

HOLLYWOOD

Дмитрий Зиловянский



-1-

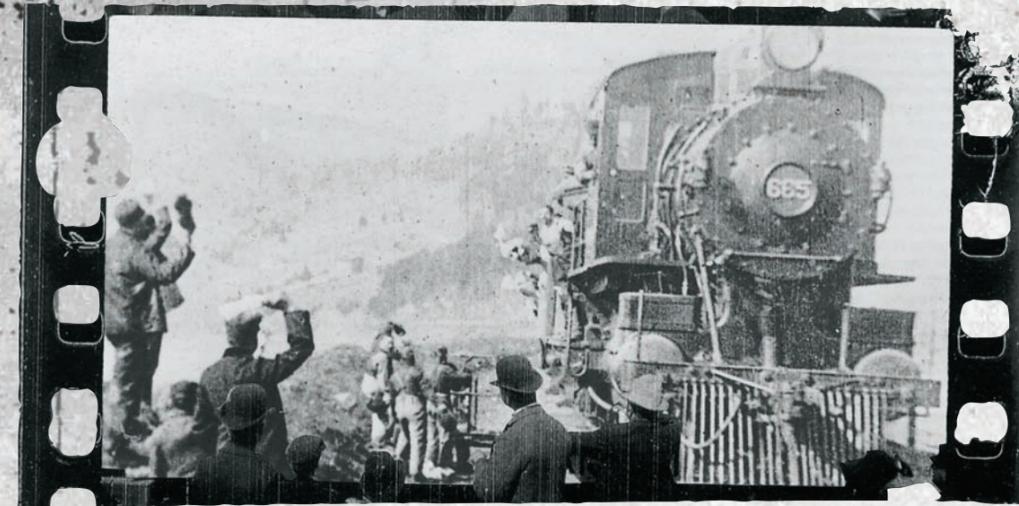
В 1905 году в Питтсбурге, штат Пенсильвания, открылось небольшое заведение, предназначенное исключительно для просмотра фильма «Большое ограбление поезда». Маленький зал буквально осаждался рабочей публикой, кинокартина шла непрерывно с восьми часов утра до полуночи. Каждый сеанс длился около получаса.

Эту лавочку в рабочем квартале Питтсбурга сравнивают с первым самородком, найденным в 1847 году на ферме Иоганна Суттера под Сан-Франциско. Тогда был дан старт знаменитой «золотой лихорадке». Теперь начиналась новая лихорадка, «никелевая», потому что «никелем» в США называли (и до сих пор называют) пятицентовую монету — скромную плату за вход в кинозал. Когда соблазненные питтсбургским успехом предприниматели начали открывать подоб-

ные кинозалы, народ прозвал их «никелодоены». Прибыль, несмотря на низкую стоимость билетов, владельцы получали огромную. Иногда недельного дохода от одного зала бывало достаточно для открытия следующего.

В чем же весь фокус-покус? Кино к тому времени снимали уже немало лет, причем по количеству новых лент лидировали французы — братья Люмьер, Жорж Мельес, Шарль Патэ. Кино уже любила публика, причем в Европе оно было не менее популярно, чем в Америке. Что же нового придумали театральные антрепренеры Гарри П. Девис и питтсбургский агент по продаже недвижимости Джон П. Харрис?

Они просто поставили дело на поток, организовали конвейер и открыли первый в мире современный кинотеатр.

