

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

Булат Окуджава

ВВЕДЕНИЕ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Глава первая

ГОЛЛИВУД: ОСНОВНЫЕ ВЕХИ РАЗВИТИЯ

Зарождение кинематографии в Америке

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

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

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

«Волшебный фонарь» широко использовался в США в

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

телями других стран в этом процессе активно участвовали американцы. Житель Нью-Йорка Джон Хаятт создал целлулоид — вначале, чтобы заменить им дорогую слоновую кость в шарах для игры на бильярде. Но этот материал оказался востребованным при создании гибкой ленты, оказавшейся столь необходимой для производства киноплёнки.

Другой американец, Джордж Истмен, живший в городе Рочестере (штат Нью-Йорк), настолько увлекся фотографией, что поставил перед собой цель максимально упростить этот процесс. Он смог создать специальные фотопластины, затем машину для их изготовления, а позже, проявив немалую предпринимательскую инициативу, основал фабрику для производства как этих машин, так и самих пластин. Применение Истменом целлулоида позволило создать, а затем начать массовое производство тонких гибких плёнок, которые предназначались им для фотоаппаратов, но сравнительно скоро стали основным исходным материалом для производства фильмов.

Дело пошло еще быстрее, когда фотографией заинтересовался ставший уже известным американский изобретатель Томас Эдисон. Начав в Нью-Йорке с изобретения аппаратов, позволявших значительно ускорить работу телеграфа, а затем создав усовершенствованную пишущую машинку «Ремингтон», он организовал в поселке Менло-Парк свою лабораторию. Эдисон создавал все новые и новые машины и приборы. Среди них были такие грандиозные творения, как телефонный передатчик, фонограф, дуговая электрическая лампа.

Важнейшей особенностью изобретательской работы Томаса Эдисона явился ее практическо-коммерческий характер. Совместно с известным финансистом Джоном Морганом и другими предпринимателями он основал в 1878 году компанию «Эдисон электрик лайт», на базе которой началось массовое производство созданных им электрических приборов и устройств, а вслед за этим и других изобретений.

Следя за работами Эдварда Мейбриджа, Джорджа Истмена и других коллег-изобретателей, Томас Эдисон в середине 1880-х годов начал работы по созданию аппарата, названного им кинетоскопом, образовав это название от двух греческих слов — «кинетос» («движущийся») и «скопιο» («смотреть»). Аппарат должен был показывать движущиеся картинки, причем как нечто цельное, демонстрируемое сравнительно небольшим техническим устройством. После первых неудач работа завершилась успехом.

Томас Эдисон продемонстрировал созданный им кинетоскоп в 1888 году и вслед за этим запатентовал это свое изобретение. В аппарате использовалась тонкая пленка с перфорацией (дырочками по краю кадра), что позволяло при помощи специального устройства тянуть пленку со скоростью, достаточной для слияния кадров в единую движущуюся картину. Сначала смотреть краткие примитивные фильмы мог только один человек — это был своего рода персональный кинотеатр.

Неутомимый Эдисон, отлично понимая ограниченность применения этого аппарата, продолжал работу и вскоре создал кинетоскоп, воспроизводивший изображение на экран для группы зрителей. Это уже был подлинный кинематограф, разумеется, крайне еще не совершенный, но создавший фундаментальную основу для развития отрасли.

Первый платный кинотеатр был открыт Томасом Эдисоном в быстро развивавшемся городе западного побережья США Лос-Анджелесе. Сложилось так, что американская кинематография как вид практической массовой деятельности стала развиваться именно в том городе, пригородом которого являлся Голливуд — будущая столица всемирного кино.

Одновременные работы шли и в других странах, прежде всего во Франции. Возникали нешуточные споры, своего рода «войны патентов», в которых участвовали изобретатели и предприниматели разных стран, пользуясь тем, что патенты носили национальный, а не международный характер.

Возникла проблема личного и национального престижа относительно приоритета в создании кинематографии, в которой основными конкурентами выступали Томас Эдисон и французы братья Люмьер. О кинетоскопе Эдисона мы уже сказали.

Нельзя не отметить, что попытки создания кино предпринимались и в России. В 1893 году механик физико-математического факультета Новороссийского университета в Одессе Иосиф Андреевич Тимченко, автор ряда изобретений, создал проектор для показа фильмов. При помощи своего проектора он снял несколько сюжетов, посвященных своей семье. Тимченко обращался к российским предпринимателям, пытаясь их заинтересовать своими разработками, но ни у кого из них не получил поддержки. Между прочим, в числе таковых был и Савва Иванович Мамонтов, известный меценат, покровитель художников и театраль-

ных деятелей. Но и он отказал Тимченко в финансировании. Российское изобретение развития не получило.

