

778И
Т65

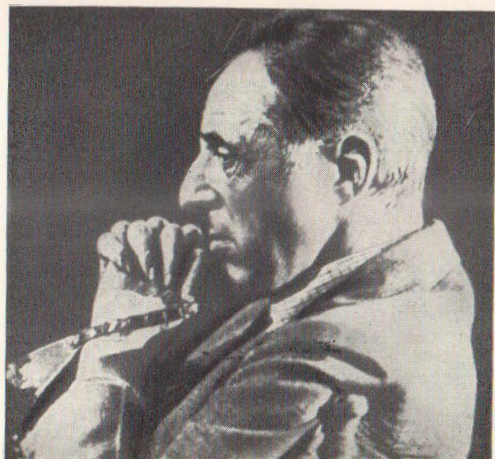
ЛЕОНИД ТРАУБЕРГ

ДЭВИД УОРК ГРИФФИТ

СЕРИЯ «ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ»







ЛЕОНИД ТРАУБЕРГ

ДЭВИД УОРК ГРИФФИТ

БКК.85.543(3)

Г 65

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

Т $\frac{80106-013}{025(01)-81}$ 230-81

4910020000

© Издательство «Искусство», 1981 г.

*Памяти режиссера Ильи Трауберга,
автора первой советской биографии
Гриффита.*

ПРЕДИСЛОВИЕ

На одном из Московских кинофестивалей (1977) был показан фильм талантливого американского режиссера Питера Богдановича «Никельодеон». В финале фильма любовно воссоздана первая демонстрация в 1915 году всемирно известного фильма Дэвида Уорка Гриффита «Рождение нации», показан и сам Гриффит.

Искренняя любовь современного нам постановщика к человеку, уже давно исчезнувшему из памяти кинозрителей, а возможно, и из памяти многих кинематографистов, была высоко оценена участниками фестиваля.

Следом за тем советские кинематографисты (и зрители) получили предоставленную Музеем современного искусства в Нью-Йорке возможность ознакомиться с присланными в Москву короткометражными и полнометражными лентами Гриффита, часть из которых никогда в СССР не демонстрировалась.

Все это говорит о том, что вновь стал значительным интерес художников кино и киноведов к одному из создателей славы мирового экранного искусства. Последние годы означены (особенно в связи со столетием со дня рождения режиссера, отмеченным в 1975 году) появлением научных трудов и монографий, посвященных Д.-У. Гриффиту. Среди них особо заслуживает внимания серьезный и во многом уточняющий истину труд Роберта Гендерсона «Д.-У. Гриффит, его жизнь и творчество».

Той же задаче — рассказу о великом кинематографисте — служит и предлагаемая книга. Отличие ее от прочих в том, что это не столько (вернее, не только) попытка научного исследования, сколько именно рассказ. Автор этой книги — не киновед, а режиссер, сценарист, начавший свой путь еще в 1924 году.

Такая работа не могла бы появиться без помощи многих превосходных исследователей, уже десятки лет занимающихся «гриффитовской» темой, «гриффитовской» эпохой.

Здесь в первую очередь следует вспомнить о незабвенной Айрис Берри, написавшей первую биографию Гриффита. В утерянных, к сожалению, во время войны письмах мисс Берри к автору этой книги, уже в 1936 году намеревавшемуся написать ее, были строки о том, что мисс Берри известила Гриффита о намерениях советских друзей, и Гриффит был очень взволнован сообщением.

Позволю себе привести цитату из книги А. Берри:

«В сентябре 1936 года Леонид Трауберг, поставивший вместе с Козинцевым известные русские фильмы «Новый Вавилон» и «Юность Максима», написал мистру Гриффиту из Москвы, прося помочь сведениями готовившейся в серии «Жизнь замечательных людей» биографии Гриффита. Трауберг писал: «Беру па. себя смелость

позваться одним из Ваших учеников, хотя, думаю, вряд ли найдутся люди в нашем искусстве, которые не были бы Вашими учениками... Наверно, Вам известно, какое большое значение имели Ваши фильмы для советских режиссеров и актеров. Мы видели Ваши ленты в 1923—1924 годах (исключая «Нетерпимость», увиденную нами в 1919 году), то есть в годы, когда все мы — Эйзенштейн, Пудовкин, Дреллер, Васильевы, я с Козинцевым — только начинали свою режиссерскую деятельность. Под влиянием таких Ваших вещей, как «Сломанные побеги», «Улица грез», «По пути на Восток», «Сиротки бури» и другие, мы создавали свою школу режиссуры. Но в последние три-четыре года мы изучали с новым интересом Ваше творчество, главным образом потому, что нашли в нем глубокую человечность и реализм, которых — по-своему — и мы добиваемся в наших фильмах».

Выпуском этой книги в настоящее время автор ее хотел бы погасить свой долг — и Гриффиту и мисс Берри.

Нельзя не отметить отдельно и имя покойного Жоржа Садуля, чья «Всеобщая история кино» — пример пиетета к истории великого дела кинематографа.

Автор хотел бы выразить искреннюю благодарность Институту Киноискусства в Вашингтоне, Государственному фильмофонду СССР и Институту киноискусства в Москве за неоценимую помощь в работе над этой книгой.

Не имея возможности перечислить всех ученых и друзей, так или иначе способствовавших появлению книги, автор хотел бы принести живейшую благодарность В. Ю. Дмитриеву, А. В. Караганову, Н. И. Клейману, А. В. Кукаркину, Р. П. Соболеву, А. И. Старцеву, С. И. Юткевичу, Бернару Айзеншиту и Джею Лейде.

Книги, многим обогатившие автора (в частности, труды Джорджа Пратта «Зачарованные в темноте» и Кевина Браунлоу «Парад прошел мимо»), упомянуты с благодарностью в этой книге.

Особо хотелось бы отметить мемуары Лилиан Гиш «Кино, мистер Гриффит и я», вдохновлявшие автора во все дни его работы.

Настоящая книга не могла бы появиться, если бы в трудные годы войны виднейшие советские кинематографисты — М. Ю. Блейман, С. М. Эйзенштейн, С. И. Юткевич — не создали поистине примечательный сборник о Д.-У. Гриффите.

Все им — критикам и художникам — автор снова приносит благодарность, одновременно надеясь на списхождение к изъяснам его труда, объяснимым отчасти тем, что труд этот является непривычным для автора.

Л. Трауберг
Москва, 1979

I. «ВЕСЕЛЕЕ ШАГАЙТЕ, НОГИ МОИ...»

Он зовет нас вперед, к отступленью сигнала не жди!
Он в сердца проникает всевидящим оком судьи.
О, не медли, душа, на призыв отзовись!
Веселее шагайте, ноги мои!

Дж. Уордхоу. «Боевой гимн республики»
(Перевод Н. Разговорова)

Ноги шагали по дорогам. Невесело шагали.

А ведь такое лихое было начало! Развевающиеся флаги и платочки, красавицы Атланты, Чарлстона, Нового Орлеана бросаются на шею уходящим братьям и возлюбленным, громогласные заверения политиков: «Еще до 1-го мая знамя Южной Конфедерации будет развеваться над куполом Белого дома в Вашингтоне!», конфедераты проезжали на лошадях, шагали с уверенными улыбками на разгоряченных вином лицах: мы им всыпем, этим янки, негролюбам, коммунистам, нечестивцам, пытающимся отнять у нас богом освященную собственность — черных рабов!

Это было 12 апреля 1861 года.

А через четыре года без трех дней, 9 апреля 1865 года, в маленьком домике близ деревни Аппоматокс главнокомандующий армиями Конфедерации Роберт Эдуард Ли сдался на полную капитуляцию главнокомандующему армиями Соединенных Штатов Америки Улису Симпсону Гранту.

«Демон «своеобразного порядка» (peculiar institution), за владычество которого поднялся вооруженный Юг, не мог позволить своим приверженцам с честью погибнуть в открытом бою. Дело, которое он начал изменой, он вынужден был закончить подлостью» (из обращения Международного Товарищества Рабочих к президенту Джонсону; написано Марксом).

Через пять дней после конца войны, 14 апреля, президент Линкольн был смертельно ранен агентом южан.

Ноги шагали по дорогам. Это не был победный марш.

Возвращались домой побежденные; серые мундиры были изорваны, в грязи, с пятнами крови. Шагали с трудом в видавших виды сапогах, часто опираясь на костыль, продираясь сквозь кустарники и выгоревшие леса, под дождем, без хлеба, избегая встреч с победителями, мимо еще тлеющих плантаций, домов, городов.

Они не погибли в бою, подобно сотням тысяч своих собратьев, хвалившихся «одним ударом сокрушить янки», подобно миллиону людей с Севера — американцев, немцев, ирландцев, негров, грудью отразивших гнусное нападение Юга, защитивших республику с верой в свободу и победу добра.

Они шли, еще живые и способные думать, солдаты разбитой армии.

Может быть, они поняли наконец всю тяжесть своей вины?

Может быть, в памяти их вставали картины того, что привело к братоубийственной войне?

Зловонные шхуны, на которых перевозили в трюмах — пятьсот человек там, где с трудом могло поместиться пятьдесят, — безжалостно захваченных, проданных мерзкими царьками жителей огромного африканского континента».

Богатство и роскошь плантаторов; мнимое «рыцарство», благородство обихода, поэзия солнечного Юга; а на деле — знакомый нам, русским, «помещичий строй», по блестящему определению Герцена, «сиянных офицеров, картежных игроков, героев ярмарок, псарей, драчунов, серальников...». Но Россия в это время дала и Герцена, Радищеву, Пушкина, Толстого и фалангу героев 14-го декабря. Ничего подобного не дал мнивший себя «культурнейшим» Юг США.

Не только насилие над Югом: насилие над всей страной, подкуп, интриги, заговоры, бесцеремонный захват президентского кресла десятилетиями, захват сената, конгресса, судебных и военных учреждений, призыв к расправе и расправа со всеми, кто не понимает, что негр рожден для рабства, подобно скоту.

Ноги шагали, брели, в головах были тяжелые думы, но ни одной — о своей вине. Сердца были полны только ненависти — к «ублюдку» Линкольну, к Европе, обещавшей поддержать и струсившей, к неграм, предавшим любящих хозяев, к победителям, не имевшим права победить.

Среди шагавших был уже немолодой человек в чине полковника, по образованию — врач. Имя его, прославленное не им, было Гриффит, Джекоб Уорк Гриффит.

Но надо быть точным. В страшный для Юга апрель 1865 года, когда десятки тысяч побежденных, отпущенных на честное слово, шагали по дорогам, полковника Гриффита не было среди них. Он тоже шагал домой, но позже, в июне, когда был выпущен из крепости. Пятого апреля президент южной Конфедерации Джефферсон Дэвис, не считая, что капитан тонущего корабля должен оставлять его последним, тайно бежал из Ричмонда на Запад; его сопровождала охрана, во главе которой был, по неточным сведениям, полковник Джекоб Гриффит. Позже всех этих охранников арестовали в штате Джорджия. Еще позже отпустили, и отставной кавалерийский полковник зашагал домой, к жене и детям.

Семья!.. Священное слово для Юга... Гордиться предками, задавать семейные обеды, нежно любить подругу жизни, отпрысков... Все это было декорацией, обманом: нигде так, как на Юге, не царил адюльтер, не процветали публичные дома, не проматывалось семей-

ное достояние, не множились гаремы из черных девушек, часто до вочек.

Но, может быть, это не относится к Джекобу Уорку Гриффиту? Может быть, он не знал всего этого — кутежей, измен, насилия? Увы, за подтасованными данными (главным образом, стараниями сына) кроются и некрасивые факты: кутила, выпивоха, беспардонный выдумщик, растратчик и бездельник. Судя по чину, храбрый вояка, но и это не вполне точно. Гордился родословной — может быть, достоверной, а скорее всего, выдуманной. Сыну часто твердил: «Наши предки были королями в Уэллсе». Были ли? И как мог это осмыслить сын: в год смерти отца ему было едва семь?

Очевидно, один из потомков этих королей, лорд Брейнгтоун, вынужден был в XVII веке переселиться за океан и принять фамилию жены — Гриффит. В годы войны за освобождение дед Джекоба Салатил был в армии Вашингтона, после войны поселился в штате Мериленд, графство Сомерсет, был и главным констеблем и шерифом. Его младший сын, Даниел Уитерби Гриффит, переселился в штат Вирджинию и женился на Маргарите Уорк, принесшей ему небольшое приданое. В 1818 году у них родился сын, Джекоб Уорк.

В возрасте двадцати лет сын этот перебрался в Кентукки. Там он поступил в обучение к доктору Спирсу в городке Флойдсбурге. В двадцать пять лет вступает в качестве военного врача в армию Захари Тейлора, вторгнувшуюся в Мексику. Врачом Гриффит оказался плохим, его перевели в сержанты. Не дождавшись конца войны (она была недолгой, диктатор Мексики Санта-Анна бежал; по мирному договору США получили, между прочим, Калифорнию), Джекоб Уорк самовольно оставляет армию, возвращается в Кентукки.

В 1848 году капитан (вряд ли имелось у него право на этот чин) Гриффит женится на Мэри Перкинс Оглсби. Но, очевидно, и брачная жизнь не слишком устраивала беспокойного южанина. Через два года он вместе с группой родственников жены отправляется в Калифорнию, где продолжалась «золотая лихорадка». Хотя Джекобу была поручена охрана группы, он бросает и родственников, получает от них немалую сумму для передачи в банк в родном городе, куда возвращается, по дороге проиграв все доверенные ему деньги. Это не мешает ему завести поместье близ городка Крествуд и на десяток лет «осесть». У него уже несколько детей, его избирали в законодательное собрание штата.

Но — прозвучал горн: Юг отделился от Севера. Война! «Герой мексиканской экспедиции» вступает в армию Конфедерации в небольшом чине сержанта. Все же в одно можно поверить: он умел убедить командиров (и собственную семью) в своих военных талантах. Война оказалась вовсе не увеселительной прогулкой, офицеры гибли, Джекоб Гриффит стал капитаном, подполковником, полковни-

ном. Служил под начальством наиболее талантливого генерала южан, Т.-Д. Джексона, прозванного «Камешной степой» (Энгельс, вскоре всего, не без иронии назвал его «наилучшим парнем в Америке»). Джекоб был несколько раз ранен, даже сочтен убитым и оставлен на поле боя (опять-таки по его рассказам). Позже он возглавил кавалерийскую атаку в битве в штате Теннесси. Его плечо не зажило, но это не остановило его. Вновь раненный в бедро, он хотел передать командование помощнику, но тут прозвучала труба: «В атаку!», и Гриффит, не в силах скакать верхом, велел запрячь коня в двухместную коляску и, лежа в ней, повел полк в бой. При этом он кричал громовым голосом, заглушавшим горн: «Гнев господ и Роберта Ли на проклятых янки!» За что и получил кличку «Ревущий Джек». Очень возможно, что все это не выдумка: сын полковника был чрезвычайно горд, когда услышал в Англии от генералов, знавших историю американской войны, что это был уникальный в военных анналах случай атаки в коляске.

Атака; и топот копыт; его словно слышит усталый, не оправившийся от ран путник; и, может быть, чудится ему — чем черт не шутит, — что это не воображаемый топот, это скачут бенгальские уланы, английская конница, с тем чтобы ударить на торжествующих янки, сокрушить их — ведь так бывало, спасение в последний момент, внезапно появившийся на поле батальон решал участь сражения, иногда и войны.

Никаких копыт; только шаги полковника, идущего домой.

В «мой старый дом в Кентукки» (как поется в песне).

В биографиях пишется, что, возвратившись, полковник застал не дом, а руины. Автор обстоятельного труда о Д.-У. Гриффите Роберт Гендерсон полагает, что небольшое поместье уцелело — заботами жены полковника, Мэри. Конечно, соблазнительно приписать «зловредным северянам» сожжение дома, но...

Штат Кентукки был одним из «пограничных штатов». Здесь рабовладение не было основой жизни, как в собственно южных штатах, к примеру, Южпой Каролине. Население в большинстве было против отделения от Союза. Часть населения другого «пограничного штата», Вирджинии, даже создала новый, оставшийся в Союзе штат — Западную Вирджинию. В Миссури губернатор был за Юг, жители и Конгресс — за Север. Губернатор ввел войска и принудил штат к выходу из Союза.

То же произошло и в Кентукки (откуда были родом и президент США Лидколльн и президент Конфедерации Дэвис). Население огромным большинством высказалось за Союз, арестовало губернатора, и тогда отряды южан вкупе с бандами бродяг ворвались в Луисвилл, сжигая все на пути, грабя и своих и чужих.

Впрочем, и северяне не склонны были либеральничать с мятежниками. Лозунгом было: побежденным оставить только глаза, чтобы плакать.

Так или иначе, Джекоб Гриффит вернулся домой. С этого часа жизнь вчерашнего кавалериста становится жалкой. Финансовые затруднения, крушение привычного уклада превратили рубаку в обывателя. Пока жена и дети работали, словно крестьяне, на ферме, полковник, ссылаясь на раны, сидел на крыльце, попивал вино и давал указания.

В рассказах обожавшего его сына «Ревущий Джек» рисуется украшением цивилизации. Весьма начитан (любимые авторы — Шекспир, Браунинг, Теннисон, Эдгар По, Кингсли, Диккенс). Соседям и детям часто читал стихи, сцены, отрывки из Библии, благо обладал хорошим голосом (с кентуккийским — несколько грубоватым акцентом).

Очень часто в истории встречаются люди, пережившие свой век, живущие вчерашним днем.

В своей «Жизни на Миссисипи» Марк Твен обрушивается на творчество Вальтера Скотта, по его мнению, сыгравшее роковую роль в истории американского Юга. Конечно, дело обстояло не так просто, но в одном отношении Твен прав: плантаторы поколениями жили в иллюзорном мире, мире нелепого рыцарства и показной культуры; отсюда почитание Теннисона с его «Королевскими идиллиями».

Одно было не показным: ненависть к победившим янки. Если бы победа их была победой добра! Так нет же. Не только на взгляд пристрастных южан северный обиход становился с каждым годом отвратительнее. Страна шла к преуспеянию, энергия народа творила чудеса, появились гигантские — от океана к океану — железные дороги, великолепные изобретения, мощная индустрия. А рядом — грабеж и насилие, политиканство хуже, чем до войны, первые миллиардеры, разжиревшие на чудовищных спекуляциях и хищениях. Началось наступление на рождавшееся рабочее движение, война жесточе и бесстыднее, чем гражданская. Вновь, хотя и по-иному, угнетались негры, уничтожались исконные владельцы земли — индейцы.

И надо всем этим, словно насмешка, звучал боевой гимн Республики: «О, не медли, душа, на призыв отзовись! Веселее шагайте, ноги мои!»

Может быть, по ночам расхаживал, шагал по убогой ферме длинноротый кавалерийский офицер, и душа его была мертва. Но как знать, не имеется ли некой курьезной правды в пифагоровом учении о переселении душ — довелось другой, родственной душе через много лет (а точнее, полвека) отозваться на призыв горна, на звук

шагов старого полковника, на его безнадежный, немой вопль — о скачущей на помощь коннице, о спасении в последний момент. Вы скажете — нужна ли патетика, когда речь идет о вразе, азартном игроке, поборнике рабства? Но одно — даже понимая невысокие качества полковника — заметим о нем: что-то жизненное, картинное, родственное типам, созданным Диккенсом, Твенном, имеется в его образе.

Над этим стоит задуматься, над тем, что можно громко назвать ролью Джекоба Уорка Гриффита в истории его сына. Сын этот, названный Дэвидом (по мнению его матери, это значило «возлюбленный») Уорком, родился 22 января 1875 года, когда отцу его было пятьдесят семь.

Через семь лет, в 1882 году, отца не стало; выяснилось, что он был полным банкротом, заложившим не только дом, но и закладную.

Семья осталась без средств к существованию, с легендой о былом величии. И с легендой о «Ревущем Джеке», несущемся в легкой коляске на врага.

II. НЕМНОГО О ДЕТСТВЕ

«Конечно, потом, покинув навсегда свою ферму, мы представляли ее себе прекрасным дворцом, подлинным кентуккийским поместьем, не боясь, что кто-нибудь обвинит нас в преувеличении. На деле в маленьком доме было всего четыре маленьких комнатки внизу и чердак наверху. Из домика открывался чудесный вид на дорогу, на спускавшийся вниз луг, на поле, где росла пшеница; можно было из окон домика увидеть вдаль кладбище. Если я теперь могу похвастаться физической силой, это потому, что обычно стремглав пробегал через кладбище. Школа находилась в двух милях от нашего дома, приходилось семь раз пересекать речку, и зимою мы возвращались домой уже в темноте. И всегда, пройдя шагом две мили, через кладбище мы летели стрелой».

(Д.-У. Гриффит. Из воспоминаний под названием «Д.-У. Гриффит и Волк»)

«Когда три дочери Джекоба Гриффита — Мэтти, Руфь и Анна Уилер — немного подросли, они стали помогать матери на поле и делали всю прочую работу: доили коров, мыли и кормили лошадей, рубили деревья для печей. Тем временем герой войны, полковник Джек рассуждал о политике и напивался, сидя на веранде домика...

Наблюдение за детьми полковник Гриффит целиком взвалил на плечи Мэтти, детей было кроме нее пятеро: две девочки — Руфь и Анна Уилер, и три мальчика — Уильям, Джекоб-младший и трех-

летний Дэвид Уорк Гриффит. Уже потом родился самый младший — Альберт...

Мэтти относилась очень серьезно к воспитанию братьев и сестер; став учительницей в школе, она продолжала заботиться о них, особенно о маленьком Дэвиде, с которым было немало хлопот: до восьмилетнего возраста он сильно шепелявил. Мэтти заставляла его читать наизусть целые монологи из пьес...

(Роберт Гендерсон. «Д.-У. Гриффит, его жизнь и творчество»)

«Еда была такая роскошная, что я готов прослезиться при одном воспоминании. Жареные цыплята и поросята, дикие и домашние индейки, утки и гуси, свежая оленина, белки, кролики, фазаны, куропатки, перепела; сухарики, горячая драчена, горячие гречневика, горячие булочки, горячие маисовые лепешки; вареные початки молодой кукурузы, бобы, фасоль, томаты, горох, ирландский картофель, бататы; пахта, парное молоко, простокваша; арбузы, дыни-кantalуны — все это только что с грядки; пироги с яблоками, пироги с персиками, пироги с тыквой, яблоки в тесте — всего не перечить. Главная роскошь заключалась в том, как все это было приготовлено — особенно некоторые блюда: например, маисовые лепешки, горячие сухарики, булочки и жареные цыплята. Ничего этого не умеют как следует готовить на Севере».

(Марк Твен. Из «Автобиографии», 1897)

«Я часто сомневался, замечает ли меня мой отец когда-либо. Часто думал, нет, не замечает. Насколько помнится, он не выказывал особенных чувств по отношению ко мне, разве что изредка положит руку мне на голову и спросит: «Ну, как живешь, сынок?» Для меня это всегда было необыкновенным чудом в своем роде...

Был у нас большой пес, мы его считали овчаркой, вряд ли справедливо — все, что он мог, это загонять коров для доения. Однажды он захворал, я услышал, что его застрелят. Потом увидел, как собаку везут в сад; у нее была на шее веревка, за которую ее привязали к дереву. Отец отправился в дом за ружьем.

Я понял, что псу конец. Отец был в двух войнах полковником, в одной капитаном, сражался с индейцами и всякими проходимцами и хорошо стрелял. Когда я увидел, что он возвращается в сад с ружьем в руке, я бросился бежать прочь, подальше от сада. Я не хотел видеть это, но не мог бежать достаточно быстро, чтобы не услышать звук выстрела.

Один только выстрел, но я знал, что старый желтый нес повернулся на спину, лапами кверху, как обычно — я видел это — делали

собаки, умирая. Позже я пытался узнать, что сделали с трупом, мне не сказали. И я лишился друга».

(Д.-У. Гриффит. Из воспоминаний «Д.-У. Гриффит и Волк»)

«Мне рассказывали, что я был болезненный, вялый ребенок, как говорится — не жилец на этом свете, и первые семь лет моей жизни питался главным образом лекарствами. Как-то я спросил об этом мою мать, когда ей шел уже восемьдесят восьмой год:

— Должно быть, ты все время беспокоилась за меня?

— Да, все время.

— Боялась, что я не выживу?

После некоторого размышления, по-видимому, для того, чтобы припомнить, как было дело:

— Нет, боялась, что ты выживешь».

(Марк Твен. Из «Автобиографии», 1897)

III. КАНУН НОВОГО ВЕКА

В вашем рассказе о моей жизни, когда вы говорите о 1899 году, вы могли бы задать мне вопрос: «Д.-У., я хотел бы знать, что именно делали вы в это время?» И я ответил бы: «Я сам хотел бы это знать». Может быть, дорогой читатель тоже предпочтет не знать об этом: вряд ли его может интересовать этот период моей жизни.

Из письма Д.-У. Гриффита Б. Брадермену

Молодой человек двадцати пяти без малого лет, высокий, чуть сутулый, с примечательным длинным лицом и так называемым «орлиным носом», вышел из здания театра «Лицеум» в Нью-Йорке и остановился, рассеянно глядя на прохожих.

Женщины в меховых жакетках и пелеринках, с улетающими к небу шляпками, мужчины в цилиндрах и длиннополох пальто — прохожих было больше, чем обыкновенно, и все было суетливой обычного, был канун 1900 года, последний день перед новым столетием.

Подходил к концу XIX век, родившийся под звездой маленького офицера из маленького городка на острове Корсика. О Наполеоне, возможно, подумал молодой человек, вышедший из здания театра: только вчера шла здесь пьеса «Мадам Сан-Жен»; увы, молодого человека не взяли не только на роль императора, но и на роль статиста. Вряд ли он знал, что кое-что его роднило с корсиканцем: оба в юности мечтали стать писателями, а стали — один присяжным военным, другой — актером «на выходах».

Стрелка часов, приближаясь к последнему часу века, не двигалась хоть чуть быстрее, чем обычно, и это было странно: именно в конце уходящего столетия скорость стала кумиром. Утвердилась поговорка: «Время — деньги». Уже не за две недели, а за несколько дней можно было пересечь континент, в год, когда родился молодой человек с орлиным носом, появилось чудо из чудес — телефон, и лишь четыре года назад двое молодых ученых — один в снежной России, другой в солнечной Италии, — не ведая друг о друге, додумались до беспроводной, почти мгновенной передаче известий.

В конце XVII века не вышла ни одна книга о будущем восемнадцатом, в конце XVIII — о девятнадцатом (кажется, только один утопический роман Л.-С. Мерсье «Год 2440-й», в котором речь шла о двадцать пятом столетии). Конец XIX принес уйма книг о следующем, двадцатом. Великий Жюль Верн, за ним Бульвер-Литтон, Беллами, Моррис, Батлер и, наконец, Герберт Уэллс описали грядущее, как если бы жили в нем. Француз Альбер Робида даже назвал свой роман «Двадцатое столетие» (1883); в нем были предсказаны — химическая война, аэропланы и немислимый «театр на дому». Почему «немислимый»? Уже имеются телефоны, граммофоны, изобретение «волшебника из Менло-Парка» Т.-А. Эдисона; говорят, он изобрел нелепый аттракцион: посмотришь в щелочку ящика — увидишь забавную, на минуту, на две, сценку в движении.

Биржевой маклер, средней руки врач, инженер с фабрики закончили трудовой день, пообедали, поудобней уселись в кресле, крутнули ручку и — перед ними на экранчике спектакль: «Гамлет», «Заза». Кому будут нужны труппы, актеры? Один театр на все города и даже селенья. Труппа из первоклассных артистов: Мод Адамс, Ада Реган, Джулия Марло, Уильям Джиллет, Мельбурн Мак Доуэлл... Да что там Мак Доуэлл! Этот играет выходные роли.

А что делать ему, горбоносому, безвестному? Броситься в реку Гудзон? На рельсы? В спектакле «Газовый свет» героя привязывают к рельсам, слышен вдали гудок поезда, но героиня спасает возлюбленного в последний момент. Только его, пришельца из Кентукки, никто не спасет. Конец ему. И — конец театру!

Ну и бог с ним, театром!.. Его призвание — литература. Писать, писать, писать... Стихи, рассказы, пьесы... Сравняться с Голдсмитом, Скоттом, По... Превзойти новоявленных «гениев» драмы — Дели, Говарда, Фитча... Собственно, ради этого он пошел в театр — кто-то объяснил ему, что без знания сцены драмы не напишешь.

В театре он укрылся под псевдонимами — сперва Дэвид Брейнгтоун (знатный предок!), потом — Лоренс Гриффит. Пять лет в труппах — сперва в родном Луисвилле, потом — в скитаниях по городам. И всюду — мелкие роли, «на выходах». Да и тех нет, он стоит без надежд на улице.

Не только господа в цилиндрах спешат по тротуару; человек в облезлом, не по сезону пальто, с красным от стужи лицом, с красным не только от стужи носом, с грязно-сивыми бородой и усами, с обломком сигары (подобранным?) во рту, прошел мимо. Пария среди удачликов!

Таких — спившихся, опустившихся бродяг — он теперь видит часто. В самом конце года Лоренс (он же Дэвид) Гриффит решил не ждать ангажементов в Луисвилле, завоевать Нью-Йорк. Продав велосипед брата за девятнадцать долларов, он товарным поездом отправился на восток. Денег до Нью-Йорка не хватило, добирался пешком и «зайцем» — знаменитые поездные «хобо».

Нью-Йорк не встретил его оркестрами, номерами в пышных отелях, ролями. Пришлось поселиться в нищем квартале Бауэри, не в гостинице, а, скорее, в ночлежном доме — две койки, застланные тюфяками; утром хозяин всех выгоняет.

Он прошел через все это и запомнил на всю жизнь жалких девиц, торгующих единственным своим достоянием — телом, мелких уголовников, доживающих в неправдоподобной нищете стариков. Какое-то время (и это не выдумка вроде лорда из Англии) ему пришлось явшаться с уличной шайкой мошенников.

А в театре — все места заняты. Для него нет места. Казалось бы: высокий рост, красивый, низкий голос, столь пригодный для эффектных монологов, молодость, начитанность, несомненный темперамент. Все, что нужно для американского театра.

А что такое «американский театр»?

В статье «Диккенс, Гриффит и мы» С. М. Эйзенштейн рассказал о самом популярном в театрах США конца прошлого века жанре «домотканой» (homespun) мелодрамы. Представления со зрелищными эффектами. На сцене появлялись стада быков и овец, снежные бури, скачущие лошади (пьесы «Старая ферма», «Сельская ярмарка», «По пути на Восток» — о последней мы еще вспомним).

Примечателен абзац с описанием подобной сцены:

«7 октября 1902 года состоялась премьера захватывающей мелодрамы «Девяносто и девять»... Вот как описывает ее «Театральный журнал» тех дней: «Скромное селение окружено бушующим кольцом горящих прерий. Пожар угрожает жизни трех тысяч человек. На железнодорожной станции в тридцати милях отсюда десятки взволнованных людей следят за тем, как телеграф выстукивает картину ужаса и бедствий. Специальный поезд готов двинуться на спасение погибающих. Но машинист отсутствует, а блестящий молодой миллионер отказывается взять на себя риск и прорваться через огненное кольцо. Появляется юный герой и смело берется за эту задачу. Полная темнота. Минута напряжения. Взвывается занавес, открывая захватывающую сцену... Все пространство сцены буквально залито

бушующим пламенем. В центре огня массивный паровоз натуральной величины... почти скрытый из виду огнем... Им управляет доброволец-машинист, истерзанный и опаленный, в то время как пожарный из ведра окачивает его водой, ограждая от снопов летящих искр...»

Что ни говори, зрелище — первый сорт.

Все так. И все же... Только ли для Америки характерен этот жанр? Спектакли подобного типа имели место и в Европе; в постановке Народного дома в Санкт-Петербурге, в спектакле «В восемьдесят дней вокруг света», было все — и пожары, и поезда, и штормы.

Господствовал ли этот жанр в США? Да нет же. Большинство спектаклей было без «эффектов» этого рода. Без паровозов, без лошадей, без кораблекрушений. Отличить американский театр тех лет от европейского почти невозможно: тот же Шекспир, те же Уайльд, Дюма-сын, Шоу, Ибсен, Ростан, Мольнар... В исполнении и американских актеров и европейских: Дузе, Бернар, Коклен, Ирвинг, Моджевская... Были и мелодрамы: «Флавия Тоска», «Граф де Ризоор» В. Сарду. Но мелодрама мелодраме рознь. Гордящиеся ролями в трагедиях Шекспира, в пьесах Гауптмана актеры именовали пьесы с «эффектами» «trash» (отбросы, зрелище для черни).

В «Золотой ветви» Дж. Фрезера говорится о двух пластах культуры, верхний — философия, поэзия, и подпласт — суеверия. Верхний пласт тонок, нижний — огромен и клокочет.

В США верхний пласт и взаправду был тонок, кучка мыслителей, Торо, Уитмен, Эмерсон, писатели, почтение к Европе... А чуть копнуть — чудовищное невежество. Горький, побывав в Америке, написал полную тревоги статью, называющуюся «Моб» (чернь). Толстой говорил приезжему из США: «Америка утратила свою молодость... Ее идеалы не пережили и одного поколения людей...»

Подпласт кипел и — требовал. Литература должна услаждать, доводя «сантимент» до сиропа. Театр — ублажать. Подпласт не принимал подтекста: открытым текстом вышибать слезу, будоражить. Из романа «Хижина дяди Тома», сыгравшего огромную идейную роль, сделали пьесу, изъяв идеи, но акцентировав жестокость Легри, страдания Лизы и маленькой Эвы, комизм негритяночки Топси.

Ну и что? Какое вам дело до наших вкусов? Государство наше уже впереди всех. Золото льется рекой — недавно его открыли в Клондайке. Флот адмирала Дьюи недавно разбил испанскую эскадру близ Манилы. Мы — великая держава!

Выше голову, молодой сын Америки! В конце концов — только двадцать пять без малого, в этом возрасте Наполеон еще не взял Тулона. Все может случиться. Он так произнесет в спектакле фразу: «Купать подано!», что вздрогнет зал, и кто-то бегом на телеграф, давать депешу Чарльзу Фроману или Беласко: «Чудо-актер Лоренс Гриффит!» И через два-три дня пройдут на сцену, мимоходом кив-

нув, премьеры, он будет ждать выхода, и вдруг: «Эй, мистер Гриффит! Вам письмо! От Беласко!»

Дэвид Беласко... Сын лондонского клоуна... Стал писать пьесы в двенадцать лет... В четырнадцать — актер... Написал сто пьес (в том числе «Мадам Баттерфляй»). Режиссер высшего класса... В труппе — железная дисциплина... Облик его — львиная шевелюра — известен всему театральному миру...

Может быть, и он, Дэвид Уорк, когда-нибудь...

Женские голоса прозвучали звонко в декабрьском воздухе: «С Новым годом! С новым счастьем!» Две шикарные дамы в жакетках, ультратонкие талии, но несколько громоздкие фигуры; он, как южанин, предпочитает субтильных, светловолосых. И все равно — радость в сердце... С Новым годом, нет, с новым, уже близким веком!

Все эти предсказания насчет театра на дому — чушь! Огни рампы, таинственно подымающийся занавес, аплодисменты... Какой дурак пойдет на замену этого безжизненным отражением?

Как будто может заменить элегантный экипаж эта новая, воющая машина, «автомобиль»? Машины, машины... При чем тут искусство? Никаких машин, кони, лететь вперед к славе, восклицая громоподобно: «В атаку! Пали! (Shoot)»

(И где-то — как звук похоронных шагов — ощущение провала, фиаско... Тревога — и словно предчувствие будущего... Скитания по городам, труппы, спектакли... В Сан-Франциско встреча с молодой актрисой Линдой Арвидсон, внезапная женитьба (1906)... Нет ангажемента, и Дэвид Уорк добывает кусок хлеба, убирая хмель на полях... Как итог работы, написана пьеса «Глупец и девушка», ее — о, счастье! — купил антрепренер Джемс Хэккет, спектакль с Фанни Уорд и Джеком Дином, уклончивые рецензии, критик Гектор Фуллер: «Незачем, сообщая об очищении мужчины или женщины любовью, рисовать трущобы, дно жизни...» Несколько представлений, и пьеса снята. Молодые супруги уезжают в Нью-Йорк, снова поиски работы, впереди жалкая жизнь «на выходах», и ничего, ничего...)

Но все это еще будет, а пока — приближается вечер. Считанные часы до нового века.

IV. МЕЛЬЕС, ПОРТЕР И ДРУГИЕ...

В первом десятилетии нового века обозначились два определяющих его признака — «мерная поступь железных батальонов пролетариата» (В. И. Ленин) и выход на мировую арену «американского образа жизни».

Оба явления родились раньше, на склоне ушедшего века, и были они неожиданными. Не английский, старейший рабочий класс, пе

пролетариат Франции, исконной страны революций, и не создавшие крупнейшую социалистическую партию немецкие рабочие, а не оснащенный традициями, в стране, по существу, полуколониальной, рабочий люд Российской империи вышел на передовые линии.

Был удивляющим и взлет Соединенных Штатов. Именно сюда, в еще недавно подвластную Европе страну, стали стекаться капиталы, здесь (в значительной мере стараниями иммигрантов из той же Европы) имел место феерический подъем техники, индустрии, земледелия. Отказавшись от «только американской» ориентации, республика Мак Кинли и Теодора Рузвельта мигом освоила империалистические приемы европейских стран, завела явные и неявные колонии, стала вмешиваться в дела планеты.

В свете этих двух определяющих величин сравнительно малыми показались «бури» Старого Света. Бури эти были по-своему важными, именно они привели к крупнейшим войнам нового века, но и войны эти получили неожиданные разрешения в результате выхода в мир двух великанов — рабочего класса России и американского капитализма.

На первых порах, казалось, меньше всего отразился этот процесс в надстроечной области — в литературе и искусстве. Русская проза, русское искусство в то время мало были связаны с рабочим движением. Америка, выдвинув отдельные фигуры — Уитмена, Твена, Норриса, еще ничего не определяла. Значимыми были по-прежнему европейские страны; «властителями дум» все еще являлись Толстой, Ибсен, Шоу, Станиславский, Франс. Они были реалистами. Но уже родился «модернизм», дерзко атаковавший «классиков».

И — пока возникают и быстро отцветают школы и школы, «книпит словесная война», незаметно, бочком входит в жизнь нечто, ничего общего с искусством не имеющее. Простые, совсем простые люди, те, что в старой России именовались «простолюдинами», осваивали не то фокус, не то бытовое развлечение, смотрели «движущиеся картинки» и в ящике, именуемом «кинетоскоп», и на малюсеньких экранах в крохотных помещениях.

Сотни книг рассказывают о первых годах кинематографа, начиная едва ли не с древности. Подходами к нему полон XIX век. Как венец, открытия Томаса Альвы Эдисона (1889) и Огюста и Луи Люмьеров (1895).

Почему именно конец века, а не середина его? Вот же не в конце, а в середине изобретен был фонограф. Ответ прост: техника не достигла желанного уровня, цифра «1895» — случайность.

Несомненно, случайность. Но не обусловлены ли и случайности?

Для девяностых годов прошлого века, эры уже явно обозначившегося империализма, характерно — в числе прочего — непомерно выросшее любопытство к обитаемой нами планете. Свойственный этой

вро «раздел мира на зоны влияния» не мог оставить в стороне и массы населения. Уже раньше судьбы стран (и их граждан) переплетались. Гражданская война в США кровно касалась рабочих в Манчестере. Выстрелы в Шарлеруа (Бельгия) отзывались в Донбассе. В 1890—1900-х годах все это стало обиходом. Война в Трансваале рождала песни за Нарвской заставой. События в Тонкине — песенки в парижском варьете. Открывая утром даже копеечную газету, обыватель искал сведений об очередных конфликтах — в Африке, в Азии, в Полинезии. Шутка ли, уже не 11 процентов земельной площади одной Африки (как в 1876 году), а 90 принадлежало европейским колониальным державам (США в том числе). А стало быть, и ему, обывателю.

Ненасытный интерес к странам мира, который только отчасти удовлетворяла литература (преимущественно авторы школы Ж. Верна). И совсем не удовлетворяли другие искусства.

Был спрос — на проникновение во все уголки земли.

И была еще более значимая для капитализма задача. Идеальная. Социальная.

Из гениального труда В. И. Ленина «Империализм, как высшая стадия капитализма»:

«...Сесиль Родс, как рассказывал его интимный друг, журналист Стэд, говорил ему по поводу своих империалистических идей в 1895 году: «Я был вчера в лондонском Ист-Энде (рабочий квартал) и посетил одно собрание безработных. Когда я послушал там дикие речи, которые были сплошным криком: хлеба, хлеба!, я, идя домой и размышляя о виденном, убедился более, чем прежде, в важности империализма... Моя заветная идея есть решение социального вопроса, именно: чтобы спасти сорок миллионов жителей Соединенного Королевства от убийственной гражданской войны, мы, колониальные политики, должны завладеть новыми землями для помещения избытка населения, для приобретения новых областей сбыта товаров, производимых на фабриках и рудниках. Империя, я всегда говорил это, есть вопрос желудка. Если вы не хотите гражданской войны, вы должны стать империалистами».

В другом разделе:

«После англо-бурской войны со стороны этого высокопочтенного сословия (английских попикиков.— Л. Т.) было вполне естественно направить главные усилия на *утешение* английских мещан и рабочих, потерявших немалое количество убитыми в южно-африканских сражениях и расплачивающихся повышением налогов за обеспечение более высоких прибылей английским финансистам».

Новое изобретение пришло точно вовремя. Недаром первый фильм братьев Люмьер называется: «Выход рабочих с фабрики». На

лицах этих мужчин в каскетках и работниц в целеринках радость — вряд ли только оттого, что их фотографируют. Они тоже «делают» искусство, утешающее массы, которые еще не понимают значения монополизма, но смутно ощущают его «неудобства» для трудящихся. «Да, тебе приходится несколько трудно, но зато весь мир — твой! Гляди, вот он, усилиями братьев Люмьер, братьев Пате, твоих братьев!»

Кинохроника входит в быт, пятнадцать лет царит в зальчиках, где демонстрируется новое, презираемое культурными людьми, но уже принятое миллионами из «низших слоев» искусство.

Конечно же, слово «искусство» неуместно. Конечно же, высокопочтенным попикам и империалистам и не нужно было никакое новое искусство.

Но джин, вызванный из бутылки, перехитрил тех, кто его вызвал. Родилось искусство, далеко не всегда «утешающее», по-своему раскрывающее мир вопреки неправде, вопреки воле капиталистов, и страннее всего, что началось оно, казалось бы, с отхода от задачи показывать действительный мир. Только «казалось бы»!

Человека, сделавшего, пожалуй, первый шаг, звали Жорж Мельес.

Заключив лицей, он готовился стать преемником отца, фабриканта обуви. И стал — фокусником. Конечно, не уличным. Увлекался парижским театром Робера Удена: фантастические иллюзии, автоматы, магические превращения.

Редки отца — испанцы, матери — голландцы. Но Мельес — француз. Как полагается француз, способный влюбиться во всяком возрасте.

В тридцать пять лет он влюбился в кино. На первом же сеансе Люмьеров предложил им 10 000 франков за аппарат; получив отказ, бросил театр и стал — кинодеятелем. Сперва повторял то, что делали Люмьеры и другие, — снимал и демонстрировал уличные сценки, парады войск, виды... И внезапно через год после Люмьеров... Но — слово Мельесу.

«Однажды, когда я снимал площадь Оперы, задержка в аппарате (весьма примитивном, в котором часто рвалась или зацеплялась и застревала пленка) произвела неожиданный эффект.

Понадобилась минута, чтобы освободить пленку и вновь пустить в ход аппарат. За минуту прохожие, экипажи, омнибусы изменили свои места. Когда я стал проецировать ленту, в том месте, где произошел разрыв, я увидел, как омнибус Мадлен — Бастилия превратился в похоронные дроги, а мужчины в женщин».

Мельес скромно называет это «находкой трюка с заменой и трюка с превращением». Возможно. А еще возможнее — зарница грядущего превращения забавы в искусство.

Много сотен лет вырезывали буквы в печатях. Только Гутенберг догадался вырезать каждую букву отдельно.

Мельес так и не узнал, на что набрел. Но неутомимый французский задор вел его большой дорогой радостных новаций. В течение почти десяти лет он был первым в сонме людей, снимавших киноленты. И лучший из фильмов этих десяти лет — фильм Мельеса «Путешествие на Луну».

Нет, это еще не кино. Ряд забавно трактованных, почти пародийных кадров — сцен, показанных в фас, как в театре, в инсценировках романов Жюль Верна. Пародия грубовата, без присущего Верну (или Гранвиллю, или Оффенбаху) изящества. Увиденные во сне учеными звезды представлены дамами, лишенными какого бы то ни было очарования, даже не смешными. Мельес был плохим драматургом, даже у Жюль Верна, владевшего тайнами фабулы, не научился. И выдумка (если не считать превосходного плана лунного лика, обиженного тем, что ядро угодило ему в глаз) не слишком богатая. Астроном Камилл Фламарион заметил, что не использована в лунном танце лакомая возможность: на луне все тела значительно легче.

Но самый замах на «космическую Илиаду» великолепен. Предвкушение одного из центральных событий века — выхода в космос — налицо. Немудрено, что фильм имел огромный успех.

Незачем сравнивать Мельеса и Жюль Верна (у которого он взял тему для фильма). Писатель не только выдумывал — он воспел человека, который стал символом протеста против гнета. Капитан Немо — не просто один из героев фантастического романа.

Жоржу Мельесу, приверженному к феерии, к сказке, не довелось стать большим художником. И тем не менее он был — явлением. И, как водится в мире дельцов, его быстро забыли. Он умер в 1938 году в нужде, в отрыве от кино. Торговал игрушками на вокзале.

Мельес — типичный француз. Эдвин Стреттон Портер — типичный американец. Чисто деловое, случайное знакомство с кино — продавал какой-то причудливый проекционный аппарат «проектоскоп» в Канаде, в Коста-Рике, на Ямайке, в компании с отставным ярмарочным зазывалой... Потом имел отношение к «кабинету восковых фигур»... Потом рекламировал на Бродвее виски и пиво...

В тот год, когда молодой Гриффит, стоя у нью-йоркского театра, размышлял о своем будущем, Эдвин С. Портер попал в кинофирму «Эдисон». Через некоторое время выдвинулся, из операторов хрпки стал главным режиссером фирмы.

Два режиссера, определившие кинематограф начала века: Мельес и Портер (хотя были и другие: француз Зекка, англичане Смит, Уильямсон, Поул). Обычно их противопоставляют друг другу. Мельес — фантаст, любитель сказок и волшебных превращений. Портер —

почти хроника, незатейливые драмы из действительной жизни. Но оба они выполняли заказ эпохи. Мельес открывал (вслед за уже освоённой Землей) другие миры для завоеваний (Луна, подводный мир), утешал вечными «Золушками». Портер действовал несколько хитрее — обращал внимание обывателя на его обывательские дела, приукрашивал их, льстил низам, даже рисковал осуждать богачей. Но и для него (как, увы, и для современного ему О'Генри) целью было — утешение. Не на Луне. Здесь, в своем квартале.

Считается, что Портер «открыл» монтаж. Не просто склейку отдельных длинных сцен, как водилось, а смену планов в пределах одной сцены. Образцом такого монтажа (где существуют основные признаки — использование «крупного плана» и переброска действия) справедливо полагают первый значительный полухропикальный, полухудожественный фильм Портера «Жизнь американского пожарного» (1902). Вот краткое описание ленты:

I. Пожарное депо; пожарный спит и видит сон: его семья — в опасности (кадр семьи впечатан в кадр пожарного депо).

II. Крупно: сигнал тревоги, который дает пожарный.

III. Спальня; сигнал будит пожарных.

IV. Сарай с насосами; пожарные по шести спускаются вниз.

V. Дверь сарая; стремительно выезжают пожарные экипажи.

VI. Улица; проносятся пожарные экипажи.

VII. Дом в огне; насосы установлены.

VIII. Комната в огне, пожарный спасает свою жену.

IX. Дом; женщину спускают по лестнице.

X. Комната; спасение ребенка.

XI. Дом; мать обнимает ребенка.

Вслед за этим коротким фильмом, по существу, схемю многих и многих американских фильмов в дальнейшем (в том числе и фильмов Д.-У. Гриффита), Портер выпускает в 1903 году еще более прославленный короткий фильм «Большое ограбление поезда» — один из первых в жанрах пресловутого «вестерна» и «гангстерского» фильма. «Ограбление» заканчивалось запоминающимся кадром: бандит — крупным планом — стреляет в аппарат. То есть в зрителя. Что ни говори, дерзкий ход, переключившийся с трюками Мельеса и свидетельствующий об уверенности режиссера в том, что кино вошло в контакт с массами.

Вошло. Родилась уже овеванная легендами «эра никельдеонов», маленьких театриков, где билет стоил ровно пять центов (монетка из никеля). В Америке — пять центов, в Европе — копейки, народ повалил в помещения, маленькие монетки, как в трюковой сцене Мельеса, превратились в немалые капиталы. Кино стало зрелищем, покидающим ярмарку и требующим места в центре и на окраинах города; никельдеоны стали встречаться на каждом шагу.

Любопытно, что в диккенсовском «Сверчке за очагом» игрушечных дел мастер Калед Племмер мечтает: «Мне хотелось бы приблизиться к природе, насколько это возможно за шесть пенсов».

Не за шесть, так за пять центов — приблизились!

И как всегда в истории, новое, верное и эстетически и денежно дело начинает привлекать внимание людей, которым суждено было превратить развлечение никельдеонов в искусство (пусть еще не достойное уважения) кинотеатров. Вслед за Портером, через два-три года, появляются имена, ставшие планетарно известными: Луи Фейдл, Вигго Ларсен, Макс Линдер, Джованни Пастроне.

На одной из улиц Нью-Йорка недавно переселившийся сюда с женою актер Лоренс Гриффит встретился с другим, знакомым ему еще по Луисвиллу, актером Максом Дэвидсоном. Произошел разговор, содержание которого так часто повторяется в ученых трудах, что не поверить в него трудно. Несомненно, что дела тридцатитрехлетнего уроженца Кентукки были плохи. Провал одной пьесы, не получившаяся вторая, отсутствие ангажементов, долги... Дэвидсон посоветовал:

— Почему бы тебе с женою не сниматься в кино? Конечно, унизительно, но за день съемок платят пять долларов — не так уж плохо. Фирмы нуждаются и в сюжетах, платят пятнадцать долларов за сценарий, а ты — парень с выдумкой...

В своей книге Лилиан Гиш (как и сам Гриффит в во многом неточной автобиографии) называет другую фамилию встреченного не на улице, а в ресторане актера: Огастес Солтер, прозванный «Унылый Гас». Гендерсон без всяких оснований поправляет Гиш: не Огастес, а Гарри Солтер, тоже актер и приятель, в дальнейшем, как и Дэвидсон, снимавшийся у Гриффита.

Эти мелкие разночтения («Унылый Гас» — как-то веселее!) часто встречаются в ранней биографии режиссера. Жена его, Линда Арвидсон, сообщает в своей книге, что после разговора с Дэвидсоном и она и ее муж начали сниматься в фирме «Байограф», о которой рассказал им Дэвидсон. (Автор книги придерживается принятого наименования: «Байограф», «Вайтаграф», «Голливуд», хотя не вполне уверен в закономерности этого. Все-таки имеется слово «биография», так что правильнее было бы «Биограф». И «витамин» предполагает «Витаграф». Голливуд правильнее именовать «Холливуд» — «Падубовая роща». Но большого значения все это не имеет, и менять принятое написание нет особых причин.) И уже позже, через полгода, Гриффит сунулся в фирму «Эдисон» со сценарием.

Скорее всего, было иначе. После встречи с приятелем Гриффит спешно написал либретто (три-четыре странички), взяв фабулу из пьесы Викторьена Сарду «Флавия Тоска». Понес это либретто в «Эдисон», к уже почтенному Эдвину С. Портеру. Примечательная встреча двух «гигантов» американского киноискусства: одному оста-

лось только три-четыре года «царить» в кино, другой шел на смену. Стоит добавить, что судьба Мельеса была и судьбой Портера: в 1931 году, после шестнадцати лет полного отлучения от кино, создатель «Большого ограбления» умер, забытый, одинокий, разоренный.

Портер отказался купить либретто Гриффита. Мелодрама Сарду была и ему известна. Почти все сценарии для «Эдисона» он писал сам. И предпочитал не исторические, костюмные, а современные сюжеты. (Жорж Садуль в «Истории кино» пишет, что, получив отказ у Портера, Гриффит продал сценарий фирме «Эдисон». Но Портер и был фирмой «Эдисон», очевидно, Садуль случайно ошибся.)

Во время той же встречи Портер, которому понравилась внешность актера, предложил ему сняться днем позже в ленте «Спасенный из орлиного гнезда» в главной роли. Гриффит вынужден был согласиться: и пять долларов что-то значили. Кажется, Портер колебался, поручая главную роль пришельцу.

— Нужен герой поглубже. Для этой роли вы выглядите слишком тощим, — сказал он.

— Я могу подложить вату в плечи, — поспешно ответил актер.

Как бы там ни было, на следующий день, с ватой в плечах или без нее, в костюме горного жителя, он мужественно боролся с отвратительно сделанным бутафорским орлом. И получил свои пять долларов. (Приписывают Гриффиту и сценарий «Спасенного» и постановку — то ли ему одному, то ли совместно с Портером; все это — несурьезно, в титрах ленты явственно значит, что она сделана под руководством Эдвина С. Портера его помощником Д.-С. Доули.)

Думается, что южанин не произвел впечатления на главного режиссера фирмы «Эдисон» (иначе он пригласил бы его сниматься и дальше), а Гриффит был уязвлен не слишком любезным приемом.

И следующим шагом было появление Дэвида Уорка («Лоренса») Гриффита в фирме, чье название надолго свяжется с режиссером.

В «Байографе».

V. «ДОБРЫЙ СТАРЫЙ «БАЙОГРАФ»

Представим себе: 1907 год, Нью-Йорк. Некий житель города, скажем, Джон До, свернул с 5-й авеню (неподалеку от Бродвея) на небольшую улочку. 14-я Восточная улица. На ней — мало обращающий на себя внимание коричневый дом, четыре с половиной этажа, подъезд, несколько ступенек и цифра, номер дома, «11».

Мистер До проходит, не удостоив взглядом. Ну, чей-то особняк. Полсотни, сто лет назад — почтенного джентльмена: в столовой — званые обеды, в бальном зале — танцы. Потом владельцем стал полковник Хоукинс, потом семейство Бюхмеп, сдавшее нижний этаж

фирме, торгующей пшеницею, фирме «Чикеринг», в верхних этажах нашли убежище художники, скульпторы, музыканты.

Если бы, в согласии с выдумками барона Мюнхгаузена, звуки, вылетавшие из окон дома, замерзли бы и вдруг оттаяли — то-то было бы попури! Сейчас нет музыки из окон, только изредка истошный голос:

— Вас убили!.. Чего же вы стоите? Падайте!

На окошке первого этажа надпись: «Американская компания мутоскопов и биографов».

Лавина замысловатых наименований обрушилась на мистера До в конце XIX века: «хронофотограф», «электротакископ», «кинетограф», «биоскоп», «аниматограф», «фантаскоп», «зоотроп», «фототахитограф», «паноптикон», «эйдолоскоп», «витаграф», «биоптикон», «аниматоскоп», «фотосценограф», «верископ», «праксиноскоп» и, наконец, «мутоскоп» и «биограф». Последние два — изобретение фактического создателя если не кинематографа, то кинетоскопа, ближайшего сотрудника Эдисона, Уильяма Кеннеди Лоури Диксона (очень жаль, что имя его почти неизвестно).

Фирма, позже сокращенно названная «Байограф», была не из лучших компаний по производству лент. Рядом были претендующие на второе место (после «Эдисона») компании «Вайтаграф», «Эссей», «Калем», «Любин», «Селиг». Публика еще не обращала внимания на названия фирм.

«Байограф», как и прочие, был не столько презентабельной компанией, сколько чем-то вроде артели... Отец и сын, муж и жена, братья... Несколько человек, связанных с фирмой...

Мимо них ежедневно проходили десятки «посторонних»: надоедливые авторы «либретто», временные рабочие, актеры, гнушающиеся тем, что сегодня именуется «халтурою», работою на отшибе... Всем этим мимолетным людям были неинтересны деятели фирмы. Деятели фирмы были неинтересны они.

— Как, вы сказали, фамилия? Гриффин? Ах, Гриффит... Ну, пусть Гриффит...

Между тем в «Байографе» были и неглупые люди. Во всяком случае, деловые. В совет фирмы входили брат президента США Мак Кинли, представитель семейства Гарриманов, возможно, и Рокфеллеров. Вести дела компании они поручили понятия о кино не имевшему, но уже известному в деловом мире рыжеволосому ирландцу, миллионеру Джереми Кеннеди. Он в свою очередь поручил производство лент вице-президенту компании, Генри Нортону Марвину. Конечно, и этот ничего не знал о кино.

Главным (почти единственным) режиссером был Джордж Мак Катчен, в обиходе именовавшийся «Папашей» (был тучен, восемь детей, старший сын Уоллес, актер бродвейского театра и ближайший

помощник отца, должен быть упомянут хотя бы потому, что позже, уйдя в театр оперетты, женился на будущей «звезде» детективных фильмов Перл Уайт).

Еще был Ли Догерти, человек с опытом в журналистике, он вел приемкой сценариев и в какой-то степени выпуском лент. Некоторое отношение к сценарному отделу имели предприимчивые журналисты Станнер Тейлор, Фрэнк Вудс, Джордж Тервиллиджер.

Казалось бы — одаренные люди: Вудсу многим обязана кинематография, об этом — дальше, да и Догерти был человеком проницательным. А дело не шло. Фирма «Байограф», еще недавно именовавшая себя «Великий Американский Байограф», не могла выйти на передовые линии. Показательный пример: именно люди из «Байографа» первыми в 1906 году «открыли» в штате Калифорния, близ города Лос-Анджелес, местность под названием «Голливуд». Но съемки здесь начала годом позже другая фирма, «Селиг».

Причиной второстепенного значения «Байографа» было отчасти отсутствие настоящего, пусть не блистательного режиссера, такого, каким были Портер в «Эдисоне» или Стюарт Блэктон в «Вайтаграфе». Но основной бедой было полное равнодушие Кеннеди, Марвина и даже старшего Мак Катчена к судьбам нового явления.

Деловые люди!.. Их неоспоримым положительным качествам (инициативность, трудолюбие, отказ от стеснительных традиций) обязано кино своим появлением. Другие, более важные качества этих людей — слепота ко всему, кроме чистогана, трусость, недоверие к искусству, погоня за долларом, когда в воздухе уже пахло миллионами, — могли привести к трагедии. Все чаще предвещали газеты: в 1910 году публика потеряет всякий интерес к кино. Всеми уважаемый режиссер Беласко заявил в интервью: «Глядя фильм, вы всегда понимаете, что в нем отсутствует — чувство жизни. И с этим недостатком кино так и не сумеет справиться». Беласко тоже был деловым человеком.

На помощь явился — народ.

Огромную часть аудитории составляли новоявленные американцы. Иммигранты. В год в Нью-Йорк приезжало более трехсот тысяч человек (в 1913—1914 гг. прибыло 880 000!). Отчаявшиеся добыть кусок хлеба батраки Сардинии и Сицилии, отданные во власть ледлордов и голода сыны Ирландии, замученные гнетом царизма и австро-венгерской монархии украинцы. Мифы о «стране за океаном» увлекли их в безмерно трудный путь. На новой «родине» они нашли все тот же голод (не привыкать стать), гнет (все же под маской), потогонный труд.. Но все скрашивала вера в мифы: каждый может стать президентом, стать миллионером, дать детям образование...

Никельдеоны очаровали их, не знающих языка, но понимающих язык жестов. И они, пригвожденные к станку, к лавке, к куску зем-

ли, видят — мир, людей, жизнь... Для Беласко «жизнь на экране» была только «фотографией». Народ знал лучше.

Именно отсюда, так сказать, «из зрительного зала», пришла мысль о том, что главным в кино является не событие, а человек. Вдруг возникли «популярные актеры». Медленно, но верно всходили на престол люди, имена которых даже не сообщались в титрах. Гриффит позже вспоминал, что незадолго до его прихода в «Байограф» фирма стала получать письма со странными адресами вроде «Человеку в сером костюме, с усами из «Проклятых сердец». Количество писем стремительно возрастало. Их прятали от актеров, чтобы те не потребовали повышения гонораров.

Не надо думать, что аудиторией никельдеонов были преимущественно невежественные переселенцы. В кино двинулись и прочие: клерки, квалифицированные рабочие, фермеры. В селениях, куда и театры не заезжали, появились свои «одеоны».

На зов народа главным образом из народа вышли — нужные люди в нужный момент. Вероятно, ни в каком другом искусстве, даже в елизаветинском театре, не было такого количества даровитых художников, какое пришло на киностудии мира в период с 1908 по 1925 год. Всего семнадцать лет! Елизаветинская плеяда потребовала для своего утверждения примерно тридцать (1580—1610).

Одним из новых и, вероятно, важнейшим из пришельцев стал человек, родившийся за тридцать три года до того на маленькой плантации в штате Кентукки.

Меньше всего понимал это он, вошедший в дом № 11 по 14-й Восточной улице. Вошедший для того, чтобы заработать десяток-два долларов и спешно бежать, бежать из этого низкопробного заведения. Настояльکو не связывал он свое будущее с этим домом, что назывался по-прежнему Лоренс Гриффит. И убедил последовавшую за ним в «Байограф» жену скрывать их брак: постыдно, что он — в кино, потомок уэльских королей, и еще постыднее, что этим делом занимается жена южанина.

Конечно, можно вздохнуть чуть свободнее. На время забыть о стучащемся в дверь голоде, о хождениях к театральным, совсем не приветливым агентам.

Люди в «Байографе» все-таки приветливее. Без особенного радушия, но и без грубости принимают актера Лоренса Гриффита, актрису Линду Арвидсон. Благодушно смеются над его ошибками. Как пишет Линда Арвидсон: «Когда он явился в навильон, закончив свой туалет и грим, режиссер и в особенности актеры посмотрели на него, словно усомнившись, в своем ли он уме. «Бедный простак! — подумали они. — Потратить время на грим для кинокартинки, которую не увидит ни один стоящий человек!»

Он не знал «правил игры». Ему подсказывали:

— Мистер Гриффит, вы переживаете потерю ребенка... Нет, не только лицом переживаете, лицо плохо видно... Считайте, что вы — на сцене, перед вами, вдалеке — зрительный зал!.. Жестикулируйте! Только не переступайте этой линии... И не заходите за ту... И не отходите к той, что нарисована мелом. Готовы? Shoot! («Shoot!» — команда оператору: «Снимайте!» Но это и команда — стрелять.)

Мистер Гриффит не переступает линии. Ему надо получить свои пять долларов. Он играет роли. Не два-три слова слуги на выходах. Нет, центральные роли. На пять-шесть минут. Без стихов, без звуковой прозы. Пантомима.

Вчера еще — волшебный диалог классиков. И вдруг — ни слова. Мимика — нет, ее плохо видно. Примитивнейшая жестикуляция, примитивнее даже балетной. (Жестикуляция была отнумерована, режиссер кричал для скорости: «Номер пять!» То есть мимика и жест, выражающие ужас.)

Мистер Гриффит держался нарисованных на полу линий. Покорно выполнял приказания режиссера. Переживал. Было это — придется признать — на невысоком уровне. Прежде всего: в театре он исполнял преимущественно характерные роли (конечно, не первого плана). В кино он должен был играть героев. Не его ампула. Но и слово «играть» не подходит.

Игра актера! К первым годам нового века это было высокое и уже не стихийно рождающееся искусство. Антуан, Коклен, Ирвинг, Ленский не просто исполнители. Они поднимают значение актерского воплощения. И уже ясна гигантская роль Станиславского. Еще до появления «системы» шла речь о жизни духа в образе, о сценическом реализме. О каком актерском реализме можно было говорить в мире «жестов номер пять»?

Игрой Лоренса Гриффита был недоволен прежде всего сам Гриффит. Увидев себя на экране весной 1908 года, Гриффит напел, что он смешон, и решил никогда больше не выступать перед аппаратом. Возможно сомнение — было ли такое решение... Но, вероятно, критическое отношение к своей игре имело значение для дальнейшего. Да и совмещать две профессии было трудно.

Существует свидетельство Кэтрин Альберт, снимавшейся через десяток лет у Гриффита: «Как-то он показывал мне, как надо играть роль матери. Подняв свое длинное, смахивающее на морду лошади лицо к небесам, он взывал: «Сын мой, сын мой, слышишь ли ты меня там, на небесах? Отзовись, скажи, что слышишь!» Мы глядели как зачарованные, но сейчас я думаю, что это было чрезвычайно плохо, типичная игра в мелодраме. Когда он закончил показ, очень собой довольный, он случайно взглянул на мою мать. У нее было врожденное чувство юмора, игра Гриффита ее рассмешила, и она не могла этого скрыть. Чувствительный ко всему, Гриффит сразу понял, что,

по ее мнению, игра его была нелепой. Он беспомощно пожал плечами. «Ну, что-то вроде этого», — сказал он и сел на место».

До июля 1908 года Лоренс Гриффит снялся в ряде картин, прежде всего (вместе с Арвидсон) в ленте «Когда рыцари были воинственными» (по сделанной из романа Чарлза Майора «Когда рыцарство было в цвету» пьесе). Фильм ставил младший Мак Катчен; из-за отсутствия костюмов действие из елизаветинской эпохи было перенесено в начало XIX века. Позже были сняты (большей частью по сценариям, предложенным самим актером) «Учитель музыки», «Клоух на постоялом дворе», «На перекрестках жизни», «Рабочий сцены». Первым сценарием, который Гриффит продал «Байографу», был не «Флавия Тоска», а «Старый ростовщик Исаак».

Так продолжалось до июля 1908 года. Могло продолжаться и дольше. Сменяющиеся один за другим дни — со съемками и ожиданием их, с получением денег у кассира по талону, выданному режиссером, с кухонными скамьями, на которых сидят, пока ставится свет, с едою в дешевых закусовых, с жизнью в дешевых мебелирашках, с бессонницей и думами: «Что дальше?»

VI. «ПРИКЛЮЧЕНИЯ ДОЛЛИ»

Что было причиной события в июле 1908 года в «Байографе», события, казавшегося незначительным? Случай? Стечение обстоятельств? Дальновидный расчет? Или все вместе?

Вероятно, за полгода в «Байографе» присмотрелись к актеру с впечатляющим носом. Прочие актеры, так сказать, забегали, он бывал часто. Не корифей театра, где уж, но опыт налицо. Двенадцать лет работы. Явно не глуп: предлагал идеи, сценарии, высказывался о фильмах и книгах.

Актеры кино в те годы безропотно выполняли и не актерские обязанности: шили костюмы, помогали ставить декорации, таскали ящики с аппаратурой. Первым взбунтовался шедший в «кумиры» Морис Костелло из «Вайтаграфа»:

— Мое дело играть, а не строить павильон!

Гордящийся родословной Гриффит в этом смысле был демократичнее. Иначе и быть не могло: в детстве он работал и на ферме и в лавках, театральный дебют его состоялся в труппе любителей, где премьером был кузнец, в Сан-Франциско он убирал хмель в компании с переселенцами. Поэтому в «Байографе» он нравился и хозяевам и коллегам.

Все это, возможно, не сыграло бы роли, если б не стечение обстоятельств. Снимая «снежную бурю» для фильма «Бродяга» (снег изображали опилки), сильно простудился старший Мак Катчен. Насту-

пил период безрежиссерья. Снимал сын Мак Катчена, Уоллес, без большой охоты. Снимал вице-президент Марвин. Дали постановку человеку из сценарного отдела Станнеру Тейлору. У него дело не пошло.

Как рассказывает в своих воспоминаниях Линда Арвидсон, именно тогда имел место если не исторический разговор, то предразговор Генри Марвина с братом, оператором Артуром Марвином. Возможно, апокрифический (Арвидсон при этом не присутствовала), однако заслуживающий повторения (Артур мог рассказать Гриффитам).

Старший брат спросил младшего, нет ли у него подходящей кандидатуры для постановки.

— Как сказать? — задумчиво произнес добродушный Артур. — По правде, не могу ответить с уверенностью. Актеры — чудаковатый народ, но среди них имеется один парень, пожалуй, с идеями в голове. Его стоило бы попробовать.

— По-твоему, у него может получиться?