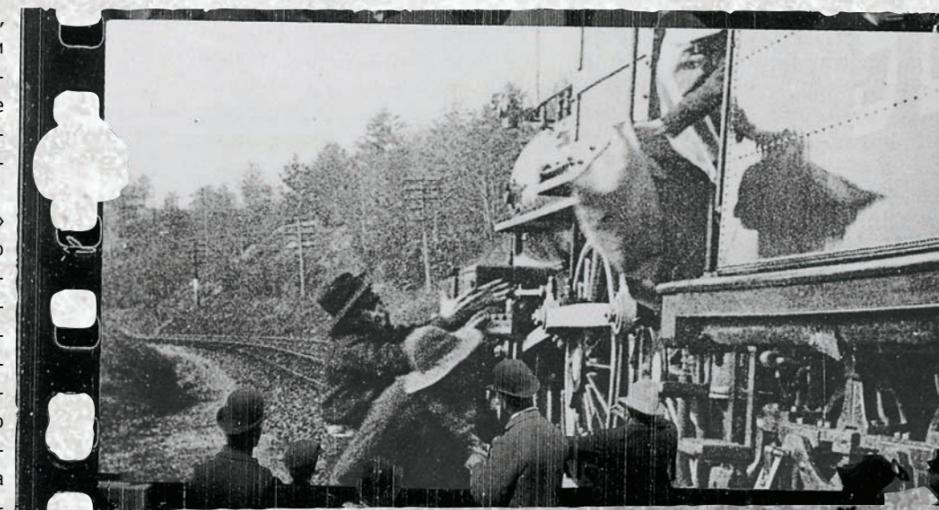


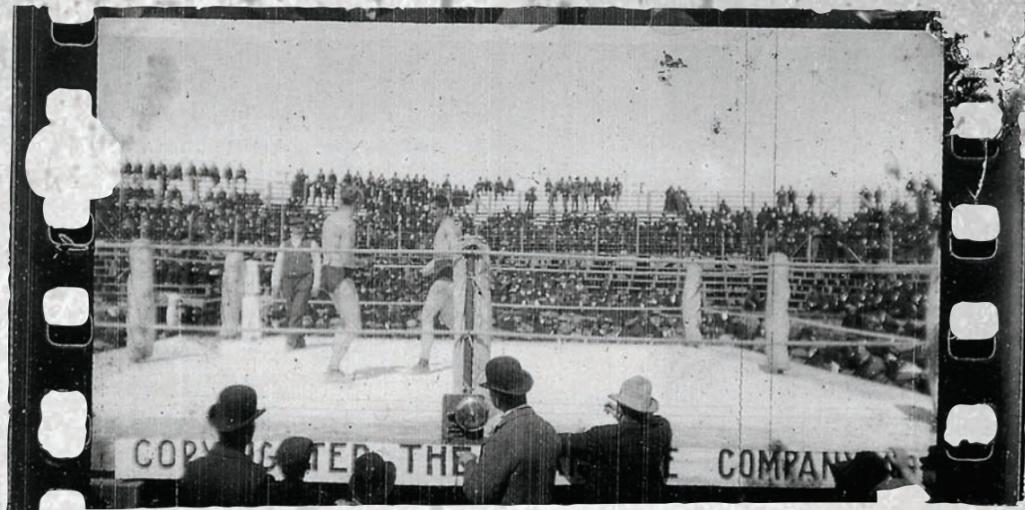
Действительно, в самом начале XX века в Европе производство фильмов шло полным ходом и даже несколько обгоняло американское, но кинопоказ по-прежнему оставался каким-то кустарным, семейным бизнесом. Кино во Франции показывали на ярмарках, в кафе, в балаганах. В программе оно шло одним из номеров, вместе с другими аттракционами: фокусниками, уродами, укротителями, борцами и прочими чудесами. В иных балаганах помещалось до нескольких сотен зрителей: они стояли, сидели на обтянутых красным бархатом скамьях первых рядов. Играл оркестр или новомодный фонограф, а зазывала комментировала картину. Странствующие владельцы балаганов довольствовались для своих программ всего тысячью или двумя тысячами метров принадлежащей им пленки. И оставались типичными кустарями-одиночками.

В американские «никелодоены» валом валило самое бедное население, в основном эмигранты, прибывавшие тогда в США в количестве более миллиона человек в год, главным образом из Центральной Европы. В театры они не ходили, поскольку толком не знали английского языка, и осаждали всякие водевили, варьете и «пенни-аркады» («аркадами» называли и сейчас называют заведения с всевозможными игровыми автоматами). В те далекие времена, в отсутствие *Play Station II*, приходилось довольствоваться электрототализаторами, автоматическими гадалками, фонографами и, конечно, кино.

Как и в наши дни, целая цепь «пенни-аркад» находилась обычно в одних руках, причем чаще всего — в руках недавних эмигрантов. Эти предприятия вскорее и превратились в «никелодоены», которые своей организацией копировали торговые сети магазинов «Вулворт» — товар был дешевый, но его было много, и прибыль шла от объема продаж. Доходы позволяли некоторым владельцам открывать каждый месяц по одному, по два новых кинозала. В результате к 1908 году эти владельцы держали уже сотни «никелодоенов». Имена первых киномагнатов войдут в историю будущего Гол-

Кадры из фильма «Большое ограбление поезда».





ливуда. Фокс, Леммле, Цукор, Лоев — их биографии имеют много общего.

Карл Леммле — немецкий эмигрант. В течение двадцати лет работал в скромном магазине готового платья в маленьком городке в штате Висконсин. К сорока годам скопил несколько тысяч долларов. Приехал в Чикаго и провел там несколько недель в поисках выгодного помещения своих денег. Его поразили длинные очереди у «никелодоонов». Будучи человеком осмотрительным, он тщательно изучил их посещаемость, расположение, программы, сборы и доходы. «Стану новым Вулвортом в кинопрокате», — решил Леммле, и действительно стал им спустя четыре года. (Чикагская мафия, видимо, была очарована его скромностью и трудолюбием — иначе непонятно, как он с ними договорился).

Истории фантастического обогащения красильщика Фокса, владельца «пенни-аркад» Маркуса Лоева, торговца кроличьими шкурками, венгерского эмигранта Цукора и четырех братьев Уорнер, занимавшихся ремонтом велосипедов в Ньюкасле после прибытия в США из Польши, в самом деле похожи.

Соединенные Штаты, в которых к началу 1905 года не было и десяти кинотеатров, к концу 1909 года насчитывали уже около десяти тысяч кинозалов, тогда как во Франции в это же время было не более двухсот, а во всем остальном мире — не более двух тысяч. Таким образом, по числу кинотеатров Америка оставила далеко позади все остальные страны. На десять копий французского фильма, проданных во Франции, приходилось пятьдесят копий, проданных в других странах Европы, и двести, проданных в Америке.

В 1908 году количество посетителей кинотеатров стало настолько значительным, что кинопроизводством заинтересовался крупный капитал.

-2-

Известно, что Эдисон, братья Люмьер и еще несколько безвестных «кулибины» изобрели кино практически одновременно, причем Эдисон сразу же затеял жестокую «войну патентов», чем изрядно затормозил развитие кинематографии.

С началом «никелевой лихорадки» страсти разгорелись вовсю. Американские продюсеры нападали, адвокаты Эдисона защищались. В октябре 1907 года последние добились в Чикагском суде решения, практически запрещавшего выпуск любого фильма, нарушавшего патентные права Эдисона.



Джордж Рафт, Адольф Цукор, Фриц Ланг и Сильвия Сидней



Тогда продюсеры объединились в картель, в который вошла и фирма «Эдисон». Руководителем этой организации стал энергичный директор одной из фирм Джереми П. Кеннеди. Кроме американских компаний в картель вошли две французские фирмы: «Пате» и «Мельес». Пате согласился выплачивать Эдисону определенную сумму за все фильмы, которые он продавал в Соединенные Штаты. Так возник знаменитый эдисоновский «Трест», как его называли противники.

«Трест» предъявил американскому кино кабальные условия: каждый продюсер был обязан вносить ему по полцента за каждый фут пленки, снятой или напечатанной; каждая прокатная фирма выплачивает ежегодно пять тысяч долларов за лицензию; каждый владелец кинематографа вносит пять долларов в неделю. Вот такие взносы, вскоре составившие миллион долларов в год, получал Эдисон за изобретение, сделанное им в 90-х годах XIX века. Взамен продюсеры получили монополию и значительные преимущества, а прокатные фирмы и владельцы кинотеатров должны были довольствоваться обещанием защиты в случае судебных процессов. Но фактически власть Эдисона держалась только на законе об авторских правах, а не на монополии производства и поставок. Поэтому его сооружение было непрочным.

Здесь самое время упомянуть Джорджа Истмена — короля пленки, основателя компании «Истмен-Кодак». Он обещал поставлять свою продукцию исключительно членам треста Эдисона, хотя его это и не очень устраивало. Истмен нуждался в увеличении числа прокатчиков, количества выпускаемых копий и метража продаваемой пленки. Он пытался наладить связи с Европой, которая все еще превосходила США по количеству снимаемых фильмов, но в 1907–1908 годах там разразился экономический кризис. Вдобавок немецкая компания «Анско-Фотопродукт» изобрела негорючую ацетатную кинопленку и в течение четырнадцати лет вела тяжбу с «Кодаком» из-за патентов, принадлежащих американскому изобретателю с потрясающим именем Ганнибал Гудвин.

Европейские кинопрокатчики, конечно, волновались по поводу американского «Треста», устраивали совещания и конференции, но никак не могли договориться между собой. Меры, которые были бы очень эффективны, скажем, в Англии, совершенно не подо-

дили Дании, и все в таком роде. Они принимали расплывчатые резолюции, пытались что-то запретить, а Истмен в ультимативной форме заявлял исключительные права на свою продукцию.

Прочие владельцы передвижных ярмарочных балаганов, услышав про запрещения, бурно запротестовали. Они решили создать международный съезд владельцев кинотеатров (впоследствии он вошел в историю как «Конгресс простофиль») и открыли повсюду сбор средств на борьбу с «Трестом». В результате им удалось собрать серьезную сумму в... сто десять франков.

За кулисами конгрессов и съездов развернулось подлинное сражение конкурентов, и, в конце концов, Истмена удалось вытеснить из Европы, проведя в печати кампанию за запрещение воспламеняющейся пленки и добившись в полиции соответствующего распоряжения. Истмен (гоу хоум!) вернулся в Америку, а европейское кинопроизводство вернулось к состоянию анархии, или, лучше сказать, к свободной конкуренции. Каждый стал искать способ выжить по-своему.

-3-

К началу 1908 года казалось, что трест Эдисона окончательно победил и полностью владеет киноиндустрией Америки. Буйный и темпераментный Джереми Кеннеди, директор треста, не рассматривал каких-то жалких эмигрантов, называвших себя «Независимыми», в качестве серьезных конкурентов. Старьевщики, клоуны, ювелиры, торговавшие поддельными драгоценностями, продавцы сельдерея и кроличьих шкурок, эстрадные актеры без ангажемента: Уи-



Карл Леммле (в центре)

льям Фокс, Карл Леммле, Луи Б. Майер, Берни Балабан, Катц, Адам Кессель, Бауман, братья Уорнер, Адольф Цукер, Сэмюел Голдфиш, впоследствии сменивший фамилию на Голдвин — все они относительно недавно прибыли в США.

Кеннеди больше беспокоили европейские конкуренты и особенно Мердок, магнат кафешантанов, глава «Международной кинематографической компании» (International Producing and Projecting Company), объединявшей большую часть крупных фирм старого континента, не участвующих в тресте. Но «Конгресс простодил» обескуражил Мердока, и в 1910 году Кеннеди выпустил победный бюллетень: «Дженерал-Филм Компани», филиал эдисоновского «Треста» (который официально назывался «Моушн Пикчер Патент Компани»), купила за два миллиона долларов 57 главных прокатных фирм. Отныне трест контролировал 5281 американский кинозал из 9480, то есть их большую часть.

«Если бы дело шло об автомобилях или консервах, — пишет историк кино Жорж Садуль, — то победа, может быть, была бы решающей. Но техника кино эволюционировала более быстрыми темпами: методы производства, превосходящие в 1908 году, оказывались уже негодными в 1911. А между тем, трест упорно за них цеплялся».

В то время каждая кинокомпания, входившая в трест Эдисона, имела свою актерскую труппу и своего постановщика. Контракт с ними обычно заключался на год. Коллектив должен был ставить три-четыре фильма в неделю. Продолжительность фильма должна была соответствовать одной катушке пленки. Стоимость — не дороже нескольких сот долларов.

При таком положении дел достаточно было иметь пару тысяч долларов, чтобы создать конкуренцию. И даже меньше, если снимать на открытом воздухе, в упрощенных декорациях, с безработными актерами, в которых не было недостатка. Все это Кеннеди, очевидно, не принимал во внимание, всецело уповав на свою патентную монополию.

Кесселю и Бауману довольно было трех тысяч долларов, чтобы основать свою фирму. Съемка одного фильма обходилась им в двести долларов, а прибыль была в десять раз больше, и они наращивали производство и прокат в подконтрольных им кинозалах. Также поступали бывший продавец фонографов Уильям Пауэрс, импресарио Эдвин Танхаузер и владельцы оставшихся сетей «никелодеонов» Леммле, Фокс и Цукор.

Новые продюсеры гордо называли себя «Независимыми» и за несколько лишних долларов переманивали лучших актеров и технический персонал у Эдисона. Бывшие балаганщики, люди из народа, они лучше знали вкусы простой публики, чем важные господа из «Треста». Пауэрс, например, сразу же снял невероятно удачный ковбойский фильм «Жизнь Баффало Билла», который принес ему пятьдесят тысяч долларов чистого дохода всего за шесть месяцев.

«Трест» оставался крупной неповоротливой организацией и вскоре уже был не в состоянии обеспечивать множество кинотеатров, где показывали две-три новые программы каждую неделю. В результате подконтрольным тресту кинозалам, особенно в рабочих кварталах, пришлось покупать новые фильмы у «Независимых».

Спохватившись, видя, что кино уведут у него из-под носа, Кеннеди ринулся в бой. Сначала он занялся «черным пиаром» и поднял в прессе бешеную кампанию против безнравственности, требуя цензуры и закрытия залов «Независимых». Полиция, его усилиями, вдруг обнаружила невероятное уважение к чистоте нравов. Но многочисленные владельцы кинотеатров имели большой опыт общения с полицейскими, и кино крутилось по-прежнему.

Тогда Кеннеди обратился к своей «частной полиции», руководимой Тимом Мак-Койем, с просьбой повлиять на несговорчивых продюсеров. Кислота, уничтожая негативы, полилась в емкости, где проявлялась пленка; камеры исчезали; настоящие пули свистели вокруг актеров, игравших ковбоев; драки, спровоцированные среди статистов, кончались ранениями и убийствами.

У Кеннеди уже был опыт в такого рода делах. В молодости он работал на Рокфеллера — как раз в ту эпоху, когда тот боролся с конкуренцией «Стандарт Ойл» и посылал банды динамитчиков взрывать нефтепроводы. Тогда нефтяной трест установил свое господство, завладев транспортом и средствами очистки нефти. Но придумать подобный способ для захвата кино и контроля за распространением фильмов было трудно.

Оставалась еще монополия на пленку, предоставленная Джоржем Исте-

ном. Это могло бы обеспечить победу над «Независимыми», но, как уже было замечено, сам Истмен был не слишком доволен деятельностью «Треста». Неожиданно появилось американское отделение заводов «Люмьер», которое начало продавать миллионы футов чистой пленки. При этом старые лионские фабрики братьев Люмьер отнюдь не процветали и мощностей не наращивали. В действительности вся пленка с этикетками «Братья Люмьер» изготавливалась на заводах Истмена в Англии, в Рочестере. В 1911 году Истмен открыто объявил о подделке и прекратил монопольную поддержку «Треста».

Тем временем наряду с «Независимыми» уже существовали крупные фирмы — «Зелиг», «Вайтаграф», «Калем» — которые тоже боролись за место под солнцем. Они даже знали, где именно находится это чрезвычайно солнечное место.

-4-

«Чикагский «полковник» Зелиг, бывший обойщик, сделался владельцем гигантских студий, мастерских костюмов и образцовых лабораторий. Его специальностью стали «ковбойские» фильмы. Труппы его актеров объезжали Соединенные Штаты в поисках солнечных и живописных мест для съемок. В начале 1908 года оператор Томас Персонс и режиссер-постановщик Френсис Боггс нашли в пригороде Лос-Анжелеса идеальную натуру для съемок фильма «Граф Монте-Кристо». Они устроили небольшую студию в мрачной местности, называемой «Голливуд».

В XVI веке здесь высадился знаменитый «пират Ее Величества», сэр Фрэнсис Дрейк, и назвал территорию Новым Альбионом. В XVII и XVIII веках испанские конкистадоры, монахи-францисканцы и иезуиты основывали здесь первые колонии. Коренных американцев, живших в каньонах в горах Санта-Моники, вскоре вытеснили в резервации, а испанское правительство разделило территорию будущего Голливуда на две части. Западная часть стала называться Ранчо Ла Бреа, а восточная — Ранчо Лос Фелис.

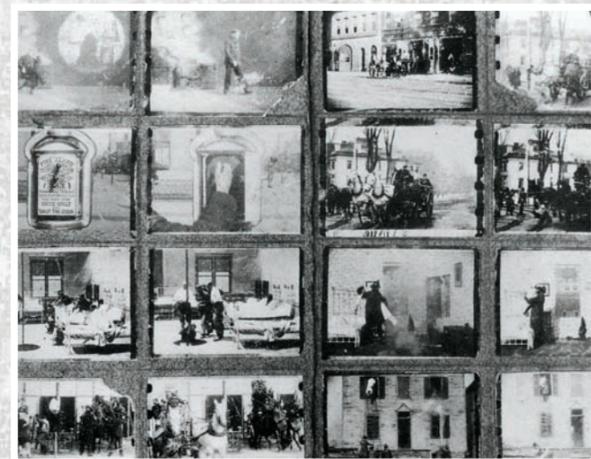
К 1870 году в крае, уже завоеванном США, процветало сельское хозяйство. Выращивалось все, от пшеницы до бананов и ананасов. В 1886 году некто Эйч. Уилкокс купил ранчо Ла Бреа, которое его жена сразу же окрестила *Hollywood*, от слова *holly* — остролист. И хотя, по некоторым сведениям, именно это растение в Калифорнии не встречается, его используют как рождественское украшение.

На карте местности Уилкокс немедленно провел по линейке будущие улицы и авеню и составил *grid plan* (*grid* переводится как «решетка»). Он же замостил главную улицу Проспект Авеню — ныне известный Голливуд Бульвар со звездами и отпечатками «звезд» на асфальте.

Вскоре выяснилось, что в Голливуде гораздо выгоднее не сеять и пахать, а строить роскошные особняки для богатых жителей Среднего Запада, желающих переизобрести в южном раю. Появились красивые дома в викторианском стиле, за ними — церкви, школы и библиотеки. В 1910 году Голливуд стал частью Лос-Анжелеса, и о его истории напоминают названия улиц Ла Бреа, Уилкоккс и другие.

-5-

Сегодня Голливуд — это, прежде всего, «кинозвезды». Эпоха «кинозвезд», сменившая эпоху «никелодеонов», началась в 1912 году с расцветом творчества талантливейшего американского режиссера Дэвида Гриффита. В период с 1908 по 1912 год он снял более четырехсот фильмов и разработал совершенно новый стиль в кинематографии. У Гриффита впервые появляются параллельный монтаж, чередования крупных и средних планов, дополнительные планы (вставки), искусственное освещение, неожиданные ракурсы, снятые движущейся камерой и прочие, ставшие впоследствии классическими, приемы съемки.





Одновременно Гриффит открывал бесчисленные актерские таланты. Среди его «звезд» были Флоренс Лауренс, Мэй Марш, Оуэн Мур и очень юная девушка с длинными локонами, актриса с пятилетнего возраста, ставшая потом знаменитой Мэри Пикфорд.

Зимой 1910 года труппа Гриффита перебралась в Лос-Анжелес и ежегодно возвращалась туда с началом плохой погоды. И хотя Гриффит работал в то время на фирму «Байограф», входившую в трест Эдисона, многочисленные «Независимые» потянулись за ним в солнечную Калифорнию. Таким образом, Гриффит способствовал перемещению нью-йоркских и чикагских киностудий на калифорнийское побережье. Однако создание Голливуда было делом «Независимых», а не треста.

«Независимые» первыми начали войну за «кинозвезд». Карл Леммле основал компанию IMP (название можно толковать как «чертенок» или «Индепендент Моушн Пикчер») и атаковал труппу Гриффита, переманив от него сначала Флоренс Лауренс, а затем и Мэри Пикфорд. За Мэри Пикфорд последовали ее брат, сестра и любовник Оуэн Мур.

Мать Мэри Пикфорд была в ужасе, что ее дочь постигнет судьба Флоренс Лауренс, которая была занесена в черные списки треста и осталась без работы после того, как Леммле ее уволил. Когда труппа IMP отправилась на зимний сезон на Кубу, их корабль нагнала моторная лодка. В лодке находились мамаша Пикфорд и несколько полицейских. Леммле и Оуэну Муру было предъявлено обвинение в совращении малолетних. Леммле, как всегда, уладил дело чеком.

Актеры один за другим продолжали переходить к «Независимым». Но вскоре «Независимые» раскололись на отдельные крупные фирмы, и война началась

уже между ними. IMP Карла Леммле превратилась в «Юниверсал», а Цукор создал «Парамаунт». Актеры этим пользовались, переходя туда, где предлагался более выгодный контракт. Конфликты между киношниками иногда перерастали в подлинные баталии. Возможно, Жорж Садуль вовсе не шутит, замечая, что: «В 1912 году войска Леммле под предводительством Марка Динтенфаса несколько раз пытались взять штурмом студии Кесселя и Баумана. После отдельных яростных стычек они вплотную столкнулись с армией, которую постоянно содержал Томас Инс для постановки своих фильмов из истории гражданской войны. Оказавшись перед превосходящими силами противника, вооруженного к тому же одной или двумя старыми пушками, они прекратили штурм».

Цукор, владелец «Парамаунт», основал еще одну компанию: «Феймос Плеерс» («Знаменитые артисты»). Каждую неделю он показывал новый большой фильм в роскошных проекционных залах, число которых все возрастало. Свою продукцию он распределил по трем категориям: фильмы А — с «театральными звездами», фильмы В — с лучшими «кинозвездами» и фильмы С — смешанного типа. Эти категории существуют и по сей день.

В 1913 году в строительство кинозалов было вложено сто двадцать пять миллионов долларов. Пятьдесят миллионов тратилось на производство фильмов. Чтобы собрать такой капитал, надо было обращаться к банкам. Банки («дельцы с Уолл-стрит») заинтересовались «Независимыми». Трест был обречен. Владельцами новых сетей шикарных кинозалов стали Маркус Ловей и «Парамаунт» Цукора. Цукор обеспечивал залы репертуаром.

В ответ Кеннеди пытался ангажировать звезд Бродвея, но было уже поздно. Все компании, входящие в трест, стали испытывать затруднения. В 1915 году Верховный суд Соединенных Штатов принял постановление о роспуске эдисоновского треста, ссылаясь на антимонопольный закон. На самом деле это являлось официальной констатацией понесенного поражения.

-6-

Известно, что условия эксплуатации оказывают влияние на качество продукции. Когда «никелодионы» превратились в роскошные дорогие кинотеатры, кинопродукция смогла претендовать на роль искусства, причем в Америке это превращение совершалось рекордными темпами. Отсюда, возможно, и та скорость, с которой развивается действие в американских фильмах.

«В кино, — писал впоследствии французский интеллектуал и поэт Луи Арагон, — события жизни сменяются с особой быстротой, и Красавица действует не по велениям своего сознания, а из чисто спортивных побуждений. Она действует только для того, чтобы действовать... Грабитель в сотый раз похищает у нее бриллианты. Красавица вырывает у него драгоценно-



сти под дулом направленного на нее револьвера, затем вскакивает в такси, но это — ловушка. Красавицу бросают в подземелье. Грабитель пытается проникнуть к ней. Захваченный врасплох Журналистом, он бежит по крышам. Журналист преследует его, но теряет из виду. Потом он случайно встречает в китайском квартале того Кривого, который уже играл какую-то таинственную роль в предыдущих эпизодах. По следам Кривого Журналист проникает в подземелье, где томится Красавица. Он ее освобождает. Но, преследуемый в свою очередь Злодеем, который все время от него ускользал, Журналист невольно наводит Грабителя на верный след. Взорвав здание при помощи новейшего взрывчатого вещества, Журналист, наконец, находит Красавицу: она в бесчувственном состоянии, связана, а драгоценный алмаз похищен его хитроумным соперником.

Здесь хватает времени лишь для поступков. А поступки могут взволновать нас только своей необычностью. Кому придет в голову анализировать эти поступки? Вот зрелище в стиле нашего века».

Продолжение следует...