Что же касается французов, то речь идет о Луи и Огюсте Люмьерях, владевших с начала 80-х годов XIX века фабрикой в Лионе, производившей фотопластинки и фотобумагу. Луи, младший брат, создал технику, которую назвал «синематографом» (от греческих слов «движение» и «писать»), то есть «аппарат, записывающий движение». Старший брат участвовал в финансировании проекта и проявил организаторские способности в продвижении его в практическую область.

Источники свидетельствуют, что Луи Люмьер был знаком с изобретениями Томаса Эдисона и использовал их, хотя и внес определенные усовершенствования. Братья оказались, однако, проворнее американцев в создании действующего синематографа. Кстати сказать, имея в виду, что латинская буква «с» перед «i» читается именно как «с», а не «к», как, допустим, перед «a» или «o», правильнее было бы сохранить именно первоначальное звучание названия, но в русский язык оно в конце концов вошло со звучанием измененным, став «кинематографом».

По существу, проблема приоритета оставалась спорной. Томас Эдисон считал, что Люмьеры если не украли, то, во всяком случае, воспользовались его изобретениями без ссылок на автора. Но фактом остается то, что именно Люмьеры обогнали Эдисона в организации кинематографа как сети предприятий массового просмотра и широко разрекламировали это в прессе. Так что во всем мире было признано, что именно они явились создателями нового направления в массовой информации, а затем и в искусстве.

22 марта 1895 года в Париже состоялся первый в Европе киносеанс, а 28 декабря того же года в «Гранд-кафе» на бульваре Капуцинов в центре французской столицы произошел первый коммерческий показ нескольких небольших документальных фильмов, снятых к этому времени в Лионе.

Весть о синематографе с быстротой молнии облетела цивилизованный мир. Люмьерам стали поступать коммерческие предложения из различных городов Франции, а затем и из других стран. В 1896 году в столицах ряда европейских государств появились первые кинематографы, а затем таковой был организован и в Нью-Йорке.

Когда Томас Эдисон понял, что Люмьеры использовали для создания своих фильмов его изобретения, он потребовал значительных отчислений, по крайней мере с при-

были, полученной за демонстрацию фильмов в Америке. Люмьеры проигнорировали требование.

Правда, сколько-нибудь значительной прибыли они не получали, так как фильмы поначалу носили, так сказать, производственно-иллюстративный характер. Достоточно упомянуть их названия: «Выход рабочих с фабрики братьев Люмьер», «Прибытие делегатов на фотоконгресс в Лионе» и т. п. Большое число посетителей было на их просмотре только в первые дни. Зрители убедились, что кроме передвигающихся людей они ничего не увидели, передавали свое разочарование родственникам и знакомым. Постепенно число посетителей свелось к минимуму.

Однако Люмьеры, а вслед за ними новые, возникавшие одна за другой французские кинокомпании не дремали. Уже в конце 1895 года был снят первый художественный, да еще комедийный фильм «Политый поливальщик». Продолжавшийся всего 50 секунд, он стал пользоваться зрительским успехом. Когда фильм начали показывать в Нью-Йорке, от публики не было отбоя. Зрители хохотали на протяжении всех секунд демонстрации, глядя, как садовник поливает цветы, гадкий мальчишка наступает на шланг, садовник недоуменно поворачивает шланг к себе, чтобы проверить, что случилось, мальчик освобождает рукав, и вода заливает садовника с ног до головы; следуют погоня и наказание хулигана. В фильме не были заняты профессиональные актеры, роли исполняли слуги Люмьеров.

Еще бóльшим успехом пользовался появившийся через несколько лет фильм почитателя и продолжателя Люмьеров Жоржа Мельеса «Путешествие на Луну», явившийся краткой вариацией знаменитого романа Жюль Верна «Из пушки на Луну» (правда, некоторые эпизоды фильма были созданы под влиянием фантастики Герберта Уэллса). Это было уже значительное кинопроизведение, продолжавшееся 18 минут, в котором Мельес, профессиональный актер, ставший кинорежиссером и первым продюсером, играл главную роль. В производстве фильма участвовали и Люмьеры. Создателя фильма Мельеса исследователи называют человеком, впервые осознавшим мощный потенциал игрового кино. В фильме было немало эффектов и трюков. Своего рода символом нарождавшегося таким образом научно-фантастического кинематографа стала сама Луна, которой был придан человеческий облик, а снаряд, выпущенный из пушки, попадал прямо в глаз этого символического образа.