— Ну, ты не очень много потеряешь, если рискнешь.

— Как его зовут? Я пошлю за ним.

— Гриффит. Лоренс Гриффит.

Все же, возможно, это — беллетристика. Генри Марвин снимал Гриффита в маленьком фильме для мутоскопа «Вечеринка на студии» и не мог не знать о нем. Но примем на веру рассказ Арвидсон и, во всяком случае, возьмем из ее книги «Когда кино было молодо» описание исторического разговора Генри Марвина с Лоренсом Гриффитом (Р. Гендерсон полагает, что с Гриффитом говорил не Марвин, а Догерти):

«Позднее в тот же день очень бледный молодой человек получил аудиенцию у вице-президента в его фешенебельном кабинете.

— Мой брат сказал мне, что вы интересуетесь кино, мистер Гриффит; хотели бы вы поставить для нас фильм?

Мистер Гриффит встал со стула, сделал три шага к окну и стал глядеть на улицу.

— По душе это вам, мистер Гриффит?

Нет ответа — только взгляд в пространство.

— Мы, конечно, постараемся, насколько возможно, помочь вам, мистер Гриффит, если вы решите попробовать.

Все тот же взгляд в пространство. И наконец:

— Я благодарен вам за доверие, мистер Марвин, но дело вот в чем. Последние годы у меня были всяческие испытания, и, видите ли, я женат. На мне — большая ответственность, и я не могу довериться случаю. Как актера здесь меня более или менее признали. Предположим, я возьмусь за постановку и провалю фильм, мне больше не дадут ролей, и, честно говоря, мне это не по сердцу; я не хотел бы лишаться актерской работы в вашей фирме.

— При других условиях вы хотели бы поставить для нас картину? (Не преувеличена ли любезность дельца? — Л. Т.)

— Ну, конечно, хотел бы.

— Значит, если я пообещаю вам, что в случае провала вы можете вернуться к исполнению ролей, вы возьметесь за постановку?

— Да, на таких условиях я согласен.

Превосходная сцена! Человек готов отречься — от предлагаемого царства.

Так ли было? Несколькими страницами раньше Линда Арвидсон рассказывает о том, как ее муж (до разговора с Марвином) посылал письма в фирмы «Калем» и «Любин» (в Филадельфии), последней с предложением своих услуг как режиссера. Фирма «Любин» предложила приехать. Гриффит, начистив сапоги и выутюжив единственный костюм, выехал в Филадельфию, где все оказалось недоразумением — фирма не нуждалась в режиссере.

Все-таки — собирался ли Гриффит стать режиссером?

Напрашивается объяснение, основанное на том, что речь идет об Америке: первоначальное «нет», возможно, было искусным ходом. Поныть свою цепу. Выражаясь вульгарно, «поломаться». Возможно и другое объяснение. Незадолго до этого Гриффит попросил у Мак Китчена пять долларов за пострадавшие на съемке ботинки. Мак Китчен наотрез отказал («ботинки за пять долларов незначительному актеру!»). Еще больше рассердился бы, узнав о том, что Гриффит — пусть на время — занял его место. Это грозило в случае неудачи с постановкой потерей актерской работы.

А может быть, и не так.

В жизни художников, как и в жизни вселенной, бывают свои «звездные часы». Их в биографии Гриффита было несколько. Не был ли первым — час в кабинете вице-президента?

Вдруг застучала в висках кровь, слегка закружилась голова. Может быть, услышал топот копыт... Скачут на помощь, кто — не все ли равно? Судьба.

Зволновался, почувствовав свою даль. И — испугался. В панике шарахнулся от открывшейся двери — в славу.

Сумел ли Марвин увидеть в очень бледном актере некие возможности, было ли положение безвыходным, а риск, в конце концов, небольшим, так или иначе, совершилось. Лоренс Гриффит пришел на следующий день в студию уже как режиссер ленты в одной части под названием «Приключения Долли».

Режиссер!.. В 1908 году в театре это была профессия, сравнявшаяся с профессиями драматурга и даже актера, а может быть, и превзошедшая их. Ничего подобного не было в кино. Соотношение было — что между кардиналом в Риме и погонщиком коз в горах: оба — пастыри.

Собственно, не было и профессии — кинорежиссер. Постановщиком фильма мог стать всякий — и племянник хозяина, и оператор, и просто работник фирмы. Для хозяина режиссер был величиной почти нулевой. Владелец большой французской кинофирмы Леон Гомон внезапно во время показа фильма наклонился к режиссеру и спокойно говорил:

— Мсье, вам надо переменить профессию. Зайдите завтра за расчетом.

Гриффит прекрасно знал, что слова: «Зайдите за расчетом!», — что бы там ни сулил Марвин, могут быть сказаны и ему. Судьба не баловала его — многое срывалось вот уже на протяжении тринадцати лет. Потерять режиссуру — не слишком большое горе, но новый провал легко может привести к катастрофе.

И ведь он ничего никогда не ставил. Ни в театре, ни в кино. Глядя, как работают Доули, Мак Катчены, Тейлор, он понимал (все-таки годы в театре), что это попросту смехотворно. Фильмы выпускались, но, за редкими исключениями, — низкого качества.

Вероятно, Гриффит, уже втянутый в орбиту кино, видел в никельдеонах и неплохие ленты. Скорее всего, фильмы Мельеса, Портера, Зекка (нашумевшее «Убийство герцога Гиза» наверняка видел, но после прихода в режиссуру).

Существовали какие-то профессиональные правила. «Мистер Гриффит, не переходите линию!..» Сцена начиналась обычно, как в театре, входом персонажей, заканчивалась их уходом. Двигаться надо все время лицом к камере. Двигаться и переживать — замедленно, подчеркнуто, жестиковать всюду, чтобы дошло до зрителя. Текст произносить обязательно вслух — для правдоподобия.

И еще: обожествлять аппарат. Этот неуклюжий ящик, ручку которого, словно шарманчик, вертел вершитель судеб — оператор, был решающим элементом всего процесса. Слово оператора — непререкаемым. Конечно же, аппарат как бы врос тремя ногами в пол ателье, словно уродливое дерево. Пересадка его на натуру была священнодействием, делом мучений. Очутившись под солнцем, аппарат «врастал» в землю. В редчайших случаях делали трюки: снимали из окна поезда, из автомобиля, лезли на крышу.

Сценарий представлял нечто вроде газетной заметки. Изменять его не полагалось; выполнять бы то, что написано.

Таким был и сценарий «Приключений Долли». (В кудуарах студии его причислили к «лимонам»; «lemon» — слово из жаргона, характеризующее неминуемую неудачу.)

На поляне занимаются спортом дачники: папа, мама и их маленькая дочка Долли. Неподалеку — живописная речка, родители Долли и дитя наблюдают за юными рыбаками. Банда цыган-воров предлагает маме приобрести у них явно украденные вещи. Мама отказы-

нается. Один из цыган пытается украсть ее кошелек. На ее крик прибегает папа с бичом, безжалостно избивает вора и прогоняет цыган.

Пылая жаждой мести, цыган похищает Долли, прячет ее в бочке для воды, увозит в фургоне. Когда фургон переезжает речку, бочка падает в воду, течение уносит ее к водопаду, но, попав в бухточку, бочка застряла. Дети рыбака слышат странные звуки из бочки, открывают ее и находят Долли. Вскоре она — в объятиях ликующих папы и мамы.

В фильме — 713 футов, примерно двести сорок метров, девять минут зрелища. Все действие — на натуре, съемки производились в Кошпектикуте, на берегу реки. Работа длилась чуть меньше недели. Главная трудность была с бочкой — ее тщательно вели в реке при помощи фортепьянных струн, бочка сопротивлялась, крутилась в воде.

Нет оснований придавать значение этому весьма наивному по фабуле, мало отличающемуся от прочих фильму. Но, зная, что с этим связано его будущее, Гриффит приложил все старания для улучшения сценария. По совету оператора Артура Марвина он выехал в Саунд-бич, на натуре, оказавшуюся вполне подходящей. Другой оператор компании, Билли Битцер, не остался в стороне, дал несколько советов начинающему режиссеру и даже предложил составить весь план съемки. Гриффит с благодарностью отклонил это предложение, ему хотелось быть обязанным только себе.

Линда Арвидсон вызвалась сыграть мать Долли, ее муж не возражал, его гораздо более занимал вопрос об отце. Он объяснил Линде, что актеры, обычно снимающиеся в лентах «Байографа», уже не очень молоды и не подходят для роли. «Хочется, чтобы отец Долли не выглядел случайным прохожим, ищущим только сигаретку». Показательно, что Гриффит не захотел сам сыграть эту роль. Ему повезло: проходя по Бродвею, он увидел молодого человека, выходящего из здания театра. Встреченный показался подходящим на роль отца; не колеблясь, Гриффит предложил молодому человеку, оказавшемуся начинающим актером театра, сняться в его фильме. Молодой человек был весьма удивлен, он еще не имел дела с кино, колебался, но Гриффит сумел уговорить его. Это было удачей — Артур Джонсон стал одним из любимых публикой киноактеров.

Нельзя забывать, что при всей стандартности фабулы «Приключений Долли» в ленте были налицо все те элементы, которые на десятилетия свяжутся с творчеством Гриффита: похищение; если не погоня за преступником, то иллюзия ее; то, что называется «suspense» (напряжение) — бочонок и водопад; наконец, спасение в последний момент.

Битцер первым посмотрел ленту, чтобы проверить качество фотографии, к счастью, удачной, и ограничился замечанием:

— Длинновато!

Приходит час испытания, Марвин-старший смотрит ленту. Девять минут — и она кончилась. Наверняка, сделав некоторую паузу (без этого обходилось ли когда-нибудь?), Генри Марвин произносит решающую фразу:

— Вроде что-то вышло наконец!

Лоренс Гриффит получил «добро».

14 июля 1908 года в кинотеатре Кийта и Проктора на Юнион-Сквер состоялась премьера (девять минут!). Очевидно, лента понравилась и владельцам театра и аудитории, ибо на следующий день был заключен договор с Лоренсом Гриффитом, как с одним из режиссеров фирмы. Сорок пять долларов в неделю и отчисления в одну тысячу долларов с проданного фута пленки. Марвин полагал, что отчисления будут мизерными, для нового режиссера было бы вернее потребовать пятьдесят долларов в неделю. Но Гриффит уже начал надеяться, немного надеяться на перелом в судьбе. Он оказался прав, лента продавалась хорошо, отчисления дали примерно пятьсот долларов.

Хотелось бы закончить простодушными, но полными горечи словами Линды Арвидсон: «Это было поразительно — слишком хорошо, чтобы быть правдой. И все же знай он, что теперь навсегда, недели, месяцы, годы будет кино, только кино, ничего, кроме кино, Дэвид Гриффит отказался бы от работы или, оставшись, проливал горькие, горькие слезы».

- VII. НАЧАЛО ПУТИ

Рожденные в года глухие
Пути не помнят своего.

Ал. Блок

Это был глухой — в отношении мировых событий — год. Не пятый, не четырнадцатый, даже не двенадцатый. Планета, согласно хронике, жила будто мирно.

Будто... Ибо в 1908 году кое-что и случилось. Например, курьезная революция в Турции: жестокого султана сменил дряблый султан. Русский царь встретился с английским королем, потом с французским президентом. Так, дипломатические встречи... Осенью Австро-Венгрия вежливо, без стрельбы аннексировала Боснию и Герцеговину.

И еще... Почти в один день с премьерой «Приключений Долли» родилось печально знаменитое учреждение — Федеральное Бюро

Расследований. Меньше чем за год до того едва не кончился трагедий процесс в Бойси, где по доносу провокатора судили рабочего лидера Билла Хейвуда. А еще через год в Нью-Йорке во время забастовки двадцати тысяч доведенных до отчаяния швейников (три четверти — женщины) газеты объяснили стачку «зловредным влиянием приехавших из России революционеров».

Мирные, ленивые годы... Но и в эти ничем не примечательные времена люди рвутся — к открытию мира. Один за другим на пугающе утлых сооружениях взлетают ввысь авиаторы, часто рушатся, но поднимаются вновь и вновь — хотя бы на минуты, хотя бы на метры над землей. Упрямо стремясь к крайним точкам земного шара, почти погибали во льдах и гибли во льдах шведы, американцы, русские... Год-то глухой, а время — звенело!

Слышен ли был этот звон в доме № 11 на 14-й Восточной улице, куда каждое утро, каждый божий день являлся уже не очень молодой и вряд ли готовый рисковать жизнью режиссер? Ему не до звона: надо снимать, делать репертуар для ненасытных никельдеонов, делать, как пирожки пекут, в среднем шестьсот метров в неделю, две с половиной тысячи метров в месяц!

Сценарии — какие попадутся... Актеры — самые заваливающие... Техника — с 1895 года почти не изменившаяся... И правила съемки все те же: в ленте не больше семи-деяти сценок, каждая снимается одним большим куском (примерно на тридцать пять метров каждый), с одной, как выражаются, точки... Наскоро сколоченная декорация — комнатка в десять квадратных метров, в ней едва разойтись персонажам... Поэтому интенсивное стремление к съемкам вне 14-й Восточной улицы... На натуре все естественнее: и солнце светит, и двигаться можно, влево, вправо, вглубь.

Никогда не ставивший пьес, не приглядывавшийся к приемам больших режиссеров (не видел их), не слишком одаренный актер, Лоренс Гриффит вдруг оказался спокойно-настойчивым, умеющим отличать стоящее доверия от фальши, знающим цену темпа в фэбуле, в действии, в игре... Но почему «вдруг»? Он ведь писал стихи, пробовал писать драмы, видел какие-то сцены в своем воображении... Нет, ири всей любви к отцу, он не был похож на него; на режиссера можно было положить: сделает.

Делал. И, очевидно, что-то почти сразу стало ясно многим; на ленты «Байографа» начинают обращать внимание.

В августе 1908 года (через месяц после «Долли»!) в газете «The New York Dramatic Mirror» («Зеркало нью-йоркской сцены»), в разделе «Обзор новых фильмов» появилась рецензия:

«Краснокожий и дитя» («Байограф»). Лучшая из всех виденных лент об индейцах выпущена на прошлой неделе компанией «Байограф». Во многих отношениях эта лента превосходит большинство

лент других компаний. Превосходная режиссура, совершенная фотография и игра, особенно актера, изображающего индейца, выше похвал. Но главное в фильме сценарий, оригинальный и искусно написанный. Сцены следуют одна за другой естественно и логично. С самого начала появляется интерес, все возрастающий по мере приближения к концу. Индеец показывает найденные им золотые самородки своему другу — мальчику, дарит ему самородок. Двое бродяг крадут самородок у мальчика, пыткой заставляют его выдать тайну краснокожего. Убив вступившегося за мальчика его дедушку, они спасаются в каноэ вместе с плененным ребенком. Находившийся неподалеку на скале индеец увидел в подозрную трубу убийство старика. Над телом убитого он клянется отомстить и преследует похитителей в своей лодке. Настигнув их, он обращает в бегство одного из бродяг, а другого убивает в поединке его же ножом. В последней сцене индеец плывет домой с безмятежно спящим на дне лодки малышом. Фильм так понравился в театре «Манхеттен», что по требованию зрителей его показывали три дня подряд».

Хотя это не оплаченная реклама, но — чересчур хвалебно. Отчасти объясняется тем, что писавший рецензию театральный обозреватель «Зеркала» Фрэнк Вудс имел небольшое отношение к сценарным делам «Байографа», возможно, что именно он рекомендовал индейский сюжет — в то время увлекался книгами об индейцах. Но сценарий наверняка писал не он; хвалить собственное произведение этот по своему примечательный энтузиаст кино не стал бы. Скорее всего, сценарий написал кто-то из «Байографа» при участии режиссера. «Краснокожий и дитя» — второй фильм, поставленный Гриффитом сразу после «Приключений Долли» (буквально через две недели); угадать в еще никому не знакомом режиссере способности было заслугой Вудса, позже сыгравшего значительную роль и в творческой биографии Гриффита и в американской кинематографии вообще.

Не все, что появлялось в «Байографе» в постановке нового режиссера, получало одобрение Вудса. Фильм «Роковой час», сделанный месяцем позже, вызвал положительную рецензию в «Киножурнале» и отрицательную — в том же «Зеркале»: «невозможная фабула», «неправдоподобные ситуации».

Скорее всего, так. В «Роковом часе» — действительно экстраординарный набор: торговля белыми рабынями, китайками, девушка-детектив, злодеи и сногшибательный конец — связанную героиню заперли в пустом доме, приспособили револьвер к часам, в двенадцать — выстрел... Не надо слишком волноваться: один из злодеев попал под колеса автомобиля, покаялся и — скорее на помощь!..

Неправдоподобно? Скажем больше: «чушь!» Но из подобной «чуши» родилась измеппившая киноискусство условность. Зачем револьвер и часы, проще пристрелить? Но в том-то и суть, что не про-

еты пути художества. И не всегда господствует логика. Вернее: господствует настолько, что рождается иллогизм. Зачем тени отца Гамлета беспокоить всех, чтобы побудить сына прийти на берег моря? «Дух» мог спокойно появиться в опочивальне принца. Но встреча ночью, в условиях тайны — как бы логичнее. Как бы! Зачем фея из мышей делает коней, а из тыквы карету? Могла сделать из мышей карету. Но требуется логика: у мышей ноги, а тыква — желтая, почти золотая...

Шекспир, Диккенс — правдивы... Но нелепее развязки гениальной комедии «Как вам это понравится» не придумаешь. Фабулы Диккенса насквозь условны, все педалировано, спасителем Дэвида становится... мистер Микобер.

Биограф Гриффита Р. Гендерсон приводит названия фильмов, сделанных режиссером в 1908/09 году (в первый год работы). Не столько для информации, сколько для размышлений о характере этих фильмов стоит упомянуть хотя бы только часть названий: «Опознанный по отпечатку руки», «Ватерлоо бандита», «Клятва вакеро», «Ужасный момент», «Месть воров», «Бегство от бедствия», «Укрывая паломщика», «Разоблаченный у алтаря», «Полисмен и бродяга», «За честь жены», «Багровая комната», «Алмаз Браммы», «Гипнотизер-преступник», «Роковое венчание», «Индусский кинжал», «Похищенные драгоценности», «Сердце зулуса», «Замысел пирата», «Девушка и отщепенец», «Повар-маньяк»...

Скрывать незачем, названия поражают своей, скажем, «бульварностью». Именно создатели так называемого французского «бульварного романа» злоупотребляли подобными названиями: «Кровавое дело», «Доктор умалишенных женщин», «Месть Баккара», «Сын дьявола». Еще дальше пошли авторы необычайно ходких в начале века пятикопеечных «выпусков» похождениям знаменитых сыщиков, пиратов, бандитов — заглавие здесь выражало весь смысл очередного выпуска.

Названия еще не все. Лев Толстой предложил издательству, выпускавшему сокращенные варианты романов Диккенса, изменить названия. Например, вместо «Больших ожиданий» — «Дочь каторжника, или Из кузницы в богатство». Но, конечно, ленты «Байографа» ближе к выпускам с яркой обложкой, чем к произведениям английского классика.

Бессмысленны удивления: как мог сын почитателя Шекспира и Теннисона, сам любящий творчество Браунинга и Кингсли, ставить ленты такого содержания? Как мог не ставить он, вынужденный добывать деньги на пропитание?

Нет сомнения, что это угнетало его. Ничего радостного не было в том, что теперь ему, режиссеру, вовсе не самые знаменитые актеры с иронической улыбкой отвечали на предложение сняться: «В кино?

Да что вы!» Жена Гриффита пишет, что по ночам он придумывал способы разбогатеть: изобрести непроницаемую для гвоздей шину, способ использования энергии моря, новый метод производства консервов из мяса. Со вздохом Линда Арвидсон добавляет: «Может быть, лучше было бы, если б додумался: это дало бы ему больше денег, чем драма в консервах». (Л. Арвидсон писала эти строки в 1924 году, уже тринадцать лет она не была подругой Гриффита, но все-таки знала, что делание «драм» принесло ему немало славы. И денег.)

Существовали в 1908 году выходы. Первый — простой: уйти. Куда?

Второй — смириться. Делать консервы из драм. Как делал Мак Катчен.

Уже высказывалось в киноведении мнение, что чувство оскорбленной гордости («приходится работать в презираемом искусстве!») толкнуло режиссера на третий путь — борьбы.

Несомненно, была скрываемая злоба по отношению к делу, которым — вместо театра и литературы — приходилось заниматься. Была оппозиция «правилам» и понимание — «правила» настолько примитивны, что нет греха в их нарушении. Рискнем утверждать — еще большая злоба, даже вражда была по отношению к театру, отринувшему неудачливого актера. В год, когда решительно все деятели кино распластывались перед «великим искусством театра», почти ничего не значивший дебютант начал смутно осознавать, а чуть позже декларировать, что новому искусству незачем ориентироваться на театр.

Иное дело — литература. Она тоже не задалась, но от этого не угасло почтение к ней. Именно литература толкнула режиссера на поиски того, что — казалось ему — было уделом кино.

Ничего нового в обращении к литературе не было, этим занимались все. Дело не в том, что уже в первые год-полтора режиссерской деятельности Гриффит экранизирует произведения Теинисона, Толстого, Купера, Шекспира, Стивенсона, Диккенса, Браунинга, Гуда, Мопассана, Кингсли... На первый взгляд отсутствие разборчивости, безразличие — лишь бы классик.

Было и так и не совсем так. Обращение к Толстому было только курьезом. Вот как аттестует фильм «Воскресение» (называя роман «меланхолическим») журнал «Мир кино» в мае 1909 года: «Во время сеанса публика, как и мы, испытывала большой интерес к ленте. С самого начала демонстрации слышен был шепот зрителей, доказывающий, что лента ее трогает. Особенно ощутимо стало это, когда в конце фильма в стенах Сибири героиня преклоняет колена перед придорожным крестом». Тут же рецензент признается, что не слишком правдоподобным ему кажется момент, когда конвойные бьют кнутом провинившуюся героиню. В этой же рецензии указывается, что успех лент «Байографа» не только связан с прекрасной фото-

графией, но и объясняется умелым ведением действия и убедительной игрой артистов.

Вероятно, и другие экранизации классиков («Месть шута» — по опере Верди «Риголетто» или «Эдгар Аллан По») могут показаться полными и тривиальными. Но примечательно, что меньше чем через полтора года после «Приключений Долли» Гриффит обращается к остросоциальному творчеству своего соотечественника Фрэнка Норриса, ставит ленту «Спекуляция пшеницей». От этой ленты до современного эпизода фильма «Нетерпимость», снятого через шесть лет, — прямой путь, при всем различии мастерства в том и другом фильме. Обращение к рабочему классу не было новинкой для американского кино, но в норрисовской ленте ясно читается сочувствие потомка южных плантаторов к обреченным на голод трудящимся, злоба по отношению к классу эксплуататоров. Так потомки лендлордов в Англии считали возможным в борьбе с английской буржуазией стать на сторону пролетариев. Все это продиктовано не убеждениями, а чувствами, осмысленной классовой борьбы нет в фильме, как нет и у Норриса, и все-таки умолчать об этом невозможно.

Позволить себе такую ленту режиссер мог, только твердо став на ноги. Помогла его утверждению в фирме не ориентация на литературу; помог внезапно, почти с первых дней родившийся интерес к самой (казалось бы, непререкаемой) технике съемки. Снимается всего через месяц после «Приключений Долли» другой рассказ; тоже американский писатель, более популярный, чем Норрис. Джек Лондон. «Из-за любви к золоту». Двое воров сидят за столом, едят. Оба намерены обокрасть один другого. И каждый подсыпал другому в кофе яд. Едят спокойно, как бы с безразличием, чтобы не выдать себя, но в глазах — ненависть, ожидание смерти человека. Но глаз на так называемом общем плане (другие — не в ходу) не видно. Как довести до зрителя напряжение сцены? Гриффит решает:

— Придвинем аппарат немного ближе!

Оператор (Битцер) категорически против:

— Дверь, задняя стена будут — не в фокусе. И так не делают.

— Плевать на дверь! Плевать на фокус! Сделаем.

Сделали — и вдруг лента понравилась. Даже Марвину и Догерти. А потом и зрителям.

Вовсе не крупный план, только легкое уменьшение общего. Но — начало пути.

Фрэнк Вудс принес сценарий по произведению Альфреда Теннисона «Эпох Арден». Сценарий не совсем обычный. Пет погони, спасения в последнюю минуту, сконцентрированного действия. История моряка, якобы погибшего в плавании. Вернулся и не хочет открыться; слишком много лет прошло, все стало для него и он для всех, в том числе жены, — чужим. Гриффит снимает ленту и напряженно

ищет путей перевести язык поэзии на язык кино. На помощь пришло то, что он и сам писал стихи, чувствовал ритм строф. (К. С. Станиславский, по словам актера С. М. Михоэлса, говорил ему — вовсе не в шутку: «Как вы думаете, с чего начинается полет птицы?.. Птица становится гордой и начинает летать». Не было в мире более или менее одаренного режиссера, который не понимал бы всю верность высказывания. Образ сцены рождается от радости — творить.) Вероятно, в бывшей столовой дома № 11 по 14-й Восточной улице, а скорее, на «натуре» возник сценарный (монтажный?) ход. Жена моряка стоит на берегу, вглядывается в даль. Действия никакого. Сыграть отчаяние — это не действует. Покажем хотя бы тоску, это тоже действие. На общем плане глаз не видно. Придвинемся. Снимем «крупный план» — всего лишь «по колено». Этого мало. В процессе склейки кусков («монтаж») разрежем план жены, вставим отдельно, для другой сцены снятый план моряка, Эноха Ардена, на пустынном острове. Вставим между двумя планами женщины. Она думает о муже (это уже было в «Жизни американского пожарного», но в экранизации поэмы это значительнее).

Возникают легенды, одна другой краше. Хозяева Гриффита завопили:

— Публика платит не за половину человека!

По легенде, Гриффит отвел хозяев в музей, показал «поколенные» портреты, сделанные великими художниками (вероятно, подействовало и указание на высокие гонорары живописцев — даже за половину человека). Думается, что протестовал не только Генри Марвин, еще раньше наверняка протестовал оператор Битцер (он и сам частично признается в этом). Ветеран кинематографа (почти десять лет работы!) не мог допустить такое нарушение «правил». И особенное возмущение вызвала у него (возможно, и у Догерти и у Марвина) перебриска действия с берега на остров и обратно.

— Это собьет с толку зрителя!

Гриффит заявил:

— А как же Диккенс?

— Но Диккенс пишет повести.

— А я пишу повести на экране.

Слова эти так часто повторены, что признаем их за истину. Рождение монтажа — гриффитовского монтажа! — имело место.

Впрочем, стоит ли злоупотреблять красивыми фразами?

Категорическое утверждение: «Создал язык кино». Еще: «Изобрел крупный план». И «параллельное действие». И все прочее. Любой киновед, любой студент киноинститута это знает.

Что там ни утверждай — красивая легенда. Все эти «открытия» не принадлежат Гриффиту, как не Америго Веспуччи открыл Америку.

Перечислить все существовавшие до 1908 года на экране «крупные планы» попросту невозможно. Начиная с 1889 года, с долюмьеровских времен — и чихали (картина, сделанная У. Диксоном) и лобызались («Поцелуй Мей Ирвин и Джона Райса») — совсем крупным планом одно лицо (или лица). Детали (голова мыши, голова кошки, клетка с канарейкой, идущие часы) — в ранних английских лентах. «Большое ограбление поезда» — финал: крупно выстрел в публику. В другой ленте Э. Портера «Галантный приказчик» — нога покупательницы, руки продавца.

Но обвинения в «плагиате» не могут иметь места. Открытие, честно говоря, не имело одного открывателя. Столь же нелепо было бы утверждать, что Гриффит «украл» актера, человека на экране. Детали, крупный план пришли из литературы, из живописи, даже из театра (часто упоминаемые платок Дездемоны, руки леди Макбет, браслет Нины в «Маскараде» Лермонтова).

Сам Гриффит не заявлял о своем «авторстве». В беседе с редактором журнала «Фотоплей» Ф.-Д. Смитом в 1926 году ограничился советами на то, что не запатентовал «затемнение» и «мягкофокусную съемку» (через тюль). О «крупном плане» выразился коротко: «На это нельзя было бы получить патент». (Правда, в 1913 году в рекламном объявлении «Байографа» Гриффит был назван создателем всех «повадий» в технике, но уклончиво: «Ввел в обиход очень общий и крупный планы, параллельное действие, затемнение».)

Значение «крупного плана» для творческой организации материала, для специфики монтажного видения, для ритма фильма и, главное, для выявления идейного смысла никому не приходило в голову, даже самому Гриффиту — и в те годы и позднее. И все-таки его заслуга (не исключительно его) — в отказе от стабильной позиции аппарата, в раздумьях о значении иного, чем в театре, использования актерской мимики.

Выказывался и иной взгляд. Гриффит свел все технические приемы в систему. Через пять лет он это — и все же не до конца — сделал. Но пять лет подхода к фильму «Рождение нации» можно характеризовать как годы бессистемных поисков, находок, утрат, продвижения ощупью, и это закономерно.

Гриффит не заявлял, что он создал «язык кино». Но он создал нечто не менее важное. Профессию кинорежиссера.

Режиссеров за полтора десятка лет было немало. Изредка весьма талантливых: Мельес, Портер, англичане Поул и Хенуорт, французы Жаске, Зекка, Фейад, итальянец Пастроне...

Хотя бы три человека — в США.

Стюарт Блэктон... Англичанин родом... Начиная американскую хроника... Основал в 1895 году вместе с Альбертом Смитом фирму «Вайтаграф».. Первые «детективы» (экранизации походов Шер-

лока Холмса и вора-любителя Раффльса)... Мог приписать себе и сдвиг аппарата с места и крупный план (приписывал!)... Тоже поклонник Шекспира... Гриффит снял только «Укрощение строптивой» (1909). Блэктон за два года: «Ричарда III», «Ромео и Джульетту», «Макбета», «Отелло», «Короля Лира», «Венецианского купца», «Сон в летнюю ночь», «Двенадцатую ночь», «Юлия Цезаря», «Антония и Клеопатру». Ввел в кино уйму будущих «звезд»: Флоренс Тернер, Мориса Костелло, Норму Толмэдж, Рудольфа Валентино, Алису Терри, Флору Финч, Коринну Гриффит, Рода Ла-Рока, Адольфа Менжу, Ларри Симона и незабываемого толстяка Поксона (Джон Бенни). Именно Блэктон начал снимать юмористические «семейные сцены», перенятые «Байографом».

Закончил Блэктон, как многие, — ницетой.

Френсис Богс... Он «открыл» Голливуд, снял там первый фильм «Граф Монте-Кристо» (по другим сведениям, «Власть султана»). Считалось, что он превзошел бы Гриффита, но ранняя смерть (его убил в припадке безумия слуга-японец) помешала.

Сидни Олкот, фирма «Калем»... Первым снял в 1907 году популярный роман Л. Уоллеса «Бен-Гур», позднее первый шестичастный фильм, тоже на евангельскую тему, «От яслей до креста»; влияние этих лент на Гриффита неоспоримо.

И Олкот и Блэктон (как и Портер) стали известны (хотя бы в своем кругу) еще до дебюта Гриффита. Почему именно с ним слилось звание «режиссер»?

Большая, чем у прочих, образованность? Серьезного образования Гриффит не получил — только беседы отца и влияние старшей сестры Мэтти, учительницы. Большая, чем у прочих, любовь к кино? Ее — во всяком случае, поначалу — не было. Прославившиеся в те годы режиссеры театра имели «учителей»: Рейнгардт — мейнингенцев, Крэг — свою мать, Эллен Терри, Мейерхольд — Московский Художественный театр. Ничего подобного и в помине не было — в биографии бродячего актера. Не было и отличавшего названных режиссеров «Sturm und Drang» — воли к перевороту искусства, к теоретическому и практическому бунту (у Гриффита это случилось беспланоно).

Но и Блэктон и Олкот относились к кино иначе, чем Гриффит. Для них это было только делом, для него — жизнью. Он сам — с достаточной скромностью — утверждал, что многие превзошли бы его, если б заставляли себя трудиться так, как трудился он.

За пять лет без трех месяцев в «Байографе» он сделал четыреста с лишним одночастных фильмов. Стоит подсчитать: это больше, чем восемьдесят частей в год. Иными словами, один семичастный фильм в месяц. Из месяца в месяц!

Далеко не четыреста шедевров... Но, наверняка, из четырехсот двадцать пять лент надо признать этапными, несмотря на мелкий масштаб, в истории не только американского кино.

Дэвид Уорк Гриффит пришел в кино без желания, без опыта, прожив тридцать три года и ничего не совершив, не получив от хозяев и даже от коллег ничего, кроме, образно говоря, маленькой дирижерской палочки. Не надо бояться пышных образов, палочку он превратил в жезл Моисея, вызвавший воду из камня.

Не надо бояться больших слов. Таких, как «капитан». На театральных перепутьях ему, маленькому актеру, довелось сыграть в пьесе о королеве Елизавете небольшую роль Френсиса Дрейка. Дрейк был не большим человеком, в годы Бэкона, Марло, Бена Джонсона и Шекспира — не более чем алчным, ханжествующим пиратом. Но он был настоящим капитаном, и имя его осталось в истории. Как и имена Колумба и Васко да Гамы, Магеллана и Кука. У Жюль Верна любимые герои — капитаны: Немо, Гаттерас, Грант, 15-летний Дик Сэнд...

Хозяева кинофирм любили именовать себя «капитанами индустрии». Они были только арматорами; отсиживались на берегу, копечно, рискуя, изредка прогорая, но чаще обогащаясь.

Рисковали жизнью — и своей, и команды, и корабля, вступая в борьбу с безбрежным, коварным морем, стремились часто к высоким целям (увы, не всегда: вспомним пиратов и «поставщиков черного товара») командиров судна. Капитаны.

Вдруг фильмы «Байографа» стал выделять зритель. Еще не зная имени человека, чью все более уверенную работу видел из недели в неделю, из месяца в месяц, из года в год на экране.

Безвестный капитан вел суденышко в море еще неведомого искусства.

VIII. ЕГО ОПЕРАТОР

Их было поначалу двое: Артур Марвин и Билли Битцер. Первый рано ушел из жизни, остался и запомнился Битцер, Вилгелм Готлиб Битцер.

Вот он шагает по лестницам и помещениям дома № 11, корепастый, в целепой маленькой шляпе. Ворчливый и важный: оператор — лицо первенствующее на производстве, режиссер — мелочь. Актеры, сценарий, обстановка — все это проходящее, исчезающее вместе с уходящим в небытие фильмом, стабильно только одно: черный ящик с круглым глазом — объективом, с ручкой. Битцер был владыкой этого божества.

Начал он учеником серебряных дел мастера в Нью-Йорке. Его короткие, толстые пальцы делали чудеса, он гравировал надписи на меди с мастерством профессора каллиграфии. В конце века стал электриком в фирме «Байограф» (оборудовал освещение на знаменитом матче бокса между Джеффрисом и Шарки). И вот уже семь лет царит на съемочной площадке.

К приходу нового режиссера отнесся, вероятнее всего, безразлично. Постарался немного помочь, поучить, очевидно, польщенный обращением к нему вежливого южанина. Когда несколько осмелевший после двух-трех не вызвавших осуждения лент режиссер начал небольшую атаку на «незыблемые правила» (легкое приближение аппарата к актерам), Битцер запротестовал, но без особенной враждебности. Что-то предпринимать надо было: ленты «Байографа» не могли до того времени похвастаться популярностью.

Успех «Эноха Ардена» («Много лет спустя») заставил Битцера забеспокоиться. Еще вчера почтительный, ждущий поучений режиссер начинает своевольничать. Даже настаивает на пересъемке неудачных кусков (явление беспрецедентное). И ситуация осложняется тем, что больше в компании Битцеру не с кем работать: Мак Катчен серьезно болен. Хозяева, недолго думая, решили поручить все постановки Гриффиту.

Если б не вполне попятное важничание упрямого немца (Марвин был открытее, но не вступал в споры), если б увереннее был бы в своих поисках выходец из Кентукки, Гриффит сказал бы Битцеру:

— Мы с вами — в деле, которое презирают. Стало быть, и нас с вами. А больше всего презирают нас деятели «legit», «legitimate theatre», театра как такового. Две с лишним тысячи лет истории, великие лицедеи, Эсхил, Шекспир, Гюго... Магия сцены, проверенные веками приспособления... А у нас — неуклюжие кадры, вопиющая нищета во всем... Так, может быть, не равняться с театром, не подражать ему рабски, как делается? Наоборот, подальше отойти от него... (Можно не сомневаться, что Гриффит умел убеждать, польстить: южная кургузность.)

Пятью годами позже Гриффит отвечает на вопрос критика Роберта Грау: необходимо ли знание театральной мизансцены кинорежиссеру? «Нет, и еще раз нет! Театр — искусство, развивавшееся на протяжении веков. Его специфика зафиксирована, его границы определены. Фильм, хоть и существует полтора десятка лет, безграничен по своим возможностям... Условия, в которых существуют эти два искусства, резко противоположны, и поэтому заимствовать нам нечего».

Между тем именно с заимствований у театра многое началось (кстати, и «крупный план» отчасти достояние театра: для зрителей первого ряда все на сцене укрупнено, приближено). Например, обидя:

— Почему в театре действие заканчивается так плавно: медленно опускается занавес, позволяя дольше сохранить впечатление от увиденного? А в кино — грубые, обескураживающие переходы...

Существует наивный, но отчасти правдоподобный рассказ о том, как по настоянию режиссера операторы — вероятно, без особой охоты — нашли приспособление, единственное, что было под рукой: крышечку от коробки из-под сигар. Медленно опуская ее перед отверстием объектива, добились уменьшения количества пропускаемого света. Родилось то, что называли «fade-out», затемнение. Английское слово точнее: «fade» — блекнуть, таять, исчезать постепенно, как чеширский кот у Льюиса Керролла.

Необычайно интересны рассказы Битцера о том, как создавали «вуали» и «затемнения», прожигая сигаретой дыры в куске кисеи, о том, как, случайно сняв «полутемный» кадр, он, Битцер, ужаснулся, а Гриффит пришел в восхищение — великая эра «богатства из-за бедности»!

Открытие «затемнения» Гриффит, в значительной мере справедливо, приписывал себе. Еще больше он мог претендовать на авторство нововведения в другом фильме.

«Пицца проходит...» — драматическая поэма Роберта Браунинга... О переносе этой полуфантастической пьесы целиком на экран нечего было и думать. Остались фрагменты, режиссер назвал их «утро», «день», «вечер», «ночь». И для передачи эффекта перехода ночи в утро, вспомнив, несомненно, знакомые ему по театральным постановкам способы освещения, сделал, как рассказывает Линда Арвидсон, вот что: «В задней стенке декорации, изображавшей комнату Пиццы, вырезали небольшой четырёхугольник, закрыли его скользящей заслонкой и сзади поставили прожектор Клейга. Открывая заслонку, добились эффекта слабого отсвета утреннего солнца на стене. Включая другие лампы за окном комнаты, постепенно наполнили ее светом дня, одновременно выключая свет на задней стене».

Эффект резко не понравился Битцеру; более мягкий Марвин колебался.

— Ничего не получится, — заявил Битцер. — Зритель попросту не поймет, что за странные пятна на стене.

До того времени единственным эффектом признавались отблески огня на сидящих у камина героях. Но камин в кадре, он виден, а солище — нет.

Гриффит уверенно, даже с улыбкой заявил, что попробовать ничего не стоит. В успехе «новации» сомневались и исполнители. Через некоторое время лента была показана в проекционном зале «Байографа». Появление утренней сцены было встречено приглушенными возгласами, по окончании просмотра все в энтузиазме от увиденного вскочили с мест.

Слово оставалось за зрителем. Надеялись на снисходительное одобрение, успех превзошел все ожидания. После премьеры (4 октября 1909 года) в «Нью-Йорк Таймс» появилась статья с заголовками: «Браунинг — в кино», «Обращение к классикам...». В статье говорилось об аплодисментах публики и о световых эффектах в утренней сцене, напоминающих работы фотографов-сецессионистов (нью-йоркский фотограф Альфред Штиглиц, лидер «сецессионистов», вдохновлялся в своих фотографиях картинами французских живописцев барбизонской школы, импрессионистов и особенно — в смысле освещения — полотнами Рембрандта).

Успех «Пишпы» подействовал на Билли Битцера. Он уверовал в новоявленного «ниспровергателя правил». Роли переменялись. Еще вчера режиссер должен был «подкупать» оператора, чтобы тот изменил положение камеры (смешной анекдот о том, как на предлагаемой точке ставилось пиво для обожавшего этот напиток Битцера; на одну бутылку он не реагировал, но две заставляли его, ворча, подвигаться вперед). Теперь вел режиссер. И никому не приходило в голову, что даже одержавшим победу «восходом солнца» в комнатке героини он обязан тому самому театру, от которого начал яростно отказываться.

Подлинный отказ имел место не в области освещения или затемнения. В выборе и композиции фабул.

Но еще несколько слов о Битцере. Том самом Битцере, который как участник дуэта снискал мировую известность.

Собственно, именно ему должны были прийти в голову идеи об использовании возможностей камеры, световых эффектов и всего прочего. Увы, о таких «новациях» самого оператора мы не знаем. Создается впечатление, что он видел свою задачу только в том, чтобы «все было видно». Вероятно, справедливо указывается в книгах на то, что его, скорее, следовало называть «фотографом». И пресса и фирма восторгались «безупречной», «яркой», «жизненной» фотографией Битцера, но пора творческого операторского искусства (хотя бы сродни фотографиям Брэди, Робертсона, Штиглица) еще не пришла. Не так уж сильно преобразивший профессию Чарлз Рошер (с его именем связано введение мягкофокусной оптики) по-настоящему начал работать через несколько лет. Подлинное рождение кинооператорского мастерства связано уже с двадцатыми годами, с появлением немецкой и советской кинематографий.

Битцер любил упоминать, что именно он «нашел» применение световых бликов на лицах актеров. Снимая в перерыве без особой цели Мэри Пикфорд и Оуэна Мура, он заметил, что солнце, светившее за спиной актрисы, позолотило ее кудри. Но и Битцер указывает, что ценность этого приема увидел при проекции именно Гриффит. Он выразил свое одобрение оператору, и тот стал добиваться подоб-

ных эффектов при помощи зеркал или так называемых «солнечных зайчиков».

Упоминание о солнце здесь вполне уместно. Битцер лучше снимал натуру, пейзаж. Искусство «натурной съемки» утвердилось в Америке вместе с успехами хроники и в дальнейшем привело к незыблемым кадрам «вестернов». Однако прославленный «гриффитовский» кадр — с веткой дерева на первом плане и панорамой домиков вдалеке, — скорее всего, именно «гриффитовский».

И тем не менее имя Битцера забываемо. Не только с «Байографом» связано много давнее кинематографу тесное сотрудничество режиссера и оператора, но, вероятно, справедливо имена Гриффита и Битцера так и остались взаимосвязанными и наиболее известными.

Карл Браун справедливо пишет: «Битцеру, без сомнения, был во многом обязан своим успехом режиссер. Возможно, и с другим оператором он добился бы хороших результатов — с Битцером он добился лучших».

Битцер в одном отношении был достойным товарищем Гриффита в создании фильмов: не склонный к анализу, он инстинктивно знал, к сожалению, только в двух-трех фильмах, что надо делать. Он понимал, что фотография должна воздействовать не техническим своим, а художественным качеством. Знал он блестяще, и как добиться самой качественной обработки пленки, в чем немало помог ему лаборант Эби Шольц.

Пожалуй, сам Битцер был повинен в том, что недостаточно было оценено его значение для гриффитовского творчества: он ко всему относился юмористически, не слишком серьезно. Любил подтрунивать даже над собой, тем более над всеми прочими, все превращал в шутку, хотя, нет никакого сомнения, понимал все значение того, что делает».

Увы, и Битцеру пришлось разделить со многими режиссерами и актерами печальную участь «выжатого лимона». Почти до последнего фильма Гриффит не забывал своего оператора, но уже через десять лет появились на съемочной площадке и другие операторы (Сартов, Фишбек, Синцених, Струсс); изредка они вытесняли того, кто встретил Гриффита в фирме. В двадцатых годах изменились требования к искусству оператора, Вильгельму Готлибу пришлось несладко.

Запомнится имя коренастого, любившего пиво и свою съемочную группу немца, но не след забывать и тех, кто помогал ему «колдовать». Позже пришедший в группу Гриффита юный ассистент оператора Карл Браун в своих воспоминаниях называет имена людей, которым был всячески обязан Билли Битцер: гений механики Сэм Ландерс, усовершенствовавший камеру, которой снимал шеф, скромные

бородатые выходцы из России, Эби Шольц и Джо Аллер, подлинные мастера лабораторной работы с пленкой.

Имена этих преданных делу участников творческого процесса, может быть, и не заслуживают упоминания, как и фамилии бутафоров, костюмеров, рабочих, таких, как незаменимый плотник Фрэнк («Хак») Уортмен, Ральф де Леси, Джонни Мор и потешный мальчишка, на все руки мастер Бобби Харрон, ставший позднее одним из главных гриффитовских артистов.

Но нет, не будет напрасным упоминание имен этих «рядовых кинотворчества», людей, которые делали свое невидное дело, инстинктивно, с чутьем настоящих пролетариев поняв, что подлинные, значимые в конечном счете ценности создает этот неизменно вежливый именно с «низшим персоналом» человек, профессия которого впервые стала звучать в полный голос.

Профессия кинорежиссера.

IX. ПРОФЕССИЯ КИНОРЕЖИССЕРА; СЦЕНАРИЙ

Театральный режиссер... Третьестепенная личность, на побегушках... Хозяин театра — коронованный или некоронованный меценат, Людовик XIV, князь Шаховской, герцог Мейнингенский... Или директор из актеров или дельцов (чаще то и другое) — Генсло, Бербеж, Мольер, Сакки, Щепкин (в комическом плане — мистер Крамльс в «Николаше Никльби» или Пустославцев в «Синичкине»).

И вдруг (конец XIX столетия) — взлет. Властителем становится режиссер. У него — право на выбор пьесы, на прочтение ее (иногда неожиданное), на перелицовку. Право на командование в труппе — прошли времена непререкаемых премьеров. Право на восторги, хулу, пародии, эпитеты: «Театр Станиславского», «Театр Рейнгардта»...

В американском театре подобных фигур не было. Даже Беласко на такие права не претендовал. Не перекраивал пьес, в крайнем случае сочинял собственные. Не открыл ни одного автора. Не создал «школы». Попросту импозантный руководитель труппы.

Все прочие — неизмеримо ниже. Отец оператора Карла Брауна, побывавший в разных труппах, делил режиссеров театра на три категории. «Ораторы». Сидя в кресле, с обязательной сигарой во рту, поучают, демонстрируют эрудицию, разглагольствуют (Браун-старший вспоминает некоего Джильберта — репетируя «Йоланту», тот взывал к хористкам: «Побольше девственности, милые мои, подбавьте девственности!»). «Демонстраторы». Играют на репетициях все роли, даже мельчайшие, за всех актеров — делайте точно, как я.. И — «тираны». Наслаждаются властью, орут, изничтожают всех — от актера до рабочего.

В кино и этого не было. Минимум поучений, крика, демонстраций на репетициях (впрочем, и репетиций почти не было). И уж тем более никакого «прочтения» пьесы. Ее и не существовало. Был каркас.

Как режиссер Гриффит начал — с репертуара.

Собственно, так начинали и большие режиссеры театра. Станиславский и Немирович-Данченко — с драматургии Чехова. В эпоху «ходких», наскоро сколоченных пьес, заполнявших даже императорскую сцену, это было революцией. Антуан вышвырнул за борт мелодраму, привел в театр авторов новой, «натуралистической» школы. Рейнгадт открыл широкую дорогу «модернистам» — Гофмансталу, Фольмеллеру, Метерлинку. Мейерхольд обратился к тому же Метерлинку, Блоку, Стриндбергу. Театр давал публике «верхушки» современной литературы, принципиально отличный от еще недавнего репертуар (это было возможно при условии ограниченных аудиторий «средовых» театров или же — при условии совпадения репертуара с устремлениями интеллигенции).

Ничего подобного не делал новый кинорежиссер, Д.-У. (вернее, Лоренс) Гриффит. Да и не мог сделать. Репертуар «Байографа» и при нем почти ничем не отличался от репертуара других компаний. Для изменения его, казалось бы, не было даже времени: две ленты в неделю! Не до радикальных переворотов. Не до принципов.

То, что обусловило возвышение Гриффита, — медленное, но вполне уверенное, но утверждение именно принципа. Принципом становится уже не раз упомянутое «спасение в последнюю минуту».

Незачем говорить, не слишком почтенный принцип. Даже при том, что с ним связан и фольклор. Хотя бы — Библия. В последнюю минуту Иегова отводит руку Авраама от приносимого в жертву сына. В последний миг вновь смыкаются только что расступившиеся волны Чермного моря. Нет ли подобия в историях ребенка Моисея в колыбельке, спасенного дочерью фараона, и девочки Долли в бочонке?

Принцип этот, никого не шокировавший в библейские времена, стал шокировать, когда сделался достоянием весьма презираемого в театральной литературе жанра мелодрамы. И близкого к ней уголовного романа, в первую очередь французского времен первой половины XIX века («роман-фельетон»). Можно полагать одним из образчиков «Парижские тайны» Эжена Сю. Успех романа был неслыханным. По существу, принципом его построения является описание опасностей, угрожающих героям (больше всего героине, Флерде-Мари), и спасений — если не в последнюю секунду, то примерно так. Не стоит забывать, что подробную критику этого романа (вернее, критику его апологетов) дали в «Святом семействе» молодые Маркс и Энгельс. Высмеяв философию Сю и его главного героя припца Рудольфа (чьей жизненной и фабульной задачей является спасение жертв злых сил и месть за них), создатели марксизма с несо-

крушимой логикой разъяснили, почему роман не мог не очаровать массу потребителей — мелкую буржуазию и даже рабочих.

Русский писатель Тургенев писал: «О чем бы ни молился человек, он молится о чуде. Всякая молитва сводится на следующую: «Великий боже, сделай, чтобы дважды два не было четыре!»

Многомиллионная армия нищих и полунищих посетителей никельдеонов не только молилась о чуде. Она работала превыше сил, чтобы совершилось чудо: выбиться на поверхность, может быть, даже выше поверхности — в преуспеяние. Для подавляющего большинства это было просто бессмыслицей. Но жить можно, только надеясь, вери в чудо.

Обращение к жанру «интеллектуальной» драмы, к высоким фабулам и мыслям для кинорепертуара 1908—1909 годов было бы еще большей бессмыслицей. Триста метров, десять минут — какая фабула возможна, кроме самой примитивной? Не будем спешить с осуждением: не такова ли была фабула почти всех новелл великой эпохи Возрождения, так и называвшихся «фаблио»? Стоит ли напоминать, что из «фаблио» Банделло, Боккаччо, Бельфоре возник елизаветинский театр?

Ренессансная новелла ободряла, учила любви к жизни, обращала внимание на людей, на их, несомненно, мелодраматические судьбы и чувства. Отчасти (обстановка была другой) то же делал и ранний кинематограф. Маленький случай, опасная ситуация, неминуемая гибель — и спасение, длиною всего в пять-шесть метров, несколько секунд. Подготовленные «напряжением», они становятся квинтэссенцией жизни.

Это «напряжение» — наивное, мелкое напряжение, не несущее ничего творческого, продуктивного. Никакого сравнения с подлинным напряжением, «мукою материи», о которой, как указывает Маркс, писал Якоб Беме, вдохновенный средневековый мистик. Напряжение творческое, вызывающее неслыханные достижения искусства (не одного его), мало общего имеет с «suspense», свойственным, в частности, мелодраме, где не терпится узнать конец, найти разрешение надеждам. По сути, «suspense» ближе к чувству азарта, достаточно низменному чувству. И тем не менее — пусть в вульгаризованной форме — это отзвук великого стремления к победе права над бесправием, добра над злом, великого желанья прорваться через ключий, казалось бы, непроходимый кустарник бытия. Французский философ А. Шастель в своей книге пишет о Ренессансе: «Это был век великого нетерпения. Экзистенция ощущалась как напряжение».

Менее чем через год после «Приключений Долли» (где, как и в «Роковом часе», уже был применен, весьма неуклюже, принцип «спасения») Гриффит ставит сценарий, написанный его актером Майклом Синнотом, взявшим псевдоним «Мак Сеннет». Сценарий со-

всем не был оригинальным, почти полностью повторял фабулу уже напумовшего в Европе инсценированного Андре де Лордом рассказа «По телефону». Мак Сеннет не видел пьесы, возможно, слышал рассказ о поставленной во Франции ленте. Как бы там ни было, в начале июня 1909 года появилась значительная в истории гриффитовского творчества «Уединенная вилла».

Фабула предельно проста. Обманутый ложным сообщением (по телефону) о болезни матери, герой спешит в автомобиле в город; на одиноко расположенной даче остались жена, дети и бонна. Обманувшие мужа грабители ломятся в дом. Гибель семьи неминуема. К счастью, у мужа портится автомобиль. Желая известить жену о задержке, он звонит из города на дачу и узнает об опасности, грозящей его семье. Машину удается срочно исправить, муж мчится обратно, на дачу, и...

В рецензии на ленту в журнале «Мир кино»: «О, слава господу, они спасены!» — воскликнула женщина, сидевшая позади нас в кинотеатре... Вся аудитория была солидарна с нею, люди буквально всколыхнулись с мест в финале, так убедительно было все показано...»

Найдено!

Мы теперь знаем не только названия фильмов, поставленных Гриффитом в первые годы «Байографа»; стараниями американских киноведов восстановлены почти все эти ленты. Можно с уверенностью сказать, что принцип «спасения в последнюю минуту» был достоинством многих из них. Наиболее известен фильм, поставленный уже в начале 1911 года. Он называется «Телеграфистка из Лоундэйла» и почти повторяет схему «Виллы». На маленькой железнодорожной станции работает девушка. Остается одна. Двое бродяг собираются ограбить станцию. Девушка по телеграфу сообщает об этом на соседний полустанок. Призыв услышан, помощь спешит (паровоз!) и... Остальное, как писалось в те годы, на экране.

Успех «Телеграфистки» был настолько велик, что еще через год Гриффит делает почти тождественный фильм «Девушка, которой доверены деньги». Здесь параллельный монтаж — станция, паровоз, мчащийся на помощь, дрезина с бандитами — достигает гриффитовских высот.

По существу, именно эти сделанные в 1909—1911 годах ленты (конечно, не только они, но им принадлежит ведущее место) подготовили весь жанр «сериального фильма», прославленный через три-четыре года такими боевиками, как «Что случилось с Мэри?», «Приключения Кэтлин», «Тайна миллиона долларов» и, наконец, знаменитые «Опасные похождения Полины» и «Приключения Элен» с Перл Уайт.

Гриффит утвердил основные приметы этого жанра: по сценарной линии — нависающая опасность, спасение, по режиссерской — мак-

симальное использование патуры (преимущественно городской) и современной техники (автомобиль в «Вилле», поезд в «Телеграфистке»; в поставленной почти одновременно с «Девушкой, которой доверены деньги» ленте «Загнанный зверь» снято состязание между паровозом и автомобилем).

В отличие от «сериалов» ранние ленты Гриффита лаконичнее, целеустремленнее и поэтому в каком-то смысле реалистичнее. Нет погубившего «сериальный жанр» нагромождения однотипных эпизодов, не дающих главного удовлетворения — финального, успокаивающего чуда.

Аудитория приняла этот жанр «Байографа» безоговорочно. Принял ли его без оговорок сам режиссер? Достаточно начитанный, знакомый с идейными концепциями и с полнокровными фабулами классических романов и драм, мог ли он восторгаться примитивными и конечном счете историями, которые показывал на экране?

Мог.

Он не применялся ко вкусу зрителя, насилуя собственный. Скорее всего, он терпеливо шел через «примитив», через «принцип спасения» к чему-то смутно видевшемуся ему еще в начале кинокарьеры, но, несомненно, видевшемуся. Это воспитанное годами неудач в лавках, газетах, театрах, в скитаниях с захудалыми трупами по маленьким городам чувство общности с рядовым зрителем помогало и режиссеру надеяться, верить в чудо: может быть, от «Уединенной виллы», от «Телеграфистки» можно будет когда-нибудь прийти к чему-то равному шедеврам театра и поэзии, научить зрителя хоть немного сочетать любовь к новому искусству с признанием его — искусством.

Задумывался ли режиссер над тем, что, поощряя в зрителе веру в чудеса, «утешая» его благополучными финалами лент, он фактически выполнял реакционную роль? Было бы ничуть не странно, если бы не задумывался: в условиях безжалостно поспешного производства, боязни потерять кусок хлеба трудно было идти путем «критического реализма», уже ставшего в ту пору в произведениях Норриса, Синклера, Лондона, Драйзера определяющим явлением американской литературы. И все-таки можно с уверенностью сказать, что ненависть Гриффита к жалкому быту окраин (он жил на далеком не благополучной Сотой улице), к тягостным лишениям, выпавшим и на его долю, нашла выражение в ряде лент — несколько позднее.

Задумываясь над многострочным перечнем коротких лент, поставленных Гриффитом с 1908 по 1913 год (повторим: четыреста вещей!), невольно вспоминаешь современного режиссеру писателя О'Генри. Не четыреста, но уж не меньше двухсот «коротких повелл», оставшихся в мировой литературе, «усладивших» не одно поколение.

Именно в этом, выражаясь жестко, в «паточности» фабул, обвинял писателя почти все позднейшие критики. Мир рассказов О'Генри — мир примирения с действительностью, оптимистический мир happy end'a (счастливого конца), неотрывного от американской литературы в массе, от американского кино. В Советском Союзе режиссером Л. В. Кулешовым был поставлен отличный фильм, посвященный «утешительному» творчеству О'Генри; он так и назывался: «Великий утешитель».

Полагается считать О'Генри апологетом «американского образа жизни», он, казалось, руководствовался призывом своего предшественника, талаптливого критика и романиста У.-Д. Хоуэллса «отдать свое внимание более радостным (smiling) сторонам жизни, которые и являются более американскими».

Советский литературовед А. И. Старцев в двух своих работах («Американская новелла XIX века и социальные мотивы в литературе США» и вводная статья к трехтомнику О'Генри) убедительно показал, что «радужное» (smiling) творчество писателя не так просто причислить к «апологии капиталистической Америки». Выпущенный непрерывно выпускать рассказы для «рядового читателя», О'Генри более чем часто потакал желанию этого читателя хоть немного утешиться, вернуть себе надежду. Но, вчитываясь в лучшие повеллы писателя (хотя бы в сборнике «Голос большого города» или в «Четырех миллионах»; «Фараон и хорал» и «Неоконченный рассказ»), видишь, что было немало, очень немало вещей, в которых — и тоска по иной литературе и неверие в happy end. «Таланту Билля Портера (О'Генри) не доставало сумрачных красок, чтобы поведать миру об этой жизни...» — писал о своем товарище по каторге Эл Дженнингс. Но А. И. Старцев приводит строки из написанного незадолго до смерти письма О'Генри к редактору; в этом письме замечательный юморист говорил о том, что хочет рассказать о жизни «с абсолютной честностью». О чем же должна была быть эта книга, которую мечтал написать О'Генри и которая требовала от героя столь исключительной искренности? О том, как «создатель мира» загнал человека в тупик, «как крысу в ловушку».

Стремление к приукрашиванию действительности свойственно многим американским новеллистам XIX и начала XX века, в частности Ричарду Г. Дэвису, Р. Чемберсу, Дж. Уэбстер. Повинны в этом были изредка даже такие крупные мастера, как Брет Гарт, Твен, Лондон (вспомним, как безнадежно махнул рукой заинтересовавшийся творчеством Лондона В. И. Ленин, когда ему прочли рассказ о верном хозяину моряке).

Далеко не все повести и рассказы говорили о радости; описывались и несчастья. Тенденцией было трактовать их внесоциально; люди всегда несчастны не из-за противоречий богатства и нищеты, а

просто потому, что скорбь и грех присущи миру. Сторонником этой тенденции был, к примеру, автор прекрасного романа «Алая буква» Натаниэль Готорн.

В коротких лентах Гриффита было много плака и безделушек, много вещей с педализацией «внесоциальной» печали, с happy end'ами, с подменой показа жизни забавными перипетиями. Но — и это несомненно — Гриффит нередко, может быть, и ненамеренно, шел дорогой реалистических писателей. Забегая вперед, можно сказать, что одно из достижений подлинной литературы — умение выписать пейзаж — Гриффитом применяется (опять-таки, возможно, без осознания факта) по-своему. Пейзаж громающего Манхеттена, излюбленный Уитменом, бравурного «городка — над-подземкой» О'Генри не часто встретишь в лентах режиссера. Как это ни странно, он видит Нью-Йорк (и не только Нью-Йорк) глазами больших и критически настроенных писателей, таких, как Г. Мелвилл (к примеру, рассказ «Писец Бартльби») или Стивен Крейн (повесть «Мегги, уличная девица»). С наибольшей силой это выражено в ленте 1912 года «Мушкетеры Свиной Аллеи». Сюда же относятся и «Спекуляция пшеницей», и «Что нам делать с нашими стариками?», и даже «Нью-йоркская шляпа».

Доверяя своему зрителю, Гриффит не ограничился «лентами с напряженной фабулой». Он с самого начала стал вводить в репертуар «Байографа» экранизации классических или близких к этому произведений (будем справедливы: возможно, что в этом у него были в «Байографе» единомышленники — те же Догерти, Фрэнк Вудс, Тейлор).

Казалось бы, противоречие. Ни в ленте «Много лет спустя», ни в экранизации браунинговской «Пиппы» не было опасностей, спасения под занавес. Не было полуэкзотических индейцев (кстати, индейцам в лентах Гриффита повезло: он, следуя традиции Купера, относился к ним с сочувствием, показывая по возможности правдиво, даже когда речь шла об опасностях нападения каких-нибудь команчей на переселенцев). Но Гриффит понимал, что никельдеониому зрителю, именно ему, импонирует пересказ великих произведений на доступном для него экране. Приобщаясь (пусть опять-таки в форме примитива) к творчеству классиков, зритель, особенно не знающий английского языка, полагал себя уже поднимающимся из самых низов, инстинктивно чувствовал, что его осторожно вводят в мир культуры. И был благодарен за это.

Любопытным примером «угадывания» пожеланий зрителя является история с созданием фильма «Происхождение человека». Он не был экранизацией какого-либо произведения, но как бы относился к этой категории лент. Режиссер решил ставить фильм, уже утвердившись в «Байографе», доказав верность своих поисков, через

четыре года после прихода в фирму. И тем не менее замысел встретил не только протесты всей труппы, операторов, актеров, но и наемщики. «Ну кому интересно глядеть на людей каменного или какого там века, в их одеждах из шкур, с их безобразным видом?» Гриффит упрямо настоял на своем (упомянем с улыбкой, что он полагал эту ленту иллюстрацией к дарвиновской теории). Единственным, что он сделал: заменил туалеты из шкур парядами из веток; в конце шла речь только о создании орудий и оружия, еще нечем было убивать зверей.

Когда фильм вышел, он вызвал единодушное признание. Победа человека над природой, победа разума над материальной силой (герой назывался Слабые Руки, и в борьбе, придумав оружие, он победил Грубую Силу, завоевывал девушку) не могла не заинтересовать зрителей. Газеты писали, что рабочие фабрик, молодежь жадно смотрит ленту о временах, когда зарождалось то, что стало приметой нового, электрического века. Успех был настолько большим, что через год «Байограф» под названием «Грубая сила» выпускает повторение ленты. (Любопытно, что идея звукового фильма о происхождении человека возникает через десятки лет. Но об этом — позднее.)

Сочетание «фильмов напряжения» и экранизаций не было прерогативой «Байографа»; это имело место и в репертуаре всех прочих фирм. Но ни одна не предьявляла такого количества лент, несомненно привлекших зрителя. «Байограф» все больше выдвигается на первое место, ленты, в нем поставленные, узнают по качеству, по новому использованию фабулы, по умелому владению «магией» рассказа, его темпом и достоверностью. Еще мало кто понимал, что обязаны этим прежде всего мастерству режиссера: имена режиссеров, как и имена актеров, были неизвестны, их не только не упоминали в титрах, но и не называли (до поры до времени) в рецензиях.

Каждый шаг новаторов театра встречался трубными звуками, ожесточенными дискуссиями, неустанным повторением имен. В атмосфере полной безымянности с утра до вечера работал новый режиссер «Байографа», ища, пробуя, отступая и вновь рискуя. Прежде всего в области репертуара.

Легко было застрять в мире мелодраматических фабул, трактуемых все интереснее и интереснее. Жанр этот остался близким режиссеру: постепенно доходит он до таких образцов этого жанра, как «Избиение», «Битва», «Битва при Элдербушском ущелье», где превосходный показ военных сцен (войны с индейцами) предваряет будущие победы Гриффита.

Но рядом — все более частое обращение к лентам без индейцев, без кровопролитных сражений, даже без заимствованных из литературы фабул. Сперва это были немудреные, большей частью развлекательные ленты о повседневном, бытовом. Героями целого цикла

ли, как изобразить веселье на пирушке. Когда Гриффит вернулся в павильон, актеры заявили, что готовы. Подняв на руки Оуэна Мура, они пронесли его по комнате, водрузили на стол, подняли бокалы и, повернувшись вполборота к камере, к режиссеру, завопили с энтузиазмом:

«Байограф! Га! Га! Га!

Десять долларов, десять долларов —

Pa! Pa! Pa!»

Гриффит объявил, что сцена получилась». (Р. Гендерсон. Д.-У. Гриффит, его жизнь и творчество, с. 77.)

(Напомним: в этой труппе были люди, через несколько лет меньше тысячи за съемочный день не получавшие: Джеймс Кирквуд, Оуэн Мур, Лайонел Барримор, Доналд Крисп, Мак Сеннет, Артур Джонсон, Генри Уолтхолл — только Мэри Пикфорд не получала тысячи долларов за один съемочный день, она получала десять тысяч.)

1908-й... 1909-й... Он — режиссер «Байографа»... И у него — солидная труппа... Актеры разного возраста, разного опыта, но большей частью бывалые... К режиссерам относились равнодушно, с примесью заискивания (вдруг выпишет лишний талон на пять долларов!). А тут — почти поняли, что им повезло. Что у них — настоящий режиссер.

Он — из их среды. Так же скитался по городам. Жил впроголодь. Терял годы в безвестности. Потерял немало иллюзий. Но сохранил редко встречаемую в кино учтивость. Даже по отношению к самому мелкому статисту, получающему не пять, а три-два доллара.

Дьявольски трудоспособен. Здание на 14-й Восточной улице — не второй его дом, а первый. Не сдается рутине, чего-то ищет, умеет постоять за себя, за свои придумки. Не чванится уже очевидными успехами лент. Объективен, не имеет любимцев: сегодня ты — в главной роли, завтра — в «массовке» (из десяти человек). Не унижает эрудицией и риторикой, но по всему видно: немало прочел. Не навязывает ничего и всегда подскажет именно то, что нужно. Готов отстаивать права актеров у хозяев.

Казалось бы, все в порядке. Им довольны, и он имеет право быть довольным... Пора преуспевания, начало признания... И в то же время...

Как объяснить эту вдруг возникающую в тебе и все увеличивающуюся неудовлетворенность, неосознанное ощущение, что не все в этом мире, в этом вынавшем на твою долю занятии так, как надо, как может быть?

Вдруг все окружающее кажется резонным — и постылым, приятным — и мелким. Знакомые, уже оправдавшие себя правила игры, актерской игры — да пошли они к дьяволу! Симпатичные, вовсе не

беспаланные товарищи, труппа — но нет, с ними не сделать того, что рвется наружу и в тебе самом и вокруг тебя (жалко товарищей, но — не до жалости!). Каких-нибудь пять-шесть лет назад чудовищная по эфемерности конструкция из фанеры вдруг поднялась в воздух, на несколько футов, над пустынным берегом Северной Каролины, летела двенадцать секунд... Ле-те-ла!

Кончились века судорожного цеплянья за землю. Кончался век (десять лет, как век) никельдеонов.

И все яснее становилось — с этим обиходом, со случайно склеившейся, лишенной воли к рывку, к полету кучкою, может быть, и плохих актеров, к которым плохой театр прилип, как к Гераклу тушка Несса, не сделаешь ничего... В лучшем случае будет тянуть-то изюм дня в день, из недели в неделю, из года в год производство стандартных картинок — «Жена плантатора», «Роман еврейки», «Паночка и девочки», «Любовь находит выход», «Месть шута»...