Еще как-то терпевший до этого французскую конкуренцию, хотя и пытавшийся судиться с Люмьерами, Эдисон перешел в контрнаступление. Он купил экземпляр фильма и организовал изготовление десятков копий, которые были переданы для демонстрации в кинотеатрах, создававшихся во многих городах США, прежде всего в театре самого Эдисона в Лос-Анджелесе.

В карманы изобретателя и предпринимателя потекла немалая прибыль, которую он объявил лишь частичным возмещением за заимствование его изобретений Люмьерами. Одновременно США становились страной массовой демонстрации художественных кинофильмов.

Появление Голливуда

Из сказанного видно, что утвердившееся представление, что кинематограф был создан французами, братьями Люмьер, нельзя признать точным. Кино было создано в результате коллективных усилий, причем американцы сыграли в этом деле немалую роль.

Так с начала XX века стала развиваться американская кинематография, центром которой вначале был Нью-Йорк.

Однако постепенно студии перебирались на западное, тихоокеанское побережье в район Лос-Анджелеса. Сам этот район был избран в связи с благоприятными условиями для натуральных съемок — теплой, но не жаркая погода в течение круглого года, обильный солнечный свет, редкие осадки. Наиболее удобным местом для размещения киностудий оказался уже упоминавшийся пригород Лос-Анджелеса Голливуд, малонаселенная территория, где вначале можно было дешево приобрести необходимые для производственных потребностей помещения и земельные участки для создания декораций и производства съемок.

Голливуд к концу XIX — началу XX века был крохотным, малонаселенным поселком примерно в 15 километрах к северо-западу от Лос-Анджелеса. Английское название поселка *Hollywood* происходило от сочетания названия дерева *holly* и *wood*, то есть лес. На русском языке холли известен как падуб остролистный, или остролист, — растение с яркими кожистыми листьями и ягодами, которые почти не применяются в пищу. Иначе говоря, название Голливуд можно перевести на русский язык как Остролистный лес. Иногда встречающееся объяснение, что *Hollywood* следует

переводить как Святой лес, ошибочно по той простой причине, что английское слово *holy* (святой) пишется через одну букву *l*.

Падубы действительно росли на горных склонах, близких к этому месту, но они явно не преобладали среди местной растительности, так что название, скорее всего, было случайным. Появилось оно в середине 80-х годов XIX века, когда, собственно говоря, и оформилось существование поселка. К этому времени там проживали примерно 500 человек, но имелись свое почтовое отделение и даже крохотная гостиница. Где-то на рубеже веков от центра Лос-Анджелеса, уже большого города со стотысячным населением, к Голливуду была проложена одноколейная трамвайная ветка. Проходила она через цитрусовые рощи и, как жаловались жители, работала с большими перебоями, так что добираться приходилось в течение нескольких часов.

Местные жители занимались выращиванием зерновых. Правда, отдельных ферм у них обычно не было, на окрестных полях они строили небольшие сарайчики для хранения инвентаря. Урожай скупали на корню крупные торговые объединения.

Тем не менее жители Голливуда были, как это вообще свойственно американским фермерам, людьми гордыми, соблюдавшими собственное достоинство. А по существу дела, единственная улица поселка (от нее отходили крохотные ответвления) носила торжественное название Проспект-авеню. Правда, Проспект-авеню был немощеной пыльной дорогой, которая иногда чуть укреплялась местными жителями гравием. Это, однако, никак не смущало Хобарта Джонстона Уитли, который считался в конце века отцом поселка, так как являлся самым богатым местным жителем, главным владельцем небольшой коммерческой компании, которая была, как и главная улица, названа весьма торжественно, хотя и не очень грамотно, — «Компания бульвара Лос-Пасифик и развития».

В 1903 году был образован местный муниципалитет, который зарегистрировали власти Лос-Анджелеса. В уставе этого местного органа были два примечательных пункта: один из них запрещал продажу крепких спиртных напитков, а другой — прогонять по Проспект-авеню стада крупного рогатого скота численностью более 200 единиц.