Где они, артисты, не только приятные по внешности, но и несущие непостижимый человеческий, актерский заряд? Да нет же, где же она, эта внешность (хотя бы героиня), которая — он инстинктом чувствовал — должна наполнить поэзией, лирикой души бесчисленных, погруженных в черный, копеечный быт зрителей, внешность милых детства ему и человечеству женщин — Теннисона, По, Диккенса... Леди Мод, Годива, Аннабель Ли, Флоренс Домби...

Не забудем, что применение крупных планов не позволяло опытным актерам и особенно актрисам исполнять роли молодых; требовалась подлинная молодость — аппарат на крупном плане безжалостно фиксировал морщинки и испорченную гримом кожу.

Линда Арвидсон... Бесспорно, не бездарна, интересна... Но резко черты лица, отсутствие подлинного лиризма, неистребимое театральничанье... Мэрион Леонард — привычная героиня лент для никельдеонов, без индивидуальности, без интереса к кино... Без лирида!

Бывает так: дверь открывается, входит он, она, те, кого ждал. Чаще ошибка. Не тот. Не та.

Мелькнула в ленте «Вайтаграфа» милая девушка. Имени в титрах нет, но узнать нетрудно. Флоренс Тернер. Послал своего актера Гарри Солтера — переманить. Но Солтеру приглянулась другая Флоренс. Флоренс Лоуренс. Пригласил ее в «Байограф».

Гриффит спросил:

— Умеете ездить верхом?

Она храбро врет:

— Умею.

Ездит она кое-как. Играет посредственно. Но в труппе приживалась. Обожает кино, все свободное время — в кинотеатрах. Готова помочь в компании всем — и швее и плотнику. И неизвестно почему

вдруг полюбились зрителю. Стала «Девушкой из «Байографа». Но через год вместе с Солтером сбежала к начинавшему деятельности дельцу Карлу Леммле. В дальнейшем «звезды» из нее не получились.

Произошла ошибка. И, как компенсация, потрясение (не понимая этого ни он, режиссер, ни она, другая юная актриса, пути их на время сошлись — и разошлись, у обоих — в мировую славу).

Дверь открылась, он хотел выйти из фойе студии, она хотела войти. Оба остановились.

Она увидела мужчину, казавшегося очень высоким, старше ее более чем вдвое, с длинным, как у коня, лицом, с шокирующе установленными на нее серыми глазами. На нее, девицу весьма малого роста, с неправдоподобно конфетной физиономией, с небывало обольстительными локонами. Таким локонам, такому личику подобала бы безмерная глупость (скажем мягче, простодушие), но в глазах девушки не всякий мог прочесть (однако можно было прочесть) деловую хватку, недюжинный ум.

Возник диалог, уместный в уайльдовской комедии.

Он: Не актриса ли вы?

Она: Несомненно, актриса.

Он: Могу ли я узнать, имеется ли у вас; если имеется, какой-либо опыт в театре?

Она (ледяным тоном): Весьма небольшой, сэр. Всего десять лет, из них два — у мистера Дэвида Беласко.

Пауза. Молнии — и с одной и с другой стороны. Он — тридцати четырех лет, она — едва шестнадцати — достойны друг друга. Уचितность почище грубости.

Он: Вы чересчур малы ростом и слишком пухленькая. Тем не менее готов предоставить вам возможность. Моя фамилия — Гриффит. А ваша?

Она (с уничтожающей обстоятельностью): Мои настоящие имя и фамилия — Глэдис Мария Смит, я — родом из Канады. Мистер Беласко не счел мою фамилию подходящей. Я сообщила ему фамилии всех моих родных: Кэй, Кирби, Болтон, Де-Бомон... Моего деда звали Джон Пикфорд Хенесси... Имя моей тетки, она погибла семи лет под колесами трамвая в Лондоне, было Мэри Пикфорд. Это имя утвердил мистер Беласко. Мэри Пикфорд. Сколько я буду получать?

Он: Пять долларов — съёмочный день.

Она: Меньше десяти не выйдет. Я — настоящая актриса, играла большие роли, получала двадцать пять в неделю.

Гриффит обещал поговорить с хозяевами. Странно, но десять долларов ей скрепя сердце дали. Высказав полную уверенность в ее непригодности, невзирая на локоны. Несколько лет спустя ей платили десятки тысяч в неделю. Чуть позже — миллион в год.

Нет, девица не была поэтичной, эфирной «Леди Озера». Зубастее

по пойти было. Умнее и способнее — тоже. Даже сценарии сочиняла. Например, «Лена и гуси». Режиссер показал, как должна бегать Лена наподобие гусыни с отрезанной головой, восклицая:

— У-у-у! Бедные птички! У-у-у, смотрите: белочка!

На что Мэри:

— Я — взрослая актриса. Не буду это делать.

Режиссер:

— Тогда я вас уволю.

Она:

— Пожалуйста!

Не уволил.

Отношения были странными. Уже при первой встрече он, столь церемонный, предложил ей пойти в ресторан — несмотря на чересчур малый рост. Предложение было с благодарностью отклонено. Во время какой-то съемки редко изменявший спокойствию, но очень недовольный ее игрой, режиссер схватил актрису за плечи и стал трести. Она укусила его в руку, а ее младшая сестра, маленькая Лотти, стала колотить его кулаками по спине.

Неповторимый мир «Байографа»!

Она снялась в «Уединенной вилле», в «Лене и гусях», в других лентах, но «ведущей актрисой» «Байографа» не была. Однако, когда через два года она заявила режиссеру, что возвращается в театр, к Беласко, Гриффит побледнел, в глазах его появились слезы, он прекратил репетицию.

Скорее всего, он понимал, что перед ним — феномен. Не мог примириться с тем, что у нее все права на известность не меньшую, большую, чем у него. И еще больше страдал от того, что она предпочла Беласко. Но перед уходом она доставила ему новое, тоже сперва не осознанное им потрясение.

Две девушки, скорее, девочки, в Балтиморе, в никельдеоне видят свою подругу Глэдис Смит. Очугтившись в Нью-Йорке (они тоже с детских лет играют в театрах, ищут ангажемента), они решают зайти на 14-ю Восточную улицу в «Байограф», найти подругу.

Нашли. Оживленная беседа в фойе.

Мимо идет, нет, не столь уж высокий, просто держится так — мужчина с орлиным, как принято выражаться, носом. Проходя, напевает приятным басом модную танцевальную мелодию «Тремугар» (точнее, «Тро мутар» — слишком много горчицы).

Мэри представляет:

— Мистер Гриффит, это — мои подруги, актрисы Лилиан и Дороти Гиш.

Дальнейший диалог слишком известен, он — и в воспоминаниях Лилиан и в сотне других книг.

Гриффит повел девушек в ателье, на репетицию.

— Изобразите испуг!

Для эффекта стал палить из револьвера. Девушки прекрасно изобразили испуг. Началась карьера двух великих актрис кино. Об одной скажем твердо: величайшей актрисы.

История знает немало случаев, когда имена режиссера и актера тесно сплетались. Но, вероятно, случай «Гриффит — Лилиан Гиш» — самый неповторимый за века.

Гриффит мечтал о «заряде». Судьба одарила его неслыханно щедро. Светла с квинтэссенцией лиризма, с выражением магии кино, может быть, даже большим, чем у него самого. Но без него ее не было бы.

Увидеть будущее Лилиан Гиш, взглянув на нее, было не так уж трудно. Надо было быть Гриффитом, чтобы увидеть пригодность не только для съемок, для главных ролей в кино третьей девушки, уж совсем девочки, никогда не игравшей в театре, не отличавшейся красотой (ее сестра Маргарита была красавицей, и, поди ж ты, режиссер предпочел Мей Марш).

Роли она получила почти сразу. Для того чтобы это понять, надо почувствовать атмосферу, царившую к этому времени в «Байографе». Большая часть старой «труппы» отселилась, новая в основном состояла из прелестных, в высшей степени приверженных новому искусству девушек. Наличие строгих, наблюдающих за дочерьми матерей (наиболее жесткой была миссис Пикфорд) превращало труппу в некий пансион. Уважение к режиссеру заставляло всех избегать стычек, хотя им было трудно мириться с его — по их мнению — тираническим распределением ролей. То ли считая это хорошим воспитательным средством, то ли потому, что ему нравилась в общем безобидная роль диктатора, Гриффит часто вручал девушке роль, а на другой день под пустячным предлогом отнимал ее и отдавал другой. Поэтому существовало соревнование, волнения по поводу ролей.

Прекрасная женская роль была в сценарии «Пески Ди»; ее каждая мечтала получить. Но до «Песков» Гриффит собирался поставить «Происхождение человека», роль героини предназначалась Мэри Пикфорд. Узнав, что на ней будет платье из веток и — никаких чулок, и она и ее мать пришли в ужас. В то время, даже снимаясь в купальном костюме, актрисы сохраняли чулки. Вслед за Мэри отказались и прочие. Одна безропотная, восторженно принимавшая все Мей Марш была готова играть Лилию, первобытную красавицу (для этой роли она очень мало подходила). В награду жестокосердный режиссер отдал ей и возжеленную роль в «Песках Ди», к полному отчаянию всех других актрис.

Мэри Пикфорд позже вспоминала, что была уверена в провале совершенно неопытной Мей. Провала не получилось. И Мэри испу-

галась: значит, можно сыграть без десятилетнего опыта в театре, два года — у Дэвида Беласко?

Стаивилась все более явной установка режиссера на «типажность». Всяческим театральным приспособлениям — гриму, парикам, накладкам — он предпочитал естественность, ненавязчивое своеобразие внешности.

Победа Мей Марш была знаменательной. Еще значительнее был случай с другим — уже не актрисой — актером.

Как пришли в «Байограф» прелестная, в отличие от прочих вовсе не худенькая блондинка Бланш Суит или черноволосая Мириам Купер, не станем рассказывать. О приходе актера вспоминает Лилиан Гиш, знавшая об этом по рассказам прочих:

«...Однажды утром, когда Бобби Харрон, мальчик «за все» в «Байографе», подметал лестницу у входа в дом, рослый молодой человек спросил — не найдется ли какой-нибудь работы.

— Я все могу, — расхвастался незнакомец. — Сил у меня много. Могу таскать декорации, быть на посылках или играть. Выбирайте!

Билли Битцер тяжело поднимался по лестнице. Бобби обратился к нему:

— Билли, этот парень ищет работу...

— Есть хоть какая-нибудь? — спросил молодой человек.

— Я откуда знаю? — буркнул Билли и скрылся в дверях фирмы.

— Минутку, — сказал Бобби и пошел искать Гриффита.

Безработный готов был уйти, но задержался.

Появился Гриффит. Пришелец ему понравился. Мак Сеннет вошел в кино»*.

«...Как-то снимался он в комедии, не очень твердо зная роль, и поэтому постарался сыграть ее как можно лаконичнее. По окончании съемки, к великому удивлению Сеннета, Гриффит горячо пожал ему руку.

— Это было просто замечательно!

— Но я ничего не делал, — смутился Сеннет.

— Может быть, именно потому это и было так хорошо, — сказал Гриффит. (Лилиан Гиш, посвящая свои воспоминания, пишет: «Мистеру Гриффиту, который научил меня, что работать не в пример веселее, чем играть».)

Сеннет наткнулся на основной принцип гриффитовской работы с актером. Принцип этот выкристаллизовался далеко не сразу. Гриффит признавался, что пришел к нему, участь вместе с актерами.

* Так хочется поверить мисс Гиш, но позволительно и ее рассказ не принять на веру. Мак Сеннет (см. его автобиографию) пришел в «Байограф», скорее всего, в начале 1908 года, после шести лет работы в театре, в бурлеске, ему уже было под тридцать, и вряд ли он искал «хоть какую-нибудь» работу. Сниматься он начал не у Гриффита, а у Мак Катчена-младшего.

Он говорил через десять лет: «Возможно, что тогда чаще, чем сейчас, встречалась так называемая старомодная манера подачи ролей с излишним пафосом и нажимом». Следы этой «старомодной манеры» сохранялись в лентах Гриффита очень долго, по существу, не исчезли до конца.

Отец узнает о дезертирстве сына. Встает из-за стола, вздевает руки к небу, потрясает ими, на его лице — преувеличенное отчаяние. Для южных народов такое преувеличение, пожалуй, естественно. Для экрана спустя некоторое время стало немыслимым. Появилось понимание, что экран сам по себе, еще до утверждения крупных планов, преувеличивал.

А. П. Чехов писал: «Когда на какое-нибудь определенное действие человек затрачивает наименьшее количество движений, то это грация». Странно было бы утверждать, что грацией актеров победила в начале века Московский Художественный театр, столь многим обаянный Чехову. Но в какой-то мере это так.

Меньше чем через три года после дебюта Гриффита в кино датский журналист, а затем режиссер театра Урбан Гад, наслышанный об успехах москвичей, ставит первый свой фильм. В нем снимается Аста Нильсен. Ничего общего с уже вошедшими в моду, из всей силы жестикулирующими красавицами Италии. У Нильсен — минимум даже мимики. Только глаза.

Но Гриффит пришел к этому значительно раньше. Начал — с отказа. Великий двигатель прогресса — отказ. Замена традиционного наступления сплошной шеренгой рассыпанным строем дала победу войскам французской революции. Гриффит отказался от излишней жестикуляции, от максимума эмоций в мимике. И параллельно — отказ от общего плана. Утверждение роли «крупного». (Не забудем: никакого «злоупотребления» крупностью не было.)

Многие не согласились. К примеру, журнал «Мир кино» писал: «Вместо того чтобы внять предостережению нашего журнала (не подводить актеров слишком близко к камере, ибо это искажает пропорции), деятели кино стали снимать во все большем количестве *поколенные* планы. И этим не удовлетворились. Дела пошли еще хуже, и теперь стало обычным большую часть ленты снимать, поставив актеров так близко к камере, что они видны уже только от талии кверху. Главное стремление — передать выражение лица. И это ужасно».

Журнал мрачно предсказывал, что дело дойдет до нелепицы: вся сцена будет состоять из двух крупных планов (по колени), пропадут — атмосфера, движение людей, толпы и т. д. Журнал, утверждая, что в живописи поясные портреты занимают мало места, советовал обратиться к иллюстрациям: в них люди даны почти всегда с ногами.

Но Гриффит не нуждался в этом совете. Одновременно с введением крутых планов и утверждением лаконических выразительных средств игры он всячески стремился передать атмосферу, среду.

Уже на первых порах он настойчиво рекомендовал актерам — внимание к жизни. Учил — не в лекциях, а по ходу ставших правилами репетиций — наблюдать. «Где бы вы ни находились, смотрите на окружающих, — смотрите, как они ходят, как двигаются, как поворачиваются. Наблюдайте за ними в ресторане, на танцевальной площадке, на улице, дома».

Вместе с тем он предлагал не рабски копировать наблюденное. В дело включалось воображение. «Представим себе...» — обычно говорил он и сочинял целые сценарии — о девушке, ждущей автобуса и страшящейся опоздать на работу, о жене, оскорбленной мужем, о людях, застигнутых дождем. Чтобы воплотить все увиденное, почувствованное, надо усвоить некоторые не столь уж трудные правила (новые по сравнению с уходящими, принесенными из театра): «Надо смуриться не морщась...», «Надо не «смазывать» эмоции на лице, чуть-чуть, совершенно неумовимо для зрителя, отделять одно выражение лица от другого, вот как в тексте, напечатанном на пишущей машинке, между буквами существуют совершенно нечитаемые пропуски...», «Не играйте, чувствуйте... И главное: чувствуйте зрители, это важнее того, что вы сами чувствуете...»

(Инстинктом режиссер понимал, что сплошная сдержанность невозможна; должны быть внезапные взрывы чувств, отказ от отказа, выкрик — так была подготовлена классическая сцена в чулане в «Сломанных побегах».)

Начал ли он «учить» с первых дней своей деятельности в «Байографе»? Несомненно, было не так. Все ленты Гриффита — может быть, до «Сломанных побегов» — свидетельство напряженной борьбы человека, еще в плену у старой «манеры», и режиссера, с невиданным упорством, падеждою, самоотречением ищущего единственно верных путей. В каком-то плане, конечно, только отчасти, сам того не зная, режиссер «Байографа» следовал по пути преобразователя сцены из Москвы.

Придется повторить высказывание Гриффита: «Есть много режиссеров, которые могли бы делать такие же хорошие картины, как и я. Но они не хотят так упорно работать — очень утомительно день за днем все ставить и ставить. А это как раз то, чему человек должен научиться, потому что каждый из нас, по существу, не очень-то много знает о своем искусстве. Я и сам очень мало знаю. Но надеюсь научиться».

В этом сочетании скромности с некоторым тщеславием — характер сына Джекоба Гриффита (Станиславский никогда не сказал бы: «Такие же хорошие спектакли, как и я»). Но сочетание это прости-

тельно. Несомненно было то, что режиссер — не сразу, но год, два года спустя — стал понимать, что не вернется ни к театру, ни к литературе. Начал иначе относиться к «вертящимся картинкам». Лилиан Гиш рассказывает, как он вдруг стал отчитывать кого-то, назвавшего кино «flickers» (киношка): «То, что мы сегодня здесь делаем, завтра будут смотреть люди по всей Америке, по всему миру». Когда Гриффит отошел, стоявший рядом актер Лайонел Барримор, улыбаясь, сказал: «А ведь и сам Гриффит еще недавно так же уничтожительно говорил о «вертящихся картинках». Сейчас он во власти мечты. Он и в самом деле верит, что мы пионеры нового искусства и средства общения, для которого не существуют языковые барьеры. Вот почему он не дает себе ни отдыха, ни срока. И знаете, я начинаю верить, что он прав».

Он и им не давал ни отдыха, ни срока. И все они шли на это, охваченные той же «золотой лихорадкой», но без губительной жадности только денег. Вероятно, нет и вряд ли будет в истории что-либо подобное актерской труппе «Байографа» в пору ее утверждения (1909—1912 гг.). Биограф Лилиан Гиш, А.-Б. Пэйн, пишет: «Жизнь студии «Байограф» отнюдь нельзя было назвать легкомысленной. Наоборот, там царила атмосфера серьезной, вдумчивой работы». Конечно, труда было немало — фильм в три дня. Но жизнь, несомненно, можно было бы назвать «легкомысленной». Другого и ждать нельзя было от труппы, в большинстве своем состоявшей из еще не вышедших из юности девиц. В перерывах между съемками увлекались танцами, не без участия режиссера. Царила романтическая атмосфера — влюблений, мечтаний, сумасбродных планов. Даже преждевременно умудренная Мэри Пикфорд поддавалась поветрию и, обманув тираническую мамашу, сумела обвенчаться с красивым Оуэном Муром.

У нас мало сведений о пристрастии Гриффита к философии, поэтому с опаской надо довериться другому, по-своему примечательному сообщению А.-Б. Пэйна: «...под влиянием Гриффита, просвещенного человека и вдумчивого любителя чтения, актеры, а в особенности молодые актрисы стали, пожалуй, даже несколько чрезмерно увлекаться научными исследованиями и философией: их любимыми философами сделались Ницше, Шопенгауэр, Спиноза. Когда находили они время читать — трудно себе представить, должно быть, ночами или по воскресеньям. Но как бы то ни было, они действительно читали этих философов или о них, и в свободные минуты горячо обсуждали прочитанное. Особенно увлекались философией Бланш Суит, Мей Марш, Лилиан и Дороти, Мириам Купер и Анита Лус. Анита, работавшая в сценарном отделе, проявляла большие способности и была наиболее начитанной. Анита так часто и вместе с тем так удачно принимала участие в философских спорах, что Гриффит прозвал ее мадам Спиноза».

В этом абзаце все очаровательно и все по меньшей мере нелепо. «Философские споры» девушек «Байографа» кажутся частью эксцентрической комедии Мак Сеннета (странно, что Пэйн не упоминает его: Сеннет за всю жизнь не прочел почти ни одной книги). Представить себе простодушную, без умолку болтавшую Мей Марш за чтением Ницше — верх эксцентризма. Пожалуй, то же можно сказать о Дороти Гипс и Мириам Купер. Легче поверить в способности Аниты Лус; именно ее биография характерна для «Байографа». В начале 1912 года сценарный отдел фирмы получил из провинции рукопись неплохого сценария под названием «Нью-йоркская шляпа». Желая заполучить в фирму явно опытного писателя, Ли Догерти послал ему двадцать пять долларов с просьбой приехать. Каково было общее удивление, когда автор оказался шестнадцатилетней школьницей, дочерью театрального дельца. Будущая создательница веселого романа «Джентльмены предпочитают блондинок» пришлось по вкусу всем в «Байографе», не гнушалась никакой работы, и снимаясь и придумывая озорные сценарии, за которые получила кличку «О'Генриетты экрана».

Но легенда о «философских спорах» легко может оказаться вовсе не легендой. В этом доме на 14-й Восточной улице все было возможно, как в сказках Шахразады. Дух пионерства, дух больших ожиданий наполнял сердца и работу молодых актеров, чьи имена занесены в золотую книгу кино.

Нам еще много придется говорить о их лидере. И немало огорчаться, видя в его характере попросту непостижимые противоречия, в его творчестве — сочетание высоких взлетов и глубоких падений. Но что бы там ни было, уже это одно делает его человеком неповторимым в истории киноискусства, достойным почета в самом большом значении слова. Он сумел (отчасти посчастливилось) собрать группу безмерно талантливых актеров, и они не думали о своих талантах; думали только о том, что всем обязаны этому поистине странному человеку из штата Кентукки.

XI. ПРОФЕССИЯ КИНОРЕЖИССЕРА; РЕЖИССЕР

В 1910 году, через полтора года после «Приключений Долли», в «Зеркале театра» появилась небольшая заметка. В ней говорилось: «Качество выпускаемых в последнее время фирмой «Байограф» лент стало таким высоким, что многие приписывают их постановку Дэвиду Беласко. Между тем истинный постановщик, хоть и не Беласко, но может быть смело назван «Беласко экрана». Дальше постановщику лент приписывается даже гений, но по-английски это может обозначать и просто талант.

Свершилось!

И хотя автором заметки, скорее всего, был все тот же Фрэнк Вудс, с самого начала симпатизировавший «Байографу» и его новому постановщику, но без достаточных оснований такая заметка появиться не могла. Не называя фамилии, автор заметки перечисляет в дальнейшем достоинства режиссера «Байографа»: поэтичность, умение из второстепенного сценария сделать полноценный фильм, прекрасная работа с актерами, многие из которых (фамилии опять-таки не указаны) стали любимцами аудитории.

Преувеличено? Пожалуй. Беда в другом.

Не конкретно. Общие слова, эпитеты без примеров. В результате трудно понять, чем отличался «Беласко экрана» от других режиссеров.

В содержательной беседе с интервьюером (в книге «Американское кино») профессор нью-йоркского университета Уильям К. Эверсон останавливается именно на этом, анализирует режиссерские приемы Гриффита.

Почти все его замечания точны и доказательны. Тут и ссылка на пристрастие режиссера к характеристике действующих лиц через показ их отношения к животным (в «Рождении нации» Лириан Гип ласкает котенка, отрицательный персонаж награждает пинком ноги собаку). Изредка животных заменяют дети, их присутствие характеризует мирную семью, еще не ввергнутую в беду, хотя в дальнейшем дети могут и не участвовать, как, например, в фильме 1911 года «Воинственная натура». В этом же фильме умело показано движение кавалерии: сперва небольшой отряд проезжает на заднем плане, как бы совершая круг, затем сразу (очевидно, пауза срезана) кавалеристы появляются на переднем плане, проезжая в обратном направлении; вместо тридцати человек возникает многочисленный отряд, проезжающий по кругу. Эверсон указывает, что до Гриффита так называемую «погоню» снимали, следуя за движущимся в кадре объектом, например лошадью, так что в кадре был только лошадиный круп; Гриффит поставил камеру в машину, идущую впереди лошади, объективом к ней, движение стало не только ощутимее, но и более выразительным.

Если бы Эверсон ограничился перечислением приемов съемки, найденных режиссером, его заключения не имели бы такого значения. Важно, что он понимает общую линию режиссерского поведения: создание атмосферы доверия к тому, что происходит на экране.

Стоило бы пойти дальше. Доверие — это только пассивное чувство, заинтересованность, но и бездеятельность зрителя. Важнейшей заслугой режиссера Гриффита как режиссера в точном смысле этого слова явилось вовлечение зрителя в разворачивающееся на экране действие.

Активизация зрителя.

Активными нередко были и театральные зрители. Общеизвестны рассказы о зрителях, которые в пылу сочувствия к страдающей героине стреляли в ненавистного им «злодея». Вспоминая о парижских окраинных театриках, Н. К. Крупская пишет о том, как реагировала рабочая аудитория на поведение жестокосердного домовладельца, как вслух, громогласно награждала его самыми нелестными эпитетами.

Кинематограф с первых дней был явлением впечатляющим. Вскрикивали, увидев идущий, казалось бы, прямо в зал поезд, хохотали над политым поливальщиком, следили затаив дыхание за приключениями героев. Но подлинного «соучастия» не было. В фильме Портера бандит стрелял в публику, публика вздрагивала — смеялась: все было «понарошку».

Профессор Эверсон, слегка преувеличивая, высказывает мнение, что, уже ставя «Приключения Долли», Гриффит — совершенный новичок в кино — *знал*, как надо делать фильм. Эверсон приписывает «умению» режиссера и то обстоятельство, что действие ленты происходило преимущественно «на натуре», и даже то, что в ленте нет титров. Вряд ли это так: и действие «на натуре» и отсутствие титров наверняка были продиктованы сценарием, сделанным без участия режиссера.

Но в принципе профессор Эверсон близок к правде. Гриффит, скорее всего, не знал, как надо ставить. Но у него уже в первом фильме проявилось важнейшее качество кинорежиссера: стремление к такому воссозданию жизни, которое не только вызывает полное доверие зрителя, но и делает его активным (в меру возможностей) соучастником событий.

Когда на премьере «Уединенной виллы» женщина в зале воскликнула: «Слава богу, они спасены!», это еще не было полным соучастием, но было — приближением к нему. Семью владельца виллы спас случай, но в какой-то мере в дело включалась и воля зрителей. В дальнейшем она стала еще более значимой.

Было ли это стремление Гриффита к «достоверности» продуманным? Вряд ли. Он искренне восхищался (не в начале своей деятельности) огромными возможностями кино, но видел их лишь в универсальном характере нового искусства, в его распространенности. «Наука пришла на помощь маленькому американцу в маленьких городках, — писал он позднее. — Родилось кино». Задуматься над причинами гигантского интереса просто не было времени.

Между тем уже родилась новая наука — о природе режиссерского творчества. Подходил к своему великому учению о системе создателя Художественного театра. Шли жаростые споры на театральном фронте, и в основном копы ломались вокруг вопроса о задачах режиссера.

Всего десяток-полтора лет отделял начало работы Гриффита от появления блестящих научных трудов советских кинорежиссеров. Но при всем выявившемся дальше стремлении Гриффита к рассуждениям о кинематографе они носили в высшей степени импрессионистический, без попытки научного осмысления характер. К своим достижениям он подходил, можно сказать, режиссерской ощупью, и все, что он делал, — уже в начале — было в значительной мере стихийным проявлением настоящего режиссерского видения материала, настоящего режиссерского темперамента.

Вероятно, именно поэтому большинство «находок» Гриффита не связано с предварительной работой, с предварительной разработкой. Долгое время исследователи ломают головы, почему этот режиссер из режиссеров до конца деятельности отказывался от написания так называемого «режиссерского сценария». Изредка это было попросту губительным: как можно было снимать «вавилонские сцены» в «Нетерпимости» без тщательно подготовленного чертежа съемки? Не только втрое-вчетверо возрастала стоимость, были более важные — творческие — потери.

Но Гриффит иначе не мог.

Чтобы «придумывать», ему нужна была творческая атмосфера, окружение, нервный подъем, сопутствующий только съемке — в крайнем случае репетиции. В кабинете, за столом, в комнате, в одиночестве — попросту не работало воображение. Еще недавно он стремился стать писателем, поэтом, восторгался примером творчества Бальзака, Диккенса, Флобера. Он не мог не знать, что создавали они свои шедевры не в шумном ателье, не с мегафоном в руке на вольном воздухе. Не только воображали все сцены, все детали сцен — переживали все вместе с героями, отчуждаясь от мира, от действительности. Но речь шла об ином искусстве. И правила творчества не могли не быть иными.

На съемке Гриффит, стимулируемый всеми атрибутами (кажется, он один из первых ввел музыкальное сопровождение съемки), влезал в жизнь, впихивал туда зрителя, решал задачу треугольника — жизнь, режиссер, зритель.

И пускай позже пришедшие его коллеги — Томас Инс и Сесиль де Милль — сумели достичь огромных успехов, применяя практику режиссерского, даже «железного» сценария: до поэтических высот гриффитовских фильмов, гриффитовских сцен ни в одной своей картине они не дошли. И дело здесь не в профессиональном качестве постановки.

Дело — в принципе режиссерского творчества.

Пересматривая ленты Гриффита, видишь, как скупое, даже порой небрежно использует он собственные «находки», им найденные приемы. По меньшей мере удивительно случайное использование круп-

ных планов. Не только случайное, но — ничтожное по количеству. В некоторых журналах того времени (например, в «Мире кино», 1912) было подсчитано, что средний фильм фирмы «Любин» содержит 15—20 кусков, фирмы «Эдисон» — 20, а фирмы «Байограф» (говорится о ленте «Пески Ди») — 68! Обозреватель журнала, неподобный (!) доктор Стоктон даже возмущен подобным «дроблением». Но это не значит, что «Пески Ди» состоят из одних крупных планов или что хотя бы половина планов в ленте — крупные. На деле в ленте не больше десяти далеко не крупных планов. Просто действие не задерживается в одном общем плане и переходит пять-семь метров спустя в другой общий план. Режиссер понял простой закон зрительского восприятия действия: никто не глядит две-три минуты в одном направлении (даже в театре взгляд зрителя «бегает»).

Использование «крупных планов» их «изобретателем», Гриффитом, можно даже назвать неряшливым. «Крупные планы» врезаны в «общие» с полным забвением необходимости соответствия. Не только кадры не сходятся по свету или фотографии, они словно нарочно (и это относится и к позднейшим фильмам Гриффита) не сходятся по движению, по ракурсу снимаемого объекта. Любому начинающему режиссеру в пору возмутиться.

Гриффита такое возмущение оставило бы совершенно спокойным. Тщательность монтажа его почти не беспокоит или беспокоит по совсем другим линиям. Гриффит, очевидно, считал: зритель пропускает несоответствие «мимо глаз», как пропускает самый момент передвижки отдельного кадрика в проекции.

Восхищаться подобной неряшливостью не приходится. Но требуется понять главное: Гриффит обладал (хотелось бы сказать — по самым свойствам своей натуры, но это не совсем так) подлинным режиссерским чутьем. И это не совсем точно; способность композитора определять тональность — не только прирожденное качество. Скажем иначе: обладал важнейшим для режиссера чувством зрительного зала.

Именно благодаря этому чувству Гриффит как бы впадал в противоречие. Казалось бы, достаточно было найти какой-то, пусть не самый принципиальный метод воздействия на чувства зрителя — и применять этот метод из картины в картину. Между тем репертуар Гриффита с 1908 по 1922 хотя бы год поражает не только разнообразием тем и сценариев, но и непрерывным поиском в режиссерском направлении. Только вчера имел успех прием «спасения в последнюю минуту», а сегодня — лишенный «погонь» и «спасения» лирический этюд о несчастьях Эдгара Аллана По. Больше того, наименее удачными в творчестве Гриффита оказались повторы уже победившего приема: первый «Энох Арден» («Много лет спустя») был интереснее второго («Неизменчивое море»), «Телеграфистка из Лоун-

дэйла» значительно богаче оснащенной «Девушки, которой доверены деньги», финальная скачка в «Сиротках бури» неизмеримо слабее скачки в «Рождении нации». («Погоня» в «Нетерпимости» — не просто повтор.)

Казалось, что режиссер сказал своему зрителю:

— Извините, но я не могу застревать на достигнутом, должен попробовать, искать!

И зритель молчаливо (впрочем, были и письма) ответил:

— Понимаем вас, сэр! Это и в наших интересах. Просим вас, проходите вперед, мы — за вами!

Гриффита нередко именуют «пионером по самой сути». Вероятно, так оно и было. Но это «пионерство» не след относить только к «созданию грамматики, синтаксиса, языка кино». Все это имело место, имело огромное значение, но было — споры тут вряд ли возможны — производным.

Новый «язык» режиссер находил не потому, что была поставлена прежде всего задача: «найти язык», найти технику, выразительные средства нового искусства. Гриффит не раз именно это вменял себе в заслугу. Подобные заявления надо принимать с великой осторожностью. Замечательный французский поэт Артур Рембо в своей волнующей книге «Четверть века в аду» писал: «Я управлял формой и движением каждой согласной и пытался изобрести поэтический язык, так или иначе доступный для всех ощущений». Но тут же признавался, что интересовали его, по сути, «не движения согласных, а именно ощущения — головокружения, ночной тишины».

Задача режиссера была не только задачей нахождения «затемнения», даже вовсе не ею, требовалось жить «душой одной», в одном ритме со зрительным залом. Именно этим нервным ритмом владел почти с первого фильма режиссер «Байографа», и это то, что сделало его режиссером № 1.

Жить со зрителем, человеком из пятого или пятнадцатого ряда, «одною душой», одним ритмом — далеко не просто. Это значило быть — в какой-то мере — родственной личностью, говоря неуклюже, родным человеком. Что общего у полуграмотного выходца из Галиции или Тосканы, портного или мелкого торговца с сыном кентуккийского плантатора, воевавшего за рабовладение? Между все более превращаемым в придаток машины рабочим и человеком, до тридцати трех лет не нашедшим своего места в жизни?

В одной из бесед Гриффит говорил: «Каждый значительный литературный отрывок, каждое произведение пластического искусства являются выражением личности автора; критиковать следует не содержание произведения, не материал искусства, а мысль, человека, личность, стоящую за этим».

Человек «Дэвид У. Гриффит»... Нелегкое дело критиковать его как личность. Поток воспоминаний, исследований — и вот перед нами по-своему цельный, несомненно, привлекательный образ джентльмена, в чуть старомодном костюме, несколько своеобразной шляпе, с неизбежным мегафоном в руках, весьма начитанного, разносторонне образованного человека с наличием некоего пуританизма во взглядах, в манерах — рыцарски относился к дамам, приходил в ужас от того, что некая актриса в некоем фильме снимала чулки перед публикой... Читаешь обо всем этом и задумываешься — от незнания ли это или от желания (изредка рекламного) приукрасить.

Реклама тесно связана с преувеличениями. Превосходный режиссер Эрик Штрогейм, сын неоднократно прогоравшего, далеко не родовитого коммерсанта, усилиями рекламы был превращен в графа Эриха-Марию-Ганса-Освальда-Карла-Морица Штрогейма фон Норденвальда, сына знатного полковника и придворной дамы австрийской императрицы Елизаветы.

Дэвид Уорк Гриффит не только в книжке прекрасной исследовательницы Айрис Берри (она писала при жизни режиссера, весьма ему симпатизировала и брала на веру все рассказы), не только в мемуарах поклонявшейся своему режиссеру Лилиан Гиш, но и в более поздних исследованиях (хотя бы книга Жана Митри «Гриффит», 1966) предстает фигурой, заслуживающей восхищения не только по линии творчества.

Бесстрастная история развенчивает большинство аттестаций. И почти никакого значения это не имеет. Почти, потому что правда всегда помогает. Сложные, зачастую необъяснимые противоречия в характере режиссера дают при внимательном рассмотрении их возможность лучше понять его творчество.

Датский принц в известной трагедии говорит о своем отце короле: «Человек он был!»

Дэвид Уорк Гриффит, без сомнения, был достоин такой аттестации. Без этого невозможно быть выдающимся режиссером.

Человечность и сентиментальность далеко не одно и то же. Частые упоминания в мемуарах: «У Гриффита на глазах слезы...», «...Он заплакал...», «...Не в силах говорить, он со слезами обнял меня...» и т. д. Это разменная и не всегда свободная от примеси монета человечности.

Но своими лептами — уже в первые годы творчества — режиссер показал, что, не боясь обвинений в сентиментальности, он по-настоящему человечен. В своей любви к человеку режиссер не пошел дальше любви романтической, любви только как чувства, не поднятой до попытки активного вмешательства в жизнь человечества. Приходится согласиться с тем, что Гриффиту было весьма мало свойственно осознание необходимости изменения мира, последовательный протест

против основных виновников войн, лишений, несправедливости (какой-то протест был, но сбивчивый и малодейственный). Все это верно, и все это имело место, немало повредило и творчеству режиссера и его оценке современниками и пришедшими на смену поколениями.

И все-таки, не осознавая главной задачи ясно, он осознавал ее — смутно. Бессмысленно и в каком-то плане смехотворно повторяя привычные для его времени и обихода словечки насчет «зловредных профсоюзов» или «забывших бога революционеров», он в то же время создал такие фильмы, как «Нетерпимость» (современная часть), как «Сломанные побеги», как фильм «Разве жизнь не чудесна?», и даже на заре своей деятельности — «Спекуляция пшеницей» и «Мушкетеры Свиной Аллеи». С нескрываемой симпатией относясь к обездоленным, к простым людям, он с яростью набрасывался на богачей, спекулянтов, насильников, придумывая для них казни поистине гиперболические (спекулянт пшеницей тонет в награбленном им зерне). Мог ли это делать режиссер реакционный по сути своей?

Не мог.

И поэтому профессиональный режиссер Дэвид Уорк Гриффит (в 1910 году, подписывая новый контракт, он зачеркнул имя «Лоренс» и написал подлинное) изо дня в день, из ленты в ленту искал и находил (а зачастую и не находил) средства «вовлечь» зрителя в неизменно богатую, достойную любования и беспокойства за нее жизнь людей, снимал, работал по четырнадцать часов в сутки без отдыха, монтировал, резал, сочетая куски жизни в особенном, до него неизвестном ритме, доводя воздействие до апогея, до общего крика зрителей: «Благодарение господу, мы можем быть спасены!»

Это и было режиссурой, пластическим воссозданием мировой круговерти, смены часов, минут и секунд в жизни миллионов людей, и поэтому, вероятно, самым удачным описанием этого воссоздания, описанием, появившимся за год до «Рождения нации», следует считать абзац в статье русского театрального деятеля С. М. Волконского:

«Изумительны в этом отношении американские сценарии. Эти войны, походы, похищения, освобождения, преследования, целые равнины, горные долины, охваченные пламенем войны, героические подвиги и низкие предательства, засады, побеги, спешка и ужас — и среди всего этого, от времени до времени, за облаками дыма, за грохотом картечи, вдруг на секунду — облик девушки у окна — тревожная, страдающая, ждет, изнывает, молится, — и опять дым, картечь и ужас и спешка, спешка...»

Это и был Гриффит! И это понимал (богатые славой народы радуются успехам других) русский критик. И не понимали начисто хозяева «Байографа».

О, эти приторные, может быть, и неприторные умиления в воспоминаниях! Этот благодущный, время от времени возникающий,

как Саваоф в облаках, среди польщенных актеров, пахнувший миллионом и биржей мистер Джереми Кеннеди!

Поначалу и Кеннеди и его alter ego Генри Марвин мало интересовались продукцией подвластной им фирмы. Ленты стали лучше, о них часто пишут в газетах? Конечно, это неплохо, но значения не имеет: дело-то презираемое... Когда начальник сценарного отдела Ли Догерти вдруг стал разглагольствовать об успехах и перспективах киноискусства, Кеннеди и Марвин искренне рассмеялись... О каком искусстве говорит этот чудак? Кино было и будет балаганным аттракционом.

Но время шло, возникли требования некоторых перемен. Фрэнк Вудс уже в 1910 году выступает со статьей, в которой настаивает на публикации в титрах ленты не только фамилий актеров, но и имен постановщиков (при этом он ссылается на письма зрителей). Еще через полгода, в другой статье, он говорит о необходимости увеличения формата лент — хотя бы с одной части до двух.

Причиной для подобной статьи явился отчасти фильм Гриффита «Доверие к негру». Фабула была обычной для режиссера: негр, привязанный к герою, в доме которого рос и которому даже после освобождения остался верен, идет в тюрьму вместо своего хозяина; позже он выходит из заточения и с радостью видит, что недаром принес себя в жертву. В одну часть это никаким образом не вмещалось. Гриффит снял две. Возмущенные его самоуправством, Марвин и Кеннеди разбили его ленту на отдельные: «Доверие» и «Оправданное доверие».

Казалось бы, события дальнейших лент подтвердили правоту Вудса — и режиссера. Все чаще появляются — и из Европы и в Америке — «длинные» фильмы, не только в двух, но и в четырех и даже в пяти частях. Хозяйева фирм и прокатчики продолжают бессмысленно упорствовать. Из пятичастной ленты делают пять лент.

Сталкиваясь с подобной нелепицей, оказываешься не в силах понять: неужели среди денежных людей кинематографа не было людей проницательных, умеющих повернуть вовремя, оценить ситуацию? Несомненно, такие были. Закрывать глаза на это попросту неисторично. На смену поколению «никельдеонщиков», презиравших никельдеоны и кинематографистов, пришли также разжившиеся на никельдеонах дельцы, примерно с 1912 года захватившие командные позиции и положившие начало пресловутым голливудским кинокомпаниям. Адольф Цукор, Джесси Ласки, Сэмюэль Голдвин, Карл Леммле, Уильям Фокс, братья Шенки, Льюис Селзник могут быть упомянуты в числе прочих. Но это — другое поколение (если не в жизни, то в кино).

Поколение Кеннеди и Марвинов явно ничего не могло, да и не стремилось понять — и изменить. Их даже не тронул несомненный

и гомерический по масштабам всемирный успех Макса Линдера и Асты Нильсен — в Европе, первого «ковбоя» на экранах США «Бронко Билли» (Уильяма Андерсона). Они продолжали отказывать актерам «Байографа» в публикации их имен в титрах.

Тем более удивительно, что в начале 1913 года в журнале «Зеркало театра» появилась, несомненно, небывалая по тем временам публикация. Она появилась в форме, очевидно, оплаченного объявления.

«Д.-У. ГРИФФИТ. Создатель всех побед «Байографа», революционизировавший Кино-Драму и нашедший всю современную технику искусства.

В число новаций, которые он ввел и которые теперь приняты па вооружение всеми передовыми режиссерами, входят: употребление общего и крупного планов, очень общие планы, как было показано впервые в «Рамоне», параллельное действие, затянутое напряжение, затемнение и экономия актерских выразительных средств, сделавшая игру в кино подлинным искусством.

Все более или менее справедливо, хотя, можно сказать, свалено в кучу: и крупный план, и затянутое напряжение, и актерская игра.

Стоит подумать, кто именно оплатил объявление. Составил его — некто Альберт Бэнзэф, мелкий юрист, ставший поверенным Гриффита. Очевидно, хозяева «Байографа» не имели к делу никакого отношения, тем более что тут же рядом было сообщение о предполагаемом разрыве режиссера с фирмой.

Эра «Байографа» кончилась.

ХII. НА ПОВОРОТЕ

Оторван последний лист календаря: 31 декабря 1913 года. На новом календаре — безобидная дата «1914».

Мирная дата: пушки не стреляют, люди не падают наземь.

Это странно: перед 14-м пушек и смертей хватало — итало-турецкая война, первая балканская, вторая балканская...

Но свет не без добрых людей... Едва успел закончиться первый месяц нового, 1914 года, как президент Вильсон начал агрессию против Мексики. Но какая же это война, так, военная прогулка. А в остальном все было спокойно, Европа больше не собиралась воевать.

Впрочем, если б и воевала, на балканские войны, столь пустяковые, мало кто обращал внимания. Жизнь текла своим чередом.

В 1912 году, пока усатые берсальеры в нелепых шляпах с перьями стреляли на севере Африки в усатых турок в фесках, Италия безо всякой стрельбы, кроме бутафорской, стала одерживать неожиданные победы на неожиданном фронте — кино. Сделанный фирмой «Чинес» по прославленному роману Генрика Сенкевича фильм «Quo

vadis?» с триумфом прошел по всем странам мира. Все было в этом фильме: и оргии, и горящие кресты с распятыми на них христианами, и пузатый Нерон, играющий на лире на фоне подожженного им Рима, и пагая Лигия на арене цирка, и богатырь Урс, повергающий на песок яростного быка. Сам Огюст Роден был в восторге от фильма, английские король и королева тоже.

«Quo vadis, Domine?» («Куда идешь, Учитель?») — спросил покинувший Рим апостол у привидевшегося ему на дороге Христа.

Такой вопрос уже незачем было обращать к искусству, вчера вызывавшему насмешки. Стало ясно, куда оно идет.

К небывалой славе.

Слава пришла буквально через год. Пока в Триполитании бессмысленно убивали друг друга апеннинцы и оттоманы, крупный итальянский режиссер Джованни Пастроне поставил фильм «Кабирия». «Quo vadis?» отступил на второй план. Фирма «Итала», возродив на экране гордые дни Рима, как бы компенсировала родину за бездарную войну в Африке.

Как бы ни относиться к фильму Пастроне (а в нем много путаницы, безвкусыя и нелепости), это фильм поворотный в истории кино. Казалось бы, ничего нового по сравнению с «Quo vadis?», даже силач Мачисте — подражание Урсу. И тем не менее слово «Кабирия» звучит фацфарою в анналах экрана, как через шесть лет прозвучало «Калигари» (тоже итальянское имя, хоть и не к Италии относящееся).

Вдохновленные романом Флобера «Саламбо» Пастроне и в какой-то малой мере поэт Габриеле Д'Аннунцио создали фильм большого размаха. Храм Ваала с гигантской печью — Молохом, пожирающей детей, извержение вулкана, пожар на римских кораблях, гигантские фигуры слонов во дворце — все было грандиозно, ошеломило зрителей. Вряд ли Пастроне слышал о Гриффите (хотя мог видеть американские ленты), однако в «Кабирии» все время — переброска действия: Сицилия, Карфаген, Рим... В сцене бегства Мачисте со спасенной им Кабирией — параллельный монтаж... Световые эффекты, безупречные (в отличие от других итальянских «боевиков») костюмы, знаменитые лестницы... И — не одна часть, не две, даже не пять, а 4500 метров пленки, пятнадцать частей!

Гриффит утверждал, что не смотрел «Quo vadis?» и вообще итальянские ленты. Актриса Бланш Суит говорит о том, что вся труппа Гриффита, в том числе режиссер, видела фильм Гуаццони в Нью-Йорке, по возвращении из Калифорнии. Возможно, что актриса ошибается. Гриффит не любил смотреть чужие фильмы.

Так или иначе актеры (не только они) итальянскими лентами восхищались, говорили о них. Отзвуки этих лент — в сделанной через два-три года «Нетерпимости» (известно, как настаивал Гриффит на

статуях слонов в царском дворце, хотя вряд ли слоны характерны для Вавилонии).

Потому ли, что нельзя было игнорировать успех итальянцев, или по другой причине, но последний сделанный Гриффитом в «Байографе» фильм назывался «Юдифь из Бетулии». «Книга Иудифь» — легенда о героизме иудейской вдовы... Явно легенда, все в ней не точно: Навуходоносор был царем Вавилона, а не Ассирии (покоренной Вавилоном), непоятно, зачем было мощной армии апокрифического Олоферна осаждать мизерную Ветилуду, даже не город, а селение (его название всюду разное: Ветилуя, Бетулия, Ветилус, Вутель). Ясна цель сказки: поднять дух плененного Вавилоном народа, подтвердить его избранность.

Важнее творческие аспекты.

Америка сегодня, в крайнем случае вчера, — и вдруг Иудея... Склонность режиссера к Библии? Гражданский порыв — протест против агрессии (очень уместный в дни мексиканской революции)?

Скорее всего, стремление сделать коммерческий фильм. Но этого Гриффит попросту не умел. Что было прекрасно и — пагубно для него.

При всем значении для гриффитовского творчества итальянских лент (нельзя не видеть сходства между сочетанием эпох в фильме Луиджи Маджи «Сатана» и «Нетерпимостью»), методы Маджи, Казерини, Гуаццони и Пастроне резко отличны от метода Гриффита.

Некоторое значение имело то обстоятельство, что итальянцы могли многое, не позволенное работавшему у сквалыжных хозяев американцу. Дешевизна рабочих рук в Италии обеспечивала возможность строить задешево гигантские декорации, привлекать для съемок огромные толпы статистов.

Всему этому Гриффит в «Юдифи» безуспешно пытался подражать.

В чем он отошел от итальянцев — в стиле.

Помпезность, граничащая с бутафорией, пленяла и его, только денег было немного, и вот выстроена площадь за стеной и воротами Бетулии, но снимать ее можно только с одной точки: на боковые стены средств не хватило. Почему Олоферн остановился перед такой хрупкой деревушкой, понять невозможно. Но недостоверность декораций Гриффит полностью возместил достоверностью действия и атмосферы. В отличие от итальянских лент курьезная сегодня «Юдифь из Бетулии» была шагом к непрерываемому, не только гриффитовскому реализму.

Трудно говорить о реализме, когда видишь на экране звероподобного, комедийно бородатого Олоферна (далеко не рослый исполнитель роли, Генри Уолтхолл, был посажен на первом плане в кресло с подставкой и выглядел гигантом, сделанную из папье-маше гофри-

рованную бороду приходилось несколько раз во время съемки менять (из-за солнца). Понятно, почему на роль Юдифи была взята не Лилиан Гиш, не Мей Марш, а сравнительно крупная Бланш Суит: все-таки перед Юдифью стояла задача мечом отрубить голову великану. Перед актрисой стояла и еще более сложная задача: очаровать и обмануть полководца; актерские способности Бланш Суит были не столь уж велики, но внешность ее соответствовала роли, такой красавицей ассириец мог увлечься. Игра актрисы сегодня может заставить улыбнуться (хотя все же мимика ее приемлемее обильной жестикуляции актрисы Мадзини в «Кабирии»). С подражанием итальянским образцам сделана достаточно неуклюжая пляска рабыни перед полководцем (в манере популярной в те годы исполнительницы «индийских» танцев Руфи Сент-Дени).

И тем не менее в итальянских боевиках и следа нет того, что ввел в свой фильм американский режиссер. Здесь возможно сожаление. Габриеле Д'Аннунцио, так или иначе связанный со сценарием «Кабирии», в свое время написал прекрасные, продолжающие линию итальянской реалистической новеллы Дж. Верги и др., «Пескарские новеллы». «Кабирия» совершенно чужда «веризму», скорее, близка к пряным, парфюмерным романам позднейшего Д'Аннунцио. Интересно отметить, что задачу реалистического, почти «веристского» воплощения библейского сюжета выполнил много лет спустя другой итальянский режиссер, Пьер Паоло Пазолини, в «Евангелии от Матфея».

В 1913 году — через пять лет после дебюта — Гриффит уже мог собрать воедино (пока только экспериментально) то, что искал, находил, пробовал во всех своих ранних лентах. Меньше всего он думал о «прейскуранте находок», о расширенном использовании крупных и очень общих планов, съемок через тюль или затемнений. Вольше всего его интересовало — создание атмосферы в фильме. Точнее: народный колорит. Именно к этому он шел в лучших из маленьких своих лент, скажем, в «Битве при Элдербушском ущелье» или в «Мушкетерах Свиной Аллеи». Странно читать сегодня упоминание о «Мушкетерах» как о малооригинальной ленте из жизни подонков, жизни «жалких улиц». Как можно не увидеть в этом фильме настоящее отражение быта людей нищенской окраины, которой наличие воровских шаек свойственно так же, как особняки и шикарные автомашины богатым кварталам Нью-Йорка?

Незачем даже смотреть весь фильм (достаточно наивный в сравнении со всеми последующими), достаточно взглянуть на одно только фото из этого фильма. Эта мизансцена двух встретившихся девушек, эта девочка рядом с ними, достоверная до предела. Эйзенштейн вспоминал незабываемую для него маску «прохожего с вытянутым вперед между очками и отвислой бородой носом, с руками за спиной и маниакальной походкой» в «Нетерпимости». Старик в котелке на перед-

нем плане кадра из «Мушкетеров» не менее поразителен, а в фильме он — секунды!

То, чего нет в библейском рассказе — жителей осажденной Бетулии, — Гриффит вывел на передний план. Было так легко ограничиться романтической историей о Юдифи и Олоферне. Гриффит, не забывая об основном узле фабулы, развил все народные сцены, сделал их оркестрово согласующимися главной мелодии, показал, что Юдифь, хоть и зажиточная вдова, — часть народа, болеет его горестями, рискует жизнью ради него. Появился если не социальный, то национальный фон. Режиссера упрекали за излишнюю суетливость толпы в моменты паники. Вероятно, это справедливо, но — слишком мало людей, слишком мало места. И мельтешение толпы подчеркивает одинокий подвиг женщины.

Толпу Гриффит показал, как если б это были жители современного ему Бауэри, нищего квартала Нью-Йорка. Впервые на экране так была трактована история, с акцентом на народной судьбе, с показом не только костюмного зрелища (чем, увы, грешили не только итальянские ленты, но и исторические эпизоды «Нетерпимости»), но и подлинных человеческих чувств. Случайно в книге Лилиан Гиш — две фотографии на одной странице, одна уже упомянутая, из «Мушкетеров», другая — из «Юдифи». Совпадение поразительно; при том, что Лилиан Гиш в обоих фильмах остается собой — Лилиан Гиш, с ее сдержанной улыбкой, патетикой внешней слабости и внутренней силы, нельзя сомневаться в ее достоверности — для библейской сцены. И снова как бы случайные люди и детали, говорящие и об эпохе и о всегдашнем, народном, уличном — девушка с кувшином, кудрявый верзила.

Наиболее конкретным выражением этого — не осовременивающего, а современного — видения истории является введенная Гриффитом в ленту повесть о двух молодых бетулийцах, Наоми и Натане (Мей Марш и Бобби Харрон). Это — превосходная пара и, глядя на кадры с их участием после «Нетерпимости», невольно начинаешь сомневаться, не предвидел ли в «Юдифи» Гриффит важнейшую часть своей позднейшей эпопеи. В сценах двух молодых людей налицо уже подлинный реализм. Причем реализм не случайный, не поверхностный; сцены продуманы тщательно, хотя бы самая первая сцена, встреча двух любящих у колодца, за воротами Бетулии. Сразу становится ощутимой основная беда селения: отсутствие воды.

Рядом со сценами Гиш (молодая мать), Марш и Харрона странно видеть сцены центральных героев, Олоферна и Юдифи. Трудно найти точное определение стилистическому качеству этих сцен, но одно несомненно: сегодня они кажутся по меньшей мере курьезными и безвкусными. (Опять-таки вкусовые оценки далеко не всегда совпадают: такой вдумчивый исследователь, как Льюис Джекобс, через четверть

века называл фильм «полноценным» и «могучим», эпизоды, в которых действовали главные герои, то есть и те, в которых — Юдифь и Олоферн, «исполненными большой силы и выразительности».)

Кажется неоспоримым неумение Гриффита (не только его, но и прочих американских, да и европейских кинорежиссеров) с настоящим пониманием и чувством эпохи подойти к историческому материалу, особенно к материалу древней истории. То, что для создателя «Бовари» явилось задачей поэтического осознания эпохи, прошло мимо самых талантливых людей кино; потребовался гений Эйзенштейна, Пазолини для того, чтобы понять силу и своеобразие отделенных от нас тысячелетиями (или почти тысячелетиями) времен. Гриффит так и не сумел уйти от импозантного, декоративного показа далекого прошлого; вавилонские сцены «Нетерпимости» недалеко ушли от бетулийских.

На одном обстоятельстве хотелось бы чуть задержаться. Сценарий «Юдифи» был написан некой Грейс Пирс. Существовала и знакомая режиссеру пьеса Томаса Олдрича на ту же тему. Нет сомнения, что Гриффит по-своему переделал сценарий, вряд ли другим принадлежат народные сцены. Поэтому нельзя установить, кто именно ввел в ленту — очевидно, для драматизма — несуществующий в библейской легенде мотив овладевшей Юдифью любви к Олоферну. В любовных интригах гриффитовских фильмов — и до «Юдифи» и после нее — не встретишься с элементами чувственной любви, к тому же в значительной мере извращенной. Любовные отношения героев почти всегда чисты, даже сентиментальны, если герой не вполне «чист», то любовь его перерождает. Параллельно существует момент «чечистых» притязаний на героиню (изредка не на одну). Притязания эти приносят успех насильнику далеко не часто (пожалуй, только в «тугенотской» части «Нетерпимости» и в начале фильма «По пути на Восток», во всех других случаях соблазнитель, как того требует жанр мелодрамы, терпит фиаско). Однако в «Юдифи» нечто иное: странная любовь героини к врагу ее родины, можно сказать, к чудовищу зла. Решающего значения это не имеет, но в понимании гриффитовского мышления о чем-то свидетельствует.

«Юдифь из Бетулии», первая большая картина Гриффита, окончательно определила его место в американском кино. Оно было не в том только, что он «революционизировал технику». Стало ясно, что появился художник со своим почерком, своей концепцией. Впрочем, ясно не для всех: Кеннеди и Марвин по-прежнему не понимали значения служащего в их фирме режиссера.

С трудом согласившись на пятичастный фильм (не согласиться с успехами итальянцев было уже невозможно), они буквально истерзали режиссера придирками и запретами. Не считаясь с обычными для итальянцев сметами на большой костюмный фильм, они дали

Гриффиту чудовищную по ничтожности сумму — 18 000 долларов. Уложиться в эту сумму режиссер не мог, он затратил вдвое больше — тридцать шесть тысяч. Очевидно, это окончательно разозлило хозяев. Впрочем, дело было не в деньгах, а в своеволии служащего.

Еще до конца «Юдифи» они вступили в переговоры с владельцами театров Клоу и Эрлендером об экранизации в пятичастных лентах идущих у них пьес (действовал пример Адольфа Цукора, создавшего фирму «Феймос плейерс» — «Знаменитые актеры»). Кеннеди объявил Гриффиту, что ему будет поручено наблюдение за всеми экранизациями. Вслед за этим хозяева «Байографа» приняли иное решение. Экранизации будет осуществлять театральный режиссер, Гриффит же будет продолжать ставить для фирмы киноленты, причем размером только в одну часть.

Кеннеди понимал, что это равносильно увольнению. Улыбаясь, он сказал режиссеру, что на его месте он не согласился бы на эти условия.

В первый (но не в последний) раз Гриффит увидел природу отношений: капиталист — режиссер. Действия Кеннеди и Марвина были просто вздором, глупостью, но уже в них проявилась основная черта будущего Голливуда: уверенность хозяев в обязательной подчиненности режиссеров их вкусам, их воле, их капризам. Входила в силу теория, которую позже не словами, так делами определил наиболее дальновидный из дельцов кино Ирвинг Тальберг: «Нельзя позволять режиссеру своевольничать».

Это не значило, что все хозяева не умели ценить дарование режиссера. Когда Гриффит — со всей свойственной ему учтивостью — сообщил Джереми Кеннеди, что покидает «Байограф», он сейчас же получил предложение от Адольфа Цукора перейти в «Феймос плейерс»; ему предложен был договор на значительно большую, чем в «Байографе», сумму — пятьдесят тысяч в год.

Гриффит с благодарностью отказался. Он верит в свою звезду. Он по горло сыт хозяевами. Быть художником, ни от кого не зависящим...

Самообольщение!.. Зависел от всех. От всего.

В частности, от того, что летом того года, когда была закончена (но далеко не сразу появилась на экранах) «Юдифь из Бетулии», в маленьком боснийском городке Сараеве молодой, сам не знавший, что он делает, может быть, даже науськанный влиятельными политиками Гаврило Принцип стрелял в наследника австрийского престола.

Началась война, какой до того не было... Но какое ему, Гриффиту, до нее дело?

Зло войны не только в разрушениях, смертях, лишениях. Ужас ее и в том, что ломаются судьбы даже не миллионов, а сотен миллионов

людей, далеких от полей сражений, так или иначе война входит в их жизнь, в их души, в их творчество.

XIII. «НЕБОЛЬШИЕ ФИЛЬМЫ...»

Он побывал в лесах глухих,
Проехал много передутый,
Встречал немало всякой жути
И, наконец, перед собой
Увидел в дебрях путь прямой...

Крегъен де Труа. «Ивэйн»
(Перевод В. Миклушевича)

Мне нужны небольшие фильмы точно так же, как художнику нужны небольшие полотна: чтобы заработать необходимые средства для более важных попыток.

Д.-У. Гриффит. 1920

Еще не прозвучал выстрел в Сараеве.

Событие, казавшееся главным (по крайней мере в определенных кругах): Гриффит ушел из «Байографа».

Его отставили. Точнее: он отставил «Байограф». Для «добротого старого» это было концом. Джереми Кеннеди не мог этого понять. Впрочем, если не понял, то инстинктом почувствовал: несколько раньше отстранился от кино, занялся другими, более подходящими для него делами.

Гриффит уходит из «Байографа». В «Мьючуэл». Новая компания, созданная как бы специально для него. Здесь он — (частично) хозяин. Деловая сторона — Гарри Эйткен, прокатчик с Среднего Запада.

Между владельцами «Байографа» и Гарри Эйткеном существовали воинственные отношения. Кеннеди в числе прочих возглавлял монополистскую Организацию Кинопатентов, Эйткен был одним из взбунтовавшихся против тирании Организации деятелей маленьких, независимых компаний. Война была нешуточной, нечто вроде «вестерна», не хватало только перестрелок (впрочем, возможно, и это было).

Эйткен был в восторге от возможности заполучить Гриффита (пожалуй, он единственный из кинодельцов от начала до конца был лоялен по отношению к режиссеру). В 1913 году только слепцы типа Кеннеди не видели значения некогда (всего пять лет назад) скромного, пятидолларового актера. Не только фильмы его были лучшими из созданных за пятилетие. Люди, работавшие с ним, стали украшением всех прочих фирм, многие — самостоятельными режиссе-

рами. Уже определилась роль в кино бывшего гриффитовского актера Мак Сеннета.

Важнее было то, что характер американских фильмов стал «гриффитовским». Уже не только его актеры и ученики использовали утвержденные им приемы съемки и монтажа. Самое значение киноискусства стало неоспоримо более высоким, начиналось десятилетие, создавшее славу американского кинематографа, славу Пикфорд, Фербенкса, Чаплина, сестер Гиш.

Кинематографа Гриффита.

Он не один покинул «Байограф». Стало очевидным, что люди, работавшие там, полны любви, доверия не к названию, не к новому зданию в части города, именуемой Бронкс, не к хозяевам фирмы, а к человеку, вместе с ними творившему подлинное искусство.

В «Мьючуэл» перешли Лилиан и Дороти Гиш, Мей Марш, Бланин Суит, Мириам Купер, Генри Уолтхолл, Доналд Крисп, Джордж Сигмен и превратившийся из посыльного в ведущего актера Бобби Харрон. Перешли и постоянные рабочие «Байографа»: Хак Уортмен, Джо Аллер, Ральф де Ласи и многие другие.

Примечательнее всего было то, что на первых порах отказался следовать за своим режиссером оператор Билли Битцер. Совсем не из любви к «старому» «Байографу». Просто — упрямство и отсутствие воображения. Он предсказывал все несчастья новой фирме; позвоительно думать, что всю жизнь он с подозрением относился к Гриффиту, к его скачкам, к его масштабам. Гриффит пока что был благодарнее — он не обиделся, не оставил оператора в явно идущем ко дну «Байографе», вместе с прочими убедил его перейти в «Мьючуэл».

Новая фирма!.. И, казалось бы, открытое плавание. Можно делать — в этом помещении бывшей студии «Кинемаколор» в доме на Бульваре Заходящего солнца в Голливуде — фильмы, достойные большой славы. «Юдифь из Бетулии», казалось бы, была только шагом на пути к этому.

Но неисповедимы пути и перецутья творчества.

Фильмы, поставленные Гриффитом в первый год пребывания в «Мьючуэле» (с октября 1913 года по сентябрь 1914 года), вызывают по меньшей мере недоумение.

Станным представляется уже выбор первого фильма «Побег», по имевшей успех в театре пьесе П. Армстронга. Тема была острой, не менее важной, чем алкоголизм, которому режиссер посвятил немало коротких лент в «Байографе», и тем не менее удивительной для пуритански настроенного кентуккийца: борьба с венерическими заболеваниями. Чем-то ведь должна была заинтересовать его история молодого человека, заболевшего сифилисом и превратившегося в чудовище. Мы все-таки очень мало знаем о личной жизни Гриффита. Брак с Арвидсон (на четвертом десятке лет) был явно неудачным и про-

должался недолго. Затем сугубо холостяцкая жизнь на протяжении почти сорока лет — с влюблениями в актрис собственной труппы (больше языки намекали, что ему больше по душе дурочки), с весьма интересными для психологов проявлениями «отцовского комплекса» и весьма конкретными романами (Линда Арвидсон в течение сорока лет угрожала мужу нежелательными разоблачениями).

Так или иначе, «семейная тема» — в трех из четырех поставленных в этот год фильмов. «Побег» был отложен из-за болезни Бланш Суит, первым был выпущен фильм «Битва полов». Лилиан Гиш пишет, что Гриффит откровенно признался ей: «Это будет халтура». Пять частей были сняты за пять дней, съемки шли днем и ночью, в конце концов Битцер отказался снимать Лилиан: «У нее глаза налились кровью».

Почему нужна была такая спешка? Судя по словам Гиш и самого Гриффита, нужно было «быстро и дешево сделать коммерческий фильм, чтобы заработать побольше денег для компании».

Отчасти он этого добился: оба фильма с их злободневной тематикой имели успех у зрителя, дали немалую прибыль.

Того же нельзя сказать о следующих двух лентах, сделанных после «Побега». Здесь Гриффит вновь становится на милый ему путь экспериментов, но, по существу, эксперименты эти не стоит даже так именовать, они не идут в сравнение с подлинно пионерскими фильмами режиссера.

Жил-был малоизвестный поэт Джэвн Говард Пэйи. Интересной была скорее его биография, чем творчество: жизнь поэт вел самую беснордонную. Интересно, что именно он, бродяга и непутевая личность, создал в высшей степени сентиментальное стихотворение «Родина, милая родина», положенное на музыку и ставшее одной из самых любимых песен в странах, где говорят по-английски.

Уже в маленькой ленте «Пиппа проходит» был взят на вооружение не слишком новаторский прием — реакция разных людей на песню проходящей девушки. В фильме о Пэйи этот прием был развит; в шести частях — три эпизода, пролог и эпилог. Фильм начинается с рассказа о поэте, о брошенных им возлюбленной, матери, сестре, затем идут три новеллы о людях, в жизни которых песня, написанная Пэйиом, сыграла роль: новелла о Мэри со странной кличкой «Apple Pie» (яблочный пирог) и ее увлечении, новелла о матери и ее трех сыновьях и, наконец, снова «семейная история» — муж, жена, соблазнитель. Все заканчивалось по меньшей мере комическим (хоть это и не было целью режиссера) эпилогом: грешник Пэйи ивергнут в дымный ад, но любовь умершей к тому времени невесты избавляет его от преисподней и приводит на небеса.

Называя этот финал «комическим», не погрешнишь против истины. И Лилиан Гиш и Карл Браун описывают съемку «вознесения

на небо» с невозмутимостью и юмором, достойными Твена: «Генри Уолтхолла и меня нужно было поднять при помощи тросов над камерой. Мистера Гриффита не устраивала эта сцена:

— Когда они пролетают над камерой — больше всего видны ноги Уолли. Это нехорошо.

Началась долгая дискуссия, во время которой мы с Уолтхоллом висели на тросах. Уолли, как истинный джентльмен, не повисил голоса и даже не пожаловался — он просто потерял сознание. Наконец нас спустили вниз, попытались поставить камеру на тележку, но ничего не получалось.

— Подвесьте их снова, — крикнул мистер Гриффит. — Надо направить их полет от камеры, которую мы одновременно поведем назад.

Так мы и полетели к вечному блаженству — спиной».

Девушек, изображавших ангелов, которые сопровождают Пэйна и его возлюбленную в их полете, подымали таким же образом и, подобно Уолтхоллу, они не выдержали испытания — отлеживались на полу, нюхая всяческие соли. Как меланхолически замечает Браун, «вскоре пол был усеян больными ангелами».

Описание этого полета с беспомощно висящими в воздухе на тросах девицами, поистине, как признает Гиш, «может показаться забавным». Особенно если учесть, что через несколько часов готовый фильм надо было показать на предварительном просмотре. Сцена ангелов, с испуганными лицами витающих в воздухе, вызвала гомерический хохот: ангелам явно жилось неважно в поднебесье. Гриффит вышел из затруднения, вырезав при монтаже всех девиц.

Может быть, и не стоило бы задерживаться на этом фильме (хотя рассказ о полете сугубо характерен для ранних лет кино), если бы не одно обстоятельство: четыре «сюжета» в одном фильме — это ведь и сценарная конструкция «Нетерпимости».

Как ни странно, фильм не потерпел фиаско, хотя и принес меньше денег, чем «Побег». Зрители вполне мирились с модными в те годы аллегориями и примитивными эффектами.

Совсем не «прошел» у зрителя четвертый фильм, поставленный Гриффитом в «Мьючуэле». Он назывался «Совесть-мститель».

В творчестве Гриффита «повторы» занимали необычайно большое место. Толчком к «Совести-мстителю», несомненно, была лента, поставленная Гриффитом еще в начале 1909 года, «Эдгар Аллан По». В новом фильме была взята для фабулы не личная история поэта, а его три произведения: «Сердце-обличитель», «Колодезь и маятник» и «Аннабель Ли».

Задержимся на этом чрезвычайно мрачном и по фабуле и по атмосфере фильме, и не потому, что, по мнению Лилиан Гиш, он как бы предвещал экспрессионистские немецкие фильмы начала двад-

пятих годов — сходство, возможно, имеется, различие — огромное.

Гриффит неоднократно — не только в дальнейшем, но и во времена «Мьючузла» — заявлял, что решительно возражает против использования звука в кино. На первый взгляд он был только против «говорящих картин». «Сама природа кино исключает не только необходимость, но и уместность говорящего голоса», — категорически утверждал он в 1924 году. Признавал Гриффит в кино только «голос музыки». Оркестры в кинотеатрах.

Отрицая речь, режиссер оставлял без внимания и звук как таковой, возможность художественного использования палитры шумов и звучаний, которые на каждом шагу встречаются в жизни.

Между тем новелла Эдгара По «Сердце-обличитель» — блестящий образец творческого применения звука. Больше того, звука не натуралистического, а выразительного именно благодаря несоответствию с правдоподобием: в решающий момент, когда убийца хладнокровно (и умело) лжет полицейским, вдруг ему начинает казаться, что его сердце стучит все сильнее и сильнее.

«Это был тихий, глухой, частый звук — точно тиканье часов, завернутого в вату». И дальше: «...Звук раздавался!.. Не умолкая!.. все громче!.. громче! громче! *громче!*» (Для рассказов По традиционно использование звучаний — в «Бочонке амонтильядо» героя в день карнавала заживо замуровывают в стену, и стук камней перемежается со звоном бубенцов на шутовском колпаке жертвы.)

Конечно, такой *крупный план звука* был немислим в 1914 году (хотя уже существовал кинетофон). Но как не увидел режиссер здесь переклички с введенным им в обиход кино *немых* крупным планом, как не нашел соответствующих *немых* решений — понять трудно. К сожалению, из рассказа взяты внешние, актерские моменты, весьма нелепые из-за преувеличенной (вопреки всем урокам Гриффита) жестикуляции Уолтхолла. Пожалуй, в этой новелле больше чем где-либо (и далеко не качественно) Гриффит использовал просто крупные планы: рук, глаз, предметов.

Второй лежащий в основе сценария рассказ По «Колодезь и маятник» перекликается с первым по мрачной окраске (пленник инквизиции погребен в колодце, где маятник гигантских часов, раскачиваясь, в конце концов должен убить его). Гриффит изменил многое в рассказе и никак не использовал монтажных возможностей маятника (не говоря уже о звучаниях, опять-таки невозможных в то время).

Показательно, что рассказ как бы нарочно создан в «гриффитовском стиле». «Я чувствовал, что шатаюсь на краю колодца, — я отворотил глаза... Нестройный гул голосов! Громкие звуки труб! Грохот, точно от тысячи громов! Огненные стены раздались! Чья-то рука схватила мою руку, когда я, изнемогая, падал в бездну. То была рука генерала Ласалея. Французская армия вошла в Толедо».

Доведенное до совершенства «спасение в последнюю минуту»! Как оно нужно было самому режиссеру и его труппе — в июле 1914 года, когда он показал свой фильм о мстящей совести!

Это был один из самых памятных месяцев века. Началась война на полях Европы (не только Европы), гибли солдаты, мирные жители, дома, города и деревни.

Волны ненависти, несвойственной человеку, враждебной человечеству, — ненависти, искусно раскаленной для прикрытия злейших планов правящих классов статьями в газетах, стихами и плакатами, неистовой пропагандой, клеветой, обрушились на планету.

Горько сознавать, что дорога, открывшаяся перед Гриффитом после блужданий в жалком мире спирохетных палочек, чувствительных песенок и подвалов с пауками и крысами, была отчасти дорогой такой же нетерпимости, вражды к подлинно человеческому.

Но вместе с отзывками ожесточения, прорвавшегося в первый настоящем большой фильм режиссера, пришли, оттесняя злобное, несправедливое, нелепое, и другие качества, ставшие обязательными и для искусства экрана, — высокое чувство жизни, чувство общности людей.

XIV. «РОЖДЕНИЕ НАЦИИ». 1

Нельзя не быть серьезным, приступая к рассказу об этом фильме.

И невозможно быть серьезным: начинать приходится с пренодобного Томаса Диксона (не того Диксона, что изобрел «кинетоскоп» и «биограф»).

Читали ли вы романы пренодобного Т. Диксона «Пятна леопарда» и «Человек клана»? Вероятно, не читали. К счастью для вас. Сквернее, пожалуй, не было в литературе. Впрочем, к литературе они не имеют отношения. Разве что к беллетристике самого низкого пошиба.

Не потому только, что мерзки воззрения автора. Существуют произведения с реакционной идеей, но — произведения! К примеру, превосходная трилогия Сенкевича! Идеальный пафос ее (данегирийская шляхетской Польше) вряд ли приемлем.

Романы Т. Диксона имели некоторый успех; и у плохой литературы имеются читатели. Нашлись и зрители у скроенной автором из романа «Человек клана» пьесы. Скорее всего, причиной — жанр: ультрамелодрама. И обращение к еще живой тогда для США теме: Гражданской войне, 1861—1865.

Войны в двух романах почти нет; время послевоенное. Не менее бурное.

Генерал из разбитых войск, некто Бедфорд Форрест (штат Теннесси), пылая неуемной ненавистью к «радикалам» и неграм, основал тайное общество «мстителей». Таких немало было на Юге сейчас же после войны. Организованное генералом превзошло прочие. Как ни странно, причиной — невиданная по бутафорской пышности театральность, ритуал, придуманный генералом. Сам ли он был родом из шотландцев или другие (роман Диксона посвящен его дяде, одному из сподвижников Форреста, полковнику Лерою Мак-Афи), но обществу было присвоено название «Клан». Вражда шотландских кланов — родовая, не расовая. Никакой тайны в ней не было. Организация Форреста получила название «Невидимой Империи». В основу была положена строжайшая конспирация. Члены «Клана» убивали только недавно получивших волю и позволяющих себе «вольничать» (не уступил дороги белому, не так взглянул на белую женщину) негров по ночам, облачившись в идиотские белые балахоны с капюшонами (прорези для глаз), балахоны надевали и на лошадей.

Во главе Кантона стоял «Великий Циклоп». Графства — «Великий Гигант». Округа — «Великий Титан». Всего «Клана» — «Великий Колдун». Еще были «6 Фурий». Смешного в этом мало. Лилась потоками кровь, звучали выстрелы. Отсюда, по созвучию с пальбой, родилась ставшая печально известной кличка: «Ку-клуks-клан».

Возник «белый» террор. Все перемешалось: искатели наживы с Севера, так пазываемые «карпетбеггеры» (саквояжники), «trash» — местная мелюзга, белые бедняки, недолюбливавшие плантаторов, но негров просто ненавидевшие. А в Вашингтоне, в Белом доме сидел наследник Линкольна Эндрю Джонсон, покровительствовавший родному Югу. Жизнь «Ку-клуks-клана» была не очень долгой. Неслышное, остававшееся безнаказанным самоуправство возмутило не только северян. В самой «Империи» возник разлад. Следующий президент США, Улисс Грант, в начале семидесятых годов прикрыл «Клан». Увы, только на бумаге.

Один из историков писал, что в этой «тихой войне» было истреблено больше людей, чем в кровопролитной битве при Геттисбурге. С одной разницей: гибли люди одной стороны. Негры.

Лет тридцать о «Клане» было мало слышно. Но в начале нового века ситуация в США чрезвычайно осложнилась. «Черные» стали угрозой и для Севера. Прежде всего по линии экономической. И смешно и трагично: вчерашние белые рабы и полурабы ополчились на негров, якобы отрицающих у них работу. Расизм был снова взят на вооружение — трестами, монополиями, политиками, реакционными деятелями.

Отсюда — некоторый успех романов преподобного.

Бессмысленна их критика. Но — хотя бы три-четыре момента. Негр изнасиловал белую. Она покончила с собой. На сетчатке ее

глаз, как на фотошленке, запечатлен лик насильника. Вождь преренных «радикалов» наделен... искривленной ступней (в легендах — примета дьявола). Президент Линкольн, ненавидимый Югом, убитый агентом южан, изображен «пламенным другом Юга». В романе участвует (в это трудно поверить) прославленный зверством управляющий из «Хижина дяди Тома» Симон Легри; он по воле автора стал... кроважидным пособником негров.

В 1914 году журналист Фрэнк Вудс окончательно решает заняться кинематографом, приходит в «Мьючюзл». Незадолго до этого он без успеха пытался в фирме «Кинемаколор» снять театральный спектакль по роману Диксона.

Вудс предложил эту тему Гриффиту.

Прозвучал горн.

И сын полковника отозвался на призыв. Диксона он знал в годы безработицы, просил Вудса не рассказывать преподающему, что это он — «Лоренс Гриффит». Стыдился прошлого.

Но темы он не устыдился. Его тема!

Посмотрев фильм, преподаватель заявил: «Это не моя книга!» Он ошибался. Книга была в фильме, как большое сердце в теле атлета. Имя благочестивого расиста вошло в историю.

Авторами сценария числились Гриффит и Вудс. Скорее всего, сценария не было, был приблизительный план. Путанный, снятый в порядке импровизации фильм «выстроился» как сценарий только после съемок, в монтаже (съемки — три месяца, монтаж — три с половиной).

Меньше всего стоило бы пересказывать фабулу фильма. Гриффиту было свойственно понимание драматургии, когда дело касалось короткометражных лент — «Уединенная вилла», «Телеграфистка на Лоундэйла»... Профессионально выстроена и фабула «Юдифи из Бетулии» — история осады точно переплетена с историей богатой вдовы, искусно влетена липия Натана и Наоми. В «Человеке клапа» сценаристы не сумели преодолеть вопиющую бессвязность романа, в котором события развиваются судорожно, без какой бы то ни было мотивации, кроме желания почернее изобразить «черных».

Все же Гриффиту удалось (скорее всего, в монтаже) кое-как привести фабулу в порядок.

В семье доктора Камерона (городок Пидмон, на юге США) имеются три сына: Бенджамен, Уэйд и Дюк — и две дочери: Маргарет и Флора. К ним в гости из Пенсильвании (северный штат) приезжают дети сенатора Стоунмена: дочь Элси и сыновья Филипп и Теодор. Как полагается, возникают романы. Фил Стоунмен влюбляется в Маргарет Камерон, ее старший брат, Бенджамен Камерон, — в Элси Стоунмен (она ему приглянулась еще раньше, по фотографии).

Война разлучает семейства. Она дорого стоит и Камеронам и Стоунменам. Убиты Теодор и Дюк. Старший сын Камерона Бен произведен в полковники, в битве при Петербурге попадает в плен к Филу Стоунмену.

Апноматокс, война закончена, генерал южан Ли сдается вместе с армией победителю, генералу Гранту. Раненый Бен Камерон — в северном госпитале для пленных, за ним ухаживает Элси Стоунмен. Ему грозит смерть по подозрению в шпионаже. Элси вместе с матерью Бена идут в Белый дом, к Линкольну. Президент, выслушав их, снимает с Бена обвинение.

Ставший негласным вожаком Сената Стоунмен требует репрессий для побежденных южан. Посылает своего помощника, мулата Линча, в штат Южная Каролина, чтобы утвердить там господство бывших рабов. В это время актер Бут убивает в театре «главного друга Юга» Линкольна.

Вернувшийся домой «маленький полковник» — Бен Камерон — потрясен «бесчинствами негров» и Линча, протестует. В ответ на это Стоунмен приказывает Элси порвать с обещавшей семье Камеронов. Бывший слуга Камеронов, негр Гас, ставший адъютантом Линча, встречает в лесу младшую сестру Бена, Флору, преследует ее. Она бросается в пропасть и гибнет. Бен находит ее труп, клянется отомстить. Случайно увиденная им игра детей (два белых мальчика, закутавшись в простыни, пугают двух негрятят) наводит его на мысль о создании «Клана». Члены новорожденного «Клана» поймали Гаса, расправились с ним.

Мулат Линч взбешен расправой «мстителей» с Гасом. Спасаясь от его преследований, доктор Камерон, его семья и несколько оставшихся верными им негров прячутся в отдельной хижине. Линч посылает своих подопечных расправиться с беглецами. Решив жениться на Элси, он требует у Стоунмена руки его дочери. «Негролюб» Стоунмен — в ужасе от притязаний мулата, грозит ему арестом. Но Линч уже не боится сенатора и приказывает своим приспешникам арестовать его.

«Клан» узнает об этом. Скачет на помощь и — спасает всех: и Стоунменов и Камеронов. Финал — торжество «Клана», браки Бена и Элси, Фила и Маргарет.

Нетрудно в этом сценарии (вернее, в фильме) увидеть все приметы мелодрамы: любовь, насилие, опасность, спасение.

Но мелодрама «Человек клана» не идет в сравнение с мелодрамой «Уединенная вилла». Все, вернее, почти все богатство выразительных средств, накопленное в «Байографе» (фильмы «Мьючуэла» как-то остались в стороне), режиссер использовал — большей частью блестяще, местами просто умело — в первой своей по-настоящему большой картине.

Но главной целью Гриффита было не только использование выразительных, найденных им или утвержденных им приемов. И не только присущее мелодраме «потрясение эффектами». Задачей было большее.

Через год после появления фильма Гриффит писал:

«Когда думаешь о том, что величайшие преступления нашей цивилизации объясняются отсутствием подлинного воображения у людей, становится понятным, какой огромной силой в воспитании человека (сочетающемся с развлечением) является кинематограф. «Рождение нации» не претендовало быть проповедью, но если хоть отчасти фильм сумел показать подлинный характер «славной войны», уже этим, по-моему, он оправдал свое назначение».

Гриффит излишне скромничал. Его задачей была именно проповедь — не зря воспитание он поставил впереди развлечения.

Разорение, смерть отца не позволили юному Дэвиду стать ни доктором, ни адвокатом, ни служителем церкви. Отец его пробовал силы и в медицине и в политической деятельности — без заметных успехов. Разве что не занимал церковного амвона. Но коньком его было чтение проповедей — в форме ли текстов из Библии, из Шекспира, в форме ли ежеминутных поучений. Не имело значения, что проповедник был сам далеко не без греха. Для южан это явление типичное. Преподобный Томас Диксон призывал в романах к расправе с братьями по вере (негры — преданные церкви христиане). Герой «Пятен леопарда», вдохновляющий «Клан» на убийство «черных», — священнослужитель.

В ранних лентах Гриффита — сплошь стандартные поучения. Даже названия говорят об этом: «Чтобы спасти ее душу...», «Прозрение», «Бедствия от неверия», «Корни греха», «Пробуждение совести», «Свет во тьме»... Это только малая часть «поучительных лент» (на некоторых фотографиях Гриффит с его высоким воротником, чопорным галстуком — типичный пастор).

Проповедь — в основе фильмов, предшествовавших «Человеку клана». «Юдифь из Бетулии» — на библейскую тему. «Битва полов» — обличение адюльтера, «Побег» — прославление полового воздержания. Герой ленты «Родина, милая родина» попадает за грехи в ад, его спасает чистая любовь невесты.

В основе «Рождения нации» — идея. Гриффит считал: «Борьба со злом мира». Но задача была явно другая. Та же, что у Томаса Диксона. Придется привести длинную (и поразительную по безвкусию) цитату из предисловия к роману «Человек клана»:

«В наиболее мрачные часы жизни Юга, когда израненный народ лежал среди лохмотьев и пепелищ, терзаемый клювом и когтями Грифа, вдруг на горных вершинах, в белом мареве появилась Длань. Она росла до тех пор, пока благодетельная тень ее не покрыла измучен-

ные землю и небо. Невидимая Империя возникла на полях смерти и бросила вызов видимому, начав с ним беспощадную борьбу. Молодой Юг, ведомый воплощенной душой «людей клана» старой Шотландии, породился и, презрев изгнание, лишение свободы и позорные казни, снес жизнь народа».

В этой цитате все, мягко скажем, — ложь, но об этом позже.

Гриффит мог подписаться под этой цитатой. Он сказал Лилиан Гиш: «Я хочу рассказать правду о Гражданской войне, ее все искажают, выигравшая сторона всегда рассказывает по-своему, нарушая истину».

Гриффит не только рассказал «по-своему». Он как бы воззвал:

— О люди, не хулите светлый «Клан», он не убивал, он защитил несчастный Юг от убийц — негров!

Как проповедник (и историк) Гриффит потерпел поражение. Победил как кинематографист. Категорические выводы опасны; вероятно, без проповеднической (пусть одиозной) начинки не было бы и кинематографической победы. Во всяком случае, такой масштабной победы.

Феноменальный, неслыханный до того (и отчасти позже) успех. И — ожесточенные нападки. Ожесточение было вызвано успехом; по крайней мере выпущенные раньше не менее, если не более «черно-сотенные» ленты полемики не вызывали. Прошли две трети века, возможно судить несколько спокойнее. Сейчас, к примеру, видишь, что сцены, изображающие «ужасы негритянского засилья», не только удались меньше прочего, они попросту кинематографически плохи. Кажется, что их ставил другой, очень плохой режиссер.

Но прежде всего — о правде «по-своему».

Возможно, в фильме имеются кусочки истины. Возможно, что негры (и нахлынувшие с Севера «сафвоаяжники») допускали «вольности», что были инциденты, что даже среди «людей клана» встречались и не злодеи.

Правда нарушена в основном.

Не Север напал на Юг и «истерзал» народ Юга. История совершенно точна: десятилетиями Юг диктовал волю Северу, командовал, душал даже робкое слово об ограничении рабства.

В начале фильма — страница журнала, в ней текст: «Если Север проведет своего кандидата (в президенты), Юг отделится». И сразу — кадр: новоизбранный президент, уроженец Юга, согласно утверждениям Диксона и Гриффита, «лучший друг Юга», подписывает прокламацию о призыве 75 000 волоштеров. Но здесь все поменено местами. Прокламация появилась после отделения Юга (с чем не согласны были миллионы южан). И после неслыханного по паглотности нападения южан на правительственный форт Самтер. Об этом в фильме говорится, словно это были незначительные акты. И ни слова не говорится о том,

что почти все военные специалисты были родом с Юга, еще до прокламации Линкольна бросили свои посты, перебрались на Юг и возглавили уже подготовленные армии. Почти все оружие Республики — тайком и явно — было переправлено в южные штаты. Были подкуплены дельцы и бандиты в Нью-Йорке и других северных городах, но только готовившие восстания «в тылу», но и восставшие. Ценой хлопка была куплена поддержка почти всех великих держав (кроме России).

Больше года армии Севера, которыми командовали преступно бездейственные генералы, терпели поражения, были на краю гибели, Вашингтон — под угрозой нападения. Север был спасен наличием гигантских ресурсов в людях и промышленности, умом и выдержкой Линкольна, талантом выросших в боях полководцев — Шермана, Гранта, Шеридана, мужеством парней из народа (среди них — немцев, единомышленников Маркса) и — в очень большой степени — объявлением воли черному населению страны.

Юг потерпел поражение, не мог не потерпеть. Лишения были огромными — для обеих сторон. Люди, развязавшие войну, пожинали ее плоды. Не правители и генералы Юга (многие из них бежали в Европу), а покалеченные боями солдаты, их семьи. Радоваться их горю невозможно; указать на истинных виновников (солдаты Юга не могут быть выгорожены) обязательно.

Обо всем этом, естественно, не сказал преподобный Томас Диксон. Он предусмотрительно опустил — предысторию. Его романы — только о так называемой Реконструкции Юга. Ставка — на жалость к побежденным. Гриффит посвятил первую часть своего фильма тому, чего у Диксона почти нет. И сделал все для того, чтобы рассказать историю «по-своему». Лучшие сцены этой части — воссозданные (и очень неплохо) исторические события: подписание Линкольном прокламации о призыве волонтеров, сдача генерала Ли генералу Гранту и убийство Линкольна актером Бутом в ложе театра Форда. Принцип (вернее было бы сказать — умысел) ясен: раз почти все исторично, значит, правдива исторически и вторая часть.

Ничего не скажешь, умный ход. Прежде всего, кинематографически.

В этом — в кинематографическом — плане режиссер, как уже сказано, победил. Несмотря на...

XV. «РОЖДЕНИЕ НАЦИИ». 2

Если первая часть «держит» аудиторию воссозданием истории, знакомством с героями, предвкушением потрясений, то вторая — торжество пластического воздействия на зрителя.

Торжество «интереса».

Флора спасается от негра Гаса. Спасется или нет? Спасение в последнюю минуту не приходит. «Маленький полковник», брат Флоры, находит труп. Клянется отомстить. Но он один. Где найти помощь? Ответ — создание «Клана». Математически точный расчет.

Линч преследует Элси. Она пытается спастись. Случайный приход отца, — казалось бы, спасение. Нет. Линч грозит расправой и отцу. Опасность грозит уже всем положительным героям фильма.

И — скачут лошади в балахонах. На них — люди, тоже в балахонах. Один из самых знаменитых в истории кино эпизодов.

Скачка «клановцев» — закономерное драматургическое построение. Была тщательная подготовка. Элси, Флора, «маленький полковник» стали близки зрителю, родилась симпатия. И — ненависть к «насильникам». К конкретным персонажам: Линчу, Гасу, их приспешникам. Люди в балахонах стали рыцарями легенды, спешащими спасти «девицу в опасности».

И тем не менее эпизод начисто условен. Когда в романе «Война и мир» партизаны Денисова и Долохова расправляются с французами, все конкретно: налицо несомненные агрессоры и — народные мстители. Поменять их местами неммыслимо.

«Скок» клансменов легко заменить скачкой северян, спешащих на помощь неграм и «радикалам». Не будет белых балахонов (а они, конечно же, «работают»), по — получится.

Талант Гриффита, его уверенность в своей правоте позволили сцене именно в таком виде стать значительной. Как гений Гоголя и высокий талант Сенкевича позволили двум противоположным взглядам на отношения польских шляхтичей и запорожцев стать художественно оправданными (при всем том, что трактовка Гоголя, несомненно, ближе к исторической правде).

Много написано о «кинематографическом» совершенстве этого эпизода — и других, без сомнения, воздействующих сцен. Все, по крупицам найденное в лептах «Байографа», пригодилось: и «кашированные», то есть организующие внимание зрителя ограничением поля зрелища, кадры, и переброска действия в пространстве («параллельное действие», особенно в финале), и переброска действия во времени (так называемые «реминесценции»), и крупные планы, и гигантские общие планы.

И все это — во-вторых. На первый план выходит атмосфера фильма. Больше, чем атмосфера: жизнь в фильме. Не было этого ни в «Кабири», ни в других нашумевших лептах.

И раньше в кино (главным образом, у того же Гриффита) возникала атмосфера доверия — к рассказу, к героям. Люди (и эпоха) принимались реалистически. Скажем точнее: наивно реалистически. Скорее всего, двухмерно, как на плакате. В «Рождении нации» воз-

ника отчасти «трехмерность» эпохи и людей. Только отчасти — кинематографу еще невиданно далеко было (и — приблизилось ли?) до классических произведений, таких, как «Генрих IV», «Война и мир», «В овраге» Чехова.

Заслуга актеров? Пожалуй, нет. Полных удач мало. Прославленный фильмом «маленький полковник» Генри Уолтхолл — приемлем, не больше. В помине нет воссоздания «духовного мира» героя, стереоскопичности; главным образом одна-две краски (озабоченность или, как писали, неизменная «угрюмость» полковника). Еще неяснее — с героиней. На роль Элси Стоунмен намечалась Бланш Сунт, вчерашняя Юдифь. Кажется, предполагалась в этой роли и Мей Марш, что, конечно, было бы необъяснимо. Случайно, попробовав прорепетировать одну из сцен с Лилиан Гиш (он часто «прикидывал» то одну, то другую актрису), Гриффит увидел несомненные возможности контраста: хрупкая, белокурая Лилиан и грубый Джордж Ситмен (мулат Линч). Надо признать, что роль Элси значительно менее выигрышна, чем, скажем, роль Юдифи. Хотя имеются у нее «активные» сцены (убеждает мать Бена пойти к президенту, спорит с отцом), но в целом — почти сплошь пассивная роль. Но не только это: исполняет роль великая актриса скованно, без той внутренней силы, которая пришла к ней позже в фильме «Сломанные побеги», в фильме «По пути на Восток» и отчасти в «Сиротках бури».

Еще об одном персонаже. Остин Стоунмен, отец Элси, сенатор (актер Ральф Льюис) — попросту пустое место. Непостижимо, но у Диксона в романе получился нелепый, но — образ. Его нельзя сравнить с такими «сделанными» образами, как, к примеру, иезуит Роден в «Агасфере» Эжена Сю, но какой-то замысел имеется. Этакое «сатанинство». Даже искривленная ступня сенатора — не случайна. Любовница Стоунмена, мулатка Лидия, — под стать: без пяти минут Клеопатра, жрица жуткой секты «воду» (что характерно для Юга столет назад). Гриффит все это (и справедливо) отбросил, но новых решений образов не нашел («сатанизм» перешел к негру Гасу, особенно в сцене с Флорой).

«Дьявольский» сенатор не соответствовал избранному режиссером стилю. Стилю серьезного (пусть со срывами) рассказа, можно сказать больше, «семейного романа», прославленного Толстым, Бальзаком, Диккенсом, Теккереем.

«Без личных историй История для меня пуста», — сказал позже Гриффит. И зритель принял как Историю показанную ему историю двух семейств. «Крупный план» восторжествовал и здесь. Герои полюбились зрителям, стали близкими. Поэтому некоторая «безличность» героев, отсутствие исключительности тоже были рассчитаны. Работал «ансамбль», может быть, впервые в кино так старательно представленный. Еще были в игре актеров остатки «старомодной

манеры»: Мэри Олден в роли Лидии старалась всюю; переигрывала в некоторых сценах (особенно в бегстве от Гаса) и Мей Марш — Флора; «пережимал» Джордж Сигмен. Меньше прочих суетилась в роли Маргарет Камерон Мириам Купер, образ получился анемичный. Но в целом возникало доверие, симпатия (или сильнейшая антипатия) к персонажам. Даже незначительным.

Хотя бы в одной сценке. Элли приходит в госпиталь к Бену. У двери (больные — пленники) стоит молодой часовой, случайный статист. Очень стбит — просто так — запомнить его имя и фамилию: Уильям Фримен. Он смотрит на идущую к пленнику девушку, потом вновь смотрит, когда она проходит, возвращаясь. Это — поразительная находка. Всего секундные кадры, и — если не трагедия, то драма.

И еще раньше — блестяще снятая сцена битвы под Петербургом. Бен Камерон во главе отряда, со знаменем в руках атакует позиции северян. Отряд уничтожен огнем противника. Один «маленький полковник» взбирается на бруствер, втыкает знамя в жерло вражеской пушки и падает, раненный, на руки врагу-другу, Филу Стоунмену. В самой обреченности этого героического поступка — великодушное раскрытие смысла (вернее, бессмыслицы) Гражданской войны. Читал ли Гриффит «Войну и мир», главу об Аустерлице, о подвиге Андрея Болконского? Не знаем. Вероятно, не читал.

Может быть, один из самых сильных эпизодов картины — возвращение Бена домой. Здесь все превосходно. Маленькая Флора в ее холщовом платье, наивно украшенном кусочками старого меха... Остатки кукурузы для «пышного пира»... И — открывшаяся дверь, протянутая навстречу сыну рука матери... Все это — начало великого психологического реализма мировой кинематографии.

Помощник оператора Карл Браун рассказывает в своей книге, как искал режиссер основной лес для сцены гибели Флоры. Поехали в машине; кто-то из местных жителей — случайно или намеренно — указал отвратительную дорогу. Часами шли по грязи, толкая автомобиль. Когда дошли, там уже была другая часть группы, они быстро проехали по хорошей дороге. Путешествие стоило затраченного труда, обнаженные сосны стали поражающим фоном сцены. Реквием над Флорой.

Труд режиссера (и его группы)! Еще думая о так и не написанной пьесе «Война» до того, как стал киноактером, Гриффит не выходил из библиотеки. То же — с «Человеком клана». Не довольствуясь творчеством Диксона, прочел (как сообщает Лилиан Гиш) почти все, написанное о Гражданской войне. Все альбомы были просмотрены, в том числе изумительная книга личного линкольновского фотографа Мэтью Брэди «Фотографии Гражданской войны». (Характерная для времени деталь: Битцер выманил у библиотекарки книгу Брэди, преподнес ей в награду плитку шоколада.)

Впечатления от книг, в схеме придуманные эпизоды... И, по существу, никакого сценария. Импровизация на месте. Отсюда — какая-то свежесть воссоздания. И огрехи, необходимость позже доснимать не сходящиеся по свету, по ракурсу крупные планы. Отсюда и неслыханные по тому времени в США перерасходы — и пленки и денег. Спас положение монтаж, обессиливающая работа по превращению десятков тысяч футов пленки в метраж двенадцати частей.

На постановку было отпущено сорок тысяч долларов, сумма даже для той поры мизерная. Сразу перерасход — и неприятности. Деньги доставались где только можно было; перепуганное тратами руководство фирмы, несмотря на призывы Гарри Эйткена, отказалось от увеличения сметы. Массовые сцены снимались с минимальным количеством статистов — триста, четыреста человек; опыт Гриффита, опыт Битцера по постановке батальных сцен (особенно в небольшой ленте «Битва») пригодились.

Фильм стоил около ста десяти тысяч долларов (из них треть — на печать, рекламу и прочее). Сумма привела в ужас многих (хотя «Кабирия» стоила больше). Брат режиссера Сесилия де Милля, тоже режиссер, Уильям де Милль, писал продюсеру Голдвину: «Этот фильм — просто сумасшествие. Чтобы свести концы с концами, надо собрать не меньше четверти миллиона, а этого не было еще никогда».

Не только продюсеры были слепы.

В провале были убеждены многие. Карл Браун после просмотра несмонтированного материала едва не зарыдал от горя, предчувствуя фиаско. Даже Гриффит потерял привычное для него присутствие духа, стал невменяемым, вдруг начинал выкрикивать несвязные слова.

И — работал.

Так много места уделено в биографиях Д.-У. Гриффита его отцу: и панегирических слов и неодобрительных. Легко сделать вывод: сын (несомненно, обожавший полковника, которого видел только в детстве, но замечавший его грехов) пошел в родителя. Это не так. Время переломилось. Действительно, в итоге войны, переоценки отношений Севера и Юга родилось новое поколение, новая нация (среди родившихся были и такие, которые так и не поняли ничего, к примеру, преподобный Томас Диксон, появившийся на свет за год до конца Гражданской войны, но и он был уже не тем, что поколения плантаторов). Долгое время, подобно Джекобу Гриффиту, сын его попросту влачил существование. Ведь ничего не скажешь: в тридцать с лишним лет — человек не у дел.

Но пришел час, выражаясь велеречиво, прокричал знаменитый петух, завершивший ленты фирмы Пате, возникло дело, и странное и на первый взгляд жалкое, и — состоялось буквально чудо: родился новый человек. В отличие от отца фанатически преданный работе,

по-настоящему, не в побасенках только, воин, борец, упрямо идущий вперед, невзирая на ранения побольнее, чем от пули или удара саблей, на потери похлеще всех потерь южан, с верой в подлинный народ — уже не «янки» и «рабовладельцев», не северян и южан, а америкашцев.

И главное, умеющий почувствовать, что фильм его будет нужным, поворотным в истории кино! Сомневающемуся в успехе Битцеру (Битцер не разделял восторгов режиссера перед романом и южными традициями) он повторил то, что говорил ему, приглашая оставить «Байограф»:

— Мы должны будем работать яростно, много, может быть, пять лет, но мы сделаем гигантские картины, заработаем миллион долларов и уйдем на покой, ты сможешь сколько угодно заниматься усовершенствованием камеры, а я писать!

Запомним эти слова.

В конце января 1915 года фильм этот был показан уже отчаявшейся съемочной группе. Просмотр длился почти три часа. Слово «Конец», и гробовая пауза, потом все вскочили, стали кричать — тоже что-то несуразное, актеры, обливаясь слезами, счастливо улыбаясь, кинулись к Гриффиту, благодаря за то, что он снял их в таком фильме.

8 февраля 1915 года — первый показ ленты «Человек клана» в Лос-Анджелесе, в театре «Аудиториум». Гарри Эйткен, несмотря на протесты Гриффита, повысил цены на билеты до двух долларов. Зал был переполнен. Оркестр исполнил музыку, умело подобранную Джозефом К. Брейлем (в сотрудничестве с режиссером).

Прием был небывалым. Уже сцены войны, особенно атака со знаменем в руках, вызвали аплодисменты. Во второй части фильма зритель уже полностью был захвачен фильмом. Сцепы с Мей Марш вызвали рыдания во всем зале, а смерть ее — общий стон ужаса. Финальная скачка, особенно кадр, снятый из специально вырытой траншеи, когда лошади летят прямо на аппарат (пыль была подлинной и впечатляющей, камера пострадала), шла под сплошные аплодисменты (оркестр весьма способствовал этому, исполняя «Полет валькирий» Вагнера).

Когда фильм закончился (увы, видением Христа, впечатанным в кадр веселящихся детей), началась овация. Зрители повскакали с мест, кричали, рукоплескали. «Тогда, — пишет Карл Браун, — Гриффит вышел. Если можно это назвать выходом. В таких случаях принято выходить на середину просцениума, почти вплотную к публике, расклапываться, прижимать руку к сердцу, подымать две сжатые руки вверх, над головой, как делают победившие боксеры. Ничего подобного Гриффит не сделал. Он вышел сбоку, на один шаг, остановился, едва различимый в гигантской арке сцены, постоял без дви-

жения, пока накатывались на него волны восторга, признательности, восхищения. Потом так же незаметно удалился» (это прекрасно показано в фильме Питера Богдановича «Никельдеон»).

3 марта фильм был показан с еще большим успехом в Нью-Йорке, в театре «Либерти». Скорее всего, уже с новым названием — «Рождение нации». Считается, что его предложил автор романа; во всяком случае, оно взято из «Пятен леопарда». Название малоподходящее, никакого рождения *одной* нации в картине нет, налицо — все еще конфликт двух частей страны, но по-своему оно чем-то оправдано и — осталось (показательно, что Томас Диксон, не очень сперва веривший в Гриффита, выступая, словно главный создатель фильма, заявлял, что позволил режиссеру снять его роман только потому, что тот — сын конфедерата).

Фильм прошел с триумфом по всей стране. Вопреки опасениям де Милля, собрал — точная цифра неизвестна — примерно сорок восемь миллионов долларов, на долгое время став самым коммерческим фильмом мира; через четверть века его место заняла картина В. Флеминга «Развеемо ветром» по роману Маргарет Митчелл, признавшей, что она вдохновлялась фильмом Гриффита (стоит, говоря о коммерческом успехе «Рождения нации», упомянуть об одном печальном для кино факте: он обогатил молодого владельца никельдеона в Массачусетсе, Луи Б. Майера, ставшего позже одним из самых прожженных и подлых киномагнатов).

Доходы от фильма были благодатным дождем для всей киноиндустрии. С этой точки зрения слово «рождение» имеет и другой смысл.

Но рядом с успехом возникла буря негодования. Против фильма резко выступили общественные организации, видные деятели, представители негров. Начались стычки на улицах между противниками и сторонниками ленты. В Чикаго пролилась кровь. Гриффит попытался слегка уступить, вырезал несколько наиболее «расистских» титров и кадров, но и это не устроило оппозицию. Среди противников фильма были выдающиеся публицисты, такие, как доктор Чарльз Эллиот из Гарвардского университета, Джейн Адамс, Освальд Г. Виллард и Френсис Хеккет, назвавший Диксона «желтым, то есть порочащим свое звание церковником».

Отчасти поддержал картину просмотр в Белом доме; пошли слухи, что президент Вильсон заявил: «Смотреть этот фильм все равно что видеть историю при свете молний». Секретарь президента заявил в печати, что президент таких слов не говорил.

Гриффит был потрясен волной возмущения фильмом. Доказывал, что упрекать его во вражде к «черным» непозволительно: он с детства их любит. То же доказывал и Диксон. По мнению Диксона, его романы и фильм могли только способствовать упрочению дружбы и

любви между Севером и Югом. Не удержавшись, Диксон добавлял, что цель фильма, как и романа, «предотвратить порчу расы вследствие смешанных браков».

Утверждение по меньшей мере красноречивое. Французский киновед П. Сорлин справедливо указывает на то, что, по существу, в фильме, помимо ора в местном Конгрессе, нет «злодеяний» негров. Почти все гонения на Камеронов (грабежи, грубость) относятся к «саквояжникам». Единственная и, очевидно, недопустимейшая вина негров: попытки сожительства с белыми девушками (Флора и Элси). Попытки! Говоря о «порче расы», Диксон умалчивает о процветавшем на юге конкубинате белых плантаторов с рабынями.

Гриффит был умнее. Он не ссыался на «чистоту расы». В спешно написанной брошюре «Подъем и упадок свободного слова в Америке» он настаивал на своем праве толковать историю. Протесты и критику он объяснял «нетерпимостью» демагогов, ненавидящих свободу пропаганды в кино. Запомним это слово «нетерпимость».

Требования «свободы пропаганды» характерны не только для подлинных друзей прогресса. В 1926 году баварское правительство направило в Берлин ходатайство сразу о двух вещах: первая — полный запрет «возмутительного» советского фильма «Броненосец «Потемкин», вторая — предоставление свободы митингов небольшой и совершенно безобидной группке некоего Адольфа Гитлера.

Жорж Садуль в своей «Истории кино» говорит о недопустимости нарочитых сближений. До итальянского фашизма — в год съемок «Рождения нации» — было еще без малого десять лет. Расистские тенденции фильма Гриффита нельзя смешивать с кровавыми действиями овладевших Германией бандитов. По существу, в фильме — частные эпизоды, путаная идеология. В комическом (увы, мало смешном) виде показывая получивших права «черных», Гриффит ни в одном кадре не призывает к расправе с негритянским народом как таковым.

И все-таки — целые две главы в этой книге, посвященные фильму... Заслуживает ли он этого? Не следовало ли сжать до минимума рассказ о «Рождении нации», фильме, без сомнения, прославленном, но — уместно сказать — печально прославленном? О таких как бы унижающих искусство произведениях чем меньше, тем лучше.

Но — не парадокс ли?

«Унизил искусство...». Но и возвысил его, никуда от этого не денешься.

Прошло две трети века, казалось бы, самая пора начисто забыть омрачающую анналы истории кино картину.

Это оказалось невозможным.

И, пожалуй, пора серьезно разобраться — с призыва к серьезности начат в этой книге рассказ именно об этом фильме.

Несомненно, с большой серьезностью отнеслись к оценке фильма не один, не два, а десятки авторитетных кинематографистов.

Стоит привести лишь один отзыв — имеющего наибольшее право на оценки художника.

Сергея Эйзенштейна.

«Отталкивающий фильм», в котором «мы видим Гриффита неприкрытым апологетом расизма, воздвигающим целлулоидный памятник в честь Ку-клукс-клана за его борьбу против негров».

Больше у С. М. Эйзенштейна — ни строки о «Рождении нации».

Весьма под вопросом: видел ли он самый фильм. В своей «Всеобщей истории кино» Жорж Садуль пишет: «В январе 1951 года Пудовкин заявил мне, что он никогда не видел эту картину Гриффита, что ее ни разу в жизни не видел и Эйзенштейн». Смеею добавить: мое поколение кинематографистов (1920—1925) видело если не все, то почти все американские фильмы, демонстрировавшиеся тогда в России, — «Рождение нации» мы просто не могли увидеть. Эйзенштейн написал свою статью в 1942 году, может быть, во время пребывания в США ему удалось посмотреть фильм. Сведений об этом нет. В статье — только четыре строки. Ни одного примера из фильма — в других статьях советского мастера.

И все-таки отзыв Эйзенштейна — тоже с оговоркой. В примечании к нему он пишет: «Во всех трех случаях (речь идет о фильмах Гриффита — «лучших», «сомнительных» и «отталкивающих». — Л. Т.) я имею в виду не почти неизменное в этих фильмах мастерство Гриффита, растущее из глубокой искренности и полной убежденности в правильности своих тем, но прежде всего сами эти темы и их идейный прицел».

В статье «Крупным планом» Эйзенштейн ратовал за оценку фильмов как бы в трех планах: общем, среднем и крупном. Оценка «общим планом» дает характеристику фильма в целом, его идейного значения, его места в искусстве. Критика «средним планом» как бы приличествует зрителю: в высшей степени считаясь с идейным содержанием фильма, он огромное значение придает тому, как это содержание воплощено, как оно волнует его, зрителя. И, наконец, оценка «крупным планом». Не забывая о прочих планах, критик особое внимание обращает на выразительные средства произведения, на их силу, совместимость с темой и т. д. (статья вызвала осуждение некоторых киноведев, совершенно напрасно).

В оценках «Рождения нации» мы часто сталкиваемся с противоречиями в отношении к фильму.

Вэйчел Линдсей: «Всюду, где в его сценарии чувствуется влияние книги Диксона «Человек клана», — фильм никуда не годится. Там же, где присутствует подлинный Гриффит, то есть на протяжении половины всего времени, фильм хорош».

Жорж Садуль: «При всей своей реакционной идеологии, явных технических недостатках и слабых местах «Рождение нации» отмечает важнейшую дату в истории американского кино. Впервые в Новом Свете киноискусство достигло зрелости».

Льюис Джекобс: «Рождение нации» подняло искусство кино на новую художественную высоту. Высшая точка в традиции американского фильма, оно довело до совершенства монтажные принципы, возникшие вместе с Мельесом и продолженные у Портера. Такой щедрой в средствах и мастерски сделанной была эта картина, что на многие годы вперед она определила — и явно и не совсем явно — путь кинематографистов во всех странах. Многое в процессе кино обязано существованием мастерству этого фильма».

Как видим, и в положительных — с оговорками — оценках нет недостатка.

Но не нарочито ли самое разделение: на порочную идею и блестящее ее воплощение?

В интересной книге «Фильм — творческий процесс» американский сценарист и теоретик Джон Говард Лоусон пишет:

«Несмотря на свою симпатию к массам, Гриффит рассматривал историю как слепой и безнадежный процесс. Этим объясняются поразительные противоречия в «Рождении нации». Критики с похвалой отмечали техническое совершенство фильма и сетовали по поводу реакционной трактовки освободительной борьбы негров. Прогрессивные технические приемы и реакционное социальное содержание этого фильма часто рассматриваются как диаметрально противоположные факторы. Такая точка зрения отрывает форму от содержания и недооценивает выдающийся ум Гриффита. Его происхождение южанина, привязанность его отца к довоенному Югу в известной мере определили неспособность Гриффита понять роль негритянского народа в Гражданской войне и в период реконструкции. И все же расизму «Рождения нации» нет оправдания. Это явление — не случайная ошибка; оно не лишено связи с мастерством, характеризующим фильм, и вырастает из социального мировоззрения, ограничивавшего искусство Гриффита и в значительной мере обусловившего его творческий закат после создания «Нетерпимости».

Не со всем можно согласиться в этом, несомненно, серьезном абзаце. Слишком часто мы слышим ставшие трюизмом слова «отрыв формы от содержания», чтобы так, походя, их упоминать. И взгляды Дж.-Г. Лоусона на некоторые фильмы, позволим себе сказать, вряд ли объективны, в частности в отношении картин, о которых будет говориться дальше. «Безрадостный переулоч» Г. Пабста (как и ленты Ренуара и Фейдера) он полагает «манерно натуралистическим». Уничтожающе — и явно несправедливо — характеризует «Большой парад» К. Видора: «...всего лишь случайные эпизоды патриотиче-

ского парада». И уж просто удивительная оценка «Сломанных побегов» Гриффита: «...фильм производит впечатление слабого сентиментального отзвука той яростной силы, которая чувствовалась в «Нетерпимости», «...ни мягкий гуманизм, ни проповедь расовой терпимости не могут скрасить пустой сентиментальности фильма».

Но действительно, не время ли подытожить оценку фильма, ставшего, на взгляд многих, «рождением кино»?

Оговариваться незачем. Расизму этого фильма нет оправдания. Особенно в связи с непрекращающейся борьбой вокруг самого явления — достаточно обратиться к газетам. Отведение целой расе места вне общества причинило неслыханные страдания человечеству, боль ощущается и сегодня.

И незачем на аптечных весах подсчитывать — виновен ли в умиленной по отношению к «Ку-клукс-клану» трактовке истории автор романа, преподобный Диксон, или режиссер. Если режиссер выпустил фильм, он несет ответ. Точно так же имеет значение, но не в конечном счете — хуже или лучше сделаны кинематографически явно фальшивые, чуждые правде эпизоды. Фильм Гриффита — не воинствующе расистский, но тем не менее — в нем налицо и временами выпячены расистские мотивы.

Может быть, уместно вспомнить здесь иронические слова Гете в его заметках о карнавале в Риме: «Возможно ли найти такое средство, чтобы с белого каррарского мрамора удалять серые пятна?»

Однако что же делать нам, решительным противникам расизма и других уродливых наследий прошлого?

Зачеркнуть фильм? Ограничиться безапелляционной оценкой, данной ему величайшим из наших мастеров?

В одном решительно не прав Дж.-Г. Лоусон. По его мнению, центральными местами фильма являются попытки изнасилования Элси Стоунмен и Флоры Камерон мулатом Линчем и негром Гасом. Эпизод смерти Флоры — впечатляющий эпизод, и не место здесь подсчитывать его огрехи — «пережим» в актерской игре, случайность сюжетных поворотов. Но лучшие места фильма (если не говорить о финале) не связаны с расизмом: военные сцены, сцена в госпитале, смерть Линкольна, возвращение «маленького полковника» — всего не перечить.

Позволительно привести еще один отзыв американца. В своей талантливой книге «Час с немым и звуковым кино» Гилберт Селдес пишет:

«Что нельзя не увидеть в фильме — то, что он превзошел свой материал. Он выше, лучше, чем претендующая на грандиозность его идея. Материал представлял собой набор дешевых сенсаций и предрассудков, именованный «Человек клана»; все это Гриффит возвысил идеей о Соединенных Штатах, в результате Гражданской войны

ставших единой нацией... Идея эта не слишком явно вытекает из фильма; что еще важнее, замысел чаще служил требованиям фабулы и оформления, чем главному. А главным было то, что восторжествовала камера».

И дальше: «Гриффит сделал «Рождение нации» камерой, не перипетиями сюжета, не актерской игрой, не «живописными» кусками, не заимствованиями из скульптуры или музыки... В десятки раз более важными являются «подспудные» качества фильма, и главное из них то, что «Рождение нации» представляет собой художественное единство в самом полном смысле слова, как единство — симфония, части которой вырастают одна из другой, становятся значимее из-за соотношения всех частей».

Мне нечего добавить к этому точному, на мой взгляд, определению.

Мы не имеем права — перед историей нашего искусства — зачеркивать или отодвигать на задний план это по-настоящему поворотное, многое определившее в дальнейшем произведение. Не имеем ни желания, ни права отдавать его врагам человечности, нашим врагам.

Говоря решительное «нет» многому в первом шедевре Дэвида Уорка Гриффита, мы обязаны сказать твердое «да» фильму «Рождение нации».

XVI. ФИЛЬМ — НА ВСЕ ВРЕМЕНА. 1

В Голливуде, неподалеку от прославленного Бульвара Заходящего солнца, еще в начале тридцатых годов высились странные обломки непонятных сооружений; их, как принято говорить, омывали дожди, ветры обрушивались на них, время разрушало их изо дня в день. Туристам показывали эти потерявшие облик строения, равнодушно объясняя:

— Здесь был выстроен Вавилон для печально известного фильма «Нетерпимость»: два миллиона убытка!

Так преходяща слава мира! Некогда всемогущий город в Месопотамии, чье имя тысячи лет было синонимом варварской пышности и разврата, придавалось позже и Риму, и Парижу, город, где, по преданиям, был земной рай — Эдем, город, где томились в плену жители Иудеи и их громоречивые пророки, город этот был стерт с лица земли, превратился в скопище нищих деревушек.

Еще раз воскрес этот город в пятнадцатом году нашего века, на далеком от Азии материке, волею режиссера, имя которого было в тот год славнейшим в кино, — на его текущем счету (а это конкретней всего означало славу в его стране) лежал миллион долларов, полученный от «Рождения нации». Новый фильм (где было место

Вавилону) должен был дать режиссеру уже не миллион, а пять-десять миллионов, родился бы новый Форд, новый Дюпон, нечто еще невиданное: миллионер-художник.

Этого не случилось. Шалтай-Болтай свалился со стены (более высокой, чем воздвигнутые для съемок Вавилона), грохот этого «большого падения» слышен и в наши дни.

И тем не менее это — один из самых значительных в истории мирового киноискусства фильмов. Именно потому надо по возможности отказаться от пышных эпитетов и вавилонских гимнов («О, Нингирсу, царь, которого тяжкой мощи не могут вынести земли...»), и библейских проклятий («Окаянная дочь Вавилона, опустошительница...»).

В 1914 году, заканчивая «Рождение нации», Гриффит задумал небольшую ленту о современности наподобие поставленных им в «Мьючуэле» до «Рождения». Вероятно, замысел возник при чтении газет, все еще вспоминавших два памятных события в индустриальной жизни страны. Одним было столкновение владельца большого химического завода с рабочими: по приказу хозяина заводская охрана обстреляла пикеты стачечников; было убито девятнадцать человек. Вторым событием была казнь обвиненного в преднамеренном убийстве молодого рабочего Стилоу; после его смерти выяснилось, что он был невиновен.

Трудно строить гипотезы, почему сын плантатора обратился к теме стачки и беззакония. И все-таки догадки допустимы. Еще не вышел «Человек клана», еще не вспыхнул ураган протестов, обвинений в прославлении нарушавшей все законы, невиданно жестокой «Невидимой Империи», по предвидеть критику было не трудно. Лилиан Гиш вспоминает, что в ответ на выраженное ею беспокойство по поводу того, как примут фильм публицисты на Севере, Гриффит невесело улыбнулся и сказал: «Пусть критикуют, это увеличит сборы».

Возможно, что небольшой своей лентой он хотел сказать:

— Как! Вы считаете Юг плантаторов, «Ку-клукс-клан» беззаконными, кровожадными? А что — и не пятьдесят лет назад, а сейчас — вы делаете на Севере со своими рабочими, людьми вашей расы?

Лента должна была называться «Мать и закон». Суженный до масштабов камерной драмы рассказ о жене ложно обвиненного молодого рабочего, о ее борьбе за мужа. Главные роли должна была исполнять молодая пара из «Юдифи», Мей Марш и Роберт Харрон, и это точный выбор. Ни Бланш Суит с ее женскими чарами, ни джентльмен Уолтхолл, ни эфемерная Лилиан Гиш не годились, к тому же Лилиан и Уолтхолл были заняты в «Рождении нации»; вполне подходила Дороти Гиш, но Гриффит не слишком охотно снимал ее, фактически лишь в двух значимых картинах — «Сердца мира» и «Сиротки бури». Марш и Харрон самым отсутствием стандартной краси-

ности, исключительности соответствовали типажу детей фабричного предместья.

Работа над коротким фильмом была приостановлена в связи с выпуском «Рождения нации». Несомненный триумф, сборы и — яростные нападки. Гриффит защищается в своей брошюре-памфлете; самое частое слово в нем — нетерпимость. Люди нетерпимы к выражению другими своего, пусть даже логичного, но ненавистного им мнения. Пример: Жанна Д'Арк. Или — история Иисуса из Назарета.

От исторических сравнений до углубления в историю — один шаг. И создатель «Рождения нации» уже не может довольствоваться выпуском «четырёхчастной» картины. Что прилично консулу, недостойно Цезаря.

Лента о матери и всему окружению режиссера кажется мелкокаштанной, неоригинальной даже в его творчестве, чересчур сентиментальной. Это — не великий Гриффит.

А что такое — «великий Гриффит»? Это не совсем знает и сам он.

Вчерашний неудачник во всем — в литературе, в театре, даже в личной жизни, крутящий еженедельно картинку, проснулся после премьеры в «Аудиториуме» королем. Как просыпался герой арабских сказок, халиф на час, Абу-ль-Хасан. Или медник Кристофер Слай в шекспировской пьесе.

Но сравнения вряд ли уместны. Абу-ль-Хасан и Слай, побывав в роскоши, возвращались в хлев. Дэвид Гриффит — на пьедестале, и на нем останется. Его величие — не сон, а подтверждаемая банковским счетом явь.

Фурор, вызванный «Рождением нации», не слишком вскружил голову вовсе не самовлюбленному, умному режиссеру. Но он не мог не видеть, что создал нечто из ряда вон выходящее. Если в начале работы над «Человеком клана» он соглашался на явно лживые, широковещательные анонсы о восемнадцати тысячах солдат, участвующих в военных сценях, делалось это в интересах рекламы. Но чем яснее становилось, что вся нация — в восторге от «Рождения нации» (противники фильма — не в счет), тем все больше поддавался режиссер болезни, именуемой «mania grandiosa».

Добавим: успех «Рождения нации» надо было перекрыть успехом еще большего, невиданного по масштабам фильма. Теперь Гриффит мог не бояться вмешательства, мелочного контроля дельцов. В фирме «Мьючуэл» были люди, злобствовавшие в свое время по поводу трат на «Рождение нации». Несомненно, под диктовку достаточно злопамятного режиссера Гарри Эйткен энергично расправился с недругами Гриффита. «Мьючуэл» быстро прекратила существование, образовалась новая компания, для которой неутомимый Эйткен нашел множество названий: и «Рилайенс Меджестик», и «Файн Артс Пикчерс» и, наконец, «Трайэнгл» («Треугольник»), где сошлись три наи-

более видных в то время режиссера: Гриффит, Мак Сеннет и Томас Инс. Конечно, первым по значимости был автор «Рождения нации», ему были открыты все банковские двери. Как не использовать это?

Но еще более важной была — смысловая задача. Задача разделиться с «нетерпимыми» хулителями фильма «Рождение нации» уже не памфлетом, а лентой.

Терпимость! Где она? Не в США, где говоруны обливают грязью пленивший нацию фильм. И не в Европе, где убивают друг друга люди в разного цвета шинелях, бомбы сыплются на мирные дома и газеты обоих лагерей доходят до ожесточения в перебранке.

Опасность подавления «свободной мысли», права на «свою правду» грозит человечеству. Придет ли спасение? Оно не пришло к Орлеанской деве. К жертвам инквизиции. К женщинам городка Салем, обвиненным в колдовстве (были примеры поближе, хотя бы дело Альфреда Дрейфуса во Франции, но вряд ли оно волновало прославившего «Ку-клукс-клан» режиссера).

В деле Стилоу «спасение в последнюю минуту» не состоялось. Для героев «Матери и закона» постановщик «Уединенной виллы» избрал счастливый конец. Теперь дело в том, чтобы показать, что счастливый конец — случайность. Показать это можно было историческими примерами других стран (ни в одном фильме Гриффита, где действие происходит в Америке, нет «несчастливого конца». «Сломанные побеги» — Англия, гибель героя в «Побеге» — наказание за жизнь, не согласную с традициями США.)

Исторические примеры возникали в фантазии сценариста-режиссера (теперь ему уже не нужен был Фрэнк Вудс). Возникали не в совокупности, а раздельно. Может быть, смутно маячило библейское прошлое — как было в «Юдифи». Или вспоминалась столь понравившаяся лента «Убийство герцога Гиза». Почему бы и нет: режиссер, уже покоривший Америку, мог думать о завоевании Европы (увы, мешала война, и все-таки...), о европейском материале.

Франция! В тот год это была страна, привлекавшая все взоры, на ее полях шли бои (Россия — чересчур далеко). Но материал войны, окопов, танков был чужд режиссеру, игравшему в пацифизм (как и вся Америка, включая президента, в тот год). Но — прошлое Франции! Пышные наряды, роскошные залы, живописные узкие улочки Парижа... Это великолепно «монтируется» (конечно, он так не сказал бы) с лишней эффектной современностью.

Палитра «Рождения нации» не лишена серых, почти мрачных тонов; они — и в батальных сценах и в быте разоренного Юга. Но мелодрама окрашивала большую часть фильма в мажорные, яркие тона.

Для трущоб американского города Гриффит, идя своим, не объяснимым схемой путем, избрал только серый цвет. Цвет «Тяжелых времен». Цвет «жалких кварталов», описанных Гиссингом, Моррисо-

ном, Лондоном. Кварталов, знакомых Гриффиту. (Диккенс, Моррисон были мастерами юмора, их «серость» не лишена искр; Гриффиту, по существу, юмор не давался, все попытки были малоудачными — как будто, расставаясь с Сеннетом, он отдал ему все свое чувство комического.)

Введение французского эпизода создаст контраст, обеспечит «смотрибельность» фильма, обеспечит сборы. И еще точнее означает тему, ту самую, что должна возникнуть на заборе в современном эпизоде: «Сегодня то же, что и вчера».

Так, вслед за новеллой о матери (позже расширенной) была снята другая, содержанием которой стали события ночи на 24 августа 1572 года в Париже, знаменитой Варфоломеевской ночи. Связи с первой новеллой (какая была в «Родине, милой родине») не было, но название пока было: «Мать и закон. 2».

«Мать и закон. 3» был назван следующий эпизод — события начала нашей эры, описанные евангелистами. Если в средневековой Франции два направления христианской церкви могли с оружием в руках преследовать одно другое, можно ли их называть «христианскими»? Не возрождают ли они «нетерпимость» фарисеев?

Уж эти события он наизусть знал с детства. И можно превзойти нашумевший фильм Сидни Олкота «От яслей до креста» — кино-то за пять-шесть лет невиданно изменилось, главным образом благодаря ему, Гриффиту.

Три эпизода один за другим появляются, обещая составить фильм, какого еще не видел мир (итальянские фильмы уже вышли из моды).

Он, Дэвид У. Гриффит, создатель «Рождения нации», сделает это.

Но аппетит приходит с едой. Ночные улицы средневекового Парижа, скромное галилейское селение — не мало ли для самого сногшибательного фильма?

Часть французская — от «Убийства герцога Гиза». Евангельская — от ленты Олкота. На очереди пример собственного фильма. «Юдифь из Бетулии».

Всего лишь два года назад он, сделавший четырехста лент, создавший известность «Байографу», был грубо призван к порядку хозяевами фирмы. Подумать только, осмелился потратить тридцать шесть тысяч на четырехчастный фильм!

Повлияла ли наивная пышность итальянцев? Захотелось ли показать миру, что может сделать Америка? Но было (позволим себе предположить) и другое: предчувствие уже крепнущего Вавилона XX века, нашедшего убежище на берегу Тихого океана. Предчувствие не только «шелковой кинематографии» двадцатых годов, но и вдруг распространившейся известности города, чье название стало уже в мировом масштабе легендарным — миллионные гонорары обольстительных «звезд», широко рекламируемое убогое «распутство»

и показная роскошь. Во всей творческой биографии автора «Нетерпимости» мы только раз еще увидим «типично голливудское» (в «Скорби сатаны»). И все-таки он начал это, сделал «вавилонскую» часть своей эпопеи*.

И сделал с размахом, до которого редко доходили и в последующие годы.

На постановку этого эпизода (он занимает меньше трети фильма) было затрачено больше миллиона долларов. В десять, в двенадцать раз больше, чем на «Рождение нации». В триста раз больше, чем на «Юдифь из Бетулии». Почти столько же, сколько на все остальные части фильма.

Какой-то пароксизм трат!.. Дороже, дороже!.. Больше, больше!..

Нет, не просто количественное увеличение. Ажиотаж, азарт, иступленный порыв человека, боровшегося всего семь лет назад за пять ежедневных долларов.

И никто не мешал фантастическим тратам режиссера. Причина ясна: неожиданные, небывалые доходы от «Рождения нации». Надежда на еще большие прибыли. Он сам в это верил: когда слегка забила тревогу администрация, он пошел в банк и дал в погашение затрат — миллион долларов. Может быть, миллиона на его счету уже не было, но даже банкиры не могли отказать человеку, сделавшему из 110 000 пятьдесят миллионов. Пять тысяч процентов — такого не знал финансовый мир. Маркс в свое время горько констатировал: даже за десятикратный меньший процент капиталист готов на все.

И так составила кадрили — иначе не назовешь.

В самом деле, в чем же принцип сочетания эпизодов? «Борьба за любовь в веках» — гласил подзаголовок, и, как бы иллюстрируя это, через весь фильм проходил рефреном кадр матери, качающей колыбель. Но заглавие говорило не о любви — о нетерпимости, проходящей через века. Ради этого ставился фильм. Являются ли отобранные эпизоды наилучшим воплощением тезиса?

Эпизод первый — борьба Вавилона с персами. Кто нетерпим в этом эпизоде? Персидский царь Кир? Но он не воюет с идеями вавилонян, он просто хочет расширить свое государство. Собственно, того же — будь у него больше войск и прити — хотел бы и владыка Вавилона, Бельшазар (обычно называемый — Валтасар). Несомненно, всякие войны государства с государством связаны с нетерпимостью, только Гриффит призывал не просто к пацифизму. Его не устраивала «цензура», требование держаться *своей* религии, *своей* веры. Такой

* Напомним, что именно в самом конце XIX века и особенно в первые десятилетия XX были сделаны, в частности Робертом Коддеем, гигантские археологические открытия, почти полностью был открыт древний Вавилон. (Кстати, толщина его стен была шестнадцать метров.)

спор — очевидно, для подкрепления слабой позиции — введен в вавилонский эпизод. Верховный жрец Вавилона, стоящий за древних богов, ненавидит царя Бельшазара, почитающего богиню Иштар. Но тема религиозной нетерпимости отошла на второй план, рассказана спешно и невыразительно.

Считается, что Гриффит тщательно изучил историю древних веков. Как бы там ни было, он перекроил ее по-своему, не слишком почитавшись с историческими фактами. Валтасар не кончал самоубийством (его убил через несколько дней после падения города полководец Кира). Тративший много денег на увеселения, формально не царствовавший (царем был удалившийся от дел отец Валтасара) владыка Вавилона был нелюбим народом, предпочитавшим воинственного Кира. Богиня Иштар издавна числилась в ареопаге ассирионавилонских богов, поэтому непонятна ненависть к царю верховного жреца.

Впрочем, Библия еще больше исказила историю. В ней имеется весьма известный эпизод. На пиру Валтасар видит вдруг появившуюся на стене дворцового зала гигантскую надпись (ее полезно запомнить): «Мене, мене, текед, упарсин». Всеобщая тревога, никто не может перевести арамейский текст. Находящийся в плену иудейский пророк Даниил является и переводит: «Мене — исчислил бог царство твое и положил конец ему; текед — ты взвешен на весах и найден очень легким; перес — разделено царство твое и дано Мидянам и Персам». По Библии, в ту же ночь Валтасар, сын Навуходоносора (на самом деле — Набонида), был убит, и Дарий Мидянин (вместо перса Кира) принял царство. Легенда эта никак не устраивала Гриффита. Бельшазар у него герой, нечто вроде Джефферсона Дэвиса.

В евангельском эпизоде — налицо нетерпимость. В противопоставлении фарисеев Христу — прямая, вряд ли скромная аналогия с Гриффитом, поносимым за «Рождение нации». Можно полагать и Варфоломеевскую ночь продуктом нетерпимости. Впрочем, боясь обидеть зрителей-католиков, Гриффит сделал причиной избиений не религиозные разногласия, а боязнь королевы, Екатерины Медичи, потерять влияние на сына — короля Карла IX. Вероятно, так и было, но тогда вновь спор из-за власти, дворцовые интриги, не нетерпимость.

И — современный эпизод. Вражда фабриканта и рабочих, — конечно, вражда воззрений, экономическая борьба, рождающая идейную вражду. Но в самой фабуле сцена расстрела рабочих лишь экспозиция, трамплин для основной, почти не связанной с ней истории. В осуждении невинного человека нет и следа нетерпимости. В истории Стилоу, очень возможно, она имелась; фабриканты и полиция в борьбе с профсоюзами мастерили дела — дело братьев Мак Намара, дело Тома Муни, наконец, несколько позже, дело Сакко и Вацетти.

Но герой современного эпизода застигнут на месте преступления. Его никто не оговаривал. Вина его — по всей видимости — несомненна. Полиция играет самую положительную роль, даже в финале помогает в спасении. Иначе Гриффит и не мог поступить. Если б он придал делу своего героя политический смысл, уже не католики и не еврейская община (немало сделавшая для сокращения евангельского эпизода), а весь строй страны был бы против фильма. Скорее всего, Гриффит и не считал, что существуют подтасовки процессов, когда дело касается рабочих. Карл Браун пишет о том, как недолюбливали члены съемочной группы статистов, состоявших в профсоюзе. Особенно тех, кто состоял в организации «Индустриальные Рабочие Мира» (IWW), радикальной по сравнению с АФТ (Американская федерация труда), возглавляемой реакционером Гомперсом. Людей из IWW обвиняли в увиливании от участия в съемках, в строптивости характера, называли «wobbly» (бродяги).

До чего же не подходило фильму название «Нетерпимость»!

И все-таки это был фильм о нетерпимости.

Советские прокатчики в 1920 году были правы, когда дали картине почти неизвестного им режиссера второе название: «Зло мира».

XVII. ФИЛЬМ — НА ВСЕ ВРЕМЕНА. 2

Маленькая женщина сидит в зале суда, ждет решения участи своего мужа. Крупный план: она улыбкой старается ободрить его. Сейчас же другой крупный план: ее руки, она ломает их в безысходной тоске.

Мать — и закон. Никакого беззакония. Все правильно — мужа застigli у трупa бывшего друга, в руке у мужа был револьвер, пулю из этого револьвера убит бывший друг. Все правильно.

И все неправильно. Неуловимым путем в зал «праведного суда» вошла нетерпимость. Это она, нетерпимость к требующим чуть лучшей доли людям труда, нетерпимость, сотнями пуль вонзающаяся в тела голодных, она изменила жизнь девушки и ее отца, заставила парня примкнуть к шайке «мушкетеров»... И цепь событий привела — в суд. Все связано.

Жизнь — не ровная, по линейке пропись старательного школьника. Скачки, неоправданность, несуразица... Почему пивовар Кромвель бьет присяжных полководцев? Почему никому не известный немецкий ученый из провинции способен двумя-тремя уравнениями перевернуть систему взглядов на мироздание?

И почему, почему веками, десятками тысячелетий несчастливы люди на, в общем-то, вполне приспособленной для веселья планете?

Искусство, настоящее искусство начинается там, где человек по-

стигает несчастья других, неправомерность этих несчастий, становится нетерпимым к ним. Неизбежны ошибки: за счет чьего-то несчастья счастлив другой, как найти, точно найти того, за которого — по самому верному счету — надо вступить голосом искусства? Вот же только что, в фильме об американском Юге ошибся режиссер, нетерпимо ошибся.

Не только искусство, но и наука и общество обязаны вступаться. Часто за это надо жестоко платиться. Маркс создал свое могущественное объяснение причин зла мира не в кабинете только: прошел через тюрьму и гонения, нищету Лондона, бедствия в семье. Ленин знал, на что идет, выйдя в поле после казни брата: ссылки, чужбина, клевета, измена друзей... Линкольн трудился сызмальства, терпел поношения, злобу, был трагическим, несчастным человеком... Бруно сожжен на костре... Люди погибали в лесах Африки, на вершинах гор, у полюсов, чтобы сделать жизнь других — человеческой.

Королева Екатерина и адмирал Колиньи оспаривали власть. Но в результате воюющий наемник растоптал тело и жизнь готовой к счастью Кареглазки. Жрецы и сатрапы воевали — и Девушка с гор, ничего не увидев в жизни, погибла.

И маленькая женщина, мужа которой должны повесить, прошла через лютое горе, в основе которого отъявленная нетерпимость: ее дитя отняли у нее играющие в филантропию за счет ее же отца, ее мужа гарпии в маске женщин из «высшего света», ненавидящие (ибо по сухости сердца лишены этого) молодость, материнство, радость.

Основная фабула современного эпизода не зиждется на нетерпимости. Ну и бог с ней, с фабулой, пусть не зиждется!

Нет осмысленного, по стружке ровного рассказа о событиях жизни народов и личностей: все в зигзагах, в провалах, в уклонениях, подспудном течении. Крот истории роется не на виду: под землей.

На суде она сжимает руки, потому что в невиданном до того по силе кадре слабыми этими руками пыталась вырвать своего ребенка из мертвых рук «дам из общества».

И она улыбается мужу, ибо это присуще человечеству — улыбаются и слизывают мороженое с вафли в минуты бедствий, горя, злой стужи.

Обо всем этом говорит фильм «Нетерпимость», говорит образно, поэтически.

Поэзия!. В ней — все горе. Строчки поэта Уолта Уитмена: «Бесконечно качается колыбель... соединяющая настоящее и будущее...» Кадр с этой колыбелью (единственный кадр Лилиан Гиш в фильме) повторяется много раз, соединяя кусок одного эпизода с куском другого.

Считается, что именно колыбель была причиной неуспеха фильма. Зрители привыкли все понимать впрямую: если показана колыбель,

значит, в фильме пойдет речь о ребенке... «Приключения Долли» — ребенка выкрадывают, а потом спасают. В «Нетерпимости» тоже выкрадывают дитя, но это — другое дитя. Дитя в колыбели и не дитя вовсе (Дженни, Джонни, Билли), а символ, аллегория. Публика любит аллегии — немало их в «Кабирии», в финале «Рождения нации»... Но на своем месте, не мешая рассказу, Лириан Гиш мешала. Гриффит прогадал.

В течение восьми лет он приучал зрителя к незамысловатым рассказам, к примитивным фабулам, к несложному, легко читающемуся поучению... Решил, что имеет право на шаг — нет, на скачок — вперед. И потерпел крушение.

Принцип «монтажа кусков» (он называл это не «монтаж», а «switch-back» — переключение) Гриффит решил перенести в строение сценария. Переключать эпохи, фабулы. Уже были фильмы из разнофабульных эпизодов, объединенных темой («Родина, милая родина»). Но — идущих один за другим. Гриффит решил «переключать» перманентно, каждые пять-шесть, а то и три минуты.

«...Эти разные истории сперва потекут, подобно четырем потокам, на которые смотришь с вершины горы. Вначале эти четыре потока побегут отдельно, плавно и спокойно. Но чем дальше они будут бежать, тем все больше и больше будут сближаться, тем быстрее будет их течение, и наконец в последнем акте они сольются в единый поток взволнованной эмоции».

Увы, не с вершины горы, а из кресла кинотеатра смотрел зритель, и не четыре потока, одновременно текущих, видел он, а необоснованные скачки действия — и, что главное, не единого действия, а целых четырех действий. Телевизор (сравнение сегодняшнее): щелчок, одна программа... не по вкусу, щелчок, другая программа, третья... И, врежаясь, реклама чего угодно, можно колыбелей.

Какие же четыре потока? В фильме не так, но перечислим потоки в их исторической последовательности.

VI век до рождества Христова. Персидский царь Кир угрожает Вавилонии. Царь Бельшазар больше занят своей Возлюбленной, царицей. Верховный жрец Вавилона ненавидит царя, пренебрегающего старыми богами ради культа одной Иштар (божества любви). Житель гор приводит в город на рынок рабыню свою строптивую сестру. Все над ней смеются, ее не хотят покупать. Проезжавший мимо царь Бельшазар велел отпустить Девушку с гор. Она влюбляется в царя. В нее влюбляется Рапсод (певец), пособник верховного жреца. Войска Кира атакуют стены Вавилона, но отбиты. Праздество. Жрец посылает Рапсода к Киру с сообщением, что ночью откроет персам ворота. Рапсод проговорился девушке, она, выбросив его из легкой колесницы, мчится сама в лагерь Кира, видит готовую снова выступить армию и спешит обратно — предупредить царя. Ее задерживают

в воротах города. Армия Кира на колесницах мчится к городу. Новая атака, изменнически открытые ворота, персы врываются в город, начинается избиение. Гибнет от стрелы врага Девушка с гор. Царь Вольшазар вместе с Возлюбленной кончает самоубийством.

Гриффиту незачем было сочинять второй эпизод, авторами были апостолы Матфей, Лука, Марк и Иоанн. Из Евангелий взято всего три-четыре эпизода: приезд Иисуса, брак в Кане Галилейской, прощение блудницы, спор с фарисеями и — Голгофа. Большинство наиболее важных евангельских событий (сцены с Пилатом, с Иудой, изгнание из храма, воскрешение Лазаря, тайная вечеря) опущены; они, очевидно, не были нужны режиссеру.

Во французском эпизоде, где главное место занимают сцены во дворце, борьба королевы и всего двора с колеблющимся подписать указ королем, тоже имеется «частная» история. Роман гугенотки Кареглазки (Гриффиту было свойственно пристрастие к странным именам, особенно женским) с дворянином Проспером. Девушка пригинулась грубому солдату-наемнику. В ночь расправы он врывается в дом, насилует и убивает девушку. Проспер убивает солдата и гибнет сам.

Пространнее — эпизод современный. Сестра промышленника Дженкинса возглавляет группу женщин из общества, борющихся с «испорченностью» нравов рабочего класса», уничтожающих при помощи полиции танцульки, бары и всяческие игры. На филантропию пужны деньги, Дженкинс снижает оплату рабочих. Возникает забастовка. В ней принимает участие старик, отец девушки, и рабочий парень. Охрана стреляет в бастующих, разгоняет их. Стачка подавлена. Отец с дочерью (как и парень) переселяются в большой город.

Здесь безработный парень попадает в шайку воров, так называемых «мушкетеров». Девушка потеряла отца, возникает ее роман с парнем. Они поженились, парень бросает шайку. Вожак мушкетеров угрожает ему, парень сбивает с ног вожака, бросает ему полученный от шайки револьвер и уходит. Обозленный вожак выгоняет свою любовницу («Брошенную»). Парню подкидывают ворованные вещи, полиция забирает его, он — за решеткой. В его отсутствие жена рождает. Женщины из общества считают, что она недостойна быть матерью, и отбирают у нее ребенка. Она просит помощи у бывшего друга мужа, вожака «мушкетеров». Тот является к ней в дом, пытается изнасиловать. За ним следит — через окно — «Брошенная». Освобожденный муж является домой, застаёт вожака, начинается драка. «Брошенная» стреляет через окно в любовника и кидает в комнату револьвер. Парень подымает его, и в этот момент врывается полиция.

Суд, приговор: повешение. Друзья парня просят губернатора о помиловании, он отказывает. «Брошенная» в припадке раскаяния

признается жене парня в своей вине. Бегут к губернатору, он уехал поездом из города. Найдена гоночная машина, поезд догоняют. Считанные минуты до казни, готова петля. «В последний момент» приходит помилование.

(Кажется, никто не указал на близость монтажной разработки эпизода повешения к кульминации в сатирическом фельетоне Марка Твена «Из «Лондонской Таймс» за 1904 год». Вот абзац из этого фельетона:

«В ярком свете электрических фонарей я увидел считанных свидетелей; жену, рыдающую на груди губернатора; осужденного — уже в черном колпаке, стоящего под виселицей с петлей на шее и со связанными руками; рядом с ним шерифа, готового подать знак, а напротив него — священника с обнаженной головой и Евангелием в руке».

Осужденного спасают в самый последний момент; примечательно, что в фельетоне этом, высмеивающем знаменитое «дело Дрейфуса», осужденный — богатый человек; Гриффит предпочел рабочего!

И еще примечательнее, что спасают невинного в очерке Твена благодаря диковинному, тогда и немислимому аппарату «телеэлектроscopes» — глядя в него, можно увидеть из Лондона Пекин!

Фильм заканчивается сомнительной по идее виньеткой: гибель виновников войн и беззакония, воцарение всеобщей любви.

Легко увидеть, что фактически снимались четыре фильма. Наиболее «трудоемким» и дорогим был фильм о Вавилоне. На платье для Возлюбленной царя было затрачено 7000 долларов. На весьма наивно поставленный балет — 20 000.

По верху дворцовых стен (вышиной в шесть этажей) могли проезжать колесницы. На лестнице дворца высились гигантские статуи Иштар, слонов, львов.

Все было преувеличено. У Бельшазара и у Кира — трижды тройные подошвы, Возлюбленной сделаны невероятные ресницы — куда современным модницам. Шесть месяцев работала армия плотников, каменщиков, декораторов. Имена их (хотя бы того же Хака Уортмена) забыты, их не упоминают, говоря о фильме. Как будто они не делали его.

Делали! По капле вливался их повседневный труд в труд съемочной группы. На заборе была надпись: «Сегодня то же, что вчера». Неверная надпись! Имея дело с Гриффитом, надо было ежедневно ждать от него новых фантазий, новых требований, и люди изобретательно претворяли их в жизнь.

Несколько тысяч статистов, «экстра» — в вавилонских боях. Вошли в азарт — проломленные головы, опаснейшие падения. Люди, жалкие люди из «низов», за полтора доллара старались вволю. Гриффит распорядился давать им бесплатный завтрак, это было благом.

Один из ассистентов режиссера, Дж. Хенабери, вспоминает: кто-то из пожилых «экстра» не съедал свой завтрак, как все, у фургона, а деликатно отходил к изгороди. На другой день Хенабери случился неподалеку, увидел: по ту сторону изгороди ждала жена старика — он делился с ней завтраком.

Управляли армией статистов ассистенты, их имена стали потом всемирно известными: Виктор Флеминг, Дж. Хенабери, Тод Браунинг, В.-С. Ван Дайк, Ллойд Ингрехем, Монти Блю, Эдди Диллон, Дэймер Клифтон. Об одном из ассистентов пишет Лилиан Гиш: «Во время работы над «Нетерпимостью» я заметила невысокого круглоголового человека с моноклем, который в библейском сюжете играл фарисея. Гриффит упомянул, что он был статистом в «Рождении нации». Он выглядел так странно, что девушки просто боялись его и переходили дорогу, чтобы избежать встречи. Этот человек относился к своему делу очень серьезно. Он был также ассистентом Гриффита. Во время съемок другого фильма я видела, как он расплакался, когда роль, которую он репетировал, отдали другому актеру. Гриффит обнял его и утешил».

Вряд ли предвидел Гриффит, что коротко стриженный австриец, которого он утешал, войдет в число лучших мировых кинорежиссеров, создаст великие фильмы «Алчность», «Глупые жены», «Свадебный марш». Фамилия его была — Штрогейм.

Но до того ли постановщику вавилонского эпоса, чтобы думать о будущем своих ассистентов? Он снимает общий план лестницы. Вместе с Битцером подымается на воздушном шаре. Увы, корзина раскачивается в воздухе, снимать невозможно. Гигантский подъемник, поехали наездом на лестницу, ниже, ниже, на ложе Бельшазара, на крохотную колесницу, везомую парой голубей. И снова ввысь... Снимается бой. Гриффит кричит команду в свой легендарный мегафон, Монти Блю запускает ракету, ринулась толпа статистов, две ракеты — отбой, три — общий приступ... Огни, огни!

И все догорело, остыло, разрушилось. Руины близ Бульвара Заходящего солнца.

Зритель должен был встать, увидев зрелище, вопить еще громче, чем после «Рождения нации». Зритель не встал (премьера в Голливуде, конечно, прошла достойно — избранная аудитория!). Оказалось, что при всей жажде зрелищ зритель в тысячу раз больше любит — трепет чувств, напряжение фабулы, обстоятельный рассказ.

И еще любит зритель (вздошем!), чтобы ему угождали, знали, что ему мило, и готовы были потрафить. Много горя принесло это киноискусству, и — мало что изменилось за три четверти века.

Повторим: он сам подготовил это. Своим угождением зрителю (хотя изредка и дерзил). И пожал плоды: премьеры в театре «Риверсайд» в Калифорнии, в театре «Либерти» в Нью-Йорке через месяц,

полные залы, энтузиазм прессы и меньше чем через полгода — провал. Флор. Рядовой зритель не пошел. Два миллиона убытка. Травма.

Приписывается неудача фильма и политической ситуации.

Гриффит начал его в 1915 году. Шли бои в Европе, Америка была в стороне. Прославили президента Вильсона — «уберег от войны». Радовались барышам (кто гибнет от горчичного газа, а кто наживается). Фильм — призыв к миру, что может быть лучше? Генри Форд фарисейски создал «Корабль мира». Сделаем «Фильм мира».

Но пошел 1916-й. Подводная война, гибель «Лузитании», озлобление против немцев. Боязнь за собственную безопасность. И — незримо для масс — экономический расчет в верхах: выгоднее, чтобы Германия потерпела поражение, опасный конкурент (как плоды расчета, высоко нравственные статьи в газетах).

В этой обстановке Гриффит выпускает во второй половине года «Нетерпимость». Одно из самых трагических в истории искусства несомненных.

Нет, не из одних сокровищ был составлен фильм. Попросту выставка огрехов. Царь и царица — ориентальный лубок. Девушка с гор, по всем понятиям, простонародная, здоровая девка — в исполнении Констанс Толмэдж опереточная инженю (отдадим ей должное, как инженю она была заразительно юна и мила). Карикатурные верховный жрец, фарисеи, дамы из общества, солдат-наемник и в особенности королева Екатерина...

А рядом — возникающая на горизонте, поражающая глухой силой марша армия персов, пыль и полет... Католический священник, просто, человечно спасающий протестантское дитя... Превосходно святой ад ночных парижских улиц...

И — американский эпизод... Достижная высот преобразования Мей Марш... Вот ей хочется завлечь парня... Украдкой наблюдает за преуспевающими в романах девицами. Подражает их вихляющей походке, стыдясь этого... Борьба за ребенка, нечеловеческое страдание... Окно приюта, она всматривается... Для одного этого кадра стоило изобретать кинематограф! Лестница внутри жалкого окраинного дома (противостояние вавилонской!) — люди то вверх, то вниз, форсируя напряжение...

В 1916-м Гриффит открыл путь к кинематографу социальных потрясений. Без него не было бы «Метрополиса» и «Толпы». Была бы, но не совсем такая, какой стала, советская кинематография.

И что, собственно, в этом эпизоде «расстрела рабочих»?

А вот что — придется привлечь записанный Теодором Хаффом большой монтажный кусок:

«ТИТР: «Дивиденды фирмы Дженкинс не покрывают все увеличивающиеся расходы мисс Дженкинс на благотворительность, она жалуется брату, что и подталкивает его к действиям».

(Остановим рассказ на секунду: титр почти не нужен в действии, уж не говоря о наивной его сути, но это — преследовавшая Гриффита всю творческую жизнь напасть: пристрастие к титрам, большей частью высокопарным, многоречивым, мешающим действию.)

Кадр 198. Общий план. Большой, почти пустой кабинет. Дженкинс и его помощник за письменными столами. Слева торопливо входит сестра Дженкинса, садится за его стол, протягивает ему бумагу.

Кадр 199. Средний план. Помощник Дженкинса у телефона набирает номер, протягивает Дженкинсу трубку (Хафф, очевидно, ошибся: в то время номера не набирали, его называли телефонистке, но, может быть, это какой-то внутренний телефон).

Кадр 200. Средний план. Управляющий фабрикой берет телефонную трубку, отвечает.

Кадр 201 (как 199). Дженкинс говорит в трубку.

ТИТР: «Распорядитесь произвести снижение заработной платы на десять процентов».

Кадр 202 (как 200). Управляющий вешает трубку, он удивлен, нервно вытирает лоб и губы. Диафрагма.

Кадр 203. Общий план. Из диафрагмы. Рабочие у фабричных ворот.

Кадр 204. Средний план. Из диафрагмы. На воротах вешают объявление о снижении заработной платы.

Кадр 205 (как 203). Фабричные ворота, возбужденная толпа.

ТИТР: «Вспыхивает крупная забастовка».

Кадр 206. Общий план. Возбужденная толпа рабочих. Юноша на переднем плане. Оратор обращается к толпе.

ТИТР: «Они выжимают из нас деньги и тратят их на то, чтобы похвастаться, что они перевоспитывают нас».

Кадр 207. Средний план. Юноша в гневе, остальные — тоже. Спорят.

Кадр 208 (как 206). Толпа.

Кадр 209. Общий план. Холм. Семьи забастовщиков смотрят с холма на забастовщиков.

Кадр 210. Общий план. Ряд домиков; семьи рабочих стоят у палаток и на тротуаре, прислушиваются.

ТИТР: «Голодные, ждущие очереди занять места».

Кадр 211. Средний план. Группа мужчин у калитки, ждут.

Кадр 212. Общий план. Дорога перед фабрикой. Приближается охрана.

Кадр 213. Общий план. Забастовщики бегут.

Кадр 214. Общий план. Охрана подходит, становится цепью поперек дороги.

Кадр 215. Средний план. Двор при доме девушки. Она выходит, наклоняется за хворостом.

- Кадр 216. Общий план. Заграждение, возведенное охраной.
- Кадр 217. Средний план. Орудие. Рядом лежат люди с ружьями.
- Кадр 218. Полукрупный план. Ряды людей и ружей, курки взведены.
- Кадр 219. Полуобщий план. Забастовщики потрясают кулаками. (Обратим внимание: у рабочих сперва нет оружия. — Л. Т.)
- Кадр 220. Очень дальний план. Снято сверху — цепь солдат у фабрики.
- Кадр 221. Общий план. Люди на холме, они потрясают кулаками.
- Кадр 222. Полуобщий план. Орудие стреляет.
- Кадр 223. Общий план. Забастовщики. Они бегом спускаются с холма.
- Кадр 224. Общий план. Семьи рабочих на холме, несколько человек бегут.
- Кадр 225. Общий план. Ряд домов; люди возбуждены.
- Кадр 226. Средний план. Девушка испугана (зажимает рот рукой), роняет хворост, бежит обратно к дому, но возвращается.
- Кадр 227. Полуобщий план. Орудие стреляет.
- Кадр 228. Полуобщий план. Забастовщики. Рабочий на переднем плане обнажает грудь, вызываяще предлагает солдатам стрелять в него.
- Кадр 229. Общий план. За фабричной оградой. На заднем плане — четверо забастовщиков, на переднем — фабричная охрана.
- Кадр 230. Средний план. Управляющий и его помощник взволнованы. Управляющий бежит вперед.
- Кадр 231. Средний план. Управляющий вбегает в двери.
- Кадр 232. Средний план. Контора. Управляющий подбегает к телефону. Вызывает Дженкинса.
- Кадр 233. Средний план. Колья ограды. За ними забастовщики потрясают кулаками и палками.
- Кадр 234. Общий план. Кабинет Дженкинса. Он снимает телефонную трубку.
- Кадр 235 (как 232). Управляющий у телефона, взволнован.
- Кадр 236. Средний план. Дженкинс у телефона, отвечает спокойно.
- Кадр 237. С другой точки. Дженкинс.
- Кадр 238 (как 235). Управляющий кладет трубку, колеблется.
- Кадр 239. Средний план. Дженкинс сидит за столом, смотрит прямо перед собой. Он невозмутим.
- Кадр 240 (как 238). Управляющий бежит к двери на заднем плане.
- Кадр 241 (как 231). Выбегает из двери.
- Кадр 242. Общий план. Фабричная ограда. Управляющий подходит и отдает приказания. Охрана направляется к ограде.

Кадр 243. Средний план. Забастовщики у ограды, они потрясают кулаками, у некоторых револьверы.

Кадр 244 (как 242). Фабричная охрана стреляет.

Кадр 245. Общий план. Люди на холме.

Кадр 246 (как 244). Охрана стреляет.

Кадр 247 (как 243). Забастовщики потрясают кулаками и стреляют.

Кадр 248. Полуобщий план. Охрана стреляет.

Кадр 249. Средний план. Юноша поддерживает раненого отца девушки; на заднем плане — бегущие забастовщики.

Кадр 250 (как 233). Люди просовывают кулаки между кольями.

Кадр 251 (как 249). Другие бегут и падают. Дым.

Кадр 252. Общий план. Люди на холме бегут в панике.

Кадр 253 (как 225). Ряды домов, взволнованные люди.

Кадр 254 (как 226). Девушка, испуганная, зажимает рот рукой.

Кадр 255. Очень дальний план. Аппарат медленной панорамой движется от стреляющих забастовщиков к стреляющей охране около фабрики. На заднем плане ограда с надписью большими буквами: «Сегодня то же, что вчера».

Это единственный пример монтажного построения у Гриффита в этой книге. Может быть, я напрасно привел его. Может быть, нет в нем ничего достойного внимания. Выше немало слов сказано о феерическом, экстраординарном успехе «Рождения нации». Но вот всего лишь через одиннадцать лет после премьеры, в 1925 году, рядовой зритель-американец пишет письмо в журнал: «Десять лет назад я был потрясен чудесным фильмом «Рождение нации». Вчера я его вновь смотрел. Чудесный фильм оказался в лучшем случае среднего качества. Фотография кажется любительской по сравнению с техникой сегодня. Игра актеров неестественна, угловата, как в комическом фильме. Мопассан говорил, что мудр тот, кто не перечитывает старые письма: может быть, следует то же сказать о фильмах?»

Это не случайный отзыв. Весьма нередкое явление. Идут годы, меняются вкусы, техника, появляются фильмы, не только кажущиеся лучшими, но и наверняка более зрелые, мастерские — время-то учит. Вчера потрясавшее — сегодня не трогает.

А все-таки — блестящая сцена! Если начать придираться, все может показаться — «среднего качества». Может быть, не стоило давать кадры со звонком управляющего к фабриканту. Возник бы так называемый «эффект отсутствия», как в иных иконах, где две фигуры сбоку от Христа или Мадонны, глядящие на центральную, имеются, а центральной нет, она предполагается, воображается и — тем сильнее. Вот как солдаты в знаменитой «потемкинской лестнице». Но Гриффит не мог обойтись без этого. Ему нельзя было обобщать: все руководство виновно в расстреле. Надо было показать и колеблющих-

ся администраторов. Как надо было показать револьверы у рабочих, хотя во много раз было бы лучше, точнее, если бы — только кулаки и палки. Обратим внимание на последние кадры девушки. В ужасе она (дважды!) зажимает рот рукой. Во-первых, это — звуковое кино без звука: ей надо кричать, а кричать она еще (по техническим условиям) не может. И — руки! Позже, на суде, они будут судорожно сжиматься, чтобы — не крикнуть от ужаса, от неизбежности приговора.

Классический фильм, и все тут!

И вновь спросим себя: как случилось, что совершенно чуждый рабочему движению (вспомним об отношении съемочной группы «Рождения» к «уоббл»), к членам профсоюза — статистам) режиссер сделал такую сцену?

Проще всего было бы повторить непревзойденный абзац из письма Энгельса: «В том, что Бальзак таким образом вынужден был идти против своих собственных классовых симпатий и политических предрассудков, в том, что он *видел* неизбежность падения своих излюбленных аристократов и описывал их как людей, не заслуживающих лучшей участи, и в том, что он *видел* настоящих людей будущего там, где их в то время единственно и можно было найти, — в этом я вижу одну из величайших побед реализма и одну из величайших черт старого Бальзака».

Гриффит — не Бальзак. И вряд ли он понимал обреченность аристократов и капиталистов, вряд ли видел историческую роль пролетариата. Ничего не поделаешь, бывают времена, когда устами младенцев говорит истина, когда совсем не предназначенные для того, «не монтирующиеся» люди искусства говорят голосом подлинной правды и высоких чувств.

Правда, чувство и — великолепное искусство. Не постыдились бы такой сцены через десять лет Эйзенштейн и Пудовкин (у Довженко Тимош открывает грудь: «Стреляйте!»). И удивительно: все, что создало Гриффиту победу в предыдущих фильмах, все, изобретением чего он гордился, почти отсутствует (две ненужные на первый взгляд «диафрагмы»). Нет крупных планов (один полукрупный на почти шестьдесят). Необычайно мало — «параллельного действия» (то, что есть, — скупо и четко). Присутствует главное в гриффитовском монтаже: разбивка на планы. И — «suspence», нагнетание ужаса.

Но задачу-то — во всем фильме — он ставил покрупнее.

«...Четыре потока побегут отдельно, плавно и спокойно... В последнем акте они сольются в единый поток взволнованной эмоции»*.

* Так гибнут замыслы: после финансового провала фильма Гриффит вынужден был выпустить отдельные сюжеты самостоятельными лентами.

Зритель уже на середине фильма уставал от лицемерия «четырех потоков». И поэтому не отозвался «взволнованно эмоционально» на поистине блистательную последнюю часть фильма.

Можно было бы употребить музыкальный термин «кода». Часто строение «Нетерпимости» уподобляют фуге. Нужны ли эти обозначения для непререкаемо кинематографического шедевра?

Непререкаемо!.. Вероятно, сегодня хороший режиссер или монтажер лучше смонтирует все переходы. Появятся точные куски: идет, идет напряжение одной эпохи, и вдруг, как бы нарочито задерживая развязку (прием, хорошо известный классической литературе и театру), врезается кусок из другой эпохи, другого ритма. Либо иначе — монтируются рядом «любовные» куски, переключка эпох: царь и его Возлюбленная, жених и невеста в Капе, Кареглазка и Проспер, парень и девушка в Америке... Все, конечно, было бы искуснее, четче, профессиональнее... Но — год 1916! Профессия только рождается... И пусть будет так — неточно смонтировано. В волнении законным становится прием «беспорядка».

Французский кинематографист Луи Деллюк в предисловии к «Кинодрамам» заметил, что концовка фильма «Нетерпимость» в значительной степени похожа на «хаотическую путаницу: Екатерина Медичи посещает нью-йоркских бедняков, а Иисус Христос благословляет куртизанок царя Валтасара, войска же Кира с ходу берут Чикаго!»

Большого комплимента Гриффиту Деллюк сделать не мог. Удивительно, что изобретатель слова «фотогения» не понял, что финал «Нетерпимости» в самом полном смысле слова «киногениален».

Режиссеру приписывали и желание применить этакую «машину времени». Почему бы и нет?

«Машина времени» обозначила переход от века к веку (повесть появилась в 1895 году одновременно с кинематографом). И в XIX столетии было много такого, что не снилось раньше мудрецам. Война в США отозвалась в Великобритании (и так странно: казалось бы, обреченный на безработицу из-за отсутствия хлопка английский рабочий люд должен был бы возненавидеть северян, вышло по-иному). Варварский быт русских крестьян сложным путем переключался с чудовищными оргиями в парижских кабаках; портреты русского помещика Бакунина вдруг украсили стены домов французов, испанцев, южноамериканцев. Переплеталось переплетаемое. Все-таки представить себе это можно было: о взаимосвязи стран и времен говорили и Шекспир и Пушкин; немец Энгельс, живя в Манчестере, мог писать о положении рабочего класса в Англии. Но как объяснить строки русского поэта: «Прочтите жалобы английских фабричных работников: волоса встанут дыбом от ужаса»?

В начале нового века (даже еще раньше) научные фантазии Жюли Верна оказались чересчур «ньютоновскими». В 1887 году Герберт Уэллс слушал доклад студента (!) Хамильтона-Гордона о «четвертом измерении». На вопрос из зала, что такое это измерение, докладчик ответил: «Не знаю. Это может быть время, жизнь, бог, скорость». Уэллс все это использовал. Последователи пошли дальше. В одном из рассказов Рея Бредбери — абзац: «Пуля поражает человека в Нью-Йорке, он качается, делает шаг-другой и падает в Афинах. В Чикаго политики берут взятки, в Лондоне кого-то сажают в тюрьму. Негра, повешенного в Алабаме, хоронят венгры. Погибшие евреи загромождают улицы Сиднея, Портленда, Токио. Нож вонзается в живот человека в Берлине, а острие ножа выходит из спины фермера в Мемфисе. Все близко, все так близко одно от другого». Объяснением для всего — то, что происходит это среди декораций для кино-съемок, изображающих самые разные уголки земного шара — так сказать, руины близ Сансет-бульвара. Но и в этом объяснении тоже налицо фантастика.

Фантастика? Конечно. Как и «первые люди на Луне».

Вряд ли стоит сблизать «Нетерпимость» и сделанный через десять лет Эйзенштейном «Октябрь». Но поиски советского режиссера (при всем различии воззрений) шли в том же направлении: преодоление норм времени и пространства (знаменитые куски богов и чаш). Впрочем, уже в годы «Нетерпимости» понимали, что пространство и время — связаны неразрывно.

Вероятно, войска Кира не брали Чикаго. Но и всадник Фальконе не мчался за безумцем. А это уже не только фантазия. Гигантского смысла и значения поэзия.

Финалы четырех эпизодов не равнозначны по приему. В евангельском — нет ускорения. Жаль, что ритм шествия с крестом не подкрепляет — отказом от скорости — другие концы. Малозначима «помощь» в парижском эпизоде. Проспер бежит по залитым кровью улицам, чтобы спасти невесту, бежит, скорее, по правилам короткометражек «Байографа».

Но ритм колесниц — колесницы Девушки с гор, колесниц Кира — непостижимо сочетается с ритмом поезда и гоночной машины в современном эпизоде. Гриффитовская «скорость» и — замедленный ритуал в тюрьме, задержки (сцена со священником), а главное: одна из лучших находок в мировом кино, натянутые нити, тюремщики, готовые перерезать одну нить за другой. Они так и не режут их, но кажется, что режут, что все дело — в последней нити, возникает олицетворенная метафора, жизнь на волоске. И скелетный рисунок виллицей рядом с сумятицей (далеко не «путаницей») погони.

Все это было бы если не формалистическими, то только формальными упражнениями, когда б не «поток взволнованной эмоции».

Справедливы указания, что единственный «хэппи энд» в фильме — неспроста на американской почве. И все же это значения не имеет. Трудно представить себе человека, который (сумев досмотреть фильм) не дошел бы до «катарсиса», не испытал бы чувства высокого волнения, когда идут друг к другу муж и жена — на таких не стоит земля, но это и есть человечество. И, сохранив их в живых, Гриффит дает нам надежду — важнейшее свойство человека.

Кто-то писал, что Наполеону следовало умереть после Аустерлица. И еще кто-то: «Если б Чаплин умер, сделав «Огни большого города», ему бы немедленно поставили памятник...» И мир не увидел бы ни «Новых времен», ни «Диктатора». Гриффиту, дескать, надо было бы умереть после «Нетерпимости». Почему не после «Рождения нации» (смерть в ореоле славы)? И мы не имели бы фильма о «эле мира», «Сломанных побегов», фильма «По пути на Восток». Да, бывало и так: многие умели уйти в момент славы (Корнель, Шекспир...). И многие, очень многие «переживали свою славу» — очень тяжелое занятие. Что поделаешь — не угадаешь.

Но что бы ни было дальше с Дэвидом Уорком Гриффитом, он сделал это — создал настоящий фильм. Об этом мечтал он: «Когда кинематограф создаст что-либо достойное сравнения с трагедиями Еврипида, или творениями Гомера, Шекспира, Ибсена, или с музыкой Генделя и Баха, тогда мы сможем позволить себе назвать «кино-артелища» искусством — не раньше того».

В 1916 году это случилось. Благодаря ему, Д.-У. Гриффиту.

XVIII. ПОКА ГРЕМЯТ ПУШКИ...

16/II 1917 г. Америка разорвала отношения с Германией.
26—27/II 1917 г. В Петрограде солдаты перешли на сторону народа.

Все это не сочеталось: он, готовившийся к поездке в Лондон (премьера «Нетерпимости»), парни, тоже готовившиеся к переезду через океан, проходившие ускоренную военную подготовку во Флориде, и — отречение русского императора.

Казалось бы, не до триумфальных поездок постановщику фильма, уже обреченного на неуспех. Но причудливы ходы истории. И — человеческая психология.

Вдруг стало ясно, что ему — за сорок. Для того времени — отнюдь не молодость. Надо либо сдаться (не вышла карьера), либо утвердиться в сознании собственной гениальности.

Дэвид Гриффит имел право предпочесть второе. И предпочел — в более чем пужной мере. Никогда еще не видели его столь помпез-

ным и полным сознания своего достоинства. Все чаще величественно улыбался он и даже хохотал — особенно, с высоты положения, не выдыхая воздух, а будто вдыхая. Все упорней настаивал на (возможно — правде, возможно — легендах) происхождении от королей Уэллса, на подвигах «Рычащего Джека».

Все чаще — в интервью, в заметках — он не просто читает поучения, а вещает: какой быть цензуре, как относиться к женщинам, каким будет кино, как спасти мир от войны.

А уже спасти нельзя было. Для чего то же правительство довело до бешенства вооружение США. Конечно, Вудро Вильсон еще взывал к миру. Как и кайзер. В. И. Ленин точно назвал это «комедиантской игрой в мир».

Встает вопрос: а как с «комедиантством» великого режиссера? Он-то и вправду был комедиантом. В исконной профессии не получилось. Не перешло ли в жизнь?

В один голос все писавшие и пишущие о Дэвиде Уорке прежде всего отмечают благородные манеры. Сверхвоспитанный джентльмен. Со всеми мягок, не повышает голоса. Щедр, добр, религиозен. Чопорен — в пору, когда режиссеры уже блистали в костюмах особого, голливудского стиля, Гриффит — вышедшие из моды воротнички, причудливые шляпы, строгие костюмы — ну, просто глава церковной общины. Кроме жены — с ней он не видится, только регулярно шлет деньги, много денег, в этом смысле она не так уж скромна, как стремится изобразить себя в своей книге, — ни с кем не связан молвой, избегает оставаться наедине с актрисой. Конечно, не сухарь. Живой и приятный человек. Любит петь (прекрасный низкий голос), преимущественно арии из «Паяцов», из «Тоски»; любимцу дам Энрико Карузо предпочитает баса Титто Руффо — это по-мужски. Обожает потанцевать — и в ресторане и даже в перерыве на съемке; сперва был «левша на обе ноги», отдавливал туфли дамам, потом подучился. Трудолюбив. Эрудирован. Заботится о братьях, сестрах, живущих в Луисвилле. Иначе нельзя: честь семьи.

Не помешала эта честь славному полковнику, сидя на крыльце и попивая джюлеп, читая вслух — низким прекрасным голосом — монологи из Шекспира соседям, не замечать работающих с утра до вечера на поле жену и детей.

Комедианты! Именно так называл Твен играющих в «рыцарство» южных джентльменов.

Хорошо знавший Голливуд и голливудцев француз Робер Флоре не слишком лестно писал: «Д.-У. Гриффит был эгоистом. В течение всей своей карьеры он любил играть роль режиссера. Любил порисоваться, напустить на себя важность, поражать людей, говорил низким голосом, как шекспировский актер. По каждому случаю выставлял напоказ свою физическую силу. В перерывах между сценами

боксировал или же без конца танцевал со своими актрисами, особенно с Мей Марш... Порой проявлял странную жестокость: заставил Криспа на самом деле нещадно избить Лилиан Гиш в «Сломанных побегах»...»

Даже те, кто превозносил, то и дело проговаривались... «Не повышал голоса»... Но в бешенстве тряс Мэри за плечи. Бланш Суит выгнал с репетиции, подтолкнув в зад коленкой (и неизвестно почему совершенно перестал снимать). «Знает много»... Но еще больше не знает. «Повесть о двух городах» Диккенса прочел, «Девяносто третий год» Гюго — явно нет. Почитает Баха, Генделя, вероятно, Иоганна Штрауса, но о Рихарде Штраусе, о Малере, о Стравинском вряд ли слышал. Был демократичен, но одновременно высокомерен: никто не смел назвать его по имени, только «мистер Гриффит». Вслед за мастером несколько задрали нос подопечные: Лилиан считала, что Дороти играет почти так же хорошо, как она.

Не всегда король играет — короля. Его играют подданные. Гриффиту вовсе не надо было играть роль режиссера, его «делали» режиссером все соратники. Но были и недоброжелатели, передразнивали за спиной: «Крючконосый Дэвид». Таких он не достаивал враждой, но в отношениях к близким был неровен. Любил ссорить актрис и операторов. Вдруг в два-три дня выгнал из студии ряд немало сделавших для него работников. Воспитал первоклассных актеров, но далеко не всегда догадывался о их возможностях: не ладил с Пикфорд, не сумел оценить талант Мейбл Норман, не обратил внимания на Уолли Рида, ставшего потом кумиром экрана, недолюбливал Дороти Гиш. «Дороти всегда говорила Д.-У. все, что думала, и это не слишком его устраивало, — вспоминает Лилиан. — Я была более тактична; желая что-либо предложить, обычно начинала с фразы: «Помните, мистер Гриффит, на днях вы говорили...». Очевидно, так себя вели и Мей Марш и Бобби Харрон, их он снимал чаще всех.

И все-таки, что бы там ни было, его искренне уважали и любили. Лицемер, человек с «двойным дном» такого не заслужил бы. В него верили, даже когда он, подобно Белому Рыцарю в книге об Алисе, «падал с коня».

Верил ли он в роль, которую, возможно, играл? В прекрасном романе «Виконт де Бражелон» узник стал на час королем («играл короля») и твердо верил в свое право — на королевство. Гриффит верил в свое право на роль, которую играл, вероятно, забыв, что это роль. Неудачи не лишали его веры. Король знает, что он — король, даже в изгнании.

Зрители, люди, для которых он сделал четыреста лент, в том числе одну всех покорившую, вдруг отвернулись от него. Бывает и с королями. Отдадим должное режиссеру, он не стал отрекаться и каяться. Через десять лет, все еще стесненный долгами по «Нетерпимости»,

он заявлял без чванства, с достоинством: «Это мое, и я не жалею, что создал это. И я был бы счастлив, если б мог сделать это еще раз». (Может быть, Эзра Гудмен и вправду слышал от Гриффита — незадолго до его смерти,— что «Рождение нации» не более чем коммерческий фильм.)

Нет, свою роль он играл не в пример лучше, чем роли в бродячих труппах. Одного только не было. Того, что называется «чувствительный нос» (у него-то!). Все меньше понимал, что делается в мире. Но интересовался тем, что на безмерно далеком Литейном мосту в Петрограде шли женщины с криками: «Хлеба! Мира!», меняя облик планеты. Не сознавал, что война, уже протянувшая щупальцы и к его родине,— дело не только рук кайзера и «гуннов».

И уж чего решительно не мог предугадать — соотношения между своим творчеством и тем, что во флоридских лагерях молодые американцы учились пробежкам, падениям, строю, стрельбе по канонам Гражданской войны (добежал до бруствера, сунул знамя в жерло пушки), не ведая, что на полях Фландрии все уже по-иному: окопы, танки, грязь, газы, аэропланы. Оторванные от домов, где они, может быть, как и их родители, тайком нарушали заповеди, но тоже убежденно играли роль добропорядочной, высоконравственной молодежи, парни эти с огорчением подмечали, что подвиги отошли в глубь веков, все стало трезвей и циничней. Когда, потные от ненужного тренинга, они возвращались на грузовиках в казармы, носившаяся в воздухе известковая пыль залепляла им мокрые лица, превращала в каких-то Пьеро, клоунов, и окрестные жители вместо того, чтобы умиленно восклицать: «Вот они, вот они, герои!», хихикали и обзывали их «мучные парни» («doughboys»). Уже близился час, когда маски Пьеро должны были слететь с лиц тех, кто остался в живых, и открылись лица, ничего хорошего не сулившие американскому «пуританизму» первого двадцатилетия века. И воспевшему этот пуританизм режиссеру в высоких воротничках.

Ничего этого он не видел, чутье отказало. Да и не могло быть иначе, когда, приехав в Лондон, он попал в атмосферу преувеличенного почета и признания. Позже еще большего почета удостоились Пикфорд, Фербенкс, Чаплин, но там был успех всенародный, здесь — официальный. Он был американец, а помощь заокеанских братьев должна была компенсировать уже намечавшееся отпадение русских армий. Он был режиссер, не делец, не военный, поэтому восторги в его адрес были культурным фактом (одновременно прибывший генерал Першинг, несомненно, больше значил для войны, но военными остерегались излишне восторгаться — уж больно бездарными войсками оказались все эти Жоффы, Френчи, Кадорны, русские великие князья).

И вдобавок он привез фильм, который расценили как протест против германского милитаризма (именно германского). Фильм посмотрели их величества. Посмотрел всесильный Ллойд Джордж. Король прессы, лорд Бивербрук. И занявший своей увесистой физиономией полстолетия Уинстон Черчилль. И титулованные дамы: герцогиня Бофор, леди Диана Манперс, леди Элизабет Асквит, даже сама королева — было от чего голове вскружиться. Кино еще никогда не удаивалось такого внимания.

Времена переменялись. Кинематограф был в фаворе. Сценарии для него писали корифеи литературы: Гауптман, Д'Аннунцио, Джек Лондон, Леонид Андреев. И выходили на арену люди будущего десятилетия, в первую очередь те же «гунны»: Эрнст Любич, Пауль Вегенер, Эмиль Яннингс, Пола Негри, Фриц Ланг.

Но не только немцы. Возникли новые режиссерские имена повсюду: Чарльз Чаплин, Сесиль де Милль, Генри Кинг, Абель Ганс, Жак Фейдер, Виктор Шестром, Мориц Штиллер, Яков Протазанов, Лев Кулешов. Казалось: просто закономерный рост искусства, и больше ничего. Но именно в это время появилась книга Ленина «Империализм, как высшая стадия капитализма», где он писал: «Постройка железных дорог кажется простым, естественным, демократическим, культурным, цивилизаторским предприятием... На деле капиталистические нити, тысячами сетей связывающие эти предприятия с частной собственностью на средства производства вообще, превратили эту постройку в орудие угнетения *миллиарда* людей...»

В Лондоне Гриффиту была оказана честь, какой еще никто не удаивался: ему намекнули — достаточно ясно — на желательность создания фильма, прославляющего дело Антанты (Гриффит сообщил Лириан Гиш, будто, по словам Ллойд Джорджа, такой фильм должен подтолкнуть Америку на путь войны, что было совершенно бессмысленно — в марте Америка фактически воевала). Участие в политической игре не было новинкой для режиссера. «Нетерпимость» должна была содействовать вторичному избранию «миротворца» Вильсона в президенты. Губернатор Нью-Йорка Уитмен просил Гриффита сделать для него рекламный фильм.

Но лондонское предложение, конечно, было значительнее. Премьера «Нетерпимости» в Лондоне состоялась в день объявления Соединенными Штатами войны Германии, 6 апреля 1917 года. Гриффит приобщился к большой истории.

И вслед за этим имел место казус, какой редко встретишь в истории искусства. Не искушенный в дипломатии, искренне польщенный предложением режиссер попросту «надул» прожженного политика, своего тезку Дэвида Ллойд Джорджа.

Несомненно, отталкиваясь от примера «Нетерпимости», английский премьер рассчитывал на появление грандиозного фильма, про-

славяющего гуманность союзников и мерзость их врагов. Вильгельм — Кир, но потерпевший поражение, Ллойд Джордж — Бельшазар, одержавший победу. К 1917 году такие фильмы ставились в большом количестве («Боевой клич мира» Ст. Блэктона, «Кайзер — берлинский хищник» Р. Джулиена, «Возмездие» — художественный руководитель Томас Инс). Но, конечно, Гриффит казался — и был — более значительным и подходящим постановщиком.

Вместо эпопей он написал сценарий почти что камерного фильма (сценарий якобы написан французом Гастоном де Толиньяком, переведен на английский язык несуществующим капитаном Виктором Мериером). Действие происходило в близкой к фронту французской деревушке, герои — ее обитатели. Из-за океана приехали сестры Гиш, Бобби Харрон и Билли Битцер. Все отправились во Францию (Битцера долго не хотели пускать: немец).

Все, что было снято во Фландрии, включая предоставленные и мало использованные войска, в фильме отошло на задний план. Гриффит угрюмо заявил, что подлинная война попросту скучна. Спешно возвратились на родину, где (в декорациях «Нетерпимости») соорудили французское село, окопы и все прочее. В этой бутафорской местности все было заснято, думается, без особого одушевления (актерам было запрещено произносить английские слова — вдруг прочтет по губам какой-нибудь зритель, поэтому они произносили какие-то странные, якобы французские фразы; это соответствовало стилю картины).

4 апреля 1918 года фильм «Сердца мира» (название многозначительное, но малопонятное) был показан нью-йоркской публике. Снова были овалы (шутка ли, в финале чистенькие, хорошенькие американские солдаты, шагая, как на смотре, являлись на помощь!); все встали, хлопая режиссеру. Снова он появился сбоку от экрана, пробормotal несколько слов благодарности, что вызвало у зрителей одобрение его скромности.

Скромность была оправданной: фильм не удался. Не с точки зрения публики (она, в общем, приняла его неплохо, оценив как мелодраму и проявляя патриотизм), но по меркам кино, уже утвержденным им, Гриффитом. Мелодрама, не из лучших, была во всем: перекочевавший из «Рождения нации» старый южанин (живущий во Франции!), к концу ленты приветствующий общесоюзный флаг, старающаяся комиковать в духе Мей Марш из начала «Нетерпимости» Дороти Гиш — «Маленькая нарушительница» (бог его знает, что это значило), и в особенности немецкие военные, усердствующие в жестокости почище убийц Варфоломеевской ночи.

Актерских достижений, равных достижениям «Нетерпимости», нет. Отдельные куски Лилиан Гиш (к примеру, сцена, где она узнает возлюбленного в мнимом пемце, или кадр ее прохода с подвечным

плотью в руках) как бы обещают все то, что стало открытиями ее следующих фильмов. Но в остальном картина не радуется. Если не отметить смелости режиссера, предпочтительнее скромный рассказ трескучей эпохее. Но рядом со смелостью в утверждении маленькой истории должно было идти постижение Истории с большой буквы. Его не было.

1917 год принес не только бои во Франции с участием земляков Гриффита. Он был годом великой русской революции. Первым декретом новой власти был декрет о мире. Ратовавший против войны режиссер не понял значения этих событий.

Его отношение к войне было наивно пацифистским (даже после поездки на фронт). Но таково было и отношение коллеги Гриффита Томаса Инса. С этих позиций он снял фильм «Цивилизация», вышедший одновременно с «Нетерпимостью» (то есть до вступления США в войну с Германией). В фильме, весьма пострадавшем от переделок, было немало нелепостей, но было и — дыхание правды, дыхание эпохи. Одним из положительных героев является социалист Лютер Рольф, и, что важно, социалист не шейдемаповского толка. Конец фильма — восстание женщин, пусть не похожих на питерских работниц, но трудно было ждать от постановщика «вестернов» большого политического предвидения. Фильм Инса был восторженно принят в Европе, в частности молодыми французскими кинематографистами. Увлекающийся Луи Деллюк писал: «Гриффит — это вчерашний день, а Инс — сегодняшний». Утверждение звонкое, но вряд ли состоятельное. Победы Гриффита (новые победы!) были впереди, а Инс скатился к низкопробным «агиткам» и вскоре сошел на нет. И все-таки Гриффиту следовало присмотреться к фильму коллеги. Хотя бы так, как присмотрелся чуть позже молодой Абель Ганс, сделавший фильм «Я обвиняю», где имеется перекличка с «Сердцами мира», но где размах событий, скорее, инсовский.

Вряд ли Гриффит слышал о борьбе против войны Горького, Романа Роллана, Апри Барбюса. Едва ли он знал, что Шоу уже написал свою монументальную пьесу о войне — «Дом, где разбиваются сердца». И наверняка не прочел роман испанского писателя Висенте Бласко Ибаньеса «Четыре всадника Апокалипсиса», где наряду с несколько падуманным рассказом о судьбах аргентинца Хулио, немца фон Хартротта и странного русского по фамилии Чернов — были большие размышления об эпохе, о войне, отличные сцены. Четыре скачущих всадника из «Откровения Иоанна» были как лейтмотив куда понятнее и динамичнее колыбели, связующей века. Роману и повезло и не повезло в кино: через несколько лет (в 1921 году) его экранизировал режиссер Рекс Ингрэм, и огромный успех фильма был связан не с первоосновой — романом, не с темой, а с появившемся в главной роли неизвестного до того актера из Италии (в 1919 году

Дороти Гиш всячески рекомендовала Рудольфа Валентино Гриффиту для «Багряных дней», но Гриффит отказался, заявив, что иностранец не понравится женской половине публики!).

В том же году, что «Сердца мира», появился небольшой фильм, который Гриффиту следовало посмотреть (Жорж Садуль полагает почему-то, что этот фильм пародировал «Сердца»). Рецензируя его, газеты конфузливо замечали: «Смеяться над поистине ужасной войной не только трудно, но и опасно». Но тут же добавляли: «Великолепная трактовка деликатной темы». Вернее было бы — весьма неделикатная трактовка. В финале ленты все герои войны — английский король, президенты Пуанкаре и Вильсон... теряли брюки. Цензура поторопилась вырезать это, но не могла удалить величие и пафос из трехчастного фильма Чарли Чаплина «На плечо!». Чаплин знал, на что идет. «Я очень горжусь этой картиной,— говорил он,— она возникла в самый разгар самого безумного военного психоза. Она обличает все безобразия и ужасы войны. Это — революционная картина, не пацифистская, а революционная, если учесть момент, когда она появилась». Советский историк кино, Г. Авенариус, справедливо указывает: «Громадный успех фильма «На плечо!» был в первую очередь успехом политическим».

Чаплин обязан своим появлением в кино ученику Гриффита, Мак Сеннету, однако Гриффит, скорее всего, долго не понимал гений своего «внука». Гриффит был не совсем «глух» к юмору, но редко и не слишком удачно обращался к нему. Ничего близкого к мастерству Диккенса, с которым так любят Гриффита сравнивать.

Особенно это проявилось в трех поставленных в 1919 году фильмах: «Любовь в Счастливой долине», «Девушка, оставшаяся дома», «Сузи — Верное сердце». Кроме того, он поставил еще несколько фильмов. Конечно, вновь спешка, вновь халтура, это признавал и сам Гриффит. «Великая любовь» и «Самое важное в жизни» сделаны на отходах фильма «Сердца мира». В «Великой любви», согласно рецензиям, Лилиан Гиш нашла юмористические звучания, Харрон играл неплохо, но снова речь шла о подлых «бошах», немцах, маскирующихся под «радикалов». «Самое важное в жизни» упоминают лишь потому, что в фильме имеется хорошо сделанная сцена (Льюис Джекобс ошибочно поместил ее в «Сердца мира»): в окопе умирает солдат-негр, в бреду он призывает мать, и офицер, родом с Юга, целует его, негр умирает, улыбаясь: его поцеловала мать. Мнение, что Гриффит хотел этим ответить на обвинения противников «Рождения нации», вряд ли обосновано: Гриффит вовсе не считал, что должен «искупать» превосходный и верный, по его мнению, фильм, и умирающий солдат — просто инсталяция любимых южанами «верных негров»; перед смертью он спасает героя. Стоит упомянуть об этом фильме и потому, что показу его в Лос-Анджелесе предшествовал

танцевальный пролог — это было в моде, — на авансцене танцевали две будущие «премьерши» Гриффита Кэрол Демпстер и Кларина Сеймур и их партнер Родольфо ди Валентина, позже Рудольф Валентино; именно он прославился в «Четырех всадниках Апокалипсиса», именно за его гробом через восемь лет шли нескончаемые толпы обезумевших от горя поклонниц.

Пушки умолкли, война кончена. Три более или менее достойных внимания фильма Гриффита не имеют к войне решительно никакого отношения, хотя и поставлены в ее последние месяцы. Побывав в Европе, режиссер словно преисполнился отвращения к войне, к современности, к городу. Им овладевает чувство ностальгии, влечения к ушедшему, чувство, за сто лет до того вызвавшее прославление немецкими романтиками средневековья, а через много лет после «Сердец мира» обратившее превосходного режиссера Джона Форда к миру дилижансов и ковбоев.

Знал ли Гриффит эти маленькие города и деревушки, которые стали его материалом на несколько лет? Если и знал, то понаслышке, что называется, «проездом». Ребенком он переселился в большой город Луисвилл. Скитаясь с бродячими труппами, возможно, посещал — на день, на два — небольшие города, но в деревнях театру нечего было делать (поэтому Гриффит и радовался успехам кино). Скорее всего, было обобщенное, стандартное и очень уж недостоверное представление. Оно было в ту пору (до появления новелл Шервуда Андерсона) всеобщим, уже шли инсовские лепты подобного типа, в ролях «деревенских увальней» прославился Чарлз Рей, близка к этому материалу была ставшая «звездой № 1» Мэри Пикфорд.

Казалось, «пуританская» Америка подымалась на борьбу за «идеал американской молодежи» в предчувствии уже надвигающейся эпохи возвращающихся с войны «мучных парней».

В фильме «Сузи — Верное сердце» главную роль деревенской девушки, продолжающей любить друга детства, хотя его сманила престелница из города, и приходящей к счастливому концу с ним, вернувшимся в деревню, играет Лилиан Гиш.

«Играет!» Неточное слово. Впервые она не «играет». Эпси в «Рождении нации», Мари в «Сердцах мира» — это была игра, представление. Несмотря на все наставления Гриффита: «Не играйте!» Но он часто нарушал собственные правила.

Где-то на перепутье между повторением театральных штампов, претендующей на правдоподобие кальки и — постижением, воплощением «жизни человеческого духа» (Станиславский) существует курьезное, еще не ставшее правдой, инобытием жизни стремление к своеобразию, нацупывание «своего образа». Так шел к вершинам творчества Чаплин. Так пришла к «своему», неповторимому и не-

превзойденному, Анна Павлова. И так — вероятно, в творческом контакте с режиссером — начала в «Сузи» Лилиан Гиш.

Конечно, еще никакой не образ. В основе — сентиментальная историйка, слащавая роль. Но уже возникают — смелость, отсутствие боязни показаться не то что просто смешной, а дурой. И нигде еще у Гриффита не виданный отказ от «лицедейства», даже просто от выразительности. Все сведено к нескольким почти условным движениям — тела, лица. Ближе всего это к персонажам некоторых классических балетов («Жизель», «Лебединое озеро»), но далеко и от них, как Чарли — от блистательного по-своему искусства эстрады.

Невероятная убежденность в том, что такая совершенно недостоверная, почти карикатурная «девушка из села» возможна. Больше: обязательна. Потому что большинство героев литературных произведений, большинство существовавших во все времена людей невозможны. Никакой логикой не оправдаешь Гамлета. Не объяснишь рывков Наташи Ростовской. Как не объяснишь образ Флоренс Найтингаль. И не поймешь характер Дэвида Гриффита. В частности, не понять, как для «Любви в Счастливой долине» он санкционировал такую аннотацию: «Страница из книги жизни. Старая-престарая история. Он — весьма обходительный парень, герой этого фильма. Большой опыт со слабым полом. Она — невинная деревенская девушка, но — с головой на плечах». Не пародия ли? Ведь автор «Нетерпимости»!

Не понять и другое. Как можно, уже найдя свою, безоговорочно свою «звезду», нет, больше, свою «путеводную звезду» в этой, раз в столетие возможной актрисе, предоставить площадку двум не идущим ни в какое сравнение исполнительницам, Кэрол Демпстер и Кларине Сеймур в «Девушке, оставшейся дома», фильме, как будто той же манеры, что «Сузи» (возможно, что это было вынуждено, снималась бы Гиш, если бы не жестокая болезнь)?!

Только как будто той же манеры. Ибо не было Гиш.

Сама судьба ворожила. Именно в это время появляется в съемочной группе чудаковатый фотограф (в дальнейшем оператор) Гендрик Сартов, попробовавший снять портрет Лилиан (не для фильма даже) с применением диковинных линз. Снова отступление от прописи, снова преувеличение. Именно мягкофокусность, волшебным сочетаясь с почти натуралистическим фоном, создала неповторимое качество фильма, не просто вошедшего в историю киноискусства.

Вошедшего как событие.

Фильм назывался «Сломанные побеги».

XIX. «СЛОМАННЫЕ ПОБЕГИ»

Англичанин Томас Бёрк (1886—1945) написал несколько книг, в их числе — рассказы о жителях лондонского нищего района у Темзы «Ночи Лаймхауза» (вышли в 1916 году).

В декабре 1918 года Мэри Пикфорд и Дуглас Фербенкс (через несколько месяцев создавшие вместе с Гриффитом и Чаплином кинокомпанию «Юнайтед Артистс» — «Объединенные художники») обратили внимание режиссера на один из рассказов Бёрка о Лаймхаузе — «Китаец и девочка». Перевод неточен; «chink» — в английском языке презрительная кличка для китайцев. Правильнее: «Китаёза и дитя».

Содержание причудливое. Одинокий старик китаец, живущий в Лаймхаузе, Чен Хуан, возмущен жестоким обращением малоудачливого боксера, прозванного Драчливый Берроуз, с маленькой дочерью Люси. Для чуждого всем, находящего утешение только в трубке с опиумом китайца двенадцатилетняя девочка — поэзия. Желая избавить девочку от избивающего ее отца, Чен Хуан подбрасывает ее в постель ядовитую змею (рассказывая содержание новеллы, все пишущие о ней передают во многом не совпадающую с новеллой фактуру фильма).

Понятно, чем прельстила новелла Гриффита. Вновь жестокость, зло мира. Привкус экзотики, милый ему со времен фильмов об индейцах и тех же китайцах (фильм 1910 года «Этот китаёза из Золотого ущелья»). Снова труппы, жалкий квартал Лондона, может быть, виденный им во время поездки.

Не все в новелле устраивало режиссера. Пожилой китаец и ребенок — тема диккенсовская, бретгартовская. Но для большой ленты неподходящая. Любовный роман невозможен (китаец и белая девочка — Англия и особенно Америка ужаснулись бы). Но хоть иллюзия романа. Явно немолодого героя должен заменить сравнительно молодой, привлекательный. Ребенка — девушка или почти девушка.

Лилиан Гиш сразу отказалась. Она уже не ребенок, ей скоро двадцать. Гриффит настаивал: «Девочка не справится».

Лилиан неохотно согласилась, но — слегла в постель: инфлюэнца. «Испанка» унесла в тот год больше жертв, чем война за шесть лет.

Возможно, что Гриффит в связи с болезнью Лилиан (он смертельно боялся заболеть, почти все время ходил в студии с повязкой на лице, не подходил к актерам) начал репетировать с Демпстер, что было нелепо. Но Гиш выздоровела: она пишет, что ее воскресило известие о мире в Европе.

На роль Чен Хуана был взят по рекомендации монтажера Розы Смит молодой актер, Ричард Бартелмес. Пока Лилиан болела, он снялся в главной роли в «Девушке, оставшейся дома» и очень по-

правился. Было бы логичнее взять подлинного китайца, но это не практиковалось. В «Рождении нации» негров изображали вычерченные белые, так было принято. Но уже традиция рушилась: в фильмах де Милля и Инса всех пленил японец Сессю Хайякава.

До Бартелмеса роль Чен Хуана (еще немолодого, как в новелле) репетировал опытный характерный актер Джордж Фаусет; Бартелмес многое перенял от него, наблюдая репетиции. Вместе с Гриффитом несколько раз побывал в Китайском квартале в Лос-Анджелесе. Очень тщательно работал над гримом (совершенно несправедливо утверждение Жоржа Садуля о том, что актер копировал зловредных китайцев из сериальных фильмов).

Роль боксера Гриффит поручил актеру, исполнявшему небольшую роль генерала Гранта в «Рождении нации», Доналду Криспу. Он уже стал режиссером и сниматься мог лишь по ночам.

История постановки фильма известна почти во всех подробностях. Никаких экстравагантностей не было. Ни гигантских массовок, ни колоссальных лестниц, ни кавалерии. Три главных актера, два-три второстепенных, несколько статистов. Три-четыре основных места действия, еще два-три второстепенных. Идеал камерного фильма.

Был рассказ Бёрка — не чета Диксону.

И еще — гигантский выплеск режиссерской воли, зрелого мастерства. Но...

Конечно, это — картина Дэвида Гриффита. Человек, с первых дней поставивший ставку на «suspence», сделал картину, пронизанную напряжением. Казалось бы, не найти ничего общего у Гриффита с Достоевским. Но именно Достоевский чаще прочих пользовал это качество — ставшее сутью вещи напряжением. Рогожин и Мышкин у трупa Настасьи Филипповны. Смерть Мармеладова и встреча Раскольникова с Соней в «Преступлении и наказании». Мокрое («Братья Карамазовы»), Митя и Грушенька (задолго до Гриффита использовано блистательное «параллельное действие», с любовным экстазом героев и приближающейся на тройках полицией). Всего не перечтешь. На сходство гриффитовского фильма с произведениями русского писателя, в частности с «Белыми ночами», указывали и другие, к примеру, критик Андрей Левинсон. Сравнение он доводит до абсурда, навязывая американскому режиссеру и «подполье» Достоевского, и якобы заимствованный у русских, по крылатому выражению Ф. Карко, «вкус к несчастью».

Вряд ли Гриффит хорошо знал Достоевского. Напряжение, звенящие, как струна, сцены у многих: у Эдгара По, у Бальзака, у Диккенса. Но в фильме Гриффита струна звучит, скажем немного витиевато, — истеричнее. Как и у автора «Подростка» (возможно, что это отчасти шло от первоисточника: Бёрк, ничего не заимствуя у русского писателя, близок к нему именно в этой книге).

Правы те, кто полагает фильм трагедией не потому только, что все основные персонажи погибают. Трагедия ощущается с самого начала. Почти с первого кадра фильм «угнетает». Но это — «угнетение», без которого тоже нет искусства. Как без давления воздушного столба нет жизни на земле.

Двое главных героев весь фильм чувствуют это давление. Они ходят, чуть сгорбившись. По существу, похожа и основная стойка боксера, которой он злоупотребляет. Драчливый Берроуз бодрится, издымает плечи, демонстрирует мощную грудную клетку, как бы сопротивляется давлению и — падает мертвый.

Конечно, Гриффиту не просто «повезло» с Лилиан Гиш. У Платона имеется легенда об «андрогинах», людях, совмещающих мужское и женское естество и поэтому райски счастливых. Позавидовав их счастью, Зевс велел разрубить все тела пополам и разбросать по земле. Половинки ищут, стремятся друг к другу. Почти никогда не находят, отсюда любовные и прочие драмы. В случае с Гриффитом и его актрисой — нашли.

Лилиан Диана Гиш, американка из штата Огайо, — вероятно, самое необъяснимое явление в истории кино. Она писала: «Способность не надеяться — великий дар... Вы как-то научаетесь полагаться только на себя». Биография артистки это опровергла. Она не только себе обязана карьерой. Не было, повторим, в истории более яркого примера взаимоотношений режиссера с актрисой. Книга Лилиан Гиш называется: «Кино, мистер Гриффит и я».

Остались в детстве — неустроенная жизнь (главным образом по вине ненадежного до подростка, рано бросившего семью отца), театральные скитания, причесанная нищета. С 1911 года, когда Глэдис Смит, она же Мэри Пикфорд, представила своих подруг несколько пугающему по внешности режиссеру и он стал беспричинно палить из револьвера в воздух, судьба до философичности спокойной девушки из Огайо стала — великой судьбой.

Что это было? Не похожий ни на какие другие, тоже от греческого мудреца идущий «платонический» роман почти сорокалетнего деятеля нового, насквозь ненадежного искусства и тоже ни на кого не похожей юницы? Или, подобная магнетической, связь огромного художника и именно для его художества появившейся на свет актрисы? Закон истории, сталкивающий, сближающий нужных человечеству людей?

Понять трудно. Чудаковатый, тем более трагичный, что не ощущал своей трагичности, режиссер подружился с семьей Гиш. Но на первых порах вовсе не был режиссерски благожелательным. Почти четыре года обе сестры, несомненно, примечательные, были только «в числе прочих девушек «Байографа». Какие-нибудь Бланш Суит,

Мэрион Леонард, Флоренс Ла-Бади, Дороти Бернар или случайпо угаданная Мей Марш были больше по душе порядком капризному режиссеру. Создавшая Лилиан известность роль Элси Стоупмен в «Рождении нации», можно точно предположить, была не ей предназначена, да и не была «ее ролью». Самое грандиозное произведение Гриффита, «Нетерпимость», и... вчерашняя героиня, несмотря на приобретенную популярность, — в стороне, качает колыбель. Один кадр! С любой точки зрения, нонсенс.

Может быть, провал «Нетерпимости» отдался в судьбе Гриффита не только миллионными потерями. Вдруг он словно прозрел. Учуял. И стал делать «кинематограф Лилиан Гиш».

И снова вопрос: он ли это делал? Позволим себе пофантазировать. Случилось нечто схожее, скажем осторожно, с историями Франкенштейна, Голема — создания человеческого ума вышли из-под контроля человека. С гигантским отличием: названные персонажи несли в мир несчастья. Создание режиссера Гриффита — актриса Лилиан Гиш — принесла человечеству радость.

Повторим абзац из ее книги, абзац, который следовало бы из года в год, из десятилетия в десятилетие во всех школах, на всех съемках повторять:

«Мы репетировали эпизод, в котором отец Люси запускает в нее ложкой, чтобы посмотреть, как девочка подпрыгнет. После этого он жалуется, что она никогда не улыбается. Сама не понимая почему, я приподняла двумя пальцами уголки рта. Сидевший в дальнем углу павильона мистер Гриффит подпрыгнул на месте.

— Не опускайте пальцев! Это великолепно! Никогда в жизни не видел подобного жеста. Мы используем его на протяжении всего фильма.

Разволновавшись, он даже подошел ко мне.

— Как вы придумали это, мисс Гиш?

— Я не придумывала, мистер Гриффит. Это пришло само собой, — ответила я, не подозревая, что этот жест станет чем-то вроде моей фабричной марки во всем мире».

Конечно, она не придумала это. Годы «Байографа», руки Мей Марш на суде, возвращение «маленького полковника», пелепая шляпка блином в фильме «Сузи — Верное сердце» и многое, многое другое создало атмосферу, в которой актриса стала вровень с режиссером, может быть, даже чуть впереди.

Неизвестно, не режиссер ли придумал это, но вот другой «гэг», отсебятина (назовем так, ибо изредка надо снижать восторг вульгарным словом). Отец вот-вот ударит стоящую перед ним Люси. Она вдруг в панике восклицает: «Отец, отец, я плохо начистила твои башмаки!» И, упав на колени, начинает торопливо вытирать их. По-

пить это нельзя, можно только припить. Как дар небес (так выразились в старину).

Она больше не раздвигает в фильме углы рта пальцами. Ни разу не улыбается. Даже когда лежит на непривычно мягком ложе в комнате Чен Хуана и видит волшебный, ей отданный мир игрушек, шелков, вееров.

И — финальная сцена. Гиш пишет много лет спустя:

«Сцену запуганной девочки в чулане, вероятно, нельзя было бы снять сегодня. Смотреть на истерику Люси в немом фильме было мукой; звуковая дорожка сделала бы это непереносимым. На съемке я забыла обо всем, металась в узком чулане, как загнанный зверь. Когда я закончила, в павильоне царило полное молчание. Наконец мистер Гриффит прошептал: «Боже, почему вы не сказали мне, что так сыграете?!»

Ф.-Д. Смит (редактор журнала «Фотоплей») описывает все немного иначе. Перед съемкой все долго отдыхали. Потом режиссер начал съемку. «Крики мисс Гиш, как и крик Гриффита, можно было слышать на улице. Служащие не пускали встревоженных прохожих в студию».

Рассказывали, что Гриффит долго не снимал актрису, репетировал часами, довел ее до беспамьятства и тогда стал снимать. Доводил или нет, кричал или не кричал (он любил «подбадривать» актеров во время съемки), сцена в чулане — высшее достижение Лилиан Гиш. Как сцена смерти Маргариты Готье у Дузе. Или уход Норы у Комиссаржевской.

Работавшая с Гриффитом и Гиш в старом «Байографе» и дальше Анита Лус заявила журналистке: «Я знала только одного человека в студии «Трайэнгл» в те дни, беззаветно преданного кино — и это был не Д.-У. Гриффит. Он всегда тяготился этим искусством и мечтал писать пьесы. Единственный человек, который был целиком отдан кино, — это Лилиан Гиш».

Но, отдавая дань актрисе, не будем, ни на йоту не будем снижать гений постановщика. Всего лучше убеждаешься в нем, прочитав новеллу Т. Бёрка и сравнив ее с фильмом. Сценарий «Сломанных побегов» — эталон того, что зовется «экранизацией». Опыт Гриффита по переносу на экран сотен новелл дал возможность поднять неплохой, но и не выдающийся рассказ до уровня шедевра. Однако ничего похожего на «короткометражки» «Байографа» нет. Для коротких лент существенной частью были экзотические детали, моменты «аттракционности» (часы в «Роковом часе»). В рассказе Бёрка неспроста фигурирует ядовитая змея — в темноте, полагая, что на постели все еще лежит избитая до бесчувствия Люси, пьяный Берроуз набрасывается на нее с ударами, и потревоженная рептилия (Бёрк меланхолически называет ее «любовным даром китаёзы») отвечает тремя

ударами, похожими на боксерские, — в ухо, в горло, в плечо. Смутно возникает мысль о сказочном превращении, любимый мотив фольклора — змея (девушка или юноша) в постели.

Гриффит решительно отказывается от этого. Не только потому, что смерть от револьверной пули динамичнее, пластичнее, сводит трех героев вместе. Вся финальная сцена в лачуге боксера — торжество реализма, змея нарушила бы его.

Бёрк избегает показа жестокости; об избиениях отцом дочери говорится, так сказать, третьими устами. Гриффит не мог отказаться от тяжелых, но необходимых сцен конкретного издевательства над девочкой. Великий гнев, чувство протеста не возникли бы при умолчании.

Подлинная режиссерская находка высокого класса — игрушечная лавка Чен Хуана. Ничего этого нет в новелле, и внесение китайских бумажных, до боли незатейливых игрушек в мир лишенной решительно всех радостей девочки — свидетельство силы нового искусства.

Имеется еще одно отличие: в произведении Томаса Бёрка избитая девочка приползает в подпольную курильню опиума, жалкий рай несчастных изгнанников из Азии. Сцена, лакомая для режиссера, явно уместная именно в такой новелле. И все же Гриффит отказывается и от нее. Ему не нужен туман наркотических видений — неуверенность, иллюзорность создаются реальным лондонским туманом, игрой актеров.

Здесь нельзя не остановиться на существенном обстоятельстве. Немалое место в рассказе занимает своеобразная если не эротика, то чувственная сторона. Любовь Чен Хуана к Люси — чистая, по словам автора, святая вещь. Тем не менее много раз и подробно упоминаются прикосновения, поцелуи, которыми китаец осыпает свою богиню. По существу, ничего греховного в этом нет. В Китае женятся и на двенадцатилетних (Бёрк добавляет: «Возможно, он забыл, что находится в Лондоне, а не в Туан-Тзене»). Еще печальнее, что для нищих районов Лондона ранняя половая жизнь, часто попросту животная — факт непререкаемый. В другом рассказе из той же книги «Джина из Китайского квартала», использованном Гриффитом позже в сценарии фильма «Улица грез», прелестная героиня погибает в пятнадцать лет — жертва искренней и все же преступной любви молодого дирижера.

Гриффит начисто выключил этот мотив, отменил все прикосновения, ласки — Бартелмес почти не смеет прикоснуться к девочке. Но в фильме существует еще один персонаж — сладенько улыбающийся немолодой китаец, уже без идеализации вождедеющий белую девочку (вероятно, это взято из еще одной новеллы, тоже использованной в «Улице грез», — «Сигнал лампой»). Чен Хуан пресекает попытку

сородича обольстить Люси. В атмосферу Китайского квартала входят реминесценции Теннисона — спасение «девушки в беде». Чен Хуан превращается в «рыцаря Круглого Стола».

И главная сцена — чулан. Актерское достижение! Но и режиссерское откровение.

Сцена в чулане одна может составить содержание книги по эстетике кино. Таких сцен в творчестве режиссера не было. Скажем точнее: почти не было — в «Уединенной вилле» мать и дети тоже в запертой комнате, им грозит смерть. И так же в «Телеграфистке из Лоупдэйла». Но (не говоря уже о примитивности этих сцен по сравнению со сценой, святой на десять лет позже) — в маленьких лентах налицо рядом идущая помощь, отец, мчащийся в автомобиле, паровоз. Улица, дорога, простор. В сцене чулана тоже существует некое параллельное действие: Чен Хуан бежит в дом боксера. Только один-два кадра труппоб, безо всяких просторов и машин.

Человечность, загнанная в полметра площади, в гробовой ящик. Но все время воображаешь весь прочий мир. Почему он не спешит на помощь? Почему молчит? Зло мира в фильме Гриффита показано тем сильнее, что оно не показано. Имеется только патологически жестокий отец (впрочем, почему патологически, для Лондона XIX века рядовое явление), а все остальные — кроме Чен Хуана — равнодушные, привыкшие к жестокости, только подразумеваются. И тем сильнее воздействие. Сделавший сотню, две «спасений в последнюю минуту» режиссер отступал от своего правила: гибнет царь Бельшазар, Девушка с гор, Кареглазка. Гибнет в «Рождении нации» Флора. Но отказ от «спасения» не равноценен в этих случаях спасениям (той же встрече у виселицы в финале «Нетерпимости»). В «Сломанных побегах» отсутствие спасения, невозможность спасения — непревзойденный момент.

При том, что даже в лучших фильмах Гриффита немало «темных мест», неудач, приторности и почти комического преувеличения, «Сломанные побеги» поражают отсутствием срывов. Кажется, что центробежная сила трагического увлекла с собой постановщика, вела единственно возможным путем.

Фильм должен был начинаться обычным, не кинематографическим «танцевальным прологом» (опять Демпстер). В последнюю минуту, восхищенный попытками операторов (Битцер и Сартов) при помощи вирирования и оптики добиться иллюзии цвета, Гриффит отказался от театрального пролога, придумал и снял пролог кинематографический. Возникают какие-то колокола, внутренность буддистской молебни, неприкрыто условный Китай. Все — в условном цвете, мягкий фокус. Молодой студент, изучающий буддизм. Чен Хуан пытается остановить бущующих в кабаке чужеземцев матросов и, осмеянный ими, решает поехать в Англию — проповедовать

варварам учение Будды. Странная, наивная «короткометражка», оказавшаяся необходимой как контраст с атмосферой Лаймхауза.

Атмосфера — словно из Диккенса (начало «Нашего общего друга»), словно с рисунков Густава Доре, но это не живопись, не литература. Кинематограф как таковой. Забываешь о том, что это декорация по эскизам талантливого, подобранного где-то режиссером художника Джорджа Бекера, даже не появлявшегося в павильоне (все воплотил главный плотник Гриффита, Хак Уортмен). Забываешь о том, что вызванный на два дня из армии помощник оператора Карл Браун добился правдами и неправдами эффекта текущей, грязной, с отблесками света Темзы — в павильоне.

По темной, неизбежно туманной, пустынной набережной, с корзинкой в руках, возвращается домой девочка — неизвестно двенадцати или восемнадцати лет, в оборванном платье и шали (пригодилась вывезенные из Лондона тряпки), в старенькой шляпке на белых волосах.

Начало. Как обычно у Гриффита, медленное. Но обычно сейчас же набирается скорость, доводимая до галопа в финале. Девочка не спешит домой — это так понятно. Смотрит — как, вероятно, всякий день своей немислимой по убожеству жизни — на воду. Больше смотреть ей не на что (разве что редко-редко в окно лавчонки китаец, где — недоступные, непонятные вещи).

Комнатка. Ужасающий скудностью интерьер — стол, табурет, постель. Отец...

Тот же Садуль обвиняет актера и режиссера в трафарете, в преувеличении: зверское выражение лица боксера, ухо наподобие цветной капусты, выпячивание груди, искривленный рот...

Суть в том, что это не преувеличение. Не штамп. Это повседневность «трусоб».

Олимпийски прекрасные герои «Кожаных перчаток» — ложь. Беруэз — правда.

Гриффит не претендовал на «реализм». На почтенный, уважаемый всеми «реалистический фильм». Какой уж там реализм: сочетание курильни опиума, дешевого ринга, игрушечной лавочки, ада на земле для жалкой девчонки! Но кто сказал, что противопоставлены истинному реализму «переключения» из мягкофокусного лиризма туманов и вееров в жестко снятый, жестокий мир изуверства?

Других «переключений», параллельного действия, всего, что «изобрел» Гриффит, в фильме нет. Или имеется в самой ничтожной мере.

Как нет и «нарастания скорости». Ритм от начала до конца — астматический. Не до бега. Но нарастает другой ритм — ужаса или, как сказала Гиш, муки. Отец избивает дочь. Она уходит, уползает из дома. Попадает в лавку чудес. Китаёза видит чудо: его божество — в его лавке.

Все это абсолютная чепуха о «жестоккой, нечистой любви!» Самые чистые кадры за все время существования киноискусства. Чен Хуан пальцем до нее не смеет дотронуться. Только чуть протянул руку — и отдернул. И — снова отец, новое избиение, смерть девочки, приход китайца, попытка Драчливого Берроуза и его убить топором. И точка: выстрелы мстителя.

Нет, не точка. Потому что боксер по-своему значителен, хочет срастить ударом смерть, оттягивает локоть. И — падает.

Не точка и потому, что конец трагедии не только в личном плане: это крах мировоззрения. Чен Хуан приносит трупик девочки к себе в лавку, молится ему. Потом убивает себя — нарушившего заветы Будды убийцу. Лилиан Гиш была права: звуковая дорожка все уничтожила бы, создала бы невыносимое — музыкальный, примиряющий конец. Слава немому кино!

На секунду — в сторону... В следующем значительном фильме Гриффита снова безжалостный отец. Что это? Прорвавшаяся горечь: сидящий на веранде, пока дети гнут спину на крохотном участке, полковник Джекоб? (И Лилиан — играла ли она? В памяти, пусть смутно, был Джеймс Ли Гиш.)

О, он патологичен, сын полковника! «Неприятное пристрастие к показу жестокости...». И это доказывают нам, видевшим нацизм!

Фильм был назван «Сломанные победы». Склонность к примитивным метафорам? Что поделал, сложный был человек. И художник. Хотя зачастую сама сложность его кажется примитивной.

Играл ли он роль режиссера, джентльмена, короля, или такими должны быть подлинны режиссеры, был ли он эгоист, мизантроп, «садист» или попросту много переживший, может быть, не слишком глубоко, по-своему многое передумавший человек конца не совсем плохого и начала совсем не плохого века, — все это отойдет, не будет значить, не потому только, что судьба даровала ему талант, рискнем сказать больше, гений настоящего художника, но и потому, что был он не прописью, не проповедью, не мертвецом па ходу, а — личностью. Это он доказал и «Сломанными победами», фильмом, снятым за восемнадцать (!) дней, подвигом одинокого — это уж мы точно знаем — мастера (Гиш от него в фильме не оторвешь, две стороны медали). Кто-то прекрасно сказал, что нет людей более одиноких, чем короли или капитаны. Бог с ними, с королями, но уместно сравнение с капитаном.

И так же, как не знает капитан, приведет ли он корабль в порт, не знал Гриффит — не провал ли вновь, и какой провал: провал «Нетерпимости» или «Багряных дней». Гиш рассказывает, что уже в конце картины монтажер Джимми Смит сказал ей:

— Что творится с боссом? Не могу заставить его посмотреть фильм. Почему он не заканчивает его?

Гиш спросила Гриффита, он ответил:

— Не могу глядеть этот треклятый фильм, он меня угнетает. Кой черт я взялся за него? Публика побежит из театра, если мы убедим ее прийти туда. Дурак я, что сделал это.

Он переломил себя, закончил монтаж. И понес готовый фильм к главному прокатчику — Адольфу Цукору. Тот посмотрел и завопил:

— Принесите мне такую картину и хотите, чтобы я заплатил за нее? Лучше суньте руку в мой карман и обворуйте меня. Этот фильм для пустых залов: в нем все умирают.

Мудрый Адольф Цукор, бывший меховщик!

Гриффит вернулся к Цукору через несколько дней и положил на стол чек в четверть миллиона:

— Отдайте мне негатив и экземпляры.

В банках имя Гриффита было еще весомым.

Премьера состоялась 13 мая 1919 года в Нью-Йорке. Она закончилась не овацией — полной тишиной. Актеры бросились за кулисы поздравить режиссера и услышали непонятный шум и крики. Прибежавший за кулисы крупнейший театральный импресарио Морис Гест швырял в стены стулья, разбивая их, и орал во весь голос, что ничего подобного не видели ни он, ни Бродвей.

— За место в театре нужно брать не три доллара, а триста!

Отзывы прессы были в высшей степени лестными. Сборы, конечно, не такими, как на «Рождении нации», но был и коммерческий успех. Адольф Цукор прогадал.

На всех не угодишь. Льву Толстому резко не нравился Шекспир. Джек Лондон не в силах был понять, как автор превосходного «Преступления и наказания» мог написать такие глупейшие романы, как «Идиот» и «Братья Карамазовы». О «Сломанных побегах» академик Жан Кокто: «Топшнотворная мелодрама». Французы как-то не признали Гриффита. О Деллюке — смотри выше. Критик Рене Белле назвал «Нетерпимость» картиной просто скудной. Даже Жорж Садуль пишет: «Громадное, но полное мусора творчество какого-нибудь Гриффита...» Насчет «мусора» — о вкусах не спорят, по — «какого-нибудь!» Обижаетесь не за Гриффита. За Садуля.

Садуль во всем усматривает влияние: датского кино на «Сломанные побег», «Сломанных побегов» (почему-то в декоративной части) на кинематограф немецкого экспрессионизма. Все это особого значения не имеет.

Имеет другое. Герои фильма погибли и — остались жить. Двос: китаёза и девочка. Облик Лилиан Гиш, напоминающий образы Леонардо и Рафаэля (или, вернее, ранних мастеров Ренессанса), утверждающий примат нежности над насилием. Не конгениальный, но прекрасный образ Ричарда Бартелмеса, забыть который невозможно (поза у стены, на улице!).

Стоило изобрести «иллюзион», стоило годами «крутить картинку» в здании «Байографа» на 14-й Восточной улице, чтобы прийти к «Сломанным побегам».

XX. ПО ПУТИ НА ЗАПАД

Солнце катилось — на восток.

Словно какая-то не увиденная в самые мощные телескопы комета прошла однажды ночью мимо нашей планеты, толкнула ее исполинским хвостом, и планета послушно завертелась в другую сторону. (Такая возможность была «предвидена» французским писателем Альбером Робида в фантастической повести «Часы минувших веков»; по мнению автора, и время пошло обратно, за XX веком пошел XIX; и так далее.)

Комета не толкала Землю. Время не пошло вспять. И важнейшим было то, что на востоке Европы рождалось будущее, наперекор врагам утвердился советский строй.

Как ни странно, это имело значение для судьбы американского режиссера. Но значение имели и другие, на первый взгляд менее значительные факты.

В 1919 году в США вышла небольшая книжка провинциального судьи по делам о несовершеннолетних Бенджамена Линдсея; в ней он приводил некоторые факты из своей судейской практики.

Книжку никто и не заметил бы, если бы ее не прочел и не пришел в ярость один из служителей церкви, выступивший с громогласной отповедью «неправедному судье», книжка которого не что иное, как клевета на чистую, богобоязненную молодежь Америки, ложь и инсинуация от начала до конца.

Могло стать, судью посадили бы в кутузку, но тут случилось невероятное. Буквально со всех концов страны посыпались письма в газеты. Судьи по делам о несовершеннолетних почти во всех городах США обвинили коллегу в... подтасовке фактов, в лакировке. Линдсей приукрасил действительность, на самом деле все в тысячу раз хуже.

Миллион американских «мучных парней» отправился в Европу — умирать за идеалы. Сто, а может быть, и двести тысяч умерло, вовсе не «картинной» смертью. Война превратилась, как признал и Гриффит, в скучнейшее, конечно, не самое безопасное занятие. Окопы, грязь, газы. И полная неразбериха: в штабах — бездарные генералы, в ротах — грубые сержанты. Утешение парни нашли быстро — в периоды между боями. Дома они наиваться не смели, но за океаном, вдали от родителей и наставников... Они же вояки, им полагается пить. И полагается пресный, по существу, дешевый, но пряный для ребят из полупуританских американских городков обиход француз-

ских развлечений. Любимой песней стала: «Мадмазель из Арментира, парле ву?» Столь непохожие на американских мисс «мадмазели» обучили юношей не хуже институтских профессоров.

Как ножом отрезан грохот. Наступил позже названный «Версальским» мир. Можно отправляться домой, где ждут — восхищение, слезы, обильное угощение. Обильное с оговоркой: начинается «сухой закон». Спиртное уже надо доставать подпольно, у бутлегеров. Но все остальное — как было до поездки в Европу: искать работу, стоять унижительную для «вояк», ходить в церковь, подчиняться родителям, танцевать чинные вальсы с краснеющими от чуть более пылкого прикосновения мисс (уже вошли в моду уанстепы и фокстроты — но это был пока что удел мюзикхоллов). В общем, скучная жизнь, нет газон и шпранели, но нет и положенных войнам вольностей.

Немалое значение имело и то, что вдруг открылись глаза — на почтенных родителей. Отцы (конечно, далеко не все) разбогатели за счет их, парней, крови... Страна стала сумасшедше богатой, только не для них. Призывавшие к дисциплине родители тайком кутили и напивались больше, чем до войны. Рушилось почтение к старшим и возник — протест.

Многომиллионный протест! Сперва те из парней, кто был в Европе и уцелел, потом — по их стопам — и их сверстники, в Европе не бывшие, решили изменить положение в свою пользу. Более стоворчивые, а может быть, и более умные мисс вошли в контакт. В десять часов вечера: «Покойной ночи, мама! Покойной ночи, папа!» Молитва, почистить зубы, постель. А в двенадцать открывается окно (если возможно, тайком дверь), уже ждет машина, в ней он и выпивка. Со всеми последствиями, о которых не могли не знать судьи по делам несовершеннолетних.

Линдсей струсил, приукрасил. Изобразил «случай», а это было — эпидемией. Подлинная правда потрясла Америку. Как сказано у Гоголя: «Гром пошел по пеклу; на ведьму напали корчи...» На богобоязненную Республику напали корчи. Родители потребовали детей к ответу. Парни — кто учтиво, а кто и нагло — заявили:

— Мы за вас кровь проливали!

Мисс падали в обморок, но наиболее хладнокровные говорили в ответ:

— Если мы не будем ездить с парнями, останемся старыми девами.

Кувыркoм полетело обличье мисс. Возникли: короткая стрижка, по тем годам неслыханно короткие юбки, курение, жаргон и повадки в танцах — куда негритянкам! Началась «эра джаза». Через год-два у девич появилась кличка «flapper» (кажется, ее ввел в обиход начинавший писатель Френсис Скотт Фицджеральд). И — новая беда. Отцы семейств увидели, что с «flapper» не в пример веселее,

интереснее, чем с миссис. И миссис пришлось спешно приспособляться.

Могла ли эта многомиллионная аудитория без смеха глядеть «Суп — Верное сердце»?

Еще до конца войны малодаровитый режиссер Фрэнк Поуэлл по-своему воспринял уроки европейской кинематографии и ввел новую ампулу: «вампи» (сокращенное от «вампир»). В ролях этого типа быстро прославилась (но и быстро отцвела, уж больно была неказиста и неталантлива) актриса с велепым псевдонимом Теда Бара. Курьезным было то, что Гриффит еще до войны показывал в своих фильмах «соблазнительниц», но до чего же несоблазнительными были эти похожие на манекенов актрисы.

Вместе с миром, с первыми годами после него приходит «шелковая драма» (смысл термина ясен из его названия). Появляется чародей этого жанра, один из корифеев американского кино Сесиль де Милль. Он немедленно отозвался на запросы «молодых американцев». В фильме Гриффита была бы невозможна героиня, смазывающая свое лицо кольдкремом. В фильмах де Милля это обычное явление. Незатейливые одежды Лилиан Гиш и Мей Марш уступили место парижским туалетам. В них заблестала вчерашняя актриса Мак Сеннета, Глория Свенсон.

В каком-то плане фильмы де Милля — пародии на ленты Гриффита. Внезапно герой и героиня воображают себя современниками то первобытного человечества, то римлян времен упадка, и пожалуй-ста — действие переносится в соответствующую эпоху, с аморальными для пуританской Америки нарядами и пиршествами наподобие «вавилонского».

Де Милль «шелковой драмы» только положил начало, окончательно установился этот новый стиль, стиль «динического фильма», с приходом режиссеров из Европы — Штрогейма, Любича, Штернберга, но случилось это двумя-тремя годами позднее.

«Моральная революция!» Стоит ли употреблять такие звонкие слова в применении к ничему в основном не менявшим эскападам пусть даже миллиона юнцов? По существу, в самом обществе США с возвращением в его среду вчерашних «мучных парней» ничего не произошло. Капитализм вовсе не боялся «нарушений приличий», больше того, он — если говорить о серьезных материях — мог их приветствовать: «эра джаза» была на пользу мифу о «просперити». Веселие приличествует процветанию.

Но ведь вернулись с войны не только склонные к мелкому протесту, к кутежам, мнимому разрыву с родителями «мучные парни». Выражаясь фигурально, тесто, замешенное виновниками войны, оказалось более крутым, чем предполагали Вильсон и Першинг. В дыме боев, в мареве газов, в беспощадной мясорубке родилось другое. То, что молодой, тоже вернувшийся с войны журналист с прогремевшим

чуть позже именем Эрнест Хемингуэй назвал вслед за писательницей Гертрудой Стайн «потерянным поколением».

К этому несравненно более значительному, чем все вместе взятые джазы, явлению имеет весьма малое отношение творчество Д.-У. Гриффита. Поэтому не след пространно останавливаться на нем, хотя, конечно, без упоминания не поймаешь главного. Многие в двух «взрывах» — кутящих парней и девич и людей, потрясенных войною, переплетено. Парни тоже «потеряли» — пиетет ко многому, хоть и не сделали никаких серьезных выводов. Те, кто сделал выводы, — писатели и общественные деятели Америки — во многом поддались «джазовой горячке». Иллюстрацией может служить хотя бы биография Ф. Скотта Фицджеральда, кстати, близкого к кино.

Переплетение двух начал придавало особое значение так называемой «моральной революции». Тем более что она была только одной стороной медали. Другой — «Великая Красная Опасность».

Надежды на Учредительное собрание в России, на белые армии, на интервенцию растали. Колчак расстрелян, Юденич бежал, французы в Одессе восстали, американцы на Севере предпочли отчалить. Возник новый Интернационал.

«Призрак» вновь пошел по Европе — Советская власть в Баварии, в Венгрии, волнения в Италии. «Призрак» пересек океан.

Подлинные американцы, Джон Рид, Луиза Брайант, Альберт Вильямс, подняли голос. Никакого призрака, никакой мистики, никакого «экспорта революции». Русские осуществляют то, о чем столетиями мечтали величайшие умы. В том числе в США. Разоблачивший «джунгли» капитализма Эптон Синклер в романе «Джимми Хиггинс» показал, что не русские «угрожают» прочим, а солдаты Антанты пытались везти в РСФСР иго царизма и — бежали. Другой Синклер, уже не по фамилии, а по имени, автор беспощадного романа об Америке «Главная улица», Синклер Льюис, годами позже, вспоминая это время, устами своей героини, Эни Веккерс, говорил: «Не было ли суждено ее будущему ребенку запомнить 7 ноября 1917 года, как величайшую дату в истории человечества — то ли конец доброго старого мира, то ли начало нового?» Эни Веккерс — не Джон Рид. Рядовая американка.

В августе 1918 года В. И. Ленин написал письмо американским рабочим. Слова восхищения американской революцией 1776 года. Слова признания: «...Америка заняла первое место среди свободных и образованных стран по высоте развития производительных сил человеческого объединенного труда, по применению машин и всех чудес новейшей техники». И слова гнева — в адрес горстки обнаглевших, захлебывающихся в грязи и в роскоши миллиардеров.

В письме Ленин повторил слова великого русского революционера Чернышевского: «Историческая деятельность — не тротуар Нев-

ского проспекта». До Чернышевского гениальный ученый древности Евклид ответил царю Птолемию, допытывавшемуся, нет ли в геометрии более доступного пути, чем Евклидовы «Начала»: «В геометрии нет царских дорог».

Дороги науки, дороги революции — не укатанные дороги. Неминуемые срывы и ошибки. И стоит напомнить живые и сегодня, прекрасные слова Ленина: «...если бы даже на 100 наших правильных актов приходилось 10 000 ошибок, все-таки наша революция была бы, и она будет перед всемирной историей, велика и непобедима...»

Письмо Ленина утаили от рабочих масс США. Но оно потрясло горстку миллиардеров. Началась неслыханная по масштабам и подлости кампания клеветы и гонений. Задача: вызвать панику, озлобление нации. На это ушло немало средств; буржуазия их не пожалела.

Тот же Синклер Льюис писал позже о симпатичном в общем ему дельце Додсворте. Додсворт «все еще наполовину верил, что все большевики — это густобородые дикари, которые носят с собой бомбы и почти не отличаются от анархистов». Додсворт не мог «отнестись к социализму серьезно — это претило ему».

Увы, претило и Гриффиту.

Недостойным было бы пройти мимо его отношения к мировым событиям, к пролетарской революции. Все, чем он жил сорок с лишним лет, мешало ему подняться над лживой пропагандой, над обывательщиной, как поднялся Рид, как поднялись тысячи благородных деятелей в Европе, в Азии, в Америке, как поднялась выдуманная Энн Виккерс.

Дело не в глупейших заявлениях со вздохами по поводу угрозы большевизма во всем мире. В политике Гриффит был младенцем. Но в художественной практике...

Он хотел быть литератором. Начал с экранизации любимых им писателей — Шекспира, По, Кингсли, Диккенса. Не чужд был современной ему американской литературе — Лондону, Норрису.

Сразу после войны появилась поразившая весь мир американская проза. Первые рассказы Шервуда Андерсона «Уайнсбург, Огайо», «Главная улица», «Бэббит» Синклера Льюиса, первые вещи Джона Дос Пассоса. (Кстати, Дос Пассос был страстно влюблен в кинематограф. Несколько позже — в 1928 году — он признавался в этом нам, советским режиссерам; его известная серия романов использует найденные кинематографом, Гриффитом выразительные средства.)

Дэвид Гриффит мог обратиться за материалом к этим писателям (позже он подумывал об экранизации «Американской трагедии», только подумывал). Это для него, конечно, было бы переходом в несколько иное качество, прыжком. Но — разве не были прыжками «Нетерпимость», «Сломанные побеги»?

Всему этому он предпочел свой способ выразить беспокойство по поводу «морального бунта».

Вдруг решил ставить фильм по пьесе давным-давно устаревшей, пьесе некой Лотти Паркер, приспособил ее для сцены Уильям Э. Брэди, постановщик «домогканных мелодрам». Название этой пьесы «Way down East» по-разному переводили на русский: «По пути на Восток», «Дорога на Восток» (в советском прокате фильм назывался чуть вычурно: «Водонад жизни»). Пьеса — сугубая мелодрама — шла в начале века с большим успехом.

Решение режиссера вызвало недоумение его приближенных, некоторые решили, что он сошел с ума. Читая пьесу, Лилиан Гиш не могла не хохотать. Тем более что только за право экранизации режиссер заплатил неслыханную сумму — сто семьдесят пять тысяч долларов, много больше, чем стоила постановка «Рождения нации».

А выбор-то был — обдуманым. Можно даже сказать: принципиальным. Путь на наш Восток, тот Восток, где рождалась Америка, где сохранились нравы, отличающие нашу страну... Гриффит этих слов не сказал, но, нет сомнения, так думал.

Но, может быть, никаких принципов? Просто ставка на коммерческий фильм. Льюис Джекобс уверенно пишет в своей книге: «Стремясь к богатству и успеху, он шел на компромиссы». Он ли один? Шли «на компромисс» и Джек Лондон, и Эптон Синклер, и Синклер Льюис, но не из одних компромиссов ведь состоит их творчество. И какой же «компромисс» — «Сломанные побегии»? Почему только ставка на «прокат» — «По пути на Восток»? Пьесу Лотти Паркер и Брэди давно никто не хотел смотреть. Легко было ждать коммерческого провала. Одна за другой «провалились» созданные почти одновременно картины: «Багряные дни» (казалось бы, лакомый для зрителя материал: Мексика, разбойники, танцовщицы). «Танцующая перед идолом» (снова танцы, экзотика, героиня зовется «Белый цветок миндаля»), «Цветок любви» (снова цветы, снова экзотика).

Но даже миллион ошибок не свернул бы Гриффита с избранной им дороги (он полагал: царской).

В новый фильм он вложил все свое умение, весь темперамент, всю убежденность в своей правоте. И победил.

Прежде всего коммерчески. Фильм прошел триумфально, несмотря на старомодность. Может быть, и для многомиллионной аудитории зрителей (взрослых зрителей) это было последней попыткой увильнуть от «эры джаза». И, ничего не поделаешь, зрелище, достойное внимания. Режиссера называли «Беласко экрана». После «Сломанных побегов» — «Шекспиром кино». Беласко он, во всяком случае, превзошел. Фильм поставлен мастерски.

Лилиан Гиш рассказывает содержание чуть неточно, но коротко: «Я должна была играть роль Анны Мур, деревенской девушки, на

которой обещает жениться повеса из города. Узнав, что она забеременела, он бросает ее. Родив ребенка, который вскоре умирает, Анна находит работу на ферме. В нее влюбляется сын фермера — его играл Дик Бартелмес. К несчастью, повеса оказывается владельцем соседней усадьбы, и строгий хозяин узнает ее тайну. Согласно традициям мелодрамы, он указывает Анне на дверь. На дворе — снежный буран. Спотыкаясь в глубоком снегу, Анна бредет к реке. Потеряв сознание, она падает на льдину, которую уносит бурное течение. Прыгая со льдины на льдину, сын фермера спасает Анну».

На первых порах кажется: вновь кинозрелище. Сцены меняются как бы в повествовательном жанре, город — то улица, то залы, то комнатки — и вновь милый сердцу режиссера после войны быт захламленности, незатейливые проходы, беседы, труд. В театре это, пожалуй, невозможно. Но постепенно становится ясно, что, по существу, — тот же театр. Те же невыскателные комические персонажи, шутки, не слишком смешные, ссоры. То же сведение многих мест действия к одному — к столовой на ферме, увы, не «работающей» так, как комнатка боксера или лавчонка китайца в «Сломанных побегах». Все скреплено биографией героини. Вот смешное с ней: приехала к богатым родственникам, дворецкий помогает снять пальто, кузен снимает с ее озябших рук перчатки, но они — на резинке, отскакивают назад. А потом драматизм: умирает ребенок, мать решает сама окрестить его (на съемке ребенок спал крепким сном, Лилиан, едва касаясь его висков руками, шептала — под треск аппаратов — слова молитвы: «Во имя отца и сына...») Вдруг раздался глухой звук падения, присутствовавший на съемке отец ребенка не выдержал, упал в обморок. Гриффит, не скрываясь, плакал. Потом встал, подошел к актрисе, обнял, сказал: «Спасибо!»)

И уж совсем по-театральному поставлена предфинальная сцена изгнания Анны хозяином. Стол поперек кадра (сцены), все сидят лицом к публике, наподобие «тайной вечери», хозяин стоит у края стола, ближнего к двери, властно указывает на дверь, Анна, согнутая горем, проходит перед столом к двери. Библейские ассоциации были бы наивны, если бы не великолепный «взрыв» престушницы, ее — не мольба о жалости, а подлинный вопль о справедливости. Достойный партнер Гиш — Бартелмес. Почти весь фильм он держался как-то в стороне, и все же пленял зрителя (меньше всех он пробыл в «гриффитовской школе», но не только был типажно, актерски и человечески сильнее других «премьеров» Гриффита, а и усвоил как бы сразу реалистическое зерно школы, то, что позволило ему позже создать замечательный образ в фильме Генри Кинга «Терпеливый Дэвид»). В сцене изгнания Анны он и по мизансцене сидит сбоку от стола, в тяжелой шубе, опустив голову, словно не в состоянии перенести все это и в то же время — почтение к отцу! — боится вступить

за Анну. И вдруг, именно там и тогда, когда надо, он разбивает тарелку о стол, вскочив, бежит за ушедшей в буран Анной. Такой кусок в театре, несомненно, вызвал бы бурю аплодисментов.

Но оказывается, что все эти отчасти театральные разрешения были нужны для контраста с необычайным по силе финалом. Финалом, попросту невозможным в театре.

Финальная сцена — буран. Когда-то подобная сцена — позвоительно так думать — принесла счастье Лоренсу Гриффиту. Снимая в маленьком фильме снежную вьюгу (снег из опилок), протудился режиссер «Байографа» Мак Катчен. Гриффит получил постановку.

Пока метет — уже не из опилок, а подлинный буран в марте 1920 года, отойдем не назад, в 1908-й, а на три года вперед.

Речь пойдет о кинематографии той самой страны, которой пугали американцев (Гриффита тоже) в двадцатом. Еще несколько лет, и в этой стране возникло большое, поднятое народом на огромную высоту искусство кино.

Имена трех человек, принесших славу этому искусству, так или иначе связаны именно с фильмом Д.-У. Гриффита «По пути на Восток».

В 1923 году С. М. Эйзенштейн (еще не вошедший в кино) публикует статью под названием «Монтаж аттракционов». В ней было: *«Аттракционы (в разрезе театра) — всякий агрессивный момент театра, то есть всякий элемент его, подвергающий зрителя чувственно-му или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения воспринимающего...»*

Эйзенштейн отталкивается от практики поставленного им спектакля «по Островскому» «На всякого мудреца довольно простоты». Там действительно имелся «монтаж аттракционов»: цирковое антре сменялось эстрадным скетчем, детектив (маленький кинофильм!) — агитационным представлением. От этого, раннего понимания «воздействия» режиссер впоследствии отошел.

Буран у Гриффита — аттракцион, действующий именно монтажом. Аттракцион этот примечателен и тем, что ни о какой актерской игре ни в плане театра, ни в плане кино не могло быть и речи. Ураган был поистине «агрессивным». Студию занесло сугробами почти в два метра высотой. Лицо Лилиан Гиш, снимавшейся у реки и на льду реки, покрылось ледяной коркой.

«Покрывая вой бури, мистер Гриффит (даже в этом случае Лилиан не забывает о «мистере»! — Л. Т.) орал оператору:

— Билли, давай! Снимай это лицо! Лицо — лови лицо!

— Поймаю, — орал Битцер, — если масло в камере не замерзнет».

Лилиан Гиш и Бартелмес едва не погибли, он — прыгая со льдины на льдину в енотовой шубе и погружаясь в воду, она — лежа на

льдище, рука и волосы свисали в воду, примерзли ко льду. Оператор снимал это, как хронику (первые дни кино). Как снимают подлинный пожар или наводнение. И это затмило все остальное в фильме — всю примитивную фабулу, добротную актерскую игру. Лилиан Гиш меланхолически добавляет: «Этого нельзя было купить ни за какие деньги!»

Как и доказывал проповедник съемок «жизни врасплох», советский режиссер Дзига Вертов.

(Нельзя не привести горький рассказ Гиш. Вслед за съемкой бурана должны были снимать сцену в хижине, куда Бартелмес принес бесчувственную героиню. После сцены реки она выглядела полу-мертвой.

«Волосы свисали мокрыми прядями, лицо замерзло.

— Я готова, — сказала я.

— Нет, кульминация уже позади. Зрителям захочется увидеть вас красивой. Наложите грим, причешите волосы.

Я никогда не позволяла себе спорить с мистером Гриффитом, но на этот раз возмутилась.

— Мистер Гриффит, это будет неправдой!

— Не указывайте мне, как ставить картины, — сердито крикнул он. — Делайте то, что вам говорят. Картина должна дать деньги!»

Ошибки, ошибки... Впрочем, может быть, он по-своему был прав. Картина дала деньги.

Но дело было не только в деньгах. Надо было заканчивать ленту победой американского Востока, убедить зрителя, что, как бы суровы ни были люди, жизнь на Востоке, но в основном «наш Восток» красив и чудесен.)

Третий советский режиссер, чье имя уже непосредственно связано с фильмом Гриффита, — Всеволод Пудовкин.

В повести М. Горького «Мать» нет эпизода с ледоходом. Он введен в сценарий драматургом Натапом Зархи и режиссером. Аналогия с фильмом Гриффита неизбежна. Она и присутствует во всех книгах и статьях.

В статье «Диккенс, Гриффит и мы» С. Эйзенштейн пишет:

«...Параллельный бег ледохода и действие людей не смыкаются у него (у Гриффита. — Л. Т.) нигде в единство образа «людского потока», людских масс, разорвавших оковы, людских масс, устремляющихся всеокрушительным разливом, как, например, в финале «Матери» Горького — Зархи — Пудовкина».

Это несомненно, хотя фабульно ледоход в «Матери» слегка «при-тянут за волосы» (как отчасти и в фильме Гриффита). Метафора, образ в советском фильме налицо, но в подтексте это имеется и в американском. Учитывая неудачу с толкованием колыбели в «Нетерпимости», Гриффит понял ледоход впрямую: традиционный для него

прием нависшей опасности (она имеется и в пудовкинском ледоходе, что делает его двузначным, рождает противоречие). Но, несомненно, и Гриффит сознательно заканчивал губительным треском льда проявления излишнего пуританизма в фабуле своего фильма. *Излишнего!* В основном удар был направлен против повес и прожителей жизни.

Пудовкин не совершал никакого «плагиата», показывая несущийся лед. Гриффит не колебался вслед за итальянцами показывать празднества и ангелочков. Но незачем и говорить, что метафора в пудовкинском фильме свидетельствовала о рождении принципиально нового подхода к искусству. Ледоход-то (символический или опасный) в «Матери» монтируется с майским шествием, с демонстрацией фабрично-заводских рабочих, со зверством царской полиции. Мировое кино подымалось на высший этап — социальных обобщений, которые присутствуют только в одном фильме американского режиссера.

Картина «По пути на Восток» была принята восторженно и — ничего не изменила. «Моральная революция» набирала все больше сил. Меньше чем через год после выпуска гриффитовского фильма слово «Голливуд» стало синонимом бессмысленной роскоши и распутства. Скандал за скандалом — скандал с комиком Фатти (Роско Арбэкл), смерть от наркотиков Уоллеса Рида, актрис Мейбл Норман и Мэри Майлс Минтер, кутежи новоявленных «королей» и «королев» экрана, равно как и безобидная, в сущности, «сексуальность» некоторых картин, вызвали появление в кино строжайшей цензуры, власть в кино перешла к ушастому ставленнику президента Гардинга (погибшего, кстати, в результате кутежей, достаточно скандально) Уильяму Хейсу. Но именно это подтвердило, что в «царстве снов» далеко не все благополучно. Как не благополучно и в стране. Шутливой хоровой девиц в мини-юбках, парней с плоскими фляжками в задних карманах брюк и веселящихся банкиров означал новую Америку, говорящую если не вслух, то на деле «нет» проблемам морали и богобоязненности (не вдруг возникло это «падение нравов», оно существовало и десятки лет назад, достаточно вспомнить семидесятые годы прошлого века в Нью-Йорке, позорное хозяйничанье архимерзавца Уильяма Твида с его приспешниками в городском управе).

Фильм «По пути на Восток», приходится признать, был во многих смыслах «лебединой песней» Гриффита. Точнее было бы сравнить его с губительным пением сирен. Коммерческий успех картины обманул режиссера, заставил его окончательно убедиться в том, что Америка — с ним, что по-прежнему он не только любимый художник, но и чтимый проповедник, и что любой, самый затрапезный материал в его руках превращается в образцовое произведение.

Сразу вслед за фильмом об Анне Мур Гриффит поставил «Улицу грез». Снова Томас Бёрк, две новеллы о Лаймхаузе. «Джина из Китайского квартала» и «Сигнал лампой». Фильм чем-то интересный (отзвуки «Сломанных побегов»), но заставляющий печально вздохнуть. Беда не только в том, что нет Гиш и Бартелмеса, что Кэрол Демпстер и Ральф Грейвс возвращают нас манерой игры к «Байографу» не лучшего класса. «Сломанные побег» заканчивались трагично, но несли веру в жизнь, в нежность. В «Улице грез» порочный Спайк раскаивается в своих прегрешениях, все заканчивается счастливо, но радости нет. И нет атмосферы печали, тумана, грез, убогого предместья — все впрямую, сочетание более или менее хлестких эпизодиков (плохо сделанный пожар в театрике) с нехитрой фэбулой.

Всего удивительнее, что роль лукавой, умудренной опытом жизни в Попларе (часть Лаймхауза), очаровательной Джины Brentano, едва вышедшей из детства любимицы простых обитателей района, никак не подходила явно взрослой Демпстер (может быть, подошла бы Пикфорд), но — что поделать!

(Хотя меньше всего об этом хочется упоминать, но — невозможно обойти. Молодежь «эры джаза» не могла принять «морали» Гриффита, он не мог примириться с их аморальностью, но именно в это время он позволяет себе то, чего не позволял в течение двадцати лет, — восплавав любовью к Демпстер, бывшей моложе его на двадцать пять лет, он забывает о своем режиссерском достоинстве, беспристрастии, поручает ей одну главную роль за другой, хотя не мог не видеть, что ей далеко не только до Лилиан Гиш, беззаветно ему преданной, но и до Мей Марш, преданной не меньше. Не мог — но не видел.)

Великому мастеру, прошедшему длинный (не по времени) путь от «пикельодеона» к всемирному признанию вчерашнего аттракциона важнейшим из искусств, создавшему классические фильмы, осталась — позволим себе дешевую метафору — «улица грез».

Нет, никакая комета не задевала землю, солнце по-прежнему «всходило» на Востоке, где в муках, в счастье созидания, с ошибками и гигантскими достижениями рождалось новое человечество, а сорокапятiletний режиссер, уйдя со своей не гладкой, но славной дороги, пошел на Запад.

К своему закату.

XXI. «НЕ УКАЗЫВАЙТЕ МНЕ, КАК СТАВИТЬ...»

Английская королева Виктория-Александрина «правила страной» с 1838 по 1901 год. Шестьдесят три года! Немалый этот срок окрестили «викторианской эпохой». Трудно понять, что это значит. «Вик-

торианцы» — и Теннисон, и Киплинг, и Диккенс, и Уэллс. В 1838 году еще юнцом был Карл Маркс, в 1903-м Ленин создал Коммунистическую партию. Шестьдесят три года — период от испуга перед поездами до предвестья аэропланов.

Объясняют: «викторианство» — это чопорность, унылая религиозность, ужасающий пуританизм нравов, бескрылость вкусов. Вывод: чопорны Уайльд и Льюис Керролл, церковник — Шоу, банален Честертон. И, уж конечно, «бескрылы» Резерфорд. Как будто не было всего этого — банальности, ханжества — при наследниках Виктории. Как будто не было всего этого — в других краях.

Гриффита решительно определили в «викторианцы». Как столетием раньше определяли в «вольгерианцы».

Понятно, его не сравнивают с «викторианцем» Суинберном, кроважно мечтавшим «увидеть последнего папу и ублюдка Бонапарта (Наполеона III.— Л. Т.) гребцами на каторжной галере». И вряд ли сравнивают с современником Виктории, французом Бодлером. Приходится думать, что художника, создавшего «Нетерпимость» и «Сломанные побеги», уподобляют среднему буржуа викторианской эры (и в Англии и в США): уродливая мебель, гипсовые тарелочки с женскими головками на стене, бутафорские цветы на столах, повинность хождения в церковь, литературные вкусы на уровне Холла Кейна, Филиппса Оппенгейма и Мэри Корелли. Авторы этих почиывал Гриффит, один из тошнотворных романов Корелли даже поставил. И что, собственно, это определяет?

Но попробуем без упрощений. Несомненно, «викторианство» — задолго до королевы Виктории — существовало. В значительной степени оно обозначало чванливое довольство состоянием дел — и в обществе и в семье. Беда Сомса Форсайта — несомненного викторианца, потерпевшего крушение, — в том, что он удовлетворен status quo мира. И даже не представляет себе (несмотря на имеющийся ум), как можно быть неудовлетворенным.

Считается, что Киплинг — наиболее «викторианский» писатель. Именно при Виктории приобщилась к Британскому королевству Индия. Возник империализм, исходящий не только из экономических оснований, но и из рекламного желания сделать весь мир — Африку, Азию — «довольными». Герой великопепной киплингоской «Мэри Глостер» вполне может быть удовлетворенным тем, что натворил. И — умирает в отчаянии: ни к чему не привели все его дела. «Дешевый ремонт дешевки».

Гриффит жил в республике, где довольство собой еще больше было в почете. Только взглянуть на фотографии Уильяма Мак Кинли, Теодора Рузвельта, Уильяма Тафта (это после вдохновенного Линкольна!)! Торжество гармонии упорядоченного бытия. Хозяин делает дела, работник работает, страна богатеет.

Но «Нетерпимость» — полное отрицание подобной «гармонии». Не только в фабуле — в самой конструкции вещи. Задачей вовсе не было доказать, что всему виной нетерпимость. Рушится «гармоническая» вавилонская монархия. Льется кровь в культурной Франции. И трясется власть самодовольных фарисеев и консулов. Смехотворный ход событий в финале современного эпизода (преступница *вдруг* созналась, *вдруг* найденная гоночная машина догнала поезд, нити виселицы рожутся утрированно медленно) только подтверждал: так не бывает. В подлинной жизни Стилоу погиб — невинный.

И «Сломанные побег» — яростный отказ от «гармонии мира». Весь смысл вещи — в словах Достоевского о невозможности гармонии мира, если мучается хоть одно дитя. Вот уж кого не запишешь в «викторианцы» — автора «Идиота»!

(Это не значит, что в творчестве американского режиссера не было элементов «викторианства». Причина ясна: философия бытия, мучившая Толстого и Достоевского, Гете и Байрона, была не по плечу кентуккийцу, работавшему — не в литературе. Во вчерашнем «никельдеоне»! До Эйзенштейна, Феллини, Бунюэля были еще версты пути.)

В актив «викторианской эпохи» (вторая половина века) можно занести сугубую энергию в делах. Гриффит это перенял у современников: умел трудиться. И очень мало умел «вести дела». Может быть, потому что он был художником. Впрочем, и делец из «Байографа» Джереми Кеннеди дела вел из рук вон плохо.

Людей, «умеющих» вести дела, Гриффит закономерно недолюбливал. Раньше прочих понял, что в кино они чем-то полезны, но много больше вредны. Не только Кеннеди и Марвин, жадничая, ничего не понимая, губили большинство начинаний режиссера. Коллеги в общем благосклонного к Гриффиту Гарри Эйткена едва не погубили «Рождение нации», доставили немало горьких минут съемочной группе.

Уйдя из «Байографа», Гриффит делал то, что хотел, — даже вопреки дельцам. Поэтому появились на свет его лучшие ленты. Но удар, нанесенный провалом «Нетерпимости», подкосил режиссера не только по финансовой линии. Его постепенно втянула денежная машина американской киноиндустрии.

В этой книге едва ли можно отвести много места для описания практики заправил Голливуда, практики, направленной, по сути, против искусства (конечно, искусство часто преодолевало препятствия, по чего это стоило мастерам!). Страницы голливудской летописи таят немало тайн. До сих пор по-настоящему не объяснен уход из кино таких художников, как Флаэрти, Нейлан, Ингрэм. Но история приглашения в Голливуд Эйзенштейна достаточно известна. Если вожаки «Парамаунта» надеялись сделать из советского режиссера

второго Любича, вряд ли их можно обвинить в уме и дальновидности. Одно ясно: создавая рекламный бум, «Парамаунт» отнял у автора «Потемкина» два года жизни.

К сожалению, нет возможности остановиться здесь на биографии Эрика Штрогейма. И вот что странно: картины его почти всегда приносили огромную прибыль киномагнатам, а все-таки они все — и Луи Майер, и Ирвинг Гальберг, и Джозеф Кеннеди (отец будущего президента) — с необъяснимой злобою относились к одному из самых выдающихся кинематографистов мира. Приходится невесело думать, что девушки на съемках «Нетерпимости», пугавшиеся коротко стриженного ассистента режиссера, были не одиноки. «Человек, которого любили ненавидеть» — эта кличка действительно подходит к создателю «Алчности». Но ненавидели его только дельцы и взбалмошные киноактрисы. Когда бездарная Мей Мюррей, снимавшаяся в «Веселой вдове» у Штрогейма, выгнала его из павильона, вся масса статистов и рабочих, триста человек, освистала актрису, едва не избила прибежавшего ей на помощь Майера; пришлось актрисе извиниться перед режиссером. Это не помешало тому, что после очередного столкновения со «звездой» в другом фильме (уже более даровитой — Глорией Свенсон) Штрогейм был «отлучен» от Голливуда, двадцать семь лет — до самой смерти — не мог получить постановку.

Но Гриффит был не иностранец. Свой, достопримечательность Америки, и в частности Голливуда. У всех в памяти был неслыханный кассовый успех «Рождения нации». И успех картины «По пути на Восток». Штрогейм, что там ни говори, — «гуинн», немец. Но Гриффит — потомок почтенных американских плантаторов. Если его и недолюбливали, то скрывали это обстоятельство. И пока что он продолжал сам выбирать себе темы, сам определять, с кем и как будет снимать. Штрогейму четыре фильма не дали закончить. С Гриффитом пока что не могли себе это позволить.

В 1921 году Гриффит ставит картину по имевшей сценический успех мелодраме Д'Эннери и Кормона «Две сиротки». Экранизировать пьесу ему робко посоветовала Лилиан Гиш. «Я знаю, почему вы этого хотите, — не слишком дружелюбно сказал режиссер. — Потому что там имеется роль для Дороти».

Вновь мелодрама? Но мелодрамами были — современная часть «Нетерпимости» и «Сломанные побеги». И большинство гениальных лент Чаплина. Вопрос в одном: какая мелодрама, что в ней.

«Две сиротки» — трогательная повесть о двух сестрах, разделенных судьбой после приезда в Париж. Одна едва не становится жертвой сластолюбца аристократа, другая, слепая, попадает в когти обитающей в трущобах ведьмы по имени мамаша Фропар; «мамаша» заставляет слепую Луизу просить на улицах подаяние. Действие происходит в девятнадцатом веке.

Отдадим справедливость режиссеру: так же, как в случае с пьесой «По пути на Восток», он не просто увлекся фабулой (что имело место в ряде его неудачных лент). Решив «повысить потолок» фильма, он прежде всего изменил время действия.

Французская революция... Решающее событие XVIII века... Несколько лет (1789—1795), наполненных страстями, историческими преобразованиями, героическими именами, множеством жертв. Знаменитая «гильотина». Вероятно, ее облик — и пластический и смысловой — вдохновил режиссера. О, вовсе не собираясь он объяснить падение Бастилии чудовищным актом, а всех парижан — исчадиями ада! На такой путь его толкал любимый им Томас Карлейль, автор в высшей степени необъективного труда о французской революции. Но Диккенс, его роман «Повесть о двух городах» были еще более любимы режиссером. Именно оттуда он взял достаточно смелое для сына кентуккийского плантатора убеждение в вине помещиков, в том, что революция — плод их измывательств над народом.

По многим элементам роман Диккенса тоже мелодраматичен. Но английский писатель поднял мелодраму до патетики, создал превосходные, запомнившиеся характеры; Сидни Картон и сегодня образец благородства для многих. А чего стоит блестящее начало с превосходными противопоставлениями (чуть было не написал: «параллельным монтажом!»): «Это было самое прекрасное время, это было самое злосчастное время — век мудрости, век безумия, дни веры, дни безверия, пора света, пора тьмы, весна надежд, стужа отчаяния, у нас было все впереди, у нас впереди ничего не было...» Кинематограф! Создал ли он что-либо подобное женщинам, перебирающим спицы у подножья гильотины?

Как мог художник, как будто учившийся у Диккенса тому, что применил он в кино (так утверждают многие, и нет оснований с ними спорить, хоть и следовало бы!), как мог он не найти для этого материала поражающие кинематографичностью выразительные средства? Это так, нету этих средств, и не спасает положение все та же, в десятый раз повторенная скачка на лошадях, скачка Дантона в финале. Все рано или поздно выветривается. «Спасение в последнюю минуту» не могло не «сработать». Но не спасло.

Диккенс (тоже почитавший Карлейля) отнюдь не сочувствовал террору. Революционный народ, казнивший врагов прогресса, подлинные врагов, это доказано судом поколений, совершивший немало, даже очень много ошибок, но открывший человечеству настоящий путь вперед, Диккенс назвал «угнетателями» (устами своего героя, но, вероятно, и от себя). Даже такой ни в коем случае не радикал, как Гилберт Кийт Честертон, с горьким юмором писал в своей книге о Диккенсе, что англичанину вообще трудно понять французскую революцию, а тем более ее кровопролитные бои, полные высшего

интеллектуального смысла (это пишет не Энгельс, а Честертон!). Вот когда — позволю себе добавить — к жерлам пушек привязывают во имя империализма несчастных индусов, расстреливают пулями «дум-дум» десятки тысяч жителей Африки, — это англичанин понять может. Это делается «во имя здравого смысла». Непостижимая для Честертона фраза: «Представление, которое существует по этому поводу у французов и которое дает нам возможность понять французскую революцию, основано на том, что чем большим чувством здравого смысла обладает человек, тем больше кровопролития следует от него ждать».

Гриффит — не Честертон и даже не Диккенс. В своих симпатиях, особенно политических, он, кентуккиец, был гораздо «правее» лондонца. И, приступая к постановке «Сироток», он в достаточной степени наивно объяснил, что фильм его будет укором современным якобинцам, русским большевикам. Скорее всего, делал он это не в пылу классовой ненависти; уже было замечено, что до большевизма режиссеру не было никакого дела, но он хотел привлечь к фильму симпатии тех, увы, немалочисленных американских зрителей, которые, почитывая газеты Херста, еще верили, что в таинственной России требуют подчинения невежественного народа маленькой кучке подкупленных немцами (в «подлость» немцев еще тоже верили) смутьянов, угрожают этим и стране Линкольна.

Вряд ли стоит прощать политическое недомыслие, скажем точнее, реакционность. Но не простится и то, что фильм — по настоящему счету — не удался.

Имеются неплохие сцены, и воздействие их неоспоримо. К примеру, сцена, где старшая сестра, Генриетта Жирар (Лилиан Гиш), находясь в доме, слышит доносящееся с улицы пение своей просящей милостыни сестры. Или финальная сцена — Генриетта на помосте перед гильотиной. В ужасе она взывает к слепой сестре, стоящей в толпе. Писатель Ричард Севедж, наблюдавший за съемкой этой сцены, писал, что от вопля Лилиан, чью голову всовывали в отверстие гильотины, у него волосы встали дыбом. Потом она сказала ему: «Вы, кажется, читаете лекции студентам? Скажите им, пожалуйста, что не очень уж большое удовольствие умирать на киногильотине с десяти часов утра до семи часов вечера!» Примечательно, что она попросила у режиссера разрешения сыграть по-своему. Он не только разрешил, но вновь сказал в конце съемки: «Спасибо!» Но что-то переменялось. В сцене чулана («Сломанные побеги») она тоже делала «по-своему», но он «доводил» ее, сопереживал. В сцене у эшафота, как и во многих, он был на редкость равнодушен, это заметили и прочие, и не только на этих съемках. Словно выключился внутри художника свет (но, думается, он не мог простить Гиш, что она вновь

«указывает ему, как ставить картины»; это отозвалось несколько позже).

И главное — отказало чувство Истории. Большой истории, преломленной через частные, но существующей, все объясняющей. Были волнующие, сочетающие большую историю с частной куски сражений и «Рождения нации». Был расстрел бастующих. Могло не быть в камерных мелодрамах («Сломанные побеги», «По пути на Восток»), но неуловимо присутствовало и там. В «Сиротках бури» (так переименовал он пьесу) оно должно было быть. Речь шла не только о сиротках, но — и о буре.

Курьезно, что вновь повторился казус с выпуском «Рождения нации», только несколько иначе. Когда фильм показали во Франции, против него, с демонстрациями и драками, выступили... монархически настроенные студенты Сорбонны. Гриффит оказался хуже Марата и Робеспьера, позволил себе клеветать на белую лилию королей. Это позволяет нам несколько терпимее отнестись к «Сироткам бури».

Гриффит защищался, но нового памфлета о свободе творчества не написал. Пусть бранят, лишь бы были сборы. Сборы были далеко не такие, каких он ждал. Аудитория была равнодушна к 1789 году, история сироток для «эры джаза» казалась просто инфантильной (за три года до гриффитовского фильма огромный успех завоевала столь же вздорная исторически, но более помпезная и в какой-то мере сексуальная немецкая картина Эрнста Любича «Мадам Дюбарри», где блистала красавица Пола Негри). «Сиротки бури» были шагом назад для автора «Сломанных побегов», все понимали это, не понимал один человек. Дэвид Уорк Гриффит.

(Позволю себе совершенно не относящееся к делу, но значительное для меня отступление: в «Сиротках бури» одновременно снимались оба героя незабываемой «Маски, которая смеется» — Шелдон Льюис и Крейтон Хэл.)

Латинская мудрость говорит: «*Quem deus perdere vult, dementat*» («Кого Юпитер хочет погубить, того лишает разума»). В начале постановки фильма «По пути на Восток» сотрудники Гриффита полагали (конечно, втихомолку), что «старик рехнулся». Оказались не правы. Он не терял разума, пока...

Пока не сошлось все вместе: изменившиеся вкусы зрителей, новые повороты киноискусства, нелегкое финансовое положение и — возраст.

Добавим: и характер.

Он все еще «играет» роль Гриффита. Его принимают президенты. После «Сироток бури» — Гардинг. Перед «Америкой» — Кулидж. В Белый дом он является в новой снегшпидательной шляпе (вполне возможна в этой книге глава: «Гриффит и его шляпы») и держится

так, что очевидец затрудняется определить, кто больше был похож на президента.

Каждый новый фильм вызывает обязательное почтение и — разочарование. «Новое блестящее произведение мистера Гриффита, к сожалению, не является блестящим».

В своей студии в Мамаронке он — не меньший магнат, чем Луи Майер. Не имея возможности выбрасывать за дверь режиссеров, выбрасывает — актеров. После гигантского успеха Мей Марш в «Нетерпимости» снял ее только еще в одном, слабом фильме «Белая роза», и — больше нет для нее ролей. Бартелмеса отставляет после превосходной работы в «Сломанных побегах» и «По пути на Восток», актер безропотно уходит в небольшую фирму, в картине Кинга «Терпеливый Дэвид» пленяет всю Америку. Гриффит смотрит картину со слезами, обнимает, поздравляет молодого актера, но ролей для него у себя не находит.

И приходит пора главной актрисы. Поверить в это трудно, да и сам Гриффит возмутился, когда бесталанно управлявший его денежными делами младший брат Альберт намекнул, что надо экономить, а Лилиан дорого стоит (она получала вдвое меньше, чем ей дали бы — и чуть позже сразу дали — в другой фирме). Да, Гриффит был возмущен такой идеей. И тем не менее через несколько дней вызвал актрису и имел с ней вполне отеческий, выдержанный в самых благожелательных тонах разговор. «Понимаете, мисс Гипс, я хорошо вижу, что вам у меня стало менее интересно, в другой фирме вы найдете лучшие условия и еще больше прославитесь...». Лилиан благодарит и — уходит. С очевидно дорого стоящим ей спокойствием замечает по этому поводу в своей книге: «Артистическое и деловое сотрудничество, тянувшееся немало лет, закончилось так же мимоходом, как началось».

В частном письме, годами позже, Билли Битцер писал: «Он был без ума от Кэрол Демпстер и губил себя как режиссер, лишь бы сделать из нее «звезду». Ее не любили — я говорю о публике и о людях кино, — зато он любил... Потерял Лилиан Гипс, с которой долго дружил и работал. А потом, когда Кэрол решила, что он не прославил ее и больше «не делает денег», в один прекрасный день она ушла к молодому парню ее возраста». Добавим: с тем, чтобы вообще больше не сниматься — не по ее воле.

Частное письмо, частные дела... Не стоило бы этим заниматься, если б не справедливая горечь Битцера, которого тоже «отсекли». Сразу после картины «По пути на Восток», отлично снятой оператором, Гриффит легко расстался с человеком, некогда помогавшим ему войти в кино, экспериментировать, снявшим все его шедевры. Битцер позже вернулся в группу, но уже не основным оператором.

А Гриффит снимал Демпстер. «*Quem deus perdere vult...*».

Снял ее в фильме «Одна тревожная ночь» (1922), фильме, где было подражание имевшей успех в театре пьесе «Кюшка и канарейка», пьесе полудетективной, полупародийной, с таинственными комнатами, неожиданными превращениями и страхами; все это, казалось бы, было построено на «suspense», нагнетании событий. Никакого «suspense» не получилось. Тягучий, неинтересный фильм. Гриффиту этот стиль был противопоказан.

Снял ее (Демпстер) вместе с Мей Марш в фильме на излюбленную им моральную тему: согрешивший священник. Фильм назывался «Белая роза» и оказался из рук вон плохим. Пресса выделила лишь Мей Марш и молодого театрального актера Айвора Новелло; в результате ни Новелло, ни Марш больше у Гриффита не снимались. Их, а не премьершу он считал виновными в неуспехе.

Выпустив в 1923 году «Белую розу», Гриффит решает вновь нанести удар. Следующим фильмом будет нечто вроде «Рождения нации»: большой патриотический фильм, посвященный истории освобождения американских колоний от английского владычества. Фабула была взята у модного писателя Роберта Чемберса, название было широковещательным — «Америка».

Снова шумиха, военные консультанты, исторические изыскания, поездки на места подлинных событий... Одна из самых контрреволюционных организаций в США, «Дочери американской революции»; призывает режиссера создать нечто неслыханное. В фильме перечислено (не более, чем перечислено) почти все: резня в Бостоне, кровопролитные сражения, переход через еще не совсем замерзшую реку, провозглашение независимости... И, разумеется, Кэрл Демпстер в роли героической американки Нэнси Монтегю, дочери судьбы... Одного только нет: идейно-художественной задачи. Он словно забыл, что совсем недавно, после фильма «По пути на Восток», писал: «Мы живем в эпоху, когда *идеи* стали важнее в кино, чем технические новации. *Идея, тема, основная мысль* — вот ради чего стоит делать картину». Правильно, но только отчасти. Технические новации не противопоказаны искусству кино, но, конечно, основная мысль важнее. Выраженная системой художественных образов. Именно этого нет в «Америке» — вялая, путаная фабула, неинтересные характеры героев, без одушевления показываемые эпизоды (запомнился лишь один: перед героем стоит дилемма — выполнить долг перед родиной или спасти любимую девушку, он уместно выбирает первое). Но, по существу, и высокой, пленяющей идеи Гриффит не мог провести. Восстание американцев было явно революционным актом, предварившим взятие Бастилии, — показать это не входило в задачу режиссера. Не хотел он и порочить англичан, гостеприимством которых недавно пользовался. Поэтому, в отличие от «Рождения нации», в фильме «Америка» нет ни больших симпатий, ни больших антипатий; един-

ственный «злодей» — просто авантюрист, плохой американец, «плохой человек» из ковбойского фильма.

Вспору было забить тревогу. Организация «Юнайтед Артистс» забила. Компаньоны Гриффита, некогда многим ему обязанные, Пикфорд, Фербенкс, Чаплин были поражены легкомыслием человека, «сделавшего американский кинематограф». Уже и банки отказываются субсидировать терпящего одно поражение за другим режиссера. Он решает поправить дела, сделать фильм с участием преуспевающего мюзикхолльного певца Ола Джолсона (через четыре года прославившегося в первом звуковом фильме «Певец из джаза»). Джолсон, дав словесное обещание, уезжает в Европу. Гриффит негодует по поводу «невоспитанности» певца. Все-таки надо чтить, что тебя хочет снять сам Гриффит. Но, вероятно, именно это — слухи о характере режиссера — смутило эстрадника.

Гриффит и сам уезжает в Европу — пробует достать деньги сперва в Англии, затем в Италии. Возвращается, ничего не достав.

За семь лет после «Нетерпимости» режиссер сделал два выдающихся фильма и *пятнадцать* либо просто неудачных, либо очень плохих картин. И — в отличие от Штрогейма — никто его пока что не изгоняет. Он ставит фильм за фильмом (деньги как-то находятся), сам выбирает темы и сценарии, не подвержен почти никакому контролю, неизменно снимает в главной роли не имеющую успеха ни у критики (уклончивые оценки, боязнь обидеть режиссера), ни у зрителей актрису.

И все-таки это — Гриффит. Равнодушный к качеству снимаемого материала, теперь уже нередко идущий на «компромиссы», кидающийся в разные жанры, в разные эпохи. Но вдруг он делает картину, казалось бы, совершенно вне своей компетенции, попросту удивительную по выбору материала.

Об этом стоит поговорить отдельно.

XXII. «РАЗВЕ ЖИЗНЬ НЕ ЧУДЕСНА?»

Ноги шагали по дороге. Невесело шагали.

А ведь такое лихое было начало! Развешающиеся...

Впрочем, все уже развешалось. В первой главе этой книги. Только там — 1865. Шагают пехотинцы в кеги. А сейчас — 1918. Идут домой пехотинцы в немецких касках. Но и там и здесь — поражение.

Фантастика! Бред! Мы их били всюду — на Марне, на Сомме, у Вердена. А победили они... Рассудком не понять... Сумасшествие...

Сумасшедшая, послевоенная Германия. Что там ку-клукс-кланы и пицета, разоренные американского Юга! Здесь, в центре Европы — светопреставление... Революции, стачки, убийства... Капцовский

путч... Резня по приказу социал-демократа Носке! И граничащее с кошмаром обнищание. В 1922 году в январе за доллар давали почти двести тысяч марок... В июле — почти пятьсот... Нет, это предел возможного.

Не предел. Через год за один доллар — четыре биллиона марок. Здравый смысл лопнул. Царство иллогического.

В этой атмосфере страха, нищеты, отчаяния через год с небольшим после войны гибкий, как хлыст, высокого роста лунатик зашагал по крышам. Появился фильм «Кабинет доктора Калигари».

Вдруг возникла кинематография, о которой никто и думать не мог (хотя предвестья были перед войной, в, казалось бы, благополучной обстановке: фильм Пауля Вегенера «Пражский студент»). После войны все стало баснословно дорогим — хлеб, масло, одежда... И все стало баснословно дешевым — дешевые руки, дешевые декорации, дешевые ассоциации... Все это плюс неоспоримый талант немецкого народа создало искусство ни на что не похожее. И — хох, ура! — давшее доллары.

Фильмы шагали по свету. Весело шагали.

Можно понять успех Эрнста Любича. Импозантные исторические зрелища: «Мадам Тюбарри», «Жена фараона», «Анна Болейн»... В сравнении с «Нетерпимостью» — базарный товар, но — чувствительно, не без юмора, умеренно сексуально. Обидно, но затмило «Кабирию»: ученик Макса Рейнгардта был человеком более добротным, чем итальянские постановщики. И хоть назвали его «европейским Гриффитом», но «Америка» осталась позади.

Главным козырем оказались не эти вполне логичные (в меру обывательской логики) ленты о женах и любовницах королей. Фантастическое время породило фантастические произведения. Иллогизм истории воплотился в чуждые здравому смыслу фильмы.

Сомнамбула тащит бесчувственную девушку по кривым крышам кривых домов. Упитанный игрок и авантюрист, якобы доктор, гипнозом губит людей. Упырь, вурдалак, вампир, мертвец, живущий среди живых людей, питающийся их кровью, перешел в кино из напумевшего английского романа Брэма Стокера «Граф Дракула». Из семени повешенного и проститутки родилась демоническая Альрауне (автор романа — будущий нацист Ганс Гейнц Эверс).

Пожалуй, не таким уж бессмысленным было все это. Близился «час крови», двенадцатилетнее царство мертвецов, вставших из могил, — в тот же год, что «Калигари», выходит на трибуну в баварской пивнушке тараканоподобный оратор по имени Адольф.

Сегодня все это кажется убийственно наивным. Орлаки с жаждущими душить руками, големы, шагающие убивать, гомункулусы, становящиеся фюрерами... Тени бегают по потолку, рассеянный свет превращает жизнь в эфемерность, скривилось все — улицы, лестни-

цы, фигуры героев... И фабулы... Только очень ли пряма фабула «Тайны Эдвина Друда»?

В своей статье о Гриффите С. Эйзенштейн не пожалел слов для нелестной аттестации германского кино двадцатых годов. Человек, никогда не думавший «по прописи», не ставивший «по шаблону», перечисляет: «мистицизм, упадочничество и мрачная фантастика...», «...варварский праздник самоуничтожения здорового человеческого начала в искусстве...», «...братская могила здоровых кинематографических начал...» Что поделаешь, 1944 год, лексика, бывшая в обиходе.

Эйзенштейн суммирует: «Экспрессионизм почти что не оставил следов на нашем кино».

Что несомненно было (и было главным) — твердая уверенность пионеров советского киноискусства в резком различии устремлений их и творцов «Носферату». Но от убежденности в различии до полного отрицания и пренебрежения — не один шаг.

«Мистицизм...». Конечно, плохо. Но без него как быть — с Босхом, Гете, Гофманом, По, Достоевским? «Мрачная фантастика...». Так ли уж светла фантастика Уэллса, Чапека, Бредбери? Меньше всего хотелось бы повторять слово «упадочничество». Оно измельчилось до трухи; создателю «Ивана Грозного» довелось не только писать, но и выслушивать это слово.

Многое, очень многое в немецком кино было совершенно чуждым, противоположным для советских мастеров. Иначе и быть не могло — что было общего между атмосферой «шиберовской» Германии и упрямым, лишенным сусальности оптимизмом, верой в будущее советских людей? А всё-таки творчество Фридриха Вильгельма Мурнау, Фрица Ланга, Карла Майера, Конрада Фейдта не вычеркнуть из истории киноискусства. Темы были досадными (не всегда), фабулы раздражающе идентичными, метод режиссуры, актерской игры, казалось бы, не кинематографическим. Но вместе с покривившейся тематикой, «переигрыванием» актеров, бутафорией построек («натура» в павильоне) было и другое.

Убежденность в возможности проникновения не только в видимость поступков, но и в их подноготную (пусть часто трактуемую глупо и однозначно). Что там ни говори, но яркие образы героев — не только мировыми стали имена актеров, но и имена героев: Мабузе, Калигари, Зигфрид — сделались повсеместно известными. Вместо «добротной фотографии» родилось изощренное видение, живопись светом. И подлинно режиссерская «раскадровка», умение применить ракурсы, движение камеры, детали — чего стоит пятак, брошенный (мы летим вместе с ним) из окна в трубу дворового музыканта («Последний человек»). И при всем отчуждении от «социальных об-

общений» — постепенное нащупывание подлинной тематики, внимания к людям.

Не стоит преувеличивать. 1919 — относительное начало, а уже 1929 — несомненный конец... Дело не в том только, что долларовая Америка быстро, почти молниеносно все скупила. Не было у немцев в кино серьезной программы, того, что было присуще романтикам, мейнингенцам и даже писателям-экспрессионистам. Даже «групп» не было — полное отсутствие контакта между мастерами. И поистине удивительный конгломерат: рядом с «Последним человеком» грубые и квазисатирические комедии, зрелища, поделки.

И тем не менее осталось. И имело отражения. Даже в далеком от немецкого советском кино (Козинцева и автора этих строк резко критиковали за «подражательство немцам», вероятно, не без оснований, хотя, на мой взгляд, дело было вовсе не в копировании).

Но все это уже не имеет отношения к творчеству Гриффита.

Кажется весьма странным, что он вдруг заинтересовался страной, которую нещадно поносил (в лице своих героев-злодеев) в ряде картин за шесть-семь лет до «Америки».

Дело в том, что все, казалось бы, осталось по-прежнему — «мистер Гриффит» в его уморительных шляпах и костюмах, уже несколько докучливые манеры «джентльмена с Юга», съемки без заранее разработанного сценария. Одно только переменялось: он стал смотреть фильмы других режиссеров. Далеко не все; мы не знаем даже, видел ли он шедевры Чаплина (а как было не посмотреть «Парижанку», чем-то связанную именно с ним, с Гриффитом?). Он пожимал руки молодым Абелью Гансу и Жермене Дюллак и — вряд ли видел «Десятую симфонию» или «Испанский праздник». Эйзенштейн писал в статье «Мы и они» о встрече с Гриффитом в 1930 году: «По фотографиям узнаем друг друга сразу», — очевидно, «Потемкина» Гриффит видел, но вряд ли видел какие-либо другие советские фильмы (в статье Эйзенштейна курьезная ошибка; конечно, Гриффит не мог быть верен — в 1930 году — тридцать лет одному отелю, и отель этот был не в Нью-Йорке, а в Голливуде).

Но какие-то немецкие фильмы он видел. Они ему, скорее всего, не понравились. Об игре актеров высказался: «Они делают то, от чего мы отказались еще в «Байографе». Безбожно переигрывают». Отчасти верно, но лишь отчасти. Он не учел диалектики развития актерской игры в кино. Школа «Байографа» по-одному сказала в работах Лилиан Гиш, по-другому — у прочих. Даже Бобби Харрон в «Девушке, оставшейся дома» изображает шалопая сынка на уровне ученического спектакля. Дороти Гиш в «Сердцах мира» играет достаточно однообразно. В общем способная Кларина Сеймур безбожно тарачит глаза в «Багряных днях», Демпстер в «Улице грез» переигрывает — куда там Яннингсу! Если сравнить: игра Фейдта, Клейн-

Рогге, Асты Нильсен — верх сдержанности. От «несдержанности» Крауса, Вегенера, Бригитты Хельм — почти прямой ход к ярким образам Бэтт Дэвис, Николая Черкасова, Марлона Брандо.

Принял ли Гриффит немецкие фильмы или нет, одно несомненно: в 1923—1924 годах, в пору наибольших успехов Германии на экране («Доктор Мабузе, игрок», «Улица», «Последний человек»), он решает ставить фильмы именно об этой стране.

Аналогия с Югом США? Раскаяние — я их порочил в «Сердцах мира»? Может быть, желание на время покинуть Америку, где замутили финансовые дела? Или же обычное — намерение угодить публике? Но американцы все еще не простили «гуннам». Немцы плохо живут — сами виноваты.

Нет, не успеха ради. Ошибавшийся (даже грубо), делавший глупости, терявший мастерство, он оставался — художником.

Не таким, как любимый его писатель Диккенс. «Диккенс не просто писал понятные народу книги, он писал их всерьез, рожал в муках. Народ не просто читал лучшего своего писателя — он читал лучшее, что этот писатель мог создать. Диккенс не спал ночами, бешено шагал во тьме, исписывал блокнот за блокнотом, доходил до грани безумия — и все это он клал на алтарь обычного человека» (Т.-К. Честертон).

Не было всего этого у Гриффита (или было в совсем небольшой мере). И не мог он уже создавать лучшее, что недавно мог создать. Но он мог еще — пытаться. Думать о человеке. Обычном человеке.

Фильм должен был называться «Ошибочное средство». Потом — «Рассвет». Уже перед выпуском окончательное название: «Разве жизнь не чудесна?»

Никакого сравнения со «Сломанными побегими» или «Нетерпимостью»... Даже не «По пути на Восток». Там были — фабула, патетика, люди. Здесь люди кое-какие, просто люди... Фабулы почти никакой (ничего подобного современной части «Нетерпимости»). И патетика — патетически жалкая, конфузливая... Ну, поставили на стол котел картошки, ешь вволю (а вчера — картофелина, две на душу). Что в этом? И невозможно не всхлипнуть... Или свадьба... Бабка требует праздника, чтобы на невесте было белое платье... И делают платье — из грубых занавесок. И такая уж простая сцена: стоит очередь перед мясной лавкой, мясо — пятьсот марок кусок... А в кармане — всего пятьсот пятьдесят... Но хватит... Выходит мясник, пишет на дощечке «550». Господи, еще может хватить, только бы дойти... Вот сейчас, близка дверь... Вышел мясник, пишет: «600». Крах. Вместо «спасения» — «гибель в последний момент».

Плохой, не сделанный фильм... Подражание: такая же очередь в знаменитом «Безрадостном переулке» Пабста... Украл великий Гриффит! Только, позвольте, «Безрадостный переулок» — это 1925

(на год позже!). Как и фильмы Г. Лампрехта о пасынках Берлина. Не предвдварил ли их заезжий американец?

И не предвварил ли он (об этом и у Садуля) то, что в 1945—1946 годах получило название: «итальянский неореализм»? Ну, конечно, «родителей» у этой школы немало: и «веризм» Дж. Верги, Деледды, и советские ленты, и накопившаяся за время господства Муссолини у лучших из итальянских кинематографистов ненависть к фашизму, к помпе, сочетававшейся с бесчеловечностью.

И Гриффит. «Разве жизнь не чудесна?» Даже названия переключаются: «Два гроша надежды». Все рушится в фильме американца... Какие-то бродяги избили, отняли мешок картошки — всю надежду на зиму... Не удержался южанин, изобразил голодных, доведенных до отчаяния безработных чудовищами, в какой-то американской рецензии уточнили: «большевики». Как будто не большевики спасали от смерти десятки тысяч голодных детей в России!

Разве не чудесна жизнь? В этом царстве экранных упрямей и жирующих на падении марки «шиберов», спекулянтов два загнанных человечка держатся друг за друга, избитые, обездоленные и все равно — хоть на две копейки надежды. В послевоенных кабаре Европы успехом пользовалась песенка: «Смело мы крикнем в ответ всем «ура!» Да здравствует жизнь, не чудесна ль она?» Молодые герои фильма повторяют в финале эти слова. И снова в ответ вздохи критики: «гриффитовская сентиментальность». Возможно, что и справедливо, только ну ее, такую справедливость!

Успеха фильм не имел. Прежде всего у немцев. Разве может нас понять чужестранец? (Через полтора года немцы сообразили, что кроме «Глаз мумии Ма» возможны близкие к реализму, близкие к Гриффиту фильмы о жалких кварталах Берлина, о живущей — что бы там ни было — надежде.) Слово предвидя нападки, Гриффит сделал героев эмигрантами из Польши. Не помогло.

Не помогло и то, что прекрасно сыграла Кэрл Демпстер. Никаких ужимок и приплясывания, просто не слишком красивая, неловкая, присмирившая от липений девушка. Конечно, не Люси из Лаймхауза, но — получилось! Только оценить было некому. Зритель не пошел на картину. Ухнуло четверть миллиона долларов.

Чтобы платить долги — старые, за «Нетерпимость», и новые, за «независимую» компанию «Гриффит», — потомок уэльских королей поступает на службу в фирму «Феймос Плейерс» («Парамаунт»), к недавнему торговцу дешевыми мехами Адольфу Цукору. Разве жизнь не чудесна?

XXII. ОСТАНОВИМСЯ...

Год, скажем, 1925-й. Громоздкий открытый автомобиль подъезжает к внушительному порталу (ау, лачуги 1908 года!) знаменитой кинофирмы «Феймос Плейерс». Высокая честь: машину встречал сам вице-президент компании, улыбчивый человек с круглым лицом, в пенсне, Джесси Ласки.

Из машины неторопливо вышел — тоже улыбка окруженных морщинками глаз — высокий человек в замысловатой шляпе.

— Добро пожаловать, Ди Даблю! — с оправданным радушием говорит Ласки.

Гриффит пожимает руку «правой руки» всеильного Адольфа Цуора.

Еще неизвестен в кино прием, именуемый «стоп-кадр». Применяем его.

Радушие Ласки легко объяснить: новому служащему фирмы будут платить более полутора ста тысяч долларов в год. Другие критерии для Ласки, завязанного спекулянта, — в прошлом все, что угодно: трубач в гавайском джазе, мелкий репортер, золотоискатель, эстражник, импресарио некоего «мага и волшебника», водевильный агент, — несущественны.

Человек, стоящий перед ним, пятнадцать лет делал не деньги, а фильмы (приносившие деньги, но не всегда).

Перед Гриффитом стояла пустота, меньше, чем нуль, деляга, ничего не оставивший человечеству.

Но никакого сомнения: улыбка Ласки была лживой. Режиссеру с орлиным клювом он попросту не доверял; больше, был уверен, что звезда его пошла на склон.

(Не он один считал автора «Нетерпимости» «списанным со счетов». В 1924 году издатель журнала «Фотоплей» Джеймс Квирк с неслыханной злобой писал, обращаясь к Гриффиту: «Вы в своей студии в Мамаронке превратились в анахорета, человека, чуждого жизни... Ваши ленты стали попросту грубыми из-за своей примитивности... Ваше неумение видеть жизнь делает вас все более комичным сентименталистом... Вы все еще умиляетесь зрелищу воркующих голубков или осыпающихся лепестков розы... Вы совершенно лишены юмора. Короче говоря, ваше неумение мыслить губит вас — и ваши ленты».)

Почему же 160 000 в год? Спекуляция предполагает риск. Но и постыдную трусость, злобу, если вдруг риск не оправдывается, не случится чуда.

Не случилось.

В 1925 году, с выпуском фильма «Разве жизнь не чудесна?», великий Гриффит как бы закончился.

Только пятнадцать лет творческого преуспеяния! Невольно обогатившая фирму «Феймос Плейерс» великая Сара Бернар «звенела» полвека.

Но пятнадцать лет Гриффита стоили дороже веков.

Вместе с ним возникло кино. Утвердилось. Стало непререкаемо важным. Обогастило десятки тысяч дельцов.

И — породило плеяду художников.

Больше не будут взмывать вверх трубы, не будут благоговейно повторяться слова: «Новый шедевр режиссера!», не понесут миллионы зрителей свои доллары и пенса в кассы кинотеатров, где новый фильм Гриффита.

Когда проходил корабль мимо берегов Эллады, из леса донесся протяжный вопль: «Великий Пан умер!»

Никакой паники... Никаких констатаций факта не появилось в печати. Ну, разве грубая реплика Квирка. Режиссер Гриффит как бы продолжался.

А на деле — прекратился. Ласки — убогим умом продюсера — это знал (коллега и родич Ласки, Льюис Селзник цинично признавался, что продюсеру мозги нужны менее, чем кому-либо).

И — ничего не знал Ласки.

Прошедший свою «дорогу цветов», уже не давший более шедевров режиссер — продолжил жизнь. Надолго продолжил.

Много, очень много написал о всяческих открытиях кентуккийца, о созданной им технике, даже «языке» нового искусства, о коммерческих успехах (и не менее звонких коммерческих провалах). И мало, до обидного мало сказано об историческом «сальдо» режиссера, о ни с чем не сравнимом художественном воздействии его творчества в течение десятилетий — смеем сказать — до наших дней и, наверно, дальше.

Воздействие это не всегда легко «читается», зачастую оно в подтексте, нередко не в умиленном копировании, а — в драке, в споре, в творческой, обогащающей искусство полемике.

Но оно — неоспоримо.

Меньше всего стоит говорить о режиссерах, чья профессия стала весомой с появлением человека из «Байографа», чьи фильмы вошли в сокровищницу кино параллельно с первыми боевиками Д.-У. Гриффита, — о Сесиле де Милле, Томасе Инсе, Рексе Ингреме: они шли своим путем, разрыхляли другие почвы, взлетали и падали по-своему. То, что они делали в кино, было — не учебой у Гриффита, а соседством с ним.

У Гриффита начинал экранную жизнь (даже создал свой «коронный образ»), казалось бы, столь несхожий с ним австриец Штрогейм. Кинематографическое кредо автора «Глупых жен» зачастую резко несхоже со взглядами, стилем автора «По пути на Восток». И все

же — так ли трудно сблизить великую «Алчность» с шедеврами Гриффита (даже актеры те же)?!

Сложны взаимоотношения (в творческом плане) авторов фильмов «По пути на Восток» и «Парижанка». Сложны — и прочитываются. Не только в том, что протягивается рука матери в «Рождении нации» и падает рука отца в фильме Чаплина. (Айрис Берри справедливо указывает, что без Гриффита вообще не было бы «Парижанки».) Не только в переключке двух великих отщепенцев — девочки с лондонской набережной и маленького бродяжки в котелке. Пути Гриффита и Чаплина в кино были разными, но «гриффитовское» в фильмах Чаплина несомненно.

Наиболее приметна связь Гриффита с теми, кому именно в год его деклинации суждено было занять главные места на кино Олимпе. Уже близился час прекрасного, многое изменившего фильма, сделанного скромным постановщиком, еще не нашедшим своего пути, своего слова. Странно (в свете того, что о них сказано в этой книге), что реализации сценария о «трех солдатах» во многом способствовал человек из клана «продюсеров», немало злосчастного сделавший в кино, Ирвинг Тальберг. Что ж, Тальберг — не чета Ласки, и — бывает. Бывает!

«Большой парад» вряд ли назовешь «гриффитовским». Для этого в нем мало «резкого», «атакующего», свойственного лентам Дэвида Уорка. И — в отличие от часто неровных композиций гриффитовских картин — конструкция «Парада» достойна самых высоких похвал.

Но если даже не принимать во внимание, что «Сердца мира» каким-то краем вошла в фильм Видора, если не видеть прямой переключки двух сцен — сцена умирающего солдата-негра в третьестепенном фильме Гриффита «Самое важное в жизни» и великолепная сцена в воронке в финале «Большого парада», то уж непреложной является именно у Гриффита взятая ориентация на «простонародную» любовь, простую героиню, на «девушку, оставшуюся дома». И хоть совсем не схожа фабула «Толпы» с фабулами современной части «Нетерпимости» или «Разве жизнь не чудесна?», но по одному пути идут эти фильмы.

Прекрасному пути.

Утверждается динамическая поступь настоящей, не архаической, народной, противоречащей потокам халтуры и невежества американской кинематографии.

И здесь в первую очередь возникает имя почти равного Гриффиту американца Джона Форда (родом из Европы). Их имена не случайно упоминаются вместе в первой строке списка заокеанских (а может быть, и мировых) режиссеров. В дни празднования двухсотлетия США международный опрос (участвовало более двухсот кинокритиков мира) дал поразительный результат. Лучшим режиссе-

ром за все время существования американской кинематографии признан Форд, на втором месте (всего на четыре голоса меньше) — Гриффит. Да, Джош Форд, — пожалуй, единственный художник, чьи произведения: «Молодой мистер Линкольн», «Гроздь гнева», «Табачная дорога», «Дилижанс» — могут по праву быть названы рядом с «Нетерпимостью» или «Сломанными побегами». И незачем перечислять элементы сходства, влияний (конечно, не Форда на Гриффита), идейных совпадений — обращение к теме Юга, к образу Линкольна, к социальным проблемам. Ньютон заявлял, что он «возвысился», ибо стоял на плечах трудившихся до него ученых. Форд, несомненно, стоял «на плечах» у Гриффита, глядел дальше — в направлении более сильного и глубокого, чем у Гриффита, мироощущения, меньше всего думая о технических переменах, но утверждая необычайно значительную густоту тона, многозначный подтекст. И все-таки Форд школы не породил, людей не воспитал, не дал Америке и миру того, что дал его великий предшественник. Можно сказать, что Форд не совершил глубочайшей ошибки Гриффита — не искал истории негров в США. Но — без понятной в биографии уроженца Кентукки мотивации — автор «Дилижанса», может быть и невольно, способствовал утверждению легенды об индейцах как о жестоких, коварных врагах белого поселенца в западных штатах страны. От признания этого не умалится слава автора «Осведомителя». И явнее станет значение автора «Зла мира».

«Гроздь гнева», «Табачная дорога»... Но до чего же немного создано за более чем полвека (после 1925 года) американских фильмов, достойных сравнения с тремя шедеврами Д.-У. Гриффита. Ну, конечно, «Гражданин Кейн» — но в творчестве огромного мастера Орсона Уэллса это фильм как бы одинокий. Можно говорить о таланте Уэллса, но трудно назвать его стиль утвержденным в ряде картин. И при всей значительности картины «Развеяно ветром» (многим обязанной «Рождению нации») ничего «преобразовательского», новаторского в этом произведении нет.

А мы говорим — в 1925-м закончился! Да мало кто, редко когда продолжал так жить, так вспоминаться, как герой этой книги! Не только в добродушной смешной пародии Бастера Китона на «Нетерпимость» («Три эпохи») или пародии Ч. Чаплина на «Происхождение человека» («Его доисторическое прошлое»), не только в «Терпеливом Дэвиде» Генри Кинга и «Крытом фургоне» Джеймса Крюзе, но и в фильмах иных наций. Писалось о влиянии «Сломанных побегов» на немецкое кино двадцатых годов, уместно искать и у Гриффита истоки итальянского «неореализма».

Примечательно, что создатель насквозь «не гриффитовских» «Носферату» и «Фауста» немец Ф. В. Мурнау, явившись в Голливуд, поставил «Восход солнца», где налицо не только чисто гриффи-

товское противопоставление города деревне, «коварной», «черной» девушки «белой» девушке, но и полная калька с Мей Марш — образ героини Дженет Гейнор.

Здесь нельзя не упомянуть о том, что другой выдающийся немецкий режиссер Фриц Ланг без «Нетерпимости» не создал бы — еще до переезда в США — свои фильмы «Нибелунги» и «Метрополис».

Советский киновед В. Ю. Дмитриев справедливо указывает на несомненную творческую зависимость (через влияние Капра, Форда, Хоукса) современной прогрессивной американской режиссуры — Питера Богдановича, Мартина Скорсезе, Ф. Ф. Копполы, Артура Пенна, Роберта Олтмена, Сиднея Поллока — от пионерских поисков Гриффита. Тема эта, необычайно важная сама по себе, вряд ли может быть подробно разработана в этой в конечном счете биографической книге, но правомерность ее бесспорна.

Литературе в этом смысле повезло больше. Говоря о Стейнбеке, никто не обойдет вниманием Норриса и Драйзера, истоки прозы южанина Фолкнера находят у южанина Твена. Писатели США много дали американскому кинематографу, уже говорилось о влиянии на Гриффита Эдгара По, Лондона, того же Норриса. Но можно констатировать и обратное воздействие. Ленты Гриффита — разумеется, не только они — повлияли на рождение особого направления в литературе, связанного со спецификой кинотворчества. Достаточно вновь указать на известные эпопеи раннего Джона Дос Пассоса («42-я параллель», «1919» и «Большие деньги»), всячески использовавшего открытия новаторского кино.

Волна «кинематографизации» (позволим себе даже сказать, «гриффитизации») пошла дальше, в европейскую прозу — вспомним имена Жюлья Ромена, Ильи Эренбурга, Карла Витфогеля!

Сближение кинематографа первой четверти века с литературой не требует доказательств. Оно общеизвестно.

Менее известно другое сближение.

В 1914 году, когда Д.-У. Гриффит приступил к созданию «Человека клана», тридцатидвухлетний писатель из Дублина (Ирландия) начал писать произведение, ставшее событием.

Вышедший в 1922 году (год начала гриффитовского заката) роман Джеймса Джойса «Улисс», казалось бы, далек от задач этой книги. Но имя Джойса связано с кино. В «Автобиографических записках» Эйзенштейна он упоминается одиннадцать раз. «Воистину колосс, чье величие переживет и моду и нездоровый успех скандала...».

Здесь не место для разбора самого романа, его идей и стилистики. Конечно, случайность, что, по сообщению автора «Стачки», Джойс очень любил кино и даже занимался кинопрокатом. Важнее то, что именно из чтения «Улисса» возник метод, предложенный советским кинематографистом: так называемый «внутренний монолог».

Здесь не влияние кино на писателя, а как раз обратное. Но и кино влияло на писателя. Советский исследователь творчества Джойса Р. Миллер-Будницкая приводит слова одного из зарубежных «джойсведов»: «Это (принцип поэтики «Улисса») похоже на то, как если бы полдюжины координированных известным образом фильмов проецировались одновременно на экран». Другой критик сравнил метод Джойса с «фотографией навозной ямы через микроскоп при помощи кинокамеры». Сама Миллер-Будницкая пишет: «Картина мира (у Джойса) разорвана на отдельные кадры. Смещаются законы движения. Рычаг времени может быть повернут в любую сторону и с любой скоростью». Буквально это писали о Гриффите.

Трудно проводить аналогии между сложнейшей стилистикой Джойса и во многом наивными попытками выхода из Кентукки. Но не вспомнить, читая «Улисса», об открытиях «Рождения нации» и особенно «Нетерпимости» попросту невозможно. Вавилон и Париж XVI века врываются в американский город в фильме. Древняя Греция, средневековая Ирландия — в современный Дублин в романе.

Джойс мог и не видеть фильмов американца, значения это не имеет. Значительно другое: одновременно появились литература во многом продолжавшего путь Достоевского, Флобера, Золя писателя и кинематограф начинавшего почти на голом месте режиссера.

В книгах о кино любят сблизать крайности: Мак Сеннета сблизили с... сюрреализмом. Обойдемся без этого.

Нет, не подозревал, не мог подозревать о грядущей уже неопровержимой славе, об историческом балансе принятого на службу режиссера Джесси Ласки. Но...

Да, существует это самое «но», и именно тогда, в час «конца» свободного режиссера Дэвида Гриффита, стало это если не явным, то ощутимым. Пришел конец, вовсе не уничтожающий конец. Но — конец.

Конец «гриффитовского» кино как стилистически наиболее необходимого и сильного в первой четверти нового века. Пришел конец этой четверти, и все яснее стало отмирание «вчерашней» Америки, Америки Теодора Рузвельта и Генри Форда, Америки фанфарного процветания, трескучей, ханжеской Америки.

Эту Америку Гриффит увидел глазами человека, прошедшего путь вместе с отсталой, заокеанской республикой, хаотически утверждавшей себя как единая нация, к стране, властно решающей судьбы других народов мира. Нет, он не был тупым энтузиастом, видел (и отчасти выстрадал) многое враждебное добру в этой стране. Но надежда на лучшее привела к тому, что следовало бы назвать «панорамическим» охватом, показом действительности. Фильмы Гриффита — прежде всего полотна, и это оказалось необходимо, как живопись в эпоху Ренессанса.

Г. М. Козинцев, несколько подтрунивая над спешной перестройкой киноэкрана («широкий», «широкоформатный», «панорамический»), противопоставил этому «широкому» экрану «глубокий», берущий события проникновением в их суть. Между тем слово «широкий» следовало брать в другом смысле, в стилистическом. И тогда понятным станет то, что случилось (и не только в кино!) примерно в том же 1925 году.

Уже ясно стало, что «панорамический» показ (отчасти воспевание) Америки — и всего мира — больше «не работает». Уже никакими «всеобщими успехами» нельзя было оправдать моральный кризис, утверждающийся «гангстеризм», общую неудовлетворенность и — что главное — экономические и социальные события, определяющие, как было ясно даже не для марксистов, все в мире.

Еще налицо было «просперити», об этом «молчал» президент Кулидж и вещал президент Гувер. Но не надо было быть особенным пророком, чтобы не почувствовать колебаний почвы — близился 1929 год. Уже утвердилась в Италии архиреакционная форма государства, империя «дуче», и выползала на свет божий партия нацистов.

Стала всемирно значимой американская литература — литература Френсиса Скотта Фицджеральда («Великий Гетсби» — именно 1925!), Эрнеста Хемингуэя, Уильяма Фолкнера, Эрскина Колдуэлла. Это тоже были «панорамы». Но, если можно так выразиться, панорамы и вширь и гораздо больше — вглубь. Объективные панорамы. При такой системе показа стал ясен — «крах», конец «гриффитовской» Америки.

Чтобы определить перемены, вспомним, что, подобно Гриффиту, Фолкнер был родом с Юга США, почти во всех его романах — Юг, а оди из героев, списанный с фолкнеровского прадеда полковник Сарторис, удивительно напоминает полковника Джекоба Гриффита. Но только напоминает. И Сарторис и другие герои фолкнеровских романов — Сноупсы, де Спейны, Уорнеры — разоблачены романистом без пощады.

Как ни странно, Гриффит словно предчувствовал близящийся отход от его главного принципа. «Вряд ли приходится сомневаться, что через сто лет на экране будет появляться гораздо больше так называемых интимных драм, хотя всегда найдется место для таких эпических фильмов, как «Рождение нации» и «Америка» (из статьи 1924 года). Увы, для «Америки» места уже не нашлось, и далеко не через сто лет.

Кончилась эпоха, как бы закончился ее выразитель.

Явление в истории искусства и литературы не единичное. Укажем хотя бы на один пример. Вплоть до последнего десятилетия XIX века Эмиль Золя был одним из определяющих эпоху писателей. Рома-

ны его переводились на многие языки, во всех странах имелись последователи, «натурализм» стал обиходным словом (примечательно, что тема, фабула последнего фильма Гриффита взята именно у Золя). Рожденный предимпериалистической эрой французский романист зорче прочих увидел приметы новой формации, населил свои произведения банками, рынками, поездами, универсальными магазинами, больше чем кто-либо уделил место труду, рабочему классу, социальным схваткам. И тем не менее в завершении своей эпопеи (роман «Доктор Паскаль») он оказался творчески отставшим, лишенным руководящей идеи. Последовал ряд романов — на те же темы, с такими же методами взятия жизни и... с огорчительными неудачами. Определяющим будущее оказался более глубокий подход русских классиков.

Если уж упомянута Россия, хотелось бы сказать вот что.

История вовсе не систематична, что-то выходит вперед, что-то отстает.

Именно в 1925—1926 годах мир увидел еще одну национальную кинематографию. Кинематографию Советской России.

Принято распространяться о «заимствованиях» советскими кинемастерами монтажных, актерских, съемочных приемов Гриффита. Оно так и было, и иначе быть не могло: на долгие годы — от 1914 до 1922 года Россия была отрезана от многого появившегося на Западе. Приходилось все строить заново, в том числе технику. И — кинотехнику. Как «технические», открытия американского (не только его) кинематографа были оценены, взяты на учет.

Но имело место и другое, несравненно более значимое. Пережившая самую значительную в истории революцию страна в области киноискусства находилась на уровне именно мелких «интимных» драм, будь то из прошлого или из современности. Как ни значительны были фабула пушкинской повести и мастерство мхатовских актеров, оставаться на уровне фильма о стационарном зрителе было попросту невозможно, и не потому только, что он был снят догриффиловскими методами, но и потому, что размах должен был быть — революционным.

Вновь родился «эпический», «панорамический» стиль. Но диктовала его, определяла его идеология, далеко вперед ушедшая от идеологии пионерского американского кино. Новый государственный порядок предложил художнику такую кровную связь с высотами национальной культуры, с пародом, о какой и мечтать не могли ни Гриффит, ни Инс, культурное окружение которых — даже по сравнению с немецкими «киноэкспрессионистами» или французскими «авангардистами» — можно считать несуществовавшим. Трудно поверить в это, но невозможно назвать выдающихся общественных

деятелей, художников, ученых, с которыми бы часто сталкивался Гриффит, — в крайнем случае Фрэнк Вудс.

Не сосчитать замечательных людей, с которыми повседневно судьба сводила первых советских киностановщиков. Прекрасный знаток литературы Луначарский и мудрейший деятель театра Станиславский, титанический Маяковский и увлекательный время вперед Мейерхольд, журналист Кольцов и великодушный большевик Дзержинский. Но и ученики попались недюжинные (ограничимся таким эпитетом).

Факты доказали это. «Броненосец «Потемкин» явился панорамой, но — какой панорамой! Ничего подобного эстетическим открытиям Дзиги Вертова не предъявило кино ни одной страны.

Не в первый и не в последний раз в этой книге скажем: с творчеством Гриффита (и других), с их принципами советские мастера ожесточенно спорили. Но никогда (никогда!) не забывали о величии, о вкладе Гриффита и его товарищей, о плодотворности и значении их поисков. Шли дальше, вперед (монтаж биржи и наступления на фронте в фильме Пудовкина «Конец Санкт-Петербурга» превзошел монтажные концепции даже «Нетерпимости»), довели до немыслимой поэзии достижения американца (сравнить скачку коней в «Арсенале» Довженко со скачками в лентах Гриффита!), но признавали — многим обязаны.

В самом «повторении» «панорамизма» Гриффита было предчувствие спора с основным принципом гриффитовской кинематографии. Уже через два года после превосходного «Арсенала» Довженко приходит к «Земле», по-своему раскрывающей тему стейнбековских «Гроздьев гнева», воспевающей не обобщенное «Рождение нации», а конкретное «рождение» нового, по существу, человека. Общій переход советской кинематографии к новому глубокому экрану совершился бы, несомненно, раньше, если бы не приход звукового кино. В конечном счете приход этот позволил переходу в новый стиль, в новое качество стать решающим. При этом точек соприкосновения между эйзенштейновским «Октябрем» и васьильевским «Чапаевым» было несравнимо больше, чем различия.

Но различие было. Опять-таки история творчества во всех странах дает примеры таких перемен; укажем хотя бы на изменение направлений, стилей у Бальзака, Пушкина, Александра Блока, Чарльза Чаплина.

В 1937 году Советский Союз посетили Фрэнк Капра и сценарист Роберт Рискин. Встречавшие своих коллег советские режиссеры (в частности, Г. М. Козинцев и автор этой книги) почти сразу задали вполне понятный вопрос: «Что делает Гриффит?» К нашему удивлению, наши собеседники не сразу поняли вопрос, потом вздохнули, и Рискин сказал: «Устарел». Не скрою, мы были потрясены.

Но ответ был логичным. Гриффиту в 1925 году пошел шестой десяток, пожалуй, возраст не слишком подходящий для больших, серьезных перемен (Александр Пушкин от раннего своего романтизма пришел к своему новому стилю, даже не прожив четверть века).

Стало быть, причины «падения» Гриффита не связаны с деятельностью Цукора, Ласки и прочих... Попросту — вышел из возраста. И из моды.

Человек в пенсне без оправы, мистер Ласки, как будто ни в чем не повинен.

Нет, повинен. Об этом пойдет речь дальше, но...

Все улыбаясь, мистер Ласки приглашает мистера Гриффита в помещение компании. Мистер Гриффит, тоже улыбаясь (горечь в этой улыбке!), идет — служить.

XXIV. ЗАТЯНУВШАЯСЯ РАЗВЯЗКА

From too much love of living,
From hope and fear set free,
We thank with brief thanksgiving
Whatever gods may be
That no life lives forever;
That dead men rise up never;
That even the weariest river
Winds somewhere safe to sea.

Alg. Swinburn *

По словам Эйзенштейна, Гриффит сказал ему при встрече в Нью-Йорке: «Половина моих картин — trash (примерно как мы бы сказали — «барахло»). Я делал их, чтобы иметь деньги на постановку, чтобы покрывать убытки любимых фильмов или иметь возможности ставить что-либо по душе...»

«По душе...». О какой душе возможна речь в услужении у Цукоров?

* Вопреки нашей жажде жизни
И страху из нее уйти
Поблагодарим немногими словами
Богов, какие могут быть,
За то, что жизнь не длится вечно,
За то, что мертвым вновь не встать,
За то, что самая извилистая река
Где-нибудь вольется в море.

А. Суинберн

«Салли из опилок»... Имевшая некоторый успех в театре музыкальная комедия «Поппи». Главную роль в театре играл известный комик У.-С. Филдс, Гриффит (пожалуй, впервые в своей практике) пригласил его на ту же роль в фильме. То есть нет, не пригласил, а попросил у Цукора разрешения пригласить. Цукор разрешил. Конечно, женскую роль, в цирковом трико, вновь с жеманничаньем, исполняла Демпстер. Фильм не имел решительно никакого успеха.

В «Салли» Филдс, несмотря на свою полную непригодность к кино (настаивал на явно бутафорских усиках, на явно театральных «гэгах»), был центром фильма. Гриффит изо всех сил старался вывести героиню на первый план, истратил своих двадцать пять тысяч на ее досъемки, ничего не получилось. (О Филдсе стоило бы написать подробнее, но...)

Зато в следующей картине «Эта девица Ройл» Филдс был всячески оттеснен назад. Гриффит ни за что не хотел ставить сценарий, от которого уже отказались другие режиссеры «Парамаунта». Джесси Ласки начал уверять Гриффита, что для него нет плохих сценариев, он — гений. Гриффит сдался. В новом фильме Кэрол Демпстер играла едва ли не пять ролей в одной: сорванца-девчонку, дочь распутного пьянчуги, превращающуюся в манекенщицу в ателье, потом — в танцовщицу в кабаре и, наконец, во что-то невообразимое: сочетание Перл Уайт и героини бурлеска Мейбл Норман.

Поняв, что фильм не вытанцовывается, Гриффит и руководители фирмы для привлечения зрителей втиснули в финал... ураган. То, что удалось в «По пути на Восток», не удалось в «Девушке Ройл».

От клоунады и джаза Гриффит бросается в другую крайность. Он берется за постановку романа Мэри Корелли «Скорбь сатаны». Трудно представить себе более безвкусный роман, в котором сентиментальная история двух молодых (и чистых душой) героев сочетается с рассказом о кознях некоего демонического аристократа, князя Лючио де Риманеца. И снова все повторилось: Гриффита заставили снимать то, от чего отказался де Милль, на съемках царил полный беспорядок — Демпстер третировала видных актеров, игравших с ней, Адольфа Менжу, Лию де Путти, Рикардо Кортеца. В довершение всего, когда Гриффит смонтировал фильм (ассистент по фильму Фрэнк Уолш уверял, что результат был прекрасным), Джесси Ласки с благословения Цукора велел перемонтировать картину другому режиссеру.

Это уже было в духе обращения со Штрогеймом. Нет, категорически чудесна жизнь!

Фильм имел на редкость плохую прессу и — аудиторию. Гендерсон считает, что не сохранилось ни одного экземпляра. Автору этой книги довелось вместе с Г. М. Козинцевым и Ф. М. Эрлером видеть фильм в Берлине в начале 1928 года. Смутно помню впечат-

ления, твердо помню лишь одно: когда мы вышли из кинотеатра, у всех троих были слезы на глазах — от скорби за великого режиссера.

На этом фильме закончился «роман» Гриффита с «Парамаунтом». Гриффит возвращается в фирму «Юнайтед артистс», где хозяйником стал Джозеф Шенк.

Надо считать этот год (1927) еще более катастрофическим для режиссера. Провалы фильмов и — потеря актрисы. Демпстер предпочитает бросить неудачливого гения. На пятидесятидвухлетнего человека это подействовало сокрушительно. Он стал сильно пить — он, проповедовавший трезвенность. Билли Битцер с отчаянием пишет, что властный «король экрана» превратился в беспомощного старика.

И все-таки он — работает. Не может не работать.

О фильмах, сделанных им для Шенка, пожалуй, лучше не говорить. Известно почему он ставит фильм на сюжет из итальянской поэзии о Франческе да Римини; действие перенесено из Италии XIV века в Латинскую Америку XIX, и название изменено на «Барабаны любви».

Примечательно, что именно сейчас, после разлуки с выпедшей замуж за богача Демпстер, Гриффит откровенно тяготеет к относительно «сексуальной» тематике. Вслед за «Барабанами» он вновь повторяет свой фильм 1914 года «Битва полов». Без успеха. Потом — экранизация пьесы немецкого драматурга Карла Фольмеллера «Леди с мостовых». Тот же результат.

Теперь и Шенк теряет веру в режиссера. Но — делается последняя попытка.

Вновь зашагали солдаты в кепи образца 1861 года. Вновь — попытка напомнить о шедевре, о «Рождении нации». Звуковой фильм «Авраам Линкольн». Снова шумиха, войска, патетические сцены — и полное разочарование.

Здесь стоит привести полные огромной горечи воспоминания Эйзенштейна (гений оплакивает судьбу другого гения): раннее, тусклое утро... Отель в центре Бродвея, из дешевых... «Фигура в сером. Серая щетина выступает на серой коже лица. Серый взгляд светлых глаз. Острый. Неподвижно направлен в одну точку... Он носится с мыслью снять фильм о коррупции вокруг сухого закона. «Ищу деньги... Мне, кажется, удастся на это подбить одну богатую вдову. Вот уже две недели я хожу вокруг этого...». В конце концов вдова все же, кажется, не согласилась».

Может быть, Эйзенштейн ошибся, и Гриффит все-таки получил деньги от вдовы (или от кого-нибудь другого)? Так или иначе, в 1931 году он поставил фильм если не о коррупции вокруг сухого закона, то о вреде алкоголизма. Называется «Борьба».

Существует множество фотографий режиссера. Галерея! Прекрасно «поставленные» фото. Сидит с огромным мегафоном — круглая, почти ковбойская шляпа. Сидит на улице — шляпа «канотье». В зюйдвестке, покрытой снегом: съемки ледохода. В каске, близ фронта во Фландрии, сзади надпись на разбомбленной стене дома: «Медленный проезд, не подымайте пыль, привлекающую шрапнельный огонь». Превосходное фото рабочего момента фильма «По пути на Восток»: он стоит перед Гиш, черная шляпа в одной руке, вытянутый палец другой указывает.

Но вот фото, от которого больно: на съемке «Борьбы». Старчески (в пятьдесят шесть лет) согнувшийся на стуле режиссер, утончившийся нос (совсем клюв), кажущийся, а может быть, не кажущийся беззубым рот, мятая панاما. Смотрит на актеров и, вызывая жалость, улыбается. Ему нравится. Вот он какой режиссер! Жизнь чудесна. А фильм просто удручающий.

Художник (не иллюстратор, хотя немало блистательных иллюстраторов — Доре, Круикшенк, Боклевский) берет опустыленную фабрику: жертвоприношение Авраама, Саломея с блюдом, простецкая гульба в кабаке. И вдруг — жаром повеяло от колорита, открылась перспектива — на все четыре стороны света, и жить стало впрямь чудесно. Именно это он делал в искусстве, лишенном до него красок, колорита, не искусстве вовсе, превращая улыбку девочки в чудо. И ничего не осталось. Только бескрасочная, плоская иллюстрация: пить вредно.

Тут самое место сказать о происках продюсеров. Как язык повернулся у Джесси Ласки сказать Гриффиту: «Вы нам как режиссер больше не нужны!»? Как мог Джозеф Шенк намекнуть автору «Рождения нации» на желательность ухода? Еще бы Кеннеди, Марвин — они ничего в кино не смыслили. Но и Цукор и Шенк — вовсе не тупицы и не наглецы. Впрочем, они — «хозяева»...

Но что им было делать (попробуем стать на их точку зрения)? Провал за провалом. Десять — двенадцать неудачных картин подряд. Несмотря на наличие имевших успех актеров: Адольф Менжу («Парижанка!»), Гершольт («Алчность»), Ли де Путти («Варьете»). Почему у всех они получились, у него нет?

Уже было установлено: не режиссер важен. Актеры. И все-таки иной фильм вдруг получал признание именно как режиссерское деяние, актеры после него становились «звездами». «Терпеливый Дэвид» Кинга, «Большой парад» Видора.

Ждать нового «Рождения нации»? Сколько?

Мимо молодого актера (канун века) прошел красноносый бродяга с обломком сигары во рту. Было ли это (конечно, могло и не быть) предзнаменованием? Все знающий журналист Уолтер Уинчелл сообщает анекдот: «Несколько лет назад (уже после «Борь-

бы») Голливуд устроил банкет в честь Гриффита. Присутствовали почти все кинознаменитости. После вступительной речи председателя, заявившего, что Гриффит является пионером целлулоидной империи, отцом современной режиссерской техники и т. д., Гриффит встал, чтобы ответить. «Леди и джентльмены! — сказал он. — Может ли кто-нибудь из присутствующих одолжить мне десять долларов?»

Поучительный анекдот... Скорее всего, анекдот!

Адольф Цукор сказал автору прекрасной книги «Парад прошел мимо» Кевину Браунлоу: «Гриффит был не так уж глуп. В годы успехов он приобрел пожизненную ренту, с которой получал 30 000 в год, не имея права трогать основной капитал. Говорят, что брюки его были постоянно измяты, сапоги не чищены, но — не из-за бедности, а из-за нерадения». Билли Битцер рассказывает об этом несколько иначе. Когда Гриффита стала преследовать с домогательствами некая случайная девица, брат режиссера Альберт заставил его положить все деньги в банк с правом получать не очень большую ренту (единственное умное дело, сделанное Альбертом Гриффитом).

Существует легенда о том, что Гриффит забыл в сейфе гостиницы «Александрия» в Голливуде, при переезде, не то двадцать, не то тридцать семь тысяч долларов. Может быть, и не легенда. Вряд ли человек, способный запросто забыть тридцать тысяч, нуждался в десяти долларах. А может быть, это было вспышкой горечи?

Денег ему требовалось — не десять долларов. Линда Арвидсон, тридцать пять лет живя с ним врозь, требовала свои полторы тысячи в месяц, а как-то потребовала (с угрозой обратиться в суд), чтобы он выплатил ей сто тысяч. Милый старый «Байограф»! Родственники из Луисвилла не стеснялись, обирали, как могли. Племянница написала, что ей неудобно при наличии дяди — знаменитого режиссера, ездить в старой машине, срочно нужна новая. Старый милый Юг!

Не в деньгах было дело. Он просто не мог жить без работы. Без постановки. Как не может человек жить без воздуха.

Книга Кевина Браунлоу обязана названием рассказу ветерана комедийного фильма. Он присутствовал на съемке фильма — биографии Бастера Китона. Все было не так, он попробовал на это намекнуть. Молодой ассистент сказал ему скучающим тоном: «Слушайте, папаша, почему бы вам не убраться прочь? Времена переменились. Вы уже старик, парад прошел мимо».

Прошел ли парад мимо Гриффита или нет, но его объявили «выдохшимся». И не только продюсеры. Льюис Джекобс в книге «Подъем американского фильма» жестко заявил (через десяток лет), что Гриффит «пережил себя». И это было во многом правдой.

Человек из ничтожества вышел в кумиры. Критика теряет меру в восторгах. Современники ахают. Товарищи боготворят. Фильмы делают деньги — и какие! Легко уверовать в собственную непогрешимость — непогрешимость раз и навсегда. Многих погубили не чьи-то происки, не оскудение таланта, а прогрессирующий эгоцентризм. «Не указывайте мне, как ставить...».

И все-таки — были происки. Не мелкие, частные происки. Была — точно скажем — система. Актриса Луиза Брукс с горечью заметила: «Как только режиссер становится чересчур значительным или знаменитым, как, например, Гриффит или де Милль, продюсеры немедленно начинают думать, как от него избавиться».

Киномагнаты немало нажились на лентах Гриффита. Айрис Берри указывает, что за двадцать три года Гриффит истратил на свои фильмы двадцать миллионов и принес фирмам шестьдесят миллионов долларов. Даже плохие его фильмы окупались, давали прибыль. Но не ту, которая устраивала хозяев. Их целью была еще большая прибыль. Из фильма в фильм. Нет ее, и они сразу остывают. Как принято было говорить: «Режиссер хорош, если хорош его последний фильм». Если нет — его приканчивают. По закону римского цирка: «Добей его!» Кстати, закон этот оборачивался и против магнатов, были изгнаны из кино и Майер, и Голдвин, и многие прочие. Но что нам до них? Что кроме жажды наживы и юркости они принесли в киноискусство?

Существуют убийственные книги о Рокфеллерах, Херсте, Моргане. Кажется, нет ни одной книги о владельцах Голливуда. Впрочем, такие книги имеются. Авторами их являются... сами владельцы. Адольф Цукор, Сэмюел Голдвин, Джек Уорнер. Незачем и говорить, что это не более чем «автоапологии». Книга Цукора называется «Публика всегда права»... Обобщая, можно назвать все воспоминания кинодельцов: «Хозяин всегда прав». Что, мягко говоря, не совсем правда.

Книга Эптона Синклера «Мистер Уильям Фокс представляет...» чересчур устарела. Но написал о хозяевах кино другой писатель, сорок лет назад. Ф. Скотт Фицджеральд. Его роман «Последний магнат», увы, не дописан. К тому же прототипом героя, продюсера Стара, явился человек, без сомнения, примечательный в киноиндустрии, по-видимому «хозяин». Ирвинг Тальберг был, позволительно сказать, цепной собакой хозяев — Леммле, Майера. И был, несомненно, «личностью», не чета Уорнерам. Такие смелые поступки, как пуск фильма «Большой парад», рекомендуют Тальберга как человека не только с чутьем, но и с пониманием задач кинематографа. Увы, далеко не всегда. В биографии Штрогейма Тальберг сыграл гнусную роль.

Важнее другое. В рецензиях на роман Фицджеральда встречались определения героя, как человека из эпохи романтической, девяти-

сотых, десятых, двадцатых годов, такого конквистадора, энтузиаста нового искусства, очевидно, нанодобнее Джереми Кеннеди, Цукора, Ласки, Леммле, Фокса, Голдвина и прочих. Но это не выдерживает критики. Тальберг (отчасти и Стар; в романе, действие которого относится к концу тридцатых годов, ему — тридцать пять лет) стал фигурой в кино уже после 1920 года, в первых сражениях участия не принимал. Он не был «хозяином», даже если обладал акциями. С Майером, Уорнерами, Фоксом он несопоставим, у тех в руках — касса. Собственно, слово «тайкун» (название романа Фицджеральда) не вполне точно переводится как «магнат». «Тайкун» — японское слово, означающее сёгуна, ближайшего вассала императора. Но — не императора! И слова «последний магнат» тоже неточны, если иметь в виду Тальберга (или героя романа). И после Тальберга огромное значение в американском кино имели незаурядные продюсеры — Мирон Селзник, Занук, Шпигель. Даже сейчас эта профессия представлена умными итальянскими продюсерами. Но основная неточность рецензий — в приравнении героя романа к героям пионерской, «золотой эпохи» американского кино. Говорится даже о том, что именно «энергией и талантом» первых магнатов кинематограф был превращен из балаганного развлечения в великое искусство современности. Для таких утверждений попросту не найдешь оснований.

Американский кинематограф (не только он) создан энергией и талантом художников в борьбе с хозяевами, борьбе кровавой. В борьбе со слепотой, безвкусицей, крохоборством, злейшим консерватизмом людей, несомненно, способных в своей отрасли: приобретательстве. Незачем отрицать, у некоторых из хозяев было понимание, у других — чутье, у третьих — даже относительная культура. Имела место даже любовь к кино. Но — странная любовь, причинившая много зла искусству, которое уцелело только потому, что далеко не все было в руках дельцов, богатых людей.

Тот же Фицджеральд в раннем рассказе «Молодой богач» писал: «В глубине души они (богатые люди. — Л. Т.) полагают, что они достойнее нас, — потому что нам судьба предназначила защищаться от бедности и страдания. Даже когда они глубоко проникают в наш мир или падают так, что становятся ниже нас, — все равно они полагают, что достойнее нас. Они — другие, чем мы».

Фицджеральд кончил жизнь, выполняя мелкую работу в крупнейшей фирме «Метро-Голдвин-Майер», той самой, что вышвырнула Штрогейма. Луи Майер мог в свое оправдание заявить, что Штрогейм — «не наш человек», иностранец. Кстати, и большинство «магнатов» было «приезжими»: и Леммле, и Голдвин, и братья Уорнер. Но «национальный признак» не имеет никакого значения.

Хозяева киностудий были — почти без исключений — врагами

именно американского кинематографа, американского народа. По этому нельзя без удовлетворения читать неоконченный роман Фицджеральда, где есть такой эпизод: не имея доводов, чтобы сокрушить рабочего лидера, коммуниста Бриммера, изрядно пьяный Стар (напомним, что он — скорее продюсер, чем собственник, но в этом эпизоде грани стерты) пытается избить противника. Тот вынужден защищаться и сильным ударом сбивает магната с ног.

«Что ж,— сказал он, глядя на распростертого на полу Стара,— мне давно хотелось стукнуть по морде десять миллионов долларов».

Ни сам Фицджеральд, ни Эрик Штрогейм, ни любивший побоксировать со своими актерами Дэвид Гриффит не могли сделать то же, что Бриммер — этикет и почтение к «большим деньгам».

Известный американский критик Ван Вик Брукс пишет в своих мемуарах, что Синклер Льюис, прочитав его книгу о Твене, рекомендовал ему применить тот же метод исследования к писателям-современникам и показать, как «люди с талантом» превратились в «унылых роботов» из-за денег, или с помощью добрых друзей, или от общего *американиста*.

Великолепный термин, и попадает в точку с автором «Сломанных побегов»! Впрочем, еще раньше, по словам того же Ван Вик Брукса, Джек Лондон писал своему другу, что по воле судеб (и хозяев) десятки лет кормил читателя «жвачкой из сладенькой лжи».

Чтобы покончить с Ван Вик Бруксом, приведем еще один случай. Когда крупнейший историк Чарлз Бирд ушел из Колумбийского университета в знак протеста против увольнения его коллег, один из попечителей университета бросил Бирду такую реплику: «Зря уходите! Вы, наверно, не знаете, что профессора сейчас нанять легче, чем хорошего камердинера».

Такие слова вполне мог сказать Шенк Гриффиту, когда «отсекал» его от кино.

Человек, принесший кино в кино, не мог быть отсечен. Существует понятие благодарности, оно выражается не только в посмертной установке изваяний из бронзы или другого металла (кажется, ни одному из создателей фильмов еще не поставили памятник).

(О, на панихиду пришло немало выдающихся кинематографистов: Чаплин, Штрогейм, де Милль, Ингрэм, Рауль Уолш, Престон Старджес, Уайлер, Борзедж, Хенабери, Ланг, Мей Марш, Бланш Суит... Пришли и эти — Майер, Ласки, Голдвин, Селзник... Пришли, так сказать, отдать долг усопшему... Подумали ли о том, что живому не отдавали долг два десятилетия?)

Благодарности не было. И закономерно в этом месте вновь обратиться к небольшой статье Эйзенштейна «Мы и они». В этой статье он с болью говорит о судьбе Гриффита, Флаэрти и — пророчески — Чаплина.

Позволительно здесь коснуться еще одной легенды. Легенды о том, что без Гриффита не было бы советской кинематографии. Чуть улыбаешься, думая об этом: по словам некоторых историков, прокат «Нетерпимости» в первые годы революции в России дал такую феноменальную прибыль, что на эти деньги были выстроены едва ли не все советские кинофабрики. Так пишется история. Конечно, полная бессмыслица. В год проката «Зла мира» (фильм очень мало демонстрировался, не было достаточного количества копий) вход в кинотеатры в Советской России был если не бесплатным, то почти бесплатным. Подлинные «прибыли от кинотеатров» начались после гражданской войны, в 1922 году, когда «Нетерпимость» уже давно сошла с экранов РСФСР. Удивительно, что «рождение советского кино» не приписали прокату «Рождения нации», картины, вообще не показанной в России (в 1917—1920 гг. не было экземпляров, да и тематика...).

Не меньшей бессмыслицей является рассказ (увы, кажется, самого режиссера) о том, что Ленин (личным письмом!) пригласил Гриффита помочь начинающему советскому кино, возглавить советскую кинопромышленность. Жаль, что эту легенду повторяет в своей прекрасной книге Айрис Берри. А биограф Гриффита Харт смело заявляет, что приглашать Гриффита приехала делегация во главе с... К. Е. Ворошиловым!

Гриффит помог советскому кино иначе, и за это мы ему благодарны. Мы понимаем, что налицо — две системы, и нам до горькой горечи кажется ужасающей неблагодарность американских дельцов.

«Не делает очень прибыльных фильмов?» И великий сын Америки стал — безработным.

XXV. ПОСЛЕДНИЕ МИНУТЫ..

Пушкин в финале «Евгения Онегина» писал:

«Блажен, кто праздник жизни рано
Оставил, не допив до дна
Бокала полного вина...»

Дэвид Гриффит прожил еще семнадцать лет. Не ставя лент.

Иные смирились бы. Как его отец: сидя на веранде, рассказывали бы соседям анекдоты из прошлого. Писали бы мемуары. Или, бережно тратя ренту, доживали бы век, встречаясь изредка со старыми друзьями, воскрешая в памяти дни, «когда вместе рубились они». А может быть; совсем отряхнули бы память о прошлом, бежали в провинцию, в деревню.

Гриффит не мог этого. Как не могли многие режиссеры. «А по улицам Голливуда, — пишет Эйзенштейн, — бродит изумительный Боб Флаэрти: он останавливает каждого, кого хоть немного знает, и готов часами рассказывать бесконечно увлекательно и долго замечательные события и истории для экрана, не уступающие «Нануку» или «Моане». Он неизменно кончает свой рассказ: «Дарю это вам». Все, что ему остается делать». Но — делать. Каким-то образом оставаться в кино. Остаться режиссером.

Нет страшнее профессии, чем профессия кинорежиссера. Не до воспоминаний, надо быть тут, в кабинете, на съемке, в неразберихе и прелести фильмотворчества, без которого невозможно — до самой старости, как самой старой рыбе без воды.

Дрожь рождения кадра. «Билли, давай! Снимай это лицо!»

Книга подходит к финалу, поэтому позволяю себе не такое уж маленькое отступление.

Браунлоу в своей книге приводит рассказ режиссера Уильяма Уэллмена. Уэллмен ставит фильм «Крылья», его прославивший. Надо снять решающую сцену — воздушный бой. Армия, летчики, огромная съемочная группа в экспедиции. А погоды нет. Продюсер Б.-П. Шульберг озверел, послал своего шурина на съемки навести порядок.

«Что делать? (это уже Уэллмен. — Л. Т.). Сказать человеку, ни черта в этом не понимающему, что снимать воздушный бой в яркий солнечный день, без облаков нельзя, и он решит, что ты спятил. Спросит: «Почему нельзя?»

Я сказал просто, что, раз ничего рядом с самолетами в голубом небе нет, не будет ощущения скорости, будет фотографический брак.

Я ждал тридцать дней этих облаков. Тут приехали Отто Кан, сэр Уайзмен и Страден, заправили фирмы. Как раз на съемку.

Я был в воздухе, смотрел на солнце, полностью закрытое тучами, и вдруг почувствовал, что надо снимать. Было темно, как в аду, но я отдал приказ подготовиться. Меня сочли рехнувшимся, но я видел маленький просвет вдалеке, и вдруг темнота стала отступать. Я понял, что проскочу, дал сигнал, и ручки камер завертели, самолеты полетели, машины, солдаты помчались вперед, и через три с половиной минуты, когда сцена была снята, все небо затянуло тучами и солнце больше не показывалось еще три недели.

Вечером три магната пришли ко мне в номер. Я был один, в душе, впервые в жизни сильно выпивши. Я вышел из душа, открыл дверь, у двери стояли три человека. Я понял, что они пришли уволить меня.

— Не хотите ли выпить? — спросил я; на мне было только полотенце.

Отто Кан сказал: «Нет».

— Тогда извините, — сказал я. — Я совсем пьян. Что вам угодно?

— Ничего, — сказали они. — Мы просто хотели сказать вам, что теперь вы можете делать все, что хотите. Вы — настоящий мужчина. Деловой человек!

После чего они пожали мне руку и ушли. Я подождал, пока дверь закрылась, повалился на постель и плакал, долго плакал.

Не зря плакал. Через некоторое время его свели на нет. Всю дальнейшую жизнь он проклинал кино и неизбежно, безнадежно любил его.

Это Уэллмен! Что же было делать Гриффиту?

Стал еще более одиноким. Жил бобылем в своем номере. Часто гулял мимо студий, останавливался, глядел. Сидел молча на скамье, на бульваре, близ места, где была лестница Вавилона.

Кто-то (не продюсеры) пытался помочь. В Англии решили снять звуковой вариант «Сломанных побегов», вызвали Гриффита. Он помчался. Напрасно. Он был нужен только для рекламы (хорошо, что не участвовал, — трудно себе представить Долли Хаас вместо Лилиан! И тот самый звук, о котором Лилиан с ужасом писала!).

Некогда работавший у него режиссер Хэл Роч затеял постановку «Происхождения человека». Пригласили Гриффита. Тот думал — ставить. Оказалось: только посоветоваться.

Другой ученик Гриффита, ставший высокоценимым (один из лучших детективных фильмов — «Тонкий человек»), режиссер Вудбридж С. Ван Дайк, снимая летом 1936 года фильм «Сан-Франциско», пригласил в качестве почетного гостя своего учителя и предложил ему снять один из кадров. Гриффит согласился, как он выразился, «для смеха». И снял впечатляющий кадр «массовки» и персонажей, взбирающихся во время знаменитого землетрясения на холм. Когда-то он — в год этого самого землетрясения — познакомился в Сан-Франциско с Линдой Арвидсон, когда-то снимал — в еще примитивных условиях — блистательные массовые сцены. А сейчас — один кадр. «Для смеха».

Один из почитателей режиссера написал в фирму «XX век», продюсеру Даррилу Зануку: «Почему бы вам не пригласить Гриффита?» Занук вежливо ответил: «Конечно, лестно быть современным Гриффита... Никто из нас не может отрицать его влияния на прогресс киноискусства... Но другое дело найти для него работу, соответствующую его дарованию. Рядовой постановки ему не поручишь, а все главные посты у нас сейчас заняты».

Лилиан Гиш предприняла все, чтобы был поставлен биографический фильм о самом Гриффите. Ничего не вышло. Как писала журналистка Хедда Хоппер: «Если кого-либо наши продюсеры хотели бы прославить, то только себя».

Нашлись два превосходных человека: Джон Эббот, создатель киноотдела Музея современного искусства в Нью-Йорке, его жена, куратор отдела, Айрис Берри. Они купили у Гриффита копии ряда его ранних фильмов (с 1913 до 1924), устроили ретроспективу. Айрис Берри написала прекрасную короткую биографию режиссера.

В 1936 году Гриффиту была присуждена премия Академии Киноискусств в Голливуде, так называемый «Оскар», за его вклад в кино. Были сказаны все нужные слова, но — ничего не изменилось.

Изменилось только одно: он перестал быть одиноким. В фильме «Борьба» небольшую роль исполняла молодая, привлекательная актриса Эвелин Болдуин. С ней и с ее матерью Гриффит подружился, как когда-то с семейством Гипс.

В самом конце 1935 года Гриффит подал заявление о разводе с Линдой Арвидсон; причина — не живут вместе двадцать пять лет. Линда на суд не явилась, позже стала оспаривать решение суда, без результата.

1 марта 1936 года он женился на Эвелин. Несмотря на разницу в возрасте (ему — шестьдесят один, ей — двадцать четыре), они прожили одиннадцать лет.

Одиннадцать из семнадцати безработных лет.

Семнадцать лет — и каких! Никакая фантазия Фрица Ланга, никакой масштаб Гриффита не могли соревноваться с историческим семнадцатилетием.

Тридцать первый... Объединяются в Германии Гитлер и Гугенберг. И пошло... Через полтора года Гитлер — канцлер. Все остальное — как в необузданном фантастическом фильме. Мюнхен... Война... Освенцим... Пирл-Харбор... Хиросима...

— Ну, а Тартюф? — повторяет Оргон у Мольера.

Ну, а Гриффит?

Никогда он не вникал в мировую политику. Но в меру сил и понимания любопытствовал — движение суфражисток, кандидатура Вильсона, козни кайзера... Смутно представлял, а вернее, совсем не понимая, повторял мифы о «большевиках»... Но все-таки — интересовался.

С 1931 года, года «ликвидации фирмы», перестал. Словно окаменел. Не хотел знать, «какое тысячелетие на дворе».

Ну, хорошо. Архимед тоже просил не трогать его круги на песке. Все остальное — не существует. Существовал ли для ожесточившегося пионера кинорежиссуры кинематограф?

Тридцатые и сороковые годы — годы большого кино.

Десятки и сотни имен — режиссеры, актеры, операторы... Фильмы, неотрывно входящие в историю кинематографа... Вот в 1939 году появляется лента, коммерческий успех которой превзошел успех «Рождения нации»: «Развеяно ветром», по роману М. Митчелл, ре-

жиссер — бывший ассистент Гриффита — Флеминг... Даже тематика примерно одна. В Советском Союзе появляются активно сражающиеся против фашизма, подлинно новаторские фильмы «Чапаев», «Мы из Кронштадта», «Александр Невский»... Сейчас же после войны вновь возникает кинематография Италии, уже не буафория Гуаццони — великоленные режиссеры Де Сика, Феллини, Висконти... Сверкнула фильмами Япония — необыкновенный Акира Куросава... И все еще работают современники, преемники Гриффита... У Мак Сеннета, ученика Гриффита, начал великий Чаплин, в годы «молчания» Гриффита он сделал «Огни большого города», «Новые времена», «Диктатора»... Некогда статист в гриффитовских фильмах, ирландец Джон Форд достигает высот искусства в тематике, близкой Гриффиту: «Молодой мистер Линкольн», «Гроздья гнева», «Табачная дорога», доведенные до совершенства «вестерны»...

Следил ли за всем этим отставной режиссер? Видел ли фильмы? «Потемкина» видел и — одобрил. Посмотрел прекрасный фильм Орсона Уэллса «Гражданин Кейн», тоже похвалил, сказал, что Уэллс, по существу, взял все у него, у Гриффита. Того, что и автор «Потемкина» и автор «Кейна» пошли дальше, много дальше — не только в тематике, но и в режиссерской технике, становление которой связано было с ним, с Гриффитом, — «открыватель монтажа» не заметил.

А кино шло вперед. Не могло не идти. Это искусство, в основе которого — движение.

Он, великий деятель этого искусства, летевший с ним вперед, на лошадях, на автомобилях, на поездах, был — «вне игры».

Не вошедшие в «Нетерпимость» письма на стене вавилонского дворца должны быть здесь вспомнаны (с извинением за риторику): «Исчислил бог царство твое и положил конец ему. Ты взвешен на весах и найден очень легким. Разделено царство твое и отдано Мидянам и Персам».

Все так. Ну, не бог, так боги Голливуда. На их неверных весах он оказался слишком легким (с Чаплином удалось «справиться», только использовав комиссию Маккарти). И царство его отдано другим. И скоро — конец ему. Есть от чего ожесточиться. И снова начать пить.

В октябре 1947 года Эвелин подала заявление о разводе. Гриффит не возражал, заявил, что он «холостяк по убеждению».

Может быть, не нужно это — занимать страницы укорами художнику, рассказывать о его теневых сторонах? Но как же иначе? Велик гений Гоголя, но разве можно пройти мимо изданной им в последние годы жизни «Переписки с друзьями»? Тяжело писать о «смерти заживо» человека, создавшего новое в жизни людей... Но блестящий автор «Гулливера» Джонатан Свифт три года перед

смертью был «неменяемым», чурался людей, оглох — и физически и умственно.

У Пушкина — замечательные строки о Байроне, о толпе, жадно читающей «исповеди, записки etc., потому что в подлости своей радуется унижению высокого, слабостям могущего. При открытии всякой мерзости она в восхищении. *Он мал, как мы, он мерзок, как мы!* Врете, подлецы: он и мал и мерзок — не так, как вы — иначе».

В начале книги упоминался несравненно более знаменитый человек, чем Гриффит. И в его биографии — «могила при жизни» на острове Святой Елены, и многое, от него отталкивающее. И все-таки образ его вдохновлял тысячи молодых людей, ненавидевших гнет, стэндалевский герой хранил его портрет в тайнике. И — снова Пушкин:

«Да будет омрачен позором
Тот малодушный, кто в сей день
Безумным возмутит укором
Его развенчанную тень!»

И дальше:

«Хвала!.. Он русскому народу
Высокий жребий указал...»

Нью-йоркский журналист Эзра Гудмен проник в гостиницу «Никербокер», где, никого не пуская к себе, жил Гриффит, взял у него — исхитрившись — интервью. Оно, может быть, и достоверно, но огорчительно. Ничего не меняют нелюдимость, алкоголь, дешевые развлечения в историческом балансе режиссера.

Да. Его исторический баланс дорогого стоит. Он указал высокий жребий неизвестному ранее киноискусству.

22 июля 1948 года было кровоизлияние в мозг. Д.-У. нашел в себе силы спуститься в вестибюль отеля. Его отвезли в госпиталь, где, не приходя в сознание, он скончался на следующий день.

Хоронили 28 июля в «Масонском храме» в Голливуде (Гриффит стал масоном еще в дни «Байографа», ничего общего со старинным масонством это не имеет). Речи произнесли Доналд Крисп, один из его актеров, ставший президентом Академии Киноискусств, и Чарлз Бреккет, режиссер, вице-президент Академии. Бреккет сказал в своей речи:

— Что значили для человека, полного жизненных сил, награды за прошлое? Настоящего он хотел и будущего, а ему досталось хождение от одной закрытой двери к другой.

Крисп сказал:

— Трудно поверить, что в нашей индустрии не нашлось места для его великого дарования.

На панихиде было меньше двух сотен — большей частью старики.

Но где-то, может быть, рядом с руинами вавилонского дворца на Бульваре Заходящего солнца, встретились вечером несколько человек, не человек, во мгле трудно различить, скажем, теней. Тут были индейцы, мало похожие на индейцев, но — индейцы. Была молодая парочка — у него словно болталась еще петля на шее. Была девушка, от побоев застрявшая в девочках, она чуть-чуть улыбалась, и рядом с ней совсем не китаец, но — китаец, китаец. Какие-то не то немцы, не то поляки, не то просто люди из народа пришли, принесли с собой картошку, добротную, горячую картошку, и одеяли ею прочих.

Все ели и негромко говорили про что-то, скорее всего, про людей, про людей, про одного человека в частности.

Подошел полицейский, покосился, спросил, кто такие, зачем здесь.

— Видите ли, сэр, мистер полицейский, — чуть-чуть улыбаясь, сказала девушка с лицом прекрасным, как наша земля, — мы пришли вспомнить о нашем отце.

Полицейский обвел глазами группу, да нет, толпу. Спросил:

— Такую семью народил? Вы все его дети?

— Да, — сказала тонкая девушка.

— И китаёза тоже?

— И китаёза тоже, — ответила девушка.

Полицейский подумал, пожал плечами и ушел.

Где-то слышен был топот копыт, тревожный гудок паровоза, шелест шин — кто-то мчался к кому-то на помощь в этом тревожном мире.

И гулко трещал лед (хоть был июль) — человечество, как всегда, шло навстречу весне.

ВМЕСТО ЗАТЕМНЕНИЯ

«Я любил Дэвида Уорка Гриффита, как любят того, кто всему научил вас, того, кто щедро влил в вас нектар своего гения».

Множество хороших слов сказано — режиссерами, историками, критиками — о человеке со сложной и по значению и по перипетиям биографией. Но, вероятно, слова Эрика Штрогейма, человека, тоже много значащего в истории кино, наиболее точно выражают то, что теперь стало — истиной. Любовь кинематографистов к тому, кто начал кино.

В числе прочих — и кинематографисты страны, имеющей право на почетное место в анналах кино, Страны Советов.

Трудно, невиданно трудно было человеку из «Байографа», но не менее, если не более трудно, было тем, кто начинал под отзвуки невиданной в истории гражданской войны, начинал — в руинах студий, без техники, без специалистов, без пленки.

Но было одно — ленинское внимание к искусству кино.

И еще — живые силы народа, выдвинувшего новых, смело взявшихся за дело художников.

Художники эти думали по-своему, по-революционному. Поэтому далеко не все, сделанное до них, они принимали безропотно.

Гриффита они приняли (ничуть не забывая о шероховатостях его пути, о горьком для многих в его творчестве) по-штрогеймовски. С любовью и пиететом.

Нет, они шли в бой не с именем Гриффита; в бой идешь за самое близкое, родное, истинное.

Но в походном мешке, за спиной — были и ленты Гриффита.

Свидетельством — слова признания и восхищения, сказанные лучшими из этих мастеров. Свидетельством хотя бы книга, выпущенная в пору жесточайшей войны с фашизмом.

Отчасти свидетельством и то, что на свет, со всеми ее недочетами и ошибками, появляется эта книга о, казалось бы, давно забытом режиссере.

Нет, не забытом, хотя, в отличие от книг, горестна судьба кинофильмов: не увидишь, не разберешься сразу, не вспомнишь.

Но мы помним. И — дозволено об этом сказать: помню до малейшего момента, до каждого кадра, я, начинавший свою режиссерскую деятельность в годы, когда только что как бы «закончился» Гриффит, я, начинавший с радостных, как любовь, просмотров великих фильмов.

Мой друг и сотоварищ по постановкам Григорий Козинцев имел возможность встретиться с Лилиан Гиш в Америке; они сели на скамью, она, чуть-чуть улыбнувшись, раздвинула пальцами уголки рта, и оба они заплакали.

Не могу без благодарности судьбе думать о том, что мне была предоставлена почетная для меня возможность прожить больше года в тесной близости к Гриффиту, окружив себя прекрасными книгами о нем, авторам которых я многим, многим обязан.

Больше года он жил рядом со мною, много-много раз заставляя волноваться, как на съемке, нередко огорчая тем, что — неизбежно: причудами и своего характера и своих фильмов. Это был трудный и прекрасный год, и, увы, все кончается, ставится точка, и я говорю: «Прощайте, мистер Гриффит!», хотя мне больше лет, чем было ему в час смерти, и я могу сказать: «До свидания!»

Но лучше мне закончить (пусть сентиментальным) абзацем из рассказа, поставленного Гриффитом семьдесят два года назад:

«Но что это? В то время как я радостно прислушиваюсь к ним и поворачиваюсь в сторону Крошки, чтобы бросить последний взгляд на это столь милое мне создание, она и все остальные расплываются в воздухе, и я остаюсь один. Сверчок поет за очагом, на полу лежит сломанная игрушка... вот и все».

P. S. Судьба не позволила закончить грустною нотой. В дни, когда печаталась эта книга, по инициативе «Гриффитовской синектеки» в Генуе (да-да, имеется такая во главе с энтузиастом — ученым Анжелло Хумоуда!) в городке Сальсомаджоре, близ Пармы, состоялась конференция, посвященная Гриффиту. В конференции приняла участие одна из первых гриффитовских актрис, Бланш Суит. Автору этой книги была предоставлена честь выступить с докладом.

Наблюдая картину единения ученых и деятелей кино разных стран, я думал, как нужно человечеству покончить с подлинной нетерпимостью, как нужен всеобщий мир — мечта миллиардов простых людей Земли.

К этому звал Ленин, зовет сегодня моя страна, и я смею утверждать, что лучшее в творчестве американского режиссера работало именно на это.

Такой конец книги о Гриффите мне больше по душе.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Эрих фон Штрогейм

ДАТЬ УВАЖЕНИЯ МАСТЕРУ

Меня попросили рассказать о Дэвиде Гриффите, потому что я четыре года проработал под его началом и одно время был его главным ассистентом. Меня попросили уложиться в пятнадцать минут, но даже если бы мне дали пятнадцать часов, мой рассказ все равно был бы далеко не полным.

За четыре года рядом с Гриффитом, за четыре года общения с ним мне удалось узнать этого великого человека лучше, чем большинству работавших с ним людей. Тем — я надеюсь, немногим, — кому ничего не говорит имя Дэвида Уорка Гриффита, я могу сказать, что он был пионером в мире кино, именно ему принадлежат первые выдающиеся фильмы, среди них — «Рождение нации», «Нетерпимость», «Сломанные победы», «По пути на Восток», «Сердца мира». Именно он первым привнес красоту и поэзию в дешевый иллюзион, ведь люди с развитым вкусом раньше стыдливо заходили в кинотеатр, лишь чтобы скоротать время в ожидании поезда или спрятаться от ненастной погоды. Именно он ввел в кино крупный план, позволяющий бедняку увидеть самое интересное во всех подробностях, не хуже, чем богатым зрителям в театре, разглядывающим в бинокль то, что заинтересовало их на сцене, — с той разницей, конечно, что в своих фильмах Гриффит сам решал, что и когда показать поближе как богачу в ложе, так и бедняку на галерке.

Крупный план персонажа был призван в определенный момент действия картины обратить внимание зрителя на переживания этого человека, его реакцию, выражение лица, а крупный план неодушевленного предмета подчеркивал его значение в развитии сюжета. Это изобретение принадлежит Гриффиту. Он сошел с ума, решили тогда хозяева студий и владельцы кинотеатров. Его фильмы отказывались демонстрировать: кому нужны эти глупые обрубки тел, кому захочется смотреть на безногих людей? Главным в кино считалось движение; никого не волновало, что это движение может выражать мысль, таит в себе заряд искрометной энергии. Сегодня, спустя почти полвека, крупный план широко и успешно используется практически в каждой картине. Гриффит первым до конца осознал возможности кино. Именно он сделал кинематограф самым популярным и непревзойденным по силе воздействия на зрителя средством развлечения. Его ленты впервые привлекли в кинотеатры интеллигенцию. Именно Гриффит первым постиг необычайные пропагандистские возможности кинематографа. Именно он снял «Сердца мира», первый и наиболее значительный фильм о борьбе союзных армий в первой мировой войне.

Текст выступления Эриха фон Штрогейма по радио 30 декабря 1948 года. Впервые опубликован в книге Питера Ноубла «Голливудский козел отпущения: биография Эриха фон Штрогейма» (Лондон, «Форчун пресс», 1950).

В этой работе Гриффита я был его главным ассистентом и военным консультантом, а также играл роль немецкого офицера.

Я работал у Гриффита с 1914 года, а когда в 1917 году, после вступления Соединенных Штатов в войну, он уехал во Францию, я остался не у дел и оказался в Нью-Йорке без гроша в кармане. Была зима, очень холодная. Пальто мне пришлось заложить, а мой единственный синий шерстяной костюм был завошен до блеска. Время от времени я пользовался продовольственной карточкой, которую мне одалживал приятель-актер, и ел в небольшом ресторане. Там я и познакомился с добрым стариком доктором Ралком. Не раз мы вели с ним длинные ученые беседы. Однажды вечером я чувствовал себя особенно подавленным. Доктор Ралк сообщил мне, что в газетах пишут о возвращении Дэвида Гриффита из Европы и его намерении поставить большой пропагандистский фильм о борьбе союзников. Зная, что я раньше работал у Гриффита, он спросил, не стоит ли мне встретиться со своим бывшим боссом и предложить ему свои услуги. Я был в таком состоянии, что отказался, но доктор Ралк на этом не успокоился. Прощаясь, он велел мне на следующий день в два часа зайти к нему в клинику.

Я решил не ходить к Гриффиту, так как был уверен, что ничего из этого все равно не выйдет и я лишь унижу себя в глазах человека, перед которым преклоняюсь. Тем не менее в два часа я сидел в кабинете доктора Ралка. Он попросил меня снять пиджак и закатать рукав рубашки и, не отвечая на мои вопросы, сделал мне укол. Я так и не узнал, какое лекарство он мне ввел, главное — оно помогло. Уже несколько месяцев я не осмеливался смотреть на женщин, понимая, какой у меня жалкий вид, и страдая из-за этого от комплекса неполноценности, но, когда я переходил дорогу по пути к конторе Гриффита, я заметил идущую навстречу красивую блондинку. Я посмотрел на нее, как мне показалось, безумными глазами, а когда она прошла мимо, даже обернулся, чтобы окинуть оценивающим взглядом ее попки. Этот укол явно что-то такое со мной сделал. Я был уже у цели, но в дверях ко мне пристал с расспросами мальчишка-рассыльный. Не обращая на него внимания, я просто-напросто перемалхнул через перила балкона и прошел прямо к кабинету Гриффита. «Войдите», — услышал я его низкий голос.

Я, как никогда, молодежато щелкнул каблуками и поклонился. Судя по всему, он был рад меня видеть. После того как мы задали друг другу обычные в таких случаях вопросы, Гриффит спросил, сколько я зарабатываю, имея в виду, сколько я хочу, чтобы он мне платил. «С вами, мистер Гриффит, я согласен работать за бутерброд в день». Немного помолчав, он вынес решение: «Сегодня вечером вы едете в Лос-Анджелес».

Вот такое действие оказала инъекция, сделанная доктором Ралком, вот так я снова стал ассистентом Дэвида Гриффита. Вклад, внесенный фильмом «Сердца мира» в дело, за которое сражались союзники, не получил должной оценки; картина заставила сотни тысяч премецки настроенных американцев изменить свои симпатии, а показанные в ней зверства, творимые высокомерными тевтонами, увеличили приток добровольцев в армию Соединенных Шта-

тов. Гриффит первым из режиссеров понял, как необходима в кино музыка, создающее определенное настроение музыкальное сопровождение, и он почти всегда сам сочинял берущую за душу музыку к своим картинам.

Гриффит был также первым, кто видел свой священный долг в том, чтобы добиваться достоверности в декорациях, костюмах, изображении обычаев и ритуалов, а ведь на заре кинематографа делать это было гораздо труднее, чем сейчас.

Гриффит глубоко осознал, что фильм может иметь и познавательную ценность, и считал себя лично ответственным за правдоподобие в мельчайших деталях. Именно он первым пришел к пониманию психологического эффекта, который оказывает исторически верный костюм на актера. Он настоял, например, чтобы тюремный капеллан, сопровождающий Роберта Харрона на казнь в знаменитом фильме «Побег», держал в руках настоящую освященную дароносицу. С этой дароносицей актер чувствовал себя так, будто его действительно посветили в духовный сан. И именно Гриффит приглашал театральных «звезд» того времени, считая, что их актерские способности повысят художественный уровень кино; у него снимались такие знаменитости, как Герберт Бирбом-Три, Констанс Колльер, Дуглас Фэрбенкс.

Именно Гриффит, работая с подобными исполнителями, поднял кинематограф до уровня лучших театральных постановок. Если бы Гриффит не был величайшим в истории кинорежиссером, он мог бы быть великим поэтом, великим полководцем, а то и цаной римским — почему бы и нет? Несомненно одно: он достиг бы величия, чему бы себя ни посветил. Во Франции, например, если вы написали одну хорошую книгу, или создали одно замечательное полотно, или поставили один выдающийся фильм, вы уже признанный художник и вам воздают соответствующие почести. Перед вами снимают шляпу, вас называют мэтром. Там не забывают. В Голливуде иначе, в Голливуде о вас судят по вашей последней картине. И если вы уже три месяца ничего не делаете, вас никто не вспомнит, несмотря ни на какие прошлые заслуги. Ужасное, но, к сожалению, необходимое самомнение, свойственное работающим в кино, постоянная погоня за признанием, неустанная забота повичков о том, чтобы не сойти с дистанции, а по возможности и выбиться в лидеры, неизбежно приводят ветеранов на свалку.

У Дэвида Гриффита не было *последнего* фильма, по крайней мере в конце жизни. Последняя картина, которую он снял, не прибавила ему славы. Продюсер фильма с самого начала испытывал опасения. Гриффит был в тяжелом финансовом положении, и друзья устроили ему эту работу. В прошлом Гриффит был слишком велик, чтобы попрошайничать, и слишком независим, чтобы мпению денежных мешков Голливуда, но на этот раз они были намерены отыграться. Уже был разработан сюжет будущей ленты, написан режиссерский сценарий, построены декорации. Все было готово. Хозяева боялись, как бы постановщик с его диктаторскими замашками не нарушил установленный ими график и не превысил съемочный бюджет. Гриффит с трудом переживал прежние тяжкие испытания, а теперь совсем отчаялся, видя интриги неблаго-

дарных и эгоистичных дельцов. Недалекие люди, не понимавшие Гриффита, боялись, что метод мастера устарел, и дали ему молодых помощников, якобы лучше знающих запросы нового зрителя. Человек, который сам разрабатывал сюжеты всех своих картин — и только в уме, никогда не пользуясь на съемке никакими записями, — должен был ставить фильм по сценарию, созданному без его участия. Иными словами, думать ему было не над чем: всё за него решили, всё разжевали, чуть ли не в рот положили. И Гриффит сделал, что мог в такой ситуации, лишь бы выполнить условия контракта. Естественно, что картина не стала удачей, она была недостойна имени своего создателя.

Таким образом, гений мирового кино, равного которому не было и, может быть, не будет, умер в бедности, всеми забытый. Умер в сердце Голливуда, самого бессердечного города на свете. Его кончину оплакивали только те немногие, кому на долю выпало работать с ним, пусть всего-навсего мальчишками на побегушках. В 1914 году я считал для себя честью подметать пол в старом сарае на Проспект-авеню, который служил павильоном студии «Рилайенс мед-жестик». Вскоре меня начали занимать в массовке, потом я заслужил право играть крохотные роли, и наконец на меня обратил внимание сам Гриффит. Я был определен помощником к Джону Эмерсону, бывшему известному театральному режиссеру, работавшему в Голливуде под личным покровительством Гриффита.

В 1917 году, когда Гриффит вернулся из поездки на европейский фронт, где у него возник план снять пропагандистский фильм о борьбе союзников, он, как я уже говорил, снова взял меня к себе главным ассистентом. В этой выдающейся картине я также сыграл роль немецкого офицера. Работая с Гриффитом в качестве его помощника и актера, я имел возможность близко познакомиться с Гриффитом-человеком. За свою жизнь я встречал тысячи людей, но никого из них я не могу поставить рядом с Гриффитом. Его недруги, а таких было немало, прозвали его Крючконосый Дэйвом. Высокий, подтянутый даже в преклонном возрасте, с резко очерченными чертами лица, орлиным носом, проблескивающей на макушке лысиной, выдающейся вперед нижней губой — облачите его в белую тогу, и перед вами прекрасный портрет римского сенатора. Парадоксально, но этот человек, наделенный тонкой организацией, чувством, эстетическим вкусом, человек, впервые принесший на экран поэзию, создатель замечательных, незабываемых образов, питал прискорбную страсть к ярким клетчатым костюмам и пальто, шелковым рубашкам в непомерно широкую полоску и бесформенным шляпам-панамам с гигантскими полями. Но и в рабочем комбинезоне он привлекал бы всеобщее внимание, потому что обладал тем, что мы называем притягательной силой. У него была величественная, размеренная походка. Я никогда не видел, чтобы он спешил. Он никогда сам не водил машину.

Может быть, в его поведении сказывалось его актерское прошлое и он всегда помнил, что на него постоянно устремлены сотни глаз и каждому его слову внимают сотни ушей. У него был низкий, звучный голос, и говорил он неторопливо, перемежая речь частыми паузами, как будто подбирая слова. Его

ученики, кто как мог, старались ему подражать, и некоторым из нас удавалось сносно копировать его голос и манеру выражаться. Некоторые, у кого были на это деньги, носили полосатые шелковые рубашки, как у мэтра, а несколько человек из его окружения щеголяли в таких же, как у него, панاماх. Ни разу, даже в самые напряженные моменты на съемках батальных сцен, когда земля вокруг дрожала от взрывов, не было случая, чтобы Гриффит повысил голос. Даже властное «Стоп!» он произносил негромко, так, что слышали только его ассистенты, которые повторяли команду для всех.

Ни разу я не слышал, чтобы Гриффит выругался или употребил одно из тех полупристойных выражений, которые так часто в ходу у кинорежиссеров. Ни разу я не видел, чтобы он злился — по крайней мере внешне это не проявлялось, — а поводы для злости ему давали нередко, в том числе даже я.

Как все великие люди, Гриффит собрал вокруг себя способных помощников. Я был одним из них, одним из тех, кто был готов по несколько месяцев работать день и ночь, не думая о сне и еде, за небольшую плату, и не потому, что он заставлял нас, а потому, что мы сами этого хотели.

Работать с Гриффитом в то время считалось в Голливуде пределом мечтаний, наивысшей честью. Это означало престиж. Это означало, что тебя ждут блестящие перспективы; для меня в этом было все.

В Гриффите любая черточка приобретала масштабность. Неумеренно щедрый, он умер в бедности, как и подобает художнику. Я случайно узнал, что однажды, кажется в 1923 году, он оставил семь тысяч долларов в сейфе гостиницы «Александрия» в Лос-Анджелесе, где он прожил несколько лет. Спустя четыре года администрация гостиницы обнаружила деньги и сообщила об этом Гриффиту. Он о них просто забыл. И не потому, что у него было много денег и он мог позволить себе забыть про такую сумму, вовсе нет. Но деньги мало что значили для него, разве что возможность красиво их тратить; он пикогда не давал на чай меньше пяти долларов золотой монетой, даже за самую мелкую услугу. Конечно, это было в добрые старые времена, когда нам всем платили золотом (по крайней мере в Калифорнии) и когда Гриффит был в зените своей карьеры.

Но и тогда, когда ему приходилось бороться за существование, щедрость его не знала границ. Что касается женщин, то его привлекали бесплотные красавицы типа Лилиан Гиш. Он любил танцевать, я думаю, танцы помогли ему сохранить молодость на долгие годы. Гриффит был не из тех, кто легко сближается с людьми. Он неизменно поддерживал определенное расстояние между собой и своими сотрудниками, но со свойственной ему добротой и вниманием человеческой натуры умел это делать так, чтобы не казаться снобом.

Нетрудно представить, что я чувствовал, когда в 1941 году, через двадцать пять лет после того, как я перестал у него работать, он зашел ко мне в убогую комнатку за кулисами театра в Филадельфии, где я играл в «Мышьяке и старых кружевах» (наша труппа разъезжала по Америке, выступая в разных городах). Роль у меня была тяжелая, по крайней мере физически, и я обливался потом. Я как раз вытирался после заключительного акта, когда дверь

открылась и вошел Гриффит. Он расцеловал меня в обе щеки. За свою жизнь мне довелось получить немало почестей, но награды выше, чем этот поцелуй великого мастера, для меня быть не может. Прощайте, Мастер. Прощайте, Дэвид Гриффит.

Джей Лейда

ИСКУССТВО И СМЕРТЬ Д.-У. ГРИФФИТА

Происходившее было скорее неприятным, чем трагическим. И в жизни и в работе человека, лежащего в гробу, было место и горечи и иронии, но даже он вряд ли смог бы придумать что-либо, превосходящее иронию его собственных похорон. Как бы часто критики ни обвиняли его в мелодраматизме, ни одна из его бледнолицых героинь не отличалась фальшивой сентиментальностью, которая пронизывала эту «траурную церемонию». Венки и цветы расставляли по красивее — для фотографов. Мальчишки из специально нанятого хора пересмеивались и пробовали голоса, готовясь к своему номеру. Однако большинство присутствующих были слишком заняты собой, чтобы усмотреть в этом что-то обидное; мы его пережили, некоторые из нас (те, что пришли последними) преуспели намного больше, чем он, и лучше не терять даром время, а взглянуть, нет ли среди собравшихся кого-нибудь, кто может предложить нам работу. Строгий арбитр в дверях, безошибочно определяя, кто из гостей принадлежит к избранным, по-прежнему еженедельно получающим гонорары, и поэтому заслуживает почетное место, невидящими глазами смотрел на некоторых из ближайших сподвижников гения, на людей, которыми тот больше всего дорожил. Одна его бывшая актриса, теперь пишущая рецензии в газете, пришла в необычно скромной шляпке — в знак того, что она тоже переживает утрату. Когда оказалось, что именитых набралось меньше, чем ожидалось, двери в зал распахнули перед толпой любопытных, собравшихся у входа, чтобы поглазеть на знаменитостей. Не прибавилось торжественности и после выступления первого оратора; «отдавая дань» Дэвиду Уорку Гриффиту, он лишь выразил вежливое сожаление о его кончине.

Но вот, к концу второй речи, атмосфера переменялась. Доналд Крисп, актер, чье прочное положение в мире кино ни разу не пошатнулось, заговорил о своем друге, положение которого в свое время не просто пошатнулось, но рухнуло.

«Трагедией последних лет его жизни было то, что он, с его живым, блестящим умом, не имел возможности участвовать в развитии нашего искусства. Я думаю, не он один в этом виноват, хотя, конечно, ему было бы нелегко согласиться на второстепенную роль. Не могу поверить, что для него и его таланта не нашлось бы места в нашем кино...».

Отрывки из статьи, впервые напечатанной в журнале «Севани ревю» в 1949 году.

Тут и случилось то, что должно было случиться. Кто-то заплакал, бормоча: «Действительно, почему бы и нет?» — и это проявление неподдельного чувства разрушило тягостную фальшь обстановки. Когда Доналд Крисп продолжил свое выступление, голос его звучал сдавленно: «Выполняя свой долг перед пионерами нашего искусства, мы обязаны заботиться не только об их материальном благополучии...» К концу речи, в которой он сказал горькую правду, и сам оратор и его слушатели переживали вполне искренние чувства. Затем «траурная церемония» вновь пошла своим чередом и хор мальчиков, запевший «Упокойся со мной», заглушил рыдания.

В историю кинематографа 1948 год войдет как год утрат. Практически повсюду в мире кино был нанесен урон — реакционными комиссиями, гонениями и запугиванием, смертью ветеранов, таких, как Урбан Гад в Дании и Жак Фейдер во Франции. За шесть месяцев до смерти Гриффита от нас ушел художник, который, усвоив то, что, сам того не зная, преподавал ему Гриффит, поднял эти знания до высот сознательного творчества во имя идеи, во имя искусства. Оплакивая Гриффита, отдадим наш долг и Сергею Эйзенштейну. Антиинтеллектуализм одного и суперинтеллектуальность другого составляют вместе основу искусства кино в конце первого полувека его существования. Ни у того, ни у другого мы еще не научились всему, чему они могут научить; постигая тайны их искусства, мы воздвигнем им самый прекрасный памятник.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

ФИЛЬМЫ «БАЙОГРАФА»

Всего за 1908—1913 гг. 456 одночастных фильмов, из которых необходимо упомянуть:

1908

- «Приключения Долли» («The Adventures of Dollie»).
- «Краскожий и дитя» («The Redman and the Child»).
- «Из-за любви к золоту» («For Love of Gold»).
- «Роковой час» («The Fatal Hour»).
- «Много лет спустя» («Энох Арден») («After Many Years»).
- «Укрощение строптивой» («Taming of the Shrew»).
- «Песнь о рубашке» («The Song of the Shirt»).

1909

- «Эти ужасные шляпы» («Those Awful Hats»).
- «Эдгар Аллан По» («Edgar Allan Poe»).
- «Месть шута» («A Fool's Revenge»).
- «Воскресение» («Resurrection»).
- «Сверчок за очагом» («The Cricket on the Hearth»).
- «Скрипичный мастер из Кремоны» («The Violin Maker of Cremona»).
- «Уединенная вилла» («The Lonely Villa»).
- «Пиппа проходит» («Pippa Passes»).
- «Спекуляция пшеницей» («A Corner in Wheat»).

1910

- «Неизменчивое море» («The Unchanging Sea»).
- «Доверие» («His Trust»).
- «Оправданное доверие» («His Trust Fulfilled»).
- «Парикмахер-итальянец» («The Italian Barber»).
- «Что нам делать с нашими стариками?» («What Shall We Do with Our Old?»).

1911

- «Телеграфистка из Лоундейла» («The Lonedale Operator»).
- «Последняя капля воды» («The Last Drop of Water»).
- «Битва» («The Battle»).

1912

- «Лена и гуси» («Lena and the Geese»).
- «Происхождение человека» («Man's Genesis»).
- «Пески Ди» («The Sands of Dee»).
- «Мускетеры Свиной Аллеи» («The Musketeers of Pig Alley»).
- «Нью-йоркская шляпа» («The New York Hat»).
- «Избиение» («The Massacre»).

1913

- «Материнское сердце» («The Mothering Heart»).
- «Битва при Элдербушском ущелье» («The Battle of Elderbush Gulch»).
- «Юдифь из Ветулии» («Judith of Bethulia»).
- Сценарий Грейс Пирс. Оператор Г.-В. Битцер.
- В ролях: Бланш Суиг, Генри Б. Уолтхолл, Альфред Педжет, Кейт Брюс, Роберт Харрон, Мей Марш, Лилиан Гиш и другие.

ФИЛЬМЫ «МЬЮЧУЭЛА»

1914

«Битва полов» («The Battle of the Sexes»).

В ролях: Лилиан Гиш, Оуэн Мур, Мэри Олден, Фей Тинчер, Доналд Крисп, Роберт Харрон.

«Побег» («The Escape»).

В ролях: Бланш Суит, Мей Марш, Роберт Харрон, Доналд Крисп, Оуэн Мур, Фред Тернер, Ральф Льюис.

«Родина, милая родина» («Home, Sweet Home»).

В ролях: Генри Б. Уолтхолл, Джозефин Кроуэлл, Лилиан Гиш, Дороти Гиш, Фей Тинчер, Мей Марш, Споттисвуд Эйкен, Роберт Харрон, Мириам Купер, Мэри Олден, Доналд Крисп, Джеймс Кирквуд, Джек Пикфорд, Фред Барнс, Коуртней Фут, Бланш Суит, Оуэн Мур, Эдуард Диллон.

«Совесть-мститель» («The Avenging Conscience»).

В ролях: Генри Б. Уолтхолл, Бланш Суит, Споттисвуд Эйкен, Джордж Сигмен, Ральф Льюис, Мей Марш.

ФИЛЬМЫ «ИПОК»

1915

«Рождение нации» («The Birth of a Nation»).

Сценарий Д.-У. Гриффита при участии Фрэнка Вудса. Оператор Г.-В. Битцер. В ролях: Лилиан Гиш, Мей Марш, Генри Б. Уолтхолл, Мириам Купер, Мэри Олден, Ральф Льюис, Джордж Сигмен, Уолтер Лонг, Роберт Харрон, Уоллес Рид, Джозеф Хенабери, Элмер Клифтон, Джозефин Кроуэлл, Споттисвуд Эйкен, Андре Беранже, Мексфилд Стэнли, Джени Ли, Доналд Крисп, Говард Гей, Сэм де Грас, Рауль Уолш и другие.

ФИЛЬМЫ «ТРАЙЭНГЛА»

1916

«Нетерпимость» («Intolerance»).

Оператор Г.-В. Битцер.

В ролях: Лилиан Гиш.

Вавилонский эпизод:

Констанс Толмедж, Элмер Клифтон, Альфред Педжет, Сина Оуэн, Карл Стокдейл, Тулли Маршалл, Джордж Сигмен, Элмо Линкольн, Джордж Фаусет, Кейт Брюс, Руфь Сент-Дени и другие.

Евангельский эпизод:

Говард Гей, Лилиан Ленгдон, Ольга Грей, Джордж Уолш, Бесси Лав, Гюнтер фон Ритцау, Эрих фон Штрогейм.

Средневековый эпизод:

Марджори Уилсон, Юджин Пеллет, Споттисвуд Эйкен, Руфь Хэндфорт, А.-Д. Сирс, Фрэнк Беннет, Мексфилд Стэнли, Джозефин Кроуэлл, Констанс Толмедж, У.-Э. Лоуренс, Джозеф Хенабери.

Современный эпизод:

Мей Марш, Фред Тернер, Роберт Харрон, Сэм де Грас, Вера Льюис, Мириам Купер, Уолтер Лонг, Том Уилсон, Ральф Льюис, Ллойд Ингрэхем, А.-У. Мак-Клор, Макс Дэвидсон, Монти Блю, Маргарита Марш и другие.

1918

«Сердца мира» («Hearts of the World»).

Сценарий Гастона де Толиньяка, переведен капитаном Виктором Мэриером (псевдонимы Гриффита). Оператор Г.-В. Битцер.

В ролях: Адольф Лестина, Джозефин Кроуэлл, Лилиан Гиш, Роберт Харрон, Джек Конгрейв, Кейт Брюс, Бен Александр, Дороти Гиш, Роберт Андерсон, Джордж Фаусет, Джордж Сигмен, Эрих фон Штрогейм и другие.

«Великая любовь» («The Great Love»).

В ролях: Роберт Харрон, Генри Б. Уолтхолл, Глория Хоуп, Лилиан Гиш, Мекс-филд Стэнли, Джордж Фаусет, Джордж Сигмен и другие.

«Самое важное в жизни» («The Greatest Thing in Life»).

В ролях: Лилиан Гиш, Роберт Харрон, Адольф Лестина, Дэвид Батлер, Кейт Брюс, Элмо Линкольн и другие.

1919

«Любовь в Счастливой долине» («A Romance of Happy Valley»).

В ролях: Лидия Йеменс Титюс, Джордж Фаусет, Кейт Брюс, Роберт Харрон, Лилиан Гиш, Джордж Николс, Адольф Лестина, Бертрам Крассби, Портер Стронг, Кэрол Демпстер.

«Девушка, оставшаяся дома» («The Girl Who Stayed at Home»).

Сценарий С. Тейлора.

В ролях: Адольф Лестина, Кэрол Демпстер, Ричард Бартелмес, Роберт Харрон, Джордж Фаусет, Кейт Брюс, Кларина Сеймур и другие.

«Суви — Верное Сердце» («True Heart Susie»).

Сценарий Марион Фремон.

В ролях: Лилиан Гиш, Роберт Харрон, Уилбур Хигби, Лойола О'Коннор, Джордж Фаусет, Кларина Сеймур, Кейт Брюс, Кэрол Демпстер, Раймонд Кеннон.

«Багряные дни» («Scarlet Days»).

Сценарий С. Тейлора.

В ролях: Ричард Бартелмес, Кэрол Демпстер, Кларина Сеймур, Ральф Грейвс, Юджина Бессерер, Джордж Фаусет, Уолтер Лонг.

«Сломанные побеги» («Broken Blossoms»).

Оператор Г.-В. Битцер. Специальные эффекты Г. Сартов.

В ролях: Лилиан Гиш, Ричард Бартелмес, Доналд Крисп, Артур Говард, Эдуард Пийл, Джордж Беранже, Норман Селби.

«Величайший вопрос» («The Greatest Question»).

Сценарий С. Тейлора. Оператор Г.-В. Битцер.

В ролях: Лилиан Гиш, Роберт Харрон, Ральф Грейвс, Юджина Бессерер, Джордж Фаусет, Том Уилсон, Джозефин Кроуэл, Джордж Николс.

1920

«Танцующая перед идолом» («The Idol Dancer»).

Сценарий Гордона Рея Янга. Оператор Г.-В. Битцер.

В ролях: Ричард Бартелмес, Кларина Сеймур, Крейтон Хэл, Джордж Мак-Куорри, Кейт Брюс, Портер Стронг, Флоренс Шорт, Андерс Рэндолф, Уолтер Джемс.

«Цветок любви» («The Love Flower»).

Оператор Г.-В. Битцер.

В ролях: Кэрол Демпстер, Джордж Мак-Куорри, Ричард Бартелмес, Андерс Рэндолф, Флоренс Шорт, Крауфорд Кент, Адольф Лестина.

«По пути на Восток» («Way Down East»).

Операторы Г.-В. Битцер, Г. Сартов.

В ролях: Лилиан Гиш, м-сс Ландау, Джозефин Бернар, м-сс Бельмонт, Патриция Фрюэн, Флоренс Шорт, Лоуэлл Шерман, Барр Макинтош, Кейт Брюс, Ричард Бартелмес, Вивьен Огден, Портер Стронг, Джордж Невилл, Эдгар Нельсон, Мери Хей, Крейтон Хэл, Эмили Фицрой.

1921

«Улица грез» («Dream Street»).

В ролях: Кэрол Демпстер, Ральф Грейвс, Чарлз Эммет Мак, Эдуард Пийл, У.-Д. Фергюсон, Портер Стронг, Джордж Невилл, Чарлз Слаттери, Тайрон Пауэр, Морган Уоллес.

«Сиротки бури» («Orphans of the Storm»).

Оператор Г. Сартов.

В ролях: Лилиан Гиш, Дороти Гиш, Джозеф Шильдкраут, Кэтрин Эммет, Фрэнк Лози, Люсиль ля Верн, Морган Уоллес, Шелдон Льюис, Фрэнк Пэлиа, Крейтон Хэл, Монти Блю, Сидни Герберт, Лео Колмер, Адольф Лестина, Кейт Брюс.

1922

«Одна тревожная ночь» («One Exciting Night»).

Оператор Г. Сартов.

В ролях: Кэрол Демпстер, Генри Халл, Портер Стронг, Морган Уоллес, С.-Х. Крокер-Кинг, Маргарет Дел, Фрэнк Шеридан, Фрэнк Уондерли, Ирма Гаррисон, Перси Карр, Чарлз Эммет Мак, Грейс Грисволд, Герберт Сатч.

1923

«Белая роза» («The White Rose»).

Операторы Г.-В. Битцер, Г. Сартов, Х. Синцених.

В ролях: Мей Марш, Кэрол Демпстер, Айвор Новелло, Нил Гамильтон, Люсиль ля Верн, Портер Стронг, Джей Томас, Кейт Брюс, Эрвилл Олдерсон, Герберт Сатч, Джозеф Берк, Мэри Фой, Чарлз Эммет Мак.

1924

«Америка» («America»).

Сценарий Джона Пелла. Операторы Г.-В. Битцер, Г. Сартов, М. Ле Пикар, Х. Синцених.

В ролях: Нил Гамильтон, Эрвилл Олдерсон, Кэрол Демпстер, Чарлз Эммет Мак, Ли Беггс, Джон Дантон, Артур Доналдсон, Чарлз Беннет, Доулинг Кларк, Фрэнк Уолш, Артур Дьюи, Лайонел Барримор и другие.

«Разве жизнь не чудесна?» («Isn't Life Wonderful»).

Операторы Г. Сартов, Х. Синцених.

В ролях: Кэрол Демпстер, Нил Гамильтон, Элеп Лоуэлл, Эрвилл Олдерсон, Фрэнк Пулиа, Марсия Гаррис, Люпино Лейн, Ганс фон Шлетоф, Пауль Рехкопф, Роберт Шольц, Уолтер Племмер-младший.

ФИЛЬМЫ «ФЕЙМОС ПЛЕЙЕРС»

1925

«Салли из опилок» («Sally of the Sawdust»).

Сценарий Форреста Хэлси. Операторы Г. Фишбек, Х. Синцених.

В ролях: Кэрол Демпстер, У.-С. Филдс, Альфред Лант, Эффи Шеннон, Эрвилл Олдерсон, Гленн Андерс, Чарлз Хэммонд, Рой Эпплгейт и другие.

1926

«Эта девица Ройл» («That Royle Girl»).

Сценарий Пола Шофилда. Операторы Г. Фишбек, Х. Синцених.

В ролях: Кэрол Демпстер, Джеймс Кирквуд, Пол Эвертон, У.-С. Филдс, Гарри-сон Форд и другие.

«Скорбь сатаны» («The Sorrows of Satan»).

Сценарий Форреста Хэлси. Оператор Г. Фишбек.

В ролях: Адольф Менжу, Рикардо Кортец, Лия де Путти, Кэрол Демпстер, Иван Лебедев, Марсия Гаррис, Лоуренс Д'Орсе, Нелли Сэведж, Дороти Хьюгс.

ФИЛЬМЫ «ЮНАЙТЕД АРТИСТС»

1928

«Барабаны любви» («Drums of Love»).

Сценарий Геррита Д. Ллойда. Операторы Г.-В. Битцер, К. Струсс, Г. Джексон.

В ролях: Мэри Филбин, Лайонел Барримор, Дон Альварано, Тулли Маршалл, Юджини Бессерер, Чарлз Хилл Мейз и другие.

«Битва полов» («The Battle of the Sexes»).

Сценарий Геррита Д. Ллойда. Операторы Г.-В. Битцер, К. Струсс.

В ролях: Джин Гершольт, Филлис Хейвер, Белл Беннет, Дон Альварано, Салли О'Нил, Уильям Бекуэлл, Джон Баттен.

1929

«Леди с мостовых» («Lady of the Pavements»).

Оператор К. Струсс.

В ролях: Люпи Велец, Уильям Бойд, Джетта Гудел, Альберт Конти, Джордж Фаусет, Генри Арметта, Франклин Пангборн, Уильям Бекуэлл.

1930

«Авраам Линкольн» («Abraham Lincoln»).

Сценарий Стивена Винченца Вене. Оператор К. Струсс.

В ролях: Уолтер Хастон, Юна Меркел, Кен Хеммонд, Э. Элли Уоррен, Гобарт Босворт, Фред Уоррен, Генри Б. Уолтхолд, Франк Кэмпбелл, Люсиль ля Верн, У.-Л. Торн, Эллен Фримен, Иан Кийт и другие.

1931

«Борьба» («The Struggle»).

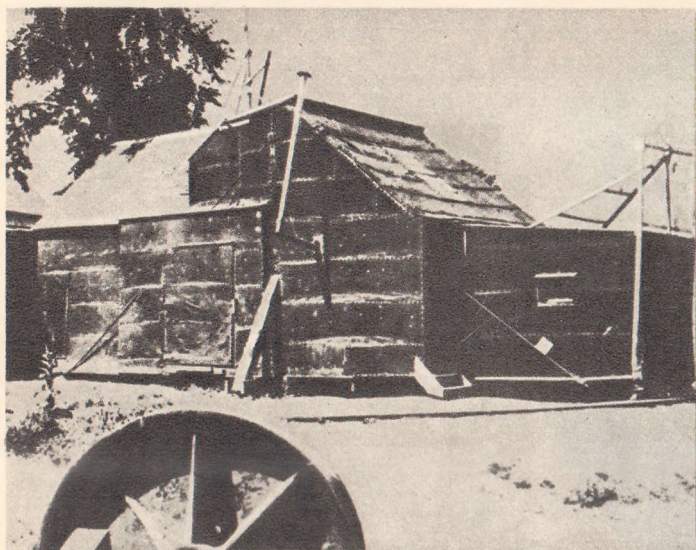
Сценарий Аниты Лус и Джона Эмерсона. Оператор Д. Рутенберг.

В ролях: Хэл Скелли, Зита Джозепп, Шарлотта Уинтерс, Джексон Холлидей, Эвелин Болдуин, Эдна Хаген, Клод Купер, Артур Липсон и другие.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



Отец — полковник Джекоб Уорк Гриффит
«Лоренс» Гриффит (стоит третий слева)
с группой Мефферта в Луисвилле. 1897



«Черная Мария» — первая студия Т. А. Эдисона
Киноаппарат братьев Люмьер



«Спасенный из орлиного гнезда»
(первая роль в кино, 1907)



Студия «Байограф»



«Когда рыцари были воинственны»
(Л. Арвидсон, Д.-У. Гриффит и Гарри Солтер)

«Месть шута»



«Эдгар Аллан По»

«Уединенная вилла» (М. Леонард)



«Телеграфистка из Лоундэйла» (Б. Суит)



«О, дядя!» (М. Пикфорд, Д. Кирквуд, Б. Квирк)

«Итальянский цирюльник» (М. Пикфорд, М. Сеннет)



«Спекуляция пшеницей»



«Материнское сердце» (Жилиан Гиш)



«Мускетеры Свиной Аллеи» (слева Лилиан Гиш)

Д.-У. Гриффит, М. Марш, Д. Крисп,
У. Лоуренс и Дороти Гиш на съемках кинокомедии



«Юдифь из Бетулии» (Лилиан Гиш и Б. Суит)



«Юдифь из Ветулии» (К. Брюс, В. Суит)

«Юдифь из Ветулии» (Г. Уолтхолл, В. Суит)



Д.-У. Гриффит (1914)



«Рождение нации»



«Рождение нации» (Г. Уолтхолл)

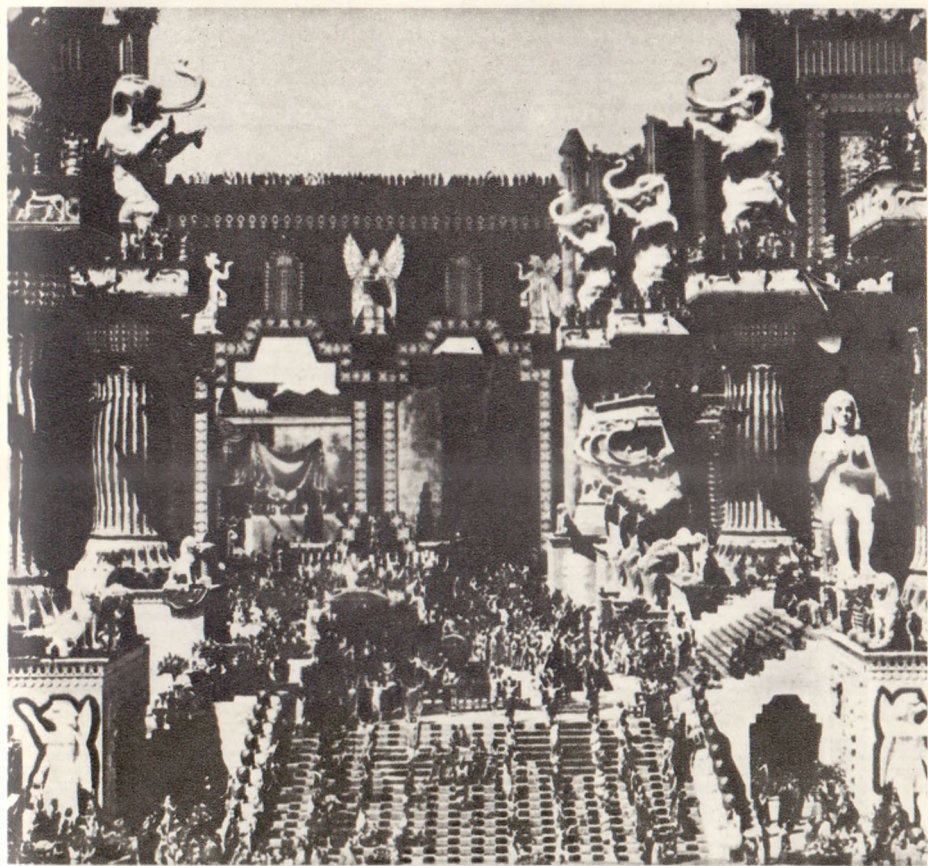
«Рождение нации» (Лилиан Гиш, У. Фримен)



«Рождение нации»



Д.-У. Гриффит, Б. Бигдер, Ф. Вудс



«Нетерпимость»

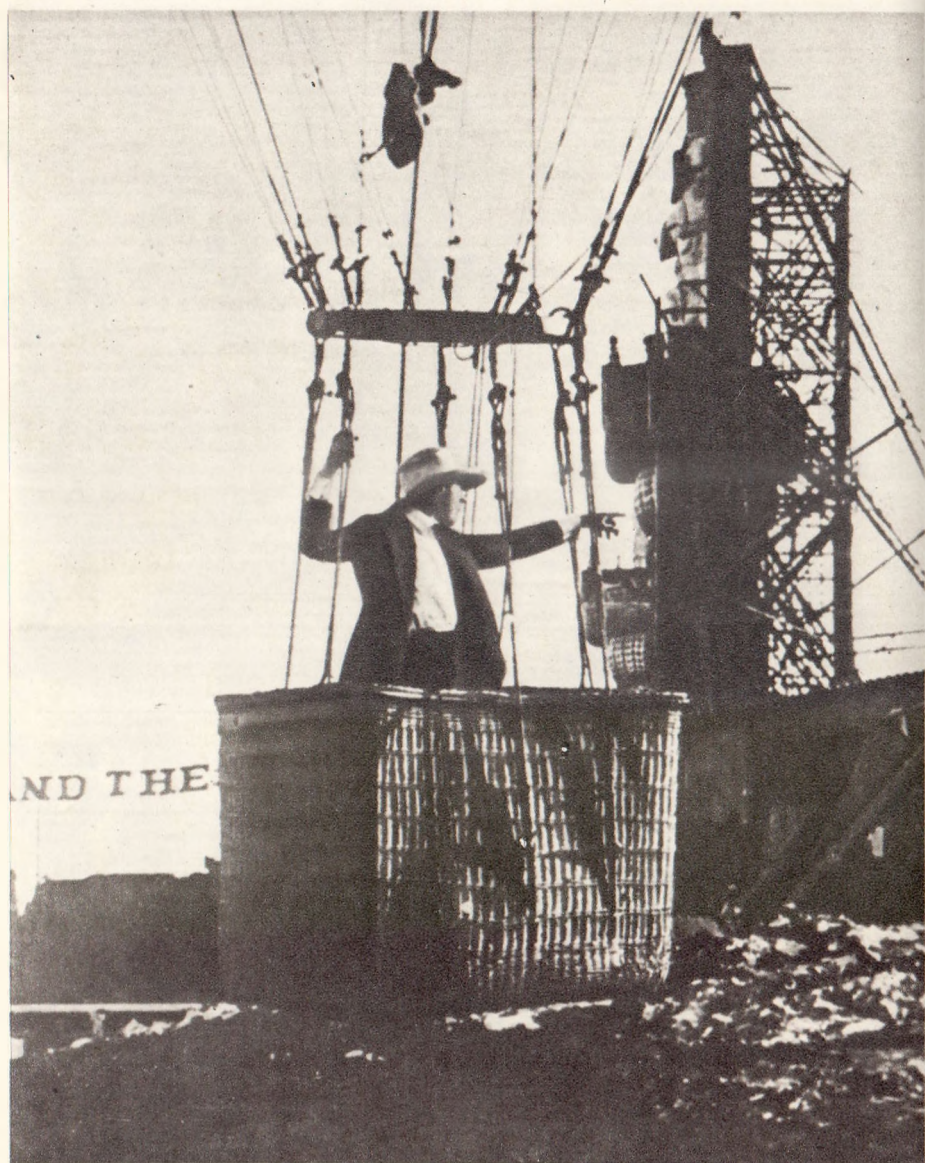
Сценарий и постановка М. М. Скулачевского



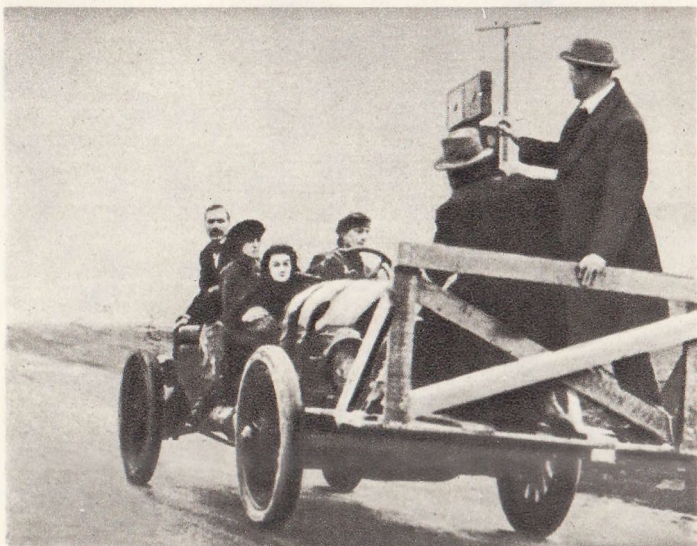
«Нетерпимость» (Э. Клифтон, К. Толмедж)



«Нетерпимость»



Д.-У. Гриффит на съемках «Нетерпимости»



«Нетерпимость». Съёмочный момент

Д.-У. Гриффит и К. Браун на съёмках «Нетерпимости»



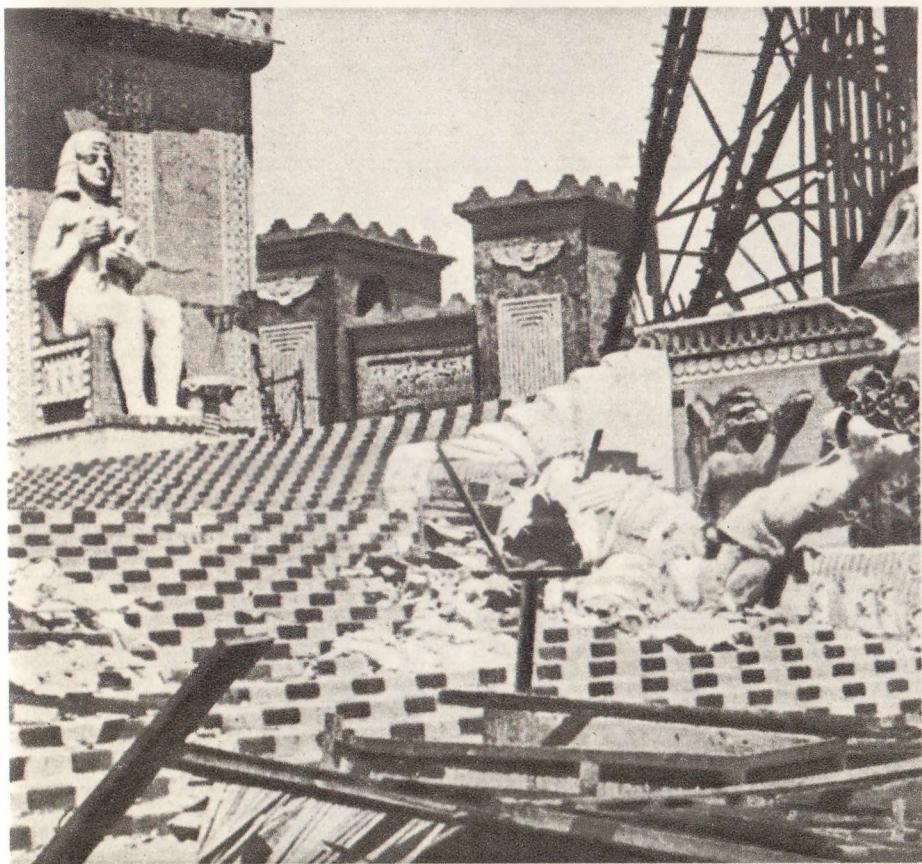
«Нетерпимость»



«Нетерпимость» (М. Марш)



Д.-У. Гриффит



Декорации к фильму «Нетерпимость» (1919)



«Сердца мира» (Лилиан Гипс, Р. Харрон)



Д.-У. Гриффит

«Сузи — Верное сердце» (Лириан Гин)



«Сломанные побеги»

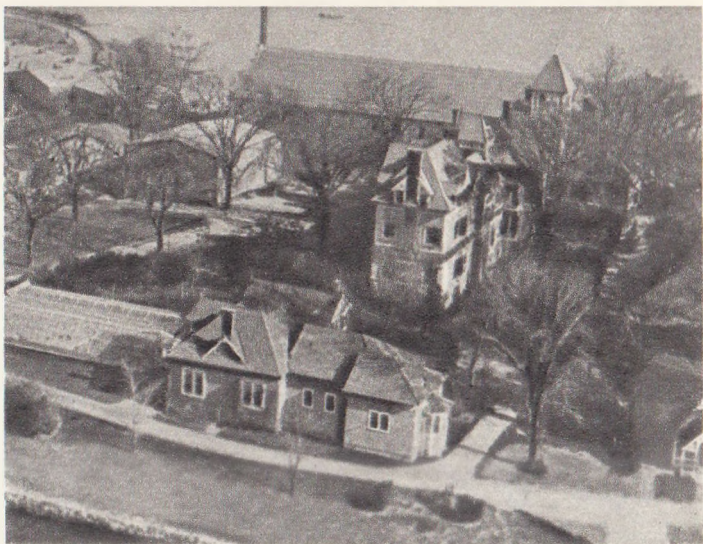
«Сломанные побеги» (Лилиан Гиш, Р. Бартелмес)



«Сломанные побеги» (Лилиан Гиш)



«Цветок любви» (К. Демпстер)



Студия Д.-У. Гриффита в Мамаронке

Д.-У. Гриффит, М. Пикфорд, Ч. Чаплин, Д. Фербенкс
подписывают договор о создании фирмы «Юнайтед артистс»



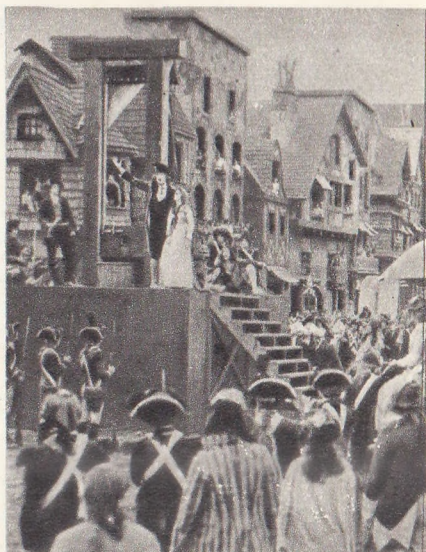
Д.-У. Гриффит репетирует с Лилиан Гип
«По пути на Восток»



«По пути на Восток» (Лилиан Гиш)



Б. Битцер и Д.-У. Гриффит на сѣмках филъма
«По пути на Восток»



«Сиротки бури» (Лилян и Дороти Гиш)

«Сиротки бури»

Дороти Гиш, Д.-У. Гриффит и Лилян Гиш



«Америка»

«Разве жизнь не чудесна?»



«Нибелунги» (режиссер Ф. Ланг, 1923 — 1924)

«Свадебный марш» (режиссер Э. Штрогейм, 1927)

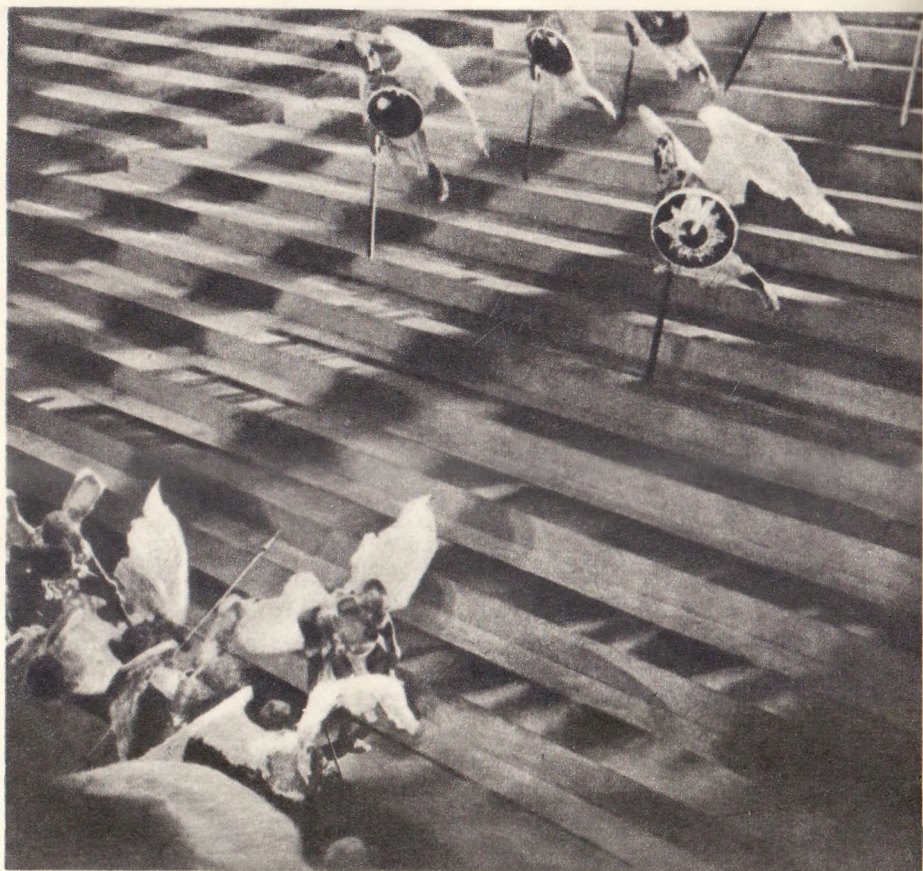


«Большой парад» (режиссер К. Видор, 1925)

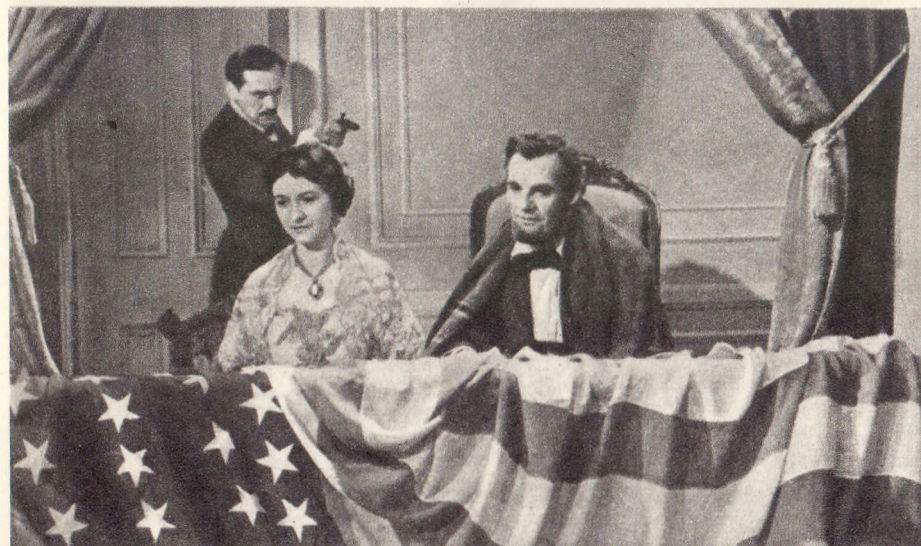


«Восход солнца» (режиссер Ф.-В. Мурнау, 1927)

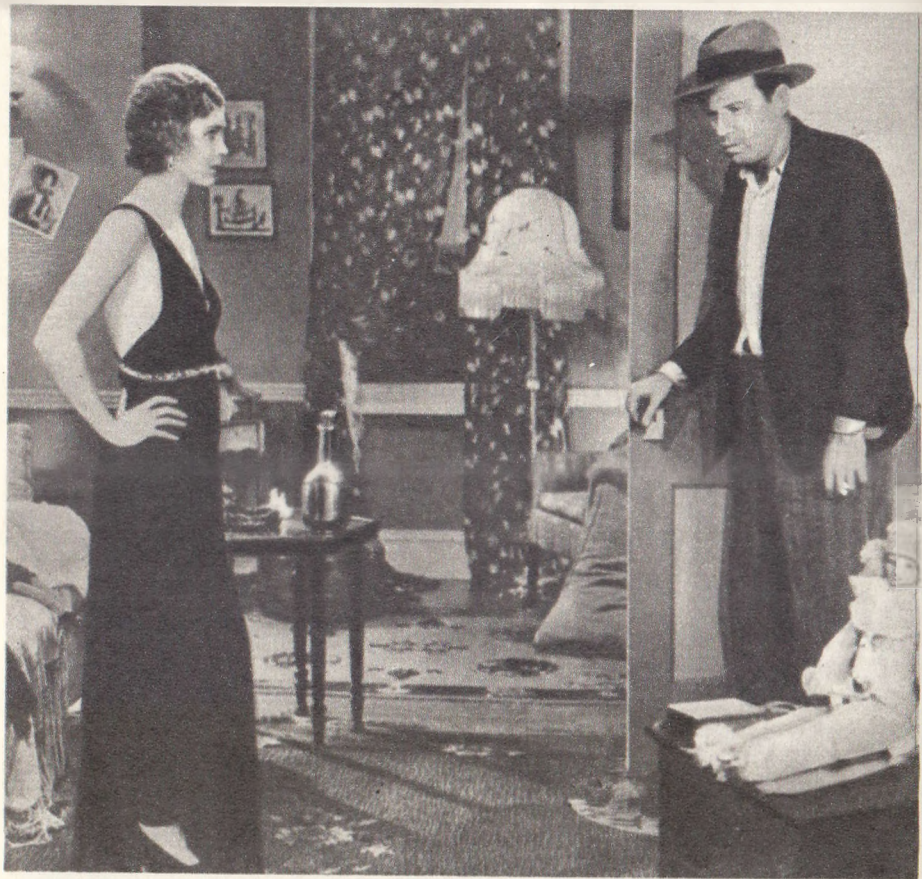
«Салли из опилок» (У. Филдс)



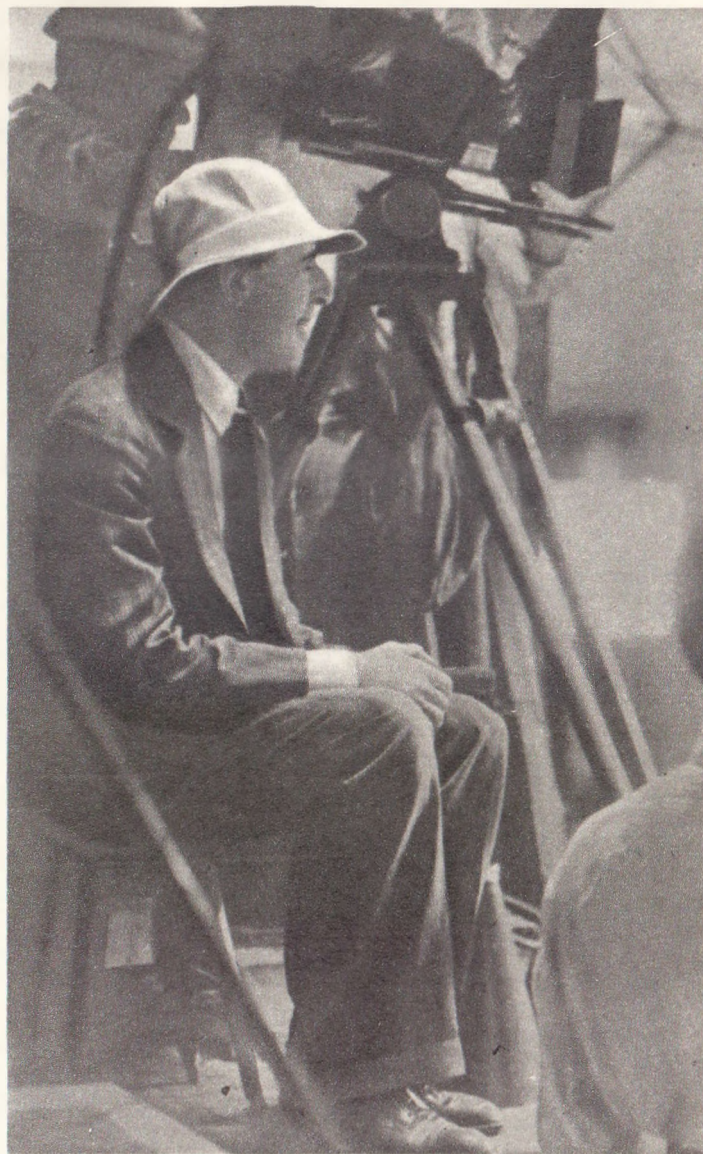
«Скорь сатаны»



«Авраам Линкольн»



«Борьба»



Д.-У. Гриффит на съемках фильма «Борьба»



М. Пикфорд, Лилиан Гиш и Р. Бартелмес
у могилы Д.-У. Гриффита

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	4
I. «ВЕСЕЛЫЕ ШАГАЙТЕ, НОГИ МОИ...»	6
II. НЕМНОГО О ДЕТСТВЕ	11
III. КАПУН НОВОГО ВЕКА	13
IV. МЕЛЬБЭС, ПОРТЕР И ДРУГИЕ...	17
V. «ДОВРЫЙ СТАРЫЙ «БАЙОГРАФ»	24
VI. «ПРИКЛЮЧЕНИЯ ДОЛЛИ»	29
VII. НАЧАЛО ПУТИ	34
VIII. ЕГО ОПЕРАТОР	43
IX. ПРОФЕССИЯ КИНОРЕЖИССЕРА; СЦЕНАРИЙ	48
X. ПРОФЕССИЯ КИНОРЕЖИССЕРА; АКТЕРЫ	57
XI. ПРОФЕССИЯ КИНОРЕЖИССЕРА; РЕЖИССЕР	67
XII. НА ПОВОРОТЕ	76
XIII. «НЕБОЛЬШИЕ ФИЛЬМЫ...»	83
XIV. «РОЖДЕНИЕ НАЦИИ». 1	88
XV. «РОЖДЕНИЕ НАЦИИ». 2	94
XVI. ФИЛЬМ — НА ВСЕ ВРЕМЕНА. 1	105
XVII. ФИЛЬМ — НА ВСЕ ВРЕМЕНА. 2	112
XVIII. ПОКА ГРЕМЯТ ПУШКИ...	125
XIX. «СЛОМАННЫЕ ПОВЕГИ»	135
XX. ПО ПУТИ НА ЗАПАД	145
XXI. «НЕ УКАЗЫВАЙТЕ МНЕ, КАК СТАВИТЬ...»	155
XXII. «РАЗВЕ ЖИЗНЬ НЕ ЧУДЕСНА?»	164
XXIII. ОСТАНОВИМСЯ...	170
XXIV. ЗАТЯНУВШАЯСЯ РАЗВЯЗКА	179
XXV. ПОСЛЕДНИЕ МИНУТЫ	187
ВМЕСТО ЗАТЕМНЕНИЯ	194
ПРИЛОЖЕНИЕ	
<i>Эрих фон Штрогейм. Дань уважения мастеру. Перевод с английского С. Ваняшина</i>	196
<i>Джей Лейда. Искусство и смерть Д.-У. Гриффита. Перевод с английского С. Ваняшина</i>	201
ФИЛЬМОГРАФИЯ	203

Т 65

Трауберг Леонид.

Дэвид Уорк Гриффит. — М.: Искусство, 1981. — 208 с., 24 л. ил., портр. — (Жизнь в искусстве).

Дэвид Уорк Гриффит — один из родоначальников искусства кино, создатель классических фильмов: «Нетерпимость», «Сломанные пологи» и других. Автор книги — известный советский режиссер — повествует о трагической судьбе кинохудожника, о его конфликте с магнатами киноиндустрии, показывает значение вклада Гриффита в развитие киноискусства, в само понимание поэтики и выразительных возможностей кинематографа.

80106-013
Т 025(01)-81 230-81

ББК 85.543(3)
778И

Леонид Захарович Трауберг
ДЭВИД УОРК ГРИФФИТ
СЕРИЯ «ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ»

Редактор В. В. Забродин
Художественный редактор Г. К. Александров
Художники М. А. Аниксти С. М. Бархин
Макет В. Е. Валериус
Технический редактор В. Ф. Богданова
Корректоры И. В. Разинкина и Г. И. Сопова

И. Б. № 1305

Сдано в набор 06.05.80. Подп. к печ. 02.12.80. А05384. Формат издания 60×84/16. Бумага тип. № 1. Гарнитура обыкн. Высокая печать. Усл. п. л. 14,996. Уч.-изд. л. 16,468. Изд. № 15326. Тираж 50 000. Заказ 1591. Цена 1 р. 50 к. Издательство «Искусство», 103009 Москва, Собиновский пер., 3. Ордена Октябрьской Революции и ордена Трудового Красного Знамени Первая Образцовая типография имени А. А. Жданова Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, М-54, Валовая, 28. Иллюстрации отпечатаны в Московской типографии № 2. Зак. 3165.

1 р. 50 к.