Положение крохотного провинциального местечка стало меняться, когда на западном побережье создала свое отделение одна из первых нью-йоркских кинокомпаний

«Мутоскоп и Байограф»*. Эта студия была основана одним из сотрудников Томаса Эдисона Уильямом Диксоном в конце 1895 года, почти сразу стала снимать не только хроникальные, но и художественные фильмы и искала удобные площадки, где могла бы развернуть свою деятельность как можно шире, в удобных условиях и при минимальных затратах.

В первые десять-двенадцать лет съемки фирмы Диксона производились все же в основном в окрестностях Нью-Йорка. Но в 1906 году фирма провела своеобразную разведку на западном побережье, сняв здесь небольшой фильм «Смелое ограбление в Южной Калифорнии». Особым успехом фильм не пользовался, расходы оказались большими, чем предполагалось. В начале 1910 года руководитель компании Дэвид Гриффит, который одновременно выступал в качестве режиссера и актера, с группой артистов отправился в небольшое путешествие по окрестностям Лос-Анджелеса в поисках удобного места для дальнейшей работы.

Их внимание привлек поселок Голливуд, муниципалитет которого, все еще возглавляемый Хобартом Уитли, принял группу радушно, надеясь, что сотрудничество с кинодеятелями не только будет материально выгодным, но и повысит престиж местечка. К тому же оказалось, что аренда земли в почти пустынных местах, поросших редким кустарником, по соседству с Голливудом, оказалась значительно дешевле, чем те участки, которые использовались ранее, а погодные условия для съемок были особенно благоприятными.

В качестве пробы был снят небольшой мелодраматический фильм «В старой Калифорнии», действие которого разворачивалось в начале XIX века, когда Калифорния все еще входила в состав соседней Мексики. Оказалось, что затраты на производство этой картины были сравнительно небольшими. В фильме играл сам Дэвид Гриффит вместе с другими актерами, которые стали уже известными к этому времени (среди них были Мэри Пикфорд, Лайонел Барримор и другие). Картина принесла компании «Мутоскоп и Байограф» большую, чем ожидалось, прибыль. Вслед за этим в районе Голливуда были сняты еще несколько небольших фильмов.

Примеру Дэвида Гриффита последовали другие кинодеятели. Пока еще не слава, но во всяком случае сведения

* *American Mutoscope & Biograph Company.*

о благоприятных условиях съемок в пригороде Лос-Анджелеса Голливуде получили сравнительно широкое распространение. Правда, Гриффит решил возвратиться в Нью-Йорк — сугубо провинциальный Дальний Запад его и других руководителей фирмы тяготил. Неизвестно, сожалел ли он по этому поводу. Однако, будучи пионером в освоении Голливуда как центра кинопродукции, он уступил место другим фирмам, последовавшим его примеру.

Первой фирмой, которая создала здесь свою постоянную киностудию, стала компания «Кентавр»*, первоначально находившаяся в восточном штате Нью-Джерси. Осенью 1911 года она арендовала здание придорожной закусочной на бульваре Сансет (бульваре Заката), который шел, прерываясь пустырями, от центра Лос-Анджелеса до Голливуда, и создала здесь свою контору, постепенно превратившуюся в сравнительно крупную кинофирму. Правда, со временем другие предприниматели оттеснили «Кентавр», заняв более престижные места во всемирном кинорейтинге.

Братья Дэвид и Уильям Хорсли именно здесь основали производственное подразделение «Кентавра» — киностудию «Нестор»** , объяснив такое название именем своего предка, то ли деда, то ли прадеда (в объяснении, кем именно приходился им этот Нестор, братья путались). Студия «Нестор», которая стала официально функционировать 27 октября 1911 года, оказалась первой, базировавшейся на территории Голливуда. Правда, просуществовала она недолго. Отделившись от материнской компании, «Нестор» уже в мае следующего года слился с компанией «Юниверсал филм»***.

Основателем «Юниверсала» был выходец из Германии Карл Леммле, родившийся в 1867 году и переселившийся за океан в семнадцатилетнем возрасте. Более двадцати лет он вел скромную жизнь, постепенно накапливая деньги, чтобы создать собственный бизнес. Он работал в штате Висконсин курьером, затем бухгалтером и управляющим магазином одежды. Ему удалось привлечь к себе внимание своего хозяина и его дочери. Владельцу магазина понравился хваткий делец, уже вступивший в средний возраст. Он не возражал против женитьбы Карла на его дочери. Получив в результате этого определенные средства, Леммле стал

* *Centaur Film Company.*

** *Nestor Film Company.*

*** *Universal Film Company.*

скупать небольшие кинотеатры, вначале в своем, а затем и в других штатах. В первое время в них демонстрировались фильмы, распространявшиеся дистрибьюторской компанией «Моушн пикчерз»* (дистрибьюцией стали называть комплекс мероприятий, связанных с прокатом фильмов).

Карл Леммле вначале удивлялся, а затем стал возмущаться тем, что в фильмах, которые он демонстрировал, не указывались имена исполнителей ролей; фильмы носили «анонимный» характер. В 1907 году Карл предпринял смелый шаг: вложив все свои, а также занятые средства в дело, он основал собственную дистрибьюторскую фирму «Леммле филм сервис»** и вступил в конкурентную борьбу с «Моушн пикчерз». Главной новинкой, которая принесла ему зрительский, а в результате коммерческий успех, было требование, чтобы в титрах фильмов указывались имена исполнителей по крайней мере главных ролей. Это было сочтено важной маркетинговой новинкой. Леммле стал, таким образом, первым «производителем кинозвезд», создателем «системы звезд», которая впоследствии окажется одним из важнейших коммерческих приемов Голливуда. Пока же его примеру следовали другие дистрибьюторы.

С точки зрения «высокой морали» некоторые действия Карла Леммле подвергались бешеной критике в прессе. В 1910 году, начав производство собственных фильмов, он почти сразу переманил к себе актрису Флоренс Лоуренс, что было широко оповещено. Чуть ли не на следующий день в печать было передано сообщение о ее трагической гибели. Газеты на первых полосах под крупными заголовками публиковали подробности. Естественно, в сенсационных материалах речь шла не только о самой актрисе, но и о ее боссе Карле Леммле. Через несколько дней оказалось, однако, что информация не была достоверной — на самом деле с актрисой вообще ничего не произошло. Видимо, сенсация была сфабрикована предпринимателем вкуче с самой актрисой для еще большей «раскрутки» ее имени. Ранее уже известная как актриса водевиля, Флоренс Лоуренс теперь стала первой американской кинозвездой. Правда, она позже утверждала, что именно ей принадлежала заслуга в том, что в титрах фильмов и на афишах стали указываться имена актеров. Но это легко опровергалось сведениями о том, что

* *Motion Pictures Company.*

** *Laemmle Film Service Company.* Позже — *Independent Moving Pictures Company (IMP).*

эти имена стали оглашаться еще до того, как Флоренс на недолгое время приступила к работе в компании Леммле.

Пропагандой имен киноактеров Карл Леммле не ограничился. Он придумывал им яркие псевдонимы, «гламурные», в основном фальшивые биографии, подкупал газетчиков, тратя немалые средства, чтобы они информировали читателей о каждом шаге создаваемых первых кинозвезд. Ему принадлежала первоначальная заслуга в том, что имя актрисы Мэри Пикфорд, исполнявшей в основном роли девочек-подростков, бедных сироток, становившихся обаятельными девушками, стало известно всей стране. Если ее в начале кинокарьеры называли «девочкой с золотыми кудряшками», не зная подлинного имени, то с начала второго десятилетия века имя Пикфорд стало известным и в большинстве стран мира. С легкой руки Леммле в США, а затем и в других странах возникли толпы почитателей «маленькой Мэри».

Пресса, в основном в соответствии с художественной истиной своего времени, но с немалым преувеличением писала, что Мэри Пикфорд завоевала симпатии зрителей интимностью исполнения, выражая эмоции изменяющимся взглядом, а не крикливыми жестами. С подачи Карла Леммле газета «Оукленд трибюн» писала, например, 14 июля 1912 года, что «мисс Пикфорд снискала любовь публики благодаря тому, что она вкладывает в образы, которые создает, все свое сердце и всю душу, и это вместе с красотой и изящными манерами быстро находит путь к сердцам любителей [кино]картин».

Так заработал голливудский «конвейер звезд», ставший одной из главных отличительных черт американской киноиндустрии, прежде всего именно Голливуда, но не только его.

В 1915 году неутомимый Карл Леммле внес новый вклад в развитие Голливуда как центра киноиндустрии, создав на территории, непосредственно примыкавшей к нему, съемочную площадку размером около 230 акров (примерно 93 гектара) под названием Универсал-сити («Вселенский город»). В целях рекламы вход на его территорию был объявлен свободным.

Расцвет киногорода и система компаний

К Голливуду привлекалось внимание все новых кинофирм. Уже к концу второго десятилетия века это название стало всемирно известным, ассоциируясь со всей амери-

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru