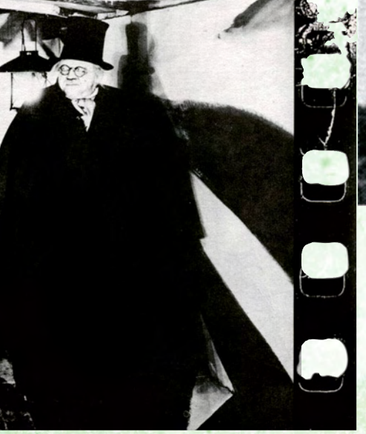


Дмитрий ЗИЛОВЯНСКИЙ

ГОЛЛИВУД

Часть третья

Европейский декаданс, немой смех и цензура.

Голливуд импортировал таланты, а талантливые режиссеры и актеры из послевоенной Европы стремились попасть в Голливуд. Да, там царила коммерция, диктатура продюсеров, глупая моральная цензура, но там платили деньги, и кино крутилось во всю. В Европе, наоборот, имела место полная творческая свобода, поскольку власти вообще не интересовались кино, и «абсолютная финансовая свобода», так как денег на кино не было вовсе. Зато можно было беспрепятственно заниматься творческими экспериментами и поисками форм.

В двадцатые годы в Германии родилось новое мощное художественное направление — экспрессионизм. И как-то само собой получилось, что именно художники задали тон немецкому кинематографу. «Фильмы должны стать ожившими рисунками», —провозгласил тогда Герман Варм из группы «Дер Штурм». Художники-экспрессионисты из этой группы и режиссер Роберт Вине сняли поразительный фильм ужасов «Кабинет доктора Калигари».

Доктор — директор сумасшедшего дома — гипнотизирует сомнамбулу Чезаре. Днем показывает его в цирке, а ночью заставляет совершать чудовищные убийства. В эпилоге Чезаре умирает в припадке сомнамбулизма, а на разоблаченного Калигари надевают смирительную рубашку. Причудливое освещение, подчеркнутый театральный грим, экстравагантные костюмы актеров — все создавало видимость деформированной, расщепленной параноидальным сознанием вселенной. Двигаясь в рваном синкопическом ритме, фильм замирает в стоп-кадрах, почти картинах: узник корчится на полу камеры в центре пучка световых линий, напоминающих по форме паучьи лапы, сомнамбула на краю крыши с похищенной девушкой в руках, светлое пятно, ползущее по уходящей вдаль мрачной стене, за которым, словно прикованный, движется сумасшедший Чезаре.

Реакция публики была противоречивой. Там, где художники пытались изобразить безумие самой жизни, немецкая социал-демократическая партия «Форвертс» отметила «бескорыстную и заслуживающую похвалы работу психиатров». А для Голливуда наибольший интерес представляли новые художественные приемы и изобразительные средства.

Вскоре по личному приглашению самого Уильяма Фокса, хозяина студий **«XX век Фокс»**, в Голливуд прибыл знаменитый немецкий режиссер Фридрих Вильгельм Мурнау. За ним последовали актер Бела Лугоши с лицом вампира, продюсер Александр Корда, режиссеры Йозеф фон Штернберг, Эрнст Любич, Рубен Мамулян, будущая звезда Грета Гарбо и многие другие.

Немецкий экспрессионизм оказал большое влияние на американскую кинематографию и способствовал развитию «фильма ужасов» как жанра. После «Калигари» появились снятые в экспрессионистском стиле «Усталая смерть» и «Доктор Мабузе: Игрок» Фрица Ланга, «Как Голем пришел в мир» Пауля Вегенера, «Тени» Артура Робинзона и «Кабинет восковых фигур» Пауля Лени.

В фильме Ланга «Усталая Смерть» Смерть замуровывает тысячи душ в замок без окон и дверей, обнесенный бесконечной стеной, и заставляет героя и героиню из века в век влачить свое жизненное бремя. В «Кабинете восковых фигур» сразу оживает целая компания: Джек Потрошитель, Иван Грозный, Маркиз де Сад и еще какие-то живодеры помельче — чтобы установить на земле царство жестокости.

«Кабинет доктора Калигари»

«Носферату»

Отдельно стоит отметить шедевр Фридриха Мурнау «Носферату, Симфония Ужаса» (1922) по роману Брема Стокера «Дракула» с Максом Шреком в главной роли. Порожденный мраком ночи вампир Носферату с его армией крыс выступает как зловещий предвестник грядущей чумы. Считается, что все эти фильмы вольно или невольно отражали «растерянность и смятение, царившие в послевоенной Германии, где само время требовало чего-то фатального и чудовищного*». В Америке Йозеф фон Штернберг, пользуясь экспрессионистской моделью, снимал в конце двадцатых годов довольно мрачные гангстерские фильмы: «Подполье» (1927), «Облава» (1929) и «Доки Нью-Йорка» (1929). Фридрих Мурнау по заказу **Fox Studios** сделал отличный фильм «Восход» (1927), а Эрнст Любич — «Розиту» (1923) с Мэри Пикфорд в главной роли.

Жесткий и одновременно декадентский стиль европейского кино принес в Голливуд австрийский режиссер Эрих фон Штрогейм. В Америке он начал работать ассистентом у Дэвида Гриффита, а затем снял на студии **MGM** десятичасовой фильм «Алчность» (1924), который был безжалостно сокращен продюсерами и цензурой до 133 минут.

Во всех американских учебниках по истории кино упоминается легендарный фильм Сергея Эйзенштейна «Броненосец Потемкин», снятый в СССР в 1925 году. Через год он появился на экранах американских кинотеатров и произвел настоящую революцию в технике монтажа и искусстве киноповествования. Впервые крупные планы, шокирующие детали уличных боев 1905 года в Одессе мгновенно сменялись панорамными съемками сотен бегущих солдат и жителей города. Скорость перекрестного монтажа (сейчас это называется «клиповая нарезка») доходила до 155 отдельных планов в течение пяти минут. Детская коляска, прыгающая по бесконечным ступеням одесской лестницы, сразу же стала наглядным пособием №1 для любого начинающего кинематографиста.

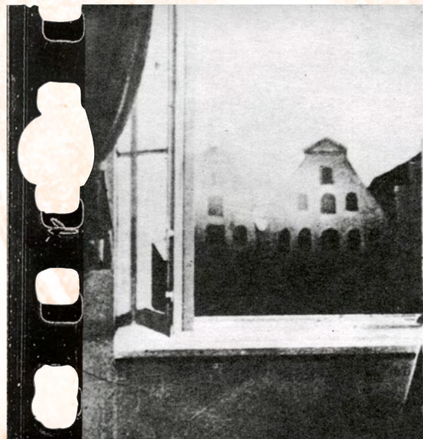
Другой русский режиссер/оператор, Дзига Вертов, снимавший в 20-х годах авангардную большевистскую пропаганду, впервые применил разделенный на две части экран. Его фильм «Человек с киноаппаратом» (1929) и жанровые сцены Москвы тоже вошли в историю кино.

Примером французского влияния на ранний Голливуд можно считать фильм Абеля Ганса «Наполеон» (1927). Эта шестичасовая киноэпопея была снята панорамным «триптихом» Polyvision. Три камеры, синхронно работающие в одном блоке, создавали широкоэкранный эффект «синерамы». Потом, через несколько лет, киностудия **Fox** впервые выпустила широкоформатный фильм «Grandeur» на кинопленке шириной 70 мм .

Иностранное кино влияло на Голливуд, а Голливуд покорял весь мир своими непревзойденными комедиями. Двадцатые годы были эпохой блистательных веселых комедий, еще немых. В них снимались Чарли Чаплин, Бастер Китон, Гарольд Ллойд.

Слава пришла к Чаплину с выходом фильма «Бродяга» (1915). Тогда он работал с фирмами **Keystone**, **Essanay** и **Mutual**. Позже, в 1919 году, он вместе с Мэри Пикфорд, Дэвидом Гриффитом и Дугласом Фэрбенксом стал соучредителем компании **United Artists**. Первый полнометражный фильм с Чаплином в главной роли вышел в 1921 году. Он назывался «Малыш», и Чарли выступал там в образе все того же бродяги, вернее бедного стекольщика, который пытается спасти брошенного на произвол судьбы малыша. С выходом «Золотой лихорадки» (1925) и «Цирка» (1928) популярность Чарли Чаплина уже достигла заоблачных высот.

Гарольд Ллойд поначалу пытался копировать Чаплина. Он тоже носил маленькие усики, но заменил мешковатый костюм Чарли узким пиджачком и такими же узкими брюками-дудочками. Вскоре к этому галантерейному



* Жорж Садуль. История киноискусства. Москва, 1957 г.

Чарли Чаплин

Гарольд Ллойд

Бастер Китон

костюмчику прибавились круглые очки в роговой оправе, канотье и непроницаемое выражение лица. А усики отпали за ненадобностью. Получился совсем другой образ: аккуратный маленький человечек, которому все нипочем. С муравьиным упорством он преодолевает сумасшедшую американскую действительность: небоскребы, спорт, шарлатанскую медицину... Один из его самых известных фильмов, «Первокурсник», вышел в 1925 году. А в фильме «Безопасность в последнюю очередь» (1923) есть знаменитый кадр, где он карабкается по стене небоскреба.

Бастера Китона многие считают более оригинальным, чем Гарольд Ллойд. Его комизм всегда строился на полной бесстрастности. Человек, который никогда не смеялся (он действительно обязался по контракту никогда не смеяться ни в фильмах, ни даже в общественных местах), с невозмутимым хладнокровием переживал самые необычные ситуации и совершал самые немыслимые поступки. Его персонаж твердо убежден в полной абсурдности жизни и встречает ее с каменным лицом. Особенно затруднительны его отношения с техникой — он постоянно сражается то с трансатлантическим пароходом («Навигатор», 1924), то с поездом и пушкой («Генерал», 1927). И даже с киноаппаратом («Оператор», 1928).

Еще были Гарри Лэнгдон, снимавшийся в фильмах Фрэнка Капры, Стэн Лорел и Оливер Харди, У. Филдс и, конечно, знаменитые братья Маркс, дебютировавшие в 1929 году с фильмом «Кокосы».

Комедии, безусловно, стали высшим достижением немого кинематографа, его кульминацией и, одновременно, его концом, потому что «Великий Немой» заговорил.

История появления звука в кино уже попадала на страницы журнала «Art Electronics», когда речь шла об успешной карьере Рэя Долби (Dolby), чья деятельность, конечно, заслуживает всяческих похвал.

Технологическая революция, позволившая кино заговорить, началась в 1925 году. Голливуд к этому времени уже разросся до размеров целого города с населением 130000 жителей. (В 1919 году там жили всего 35 тысяч). Население гордилось своим местечком, которое постепенно становилось киностолицей мира, и даже заказало приличную вывеску на вершине горы. Первоначально там значилось «Hollywoodland». Она была сделана в 1923 году и обошлась в 21 тысячу долларов.

К этому времени все уже давно и уверенно пользовались телефонами, слушали радио, а в 1926 году появились первые электропроигрыватели грампластинок. Уже были изобретены микрофон и усилитель на триодных лампах Ли де Фореста. То есть все предпосылки к появлению говорящего кино были налицо. Оставалось только научиться синхронизировать звук с изображением, но это оказалось не так просто. Поэтому фильмы шли под звуки сложных механических органов, граммофонных пластинок, сопровождались игрой музыкантов, иногда целых оркестров, актеры произносили за экраном диалоги, изображали звуковые эффекты, словом, выкручивались как могли.

С самого начала было два пути создания системы звука для фильма: запись на самой пленке или запись на диске. Разработкой занимались многие, в том числе компания **Vitaphone**, созданная совместными усилиями студии **Warner Bros.** и **Western Electric**. Еще они привлекли инженеров из **Bell Telephone**. В системе, разработанной **Vitaphone**, использовалась запись на диске, причем

Ч. Чаплин. «Золотая лихорадка»

Г. Ллойд. «Безопасность в последнюю очередь»

Б. Китон. «Генерал»

проигрыватель был электрически синхронизирован с кинопроектором. Эти установки просуществовали до 1931 года, после чего от них отказались из-за принципиально неустранимых изъянов, присущих такому способу синхронизации. (Забавно, что как раз в наши дни с появлением цифровых носителей звук опять пишется на дисках, которые синхронизированы с проектором).

Поначалу студия **Warner Bros.** собиралась записать только музыку и звуковые эффекты — о диалогах никто не задумывался. Первым полнометражным фильмом с синхронизированными системой **Vitaphone** звуковыми эффектами и музыкальным сопровождением (но без диалогов)стал романтический триллер «Дон Жуан». Музыка и эффекты были записаны на громадный диск с восковым покрытием. Шестого августа 1926 года в Нью-Йорке состоялась грандиозная премьера, но вопреки всем ожиданиям сенсации не произошло, хотя знаменитый Джон Берримор по кличке «Великий Профиль» был неотразимым соблазнителем и во всю целовал дамам ручки под исправное чмоканье системы **Vitaphone**.

Большинство киностудий, тем не менее, с энтузиазмом принялись озвучивать свои немые фильмы записанными спецэффектами. В сотнях кинотеатров были установлены динамики и усилители. Компания **«Уорнер Бразерс»** в середине 20-х вложила почти три миллиона в систему **Vitaphone** и залезла в долги.

В 1926 году Уильям Фокс и **«Фокс Филм Корпорейшн»**, присмотревшись к деятельности братьев Уорнер, выпустили усовершенствованную конкурирующую систему **Movietone**, разработанную совместно с компанией **«Дженерал Электрик»**. Это была первая коммерчески успешная и эффективная система со звуком, записанным прямо на кинопленке. Проблемы с синхронизацией исчезли: теперь «саундтрек» полностью совпадал с изображением.

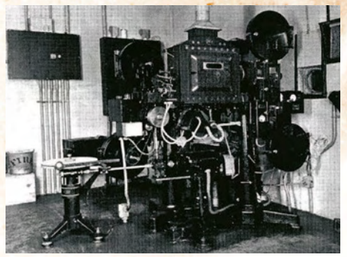
«Фокс Корпорейшн» вскоре выпустила фильм со звуковыми эффектами и музыкой и даже сделала программу озвученных музыкальным шумом новостей о трансатлантическом перелете Чарльза Линдберга.

Но эпоха звукового кино началась шестого октября 1927 года, когда на экраны вышел фильм «Певец джаза» производства **Warner Bros.**, с Элом Джолсоном в главной роли. Опять же помогла случайность. «Певец джаза» — мюзикл о джазовой карьере еврейского эмигранта, который был кантором в синагоге, но мечтал петь в ночных клубах. (Сам Эл Джолсон тоже был эмигрантом и родился в России.) Фильм этот, по сути, был почти немым, в нем звучали только песенки, исполняемые Джолсоном и всего 350 слов — несколько фраз, произнесенных до или после исполнения. У него даже не было специально написанного текста, это была чистая импровизация, очень эмоциональная, впрочем, и искренняя. Именно эти самые обычные слова, произнесенные немым доселе персонажем на экране, и поразили публику. Фильм стал событием и имел грандиозный успех.

После этого все крупные киностудии, в том числе **Paramount** и **United Artists** оценили масштаб и значение грядущей звуковой революции. Будущее, безусловно, принадлежало «говорящим» фильмам. В мае 1928 года, во избежание очередной затяжной войны патентов, они подписали соглашение с **Western Electric**, поручив этой фирме в течение следующего года провести сравнительный анализ всех существующих разработок и выбрать единую, стандартную систему звука для кино.

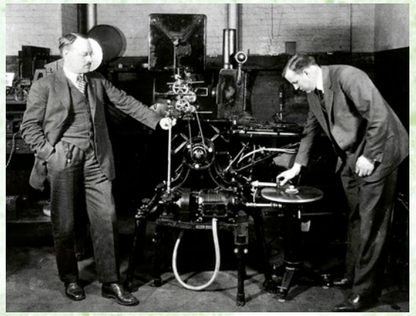
Как и ожидалось, появление звука произвело настоящий переворот в кинематографической технике. Одновременно звук создавал массу новых проблем. Сразу же оказалось, что значительно сузился рынок сбыта, теперь он ограничивался только англоговорящими странами. Многие популярные актеры и актрисы немого кино не отличались хорошими голосовыми данными и четкой сценической речью. Их карьеры пошатнулись.

Теперь громоздкие, тяжелые кинокамеры должны были двигаться и работать бесшумно. Их приходилось устанавливать в специальных звукоизолирующих кабинах, обитых войлоком. Поскольку все диалоги записывались тогда «в живую», движения актеров ограничивались привязкой к микрофонам, которые были спрятаны в антураже или в костюмах. Первые «говорящие» фильмы получались гораздо более примитивными и неуклюжими, чем достигшее уже совершенства немое кино. Но поскольку новшества были поразительны и вызывали восхищение публики, «немые» киностудии мгновенно вышли из игры. Все вкладывали огромные средства в дорогостоящее



Установка «Vitaphone»

Диск «Vitaphone»



новое оборудование, технические инновации и звукоизолированные помещения. Вскоре камеры уже ездили на бесшумных роликовых тележках, а микрофоны крепились к длиннющим штангам (бумам), которые позволяли держать их за кадром.

Постепенно режиссеры научились мастерски манипулировать звуком. Он мог приближаться или удаляться вместе с объектом, предшествовать его появлению или существовать самостоятельно. Мюзикл впервые вышел за рамки театральной сцены в фильме Эрнста Любича «Парад любви» (1929) с Дженет Макдональд в главной роли. Рубен Мамулян в фильме «Аплодисменты» (1929) первым записал саундтрек отдельно, используя наложения и спецэффекты. Звук кардинально изменил основные приемы съемки. Льюис Майлстон в фильме «Первая страница» заставил камеру прямо-таки танцевать вокруг актеров, что позволило сломать пластическую монотонность слишком длинных диалогов.

Говорящее кино преобразовало и сами студии, и методы производства. Выбором сюжета для фильма, (который в свое время режиссер делал более или менее самостоятельно) теперь занимался целый производственный отдел с десятками служащих. Перевод отобранной пьесы на язык кино поручался специалистам по составлению развернутого либретто, сюжетной разработке, диалогу. Эти подробно разработанные партитуры предусматривали все детали, звуковые и изобразительные, и устанавливали точный хронометраж. Говорящее кино почти покончило с импровизацией, характерной для пионеров кинематографа. Теперь для того, чтобы тщательно подготовить съемку эпизода, рассчитанного на одну минуту проецирования, требовалось в среднем не менее половины рабочего дня. Необходимо было разработать последовательность съемки всех планов, метраж и прочее (все это называлось «continuity»). Деловые люди, финансировавшие постановку, стремились свести роль случайности к минимуму. И им это удавалось не всегда.

Многие звезды немого кино так и не смогли заговорить

на экране. У некоторых обнаружился сильный иностранный акцент, у других неподходящий тембр или дикция. Пола Негри, Эмиль Джаннигс, Рамон Наварро, Клара Боу, Вилма Бэнки, Колин Мур, Нита Нолди, Бланш Свит и Мэри Пикфорд навсегда остались немыми. Другие, например Джоан Кроуфорд, Пол Муни, Грета Гарбо, Лон Чейни и Глория Свенсон, пережили звуковую метаморфозу, наняв в качестве репетиторов театральных режиссеров с Бродвея, которые ставили им правильное произношение и давали уроки сценической речи.

К 1930 году немые фильмы практически исчезли из проката. С 1927 по 1930 годы звуковоспроизводящей аппаратурой были оборудованы уже более 40% американских кинотеатров.

Другим технологическим достижением в кинематографе стал цвет. Кино пытались в буквальном смысле «раскрасить» с самого начала. Но раскрашивать каждый кадр кисточкой и тонировать вручную оказалось занятием чрезвычайно утомительным и непрактичным. И результат был весьма неубедителен. До изобретения цветной пленки пытались снимать и проецировать черно-белые фильмы через вращающиеся цветные фильтры (красный и зеленый), установленные на камере и проекторе — этот процесс назывался *Kinemacolor*.

В 1915 году Герберт Калмус, Дениэл Комсток и Бартон Весткотт решили разработать систему для цветного кино и создали компанию **Technicolor Motion Picture Corporation**. Первый созданный ими процесс обработки пленки был двухцветным: одновременно отпечатывались два негатива, красный и зеленый, затем они складывались вместе. Первым цветным фильмом, снятым на двухцветную пленку *Technicolor,* был «Пролив» (1917). В 1926 году по этой же технологии был снят полнометражный приключенческий триллер «Черный пират» с Дугласом Фэрбенксом.

В 1932 году фирма **Technicolor** разработала трехцветный процесс. Уолт Дисней снял на этой пленке мультфильм «Цветы и деревья» и сразу же получил «Оскар». Первым полнометражным игровым фильмом, снятым на цветной пленке с обычной экспозицией, стал «Бекки Шарп» Рубена Мамуляна (1935).

В конце 20-х годов Голливуд показал миру много нового и удивительного. Появились первые знаменитые мюзиклы. Киностудия **MGM** сняла «Мелодии Бродвея» (1929) с Чарльзом Кингом, Анитой Пейдж и Бесси Лав — это была первая полнометражная музыкальная картина. Фильм принес успех, и **MGM** в том же году закрепила его следующим мюзиклом «Голливудское ревю 1929 года». В нем снялись все звезды немого кино (Лайонел Берримор, Джоан Кроуфорд, Бастер Китон, Джон Гилберт, Мэрион Дэвис, Бесси Лав, Норма Ширер, Мэри Дресслер и другие). Рекламный слоган «Теперь они говорят и поют» действовал безотказно.

Первый звуковой голливудский фильм с исключительно чернокожими актерами, «Аллилуйя» режиссера Кинга Видора, был снят тоже в 1929 году. Первоначально он снимался без звука. Саундтрек был записан позже в студии — так было положено начало процессу, получившему название «post-production», то есть озвучиванию и дубляжу. В 1928 году саундтрек к весьма слезоточивому фильму «Поющий глупец» с Элом Джолсоном впервые вышел на грампластинке.

В 1928 году появился первый фильм, целиком построенный на диалогах («Огни Нью-Йорка», 1928), хотя переходы между отдельными эпизодами сопровождались титрами. В двадцать девятом году свой первый говорящий фильм снял Альфред Хичкок («Шантаж», 1929). Уолт Дисней и его главный художник Аб Айверкс сделали первый мультик с синхронизи-

рованным звуком («Пароход Вилли», 1928), где впервые прозвучал задорный голосок Микки Мауса.

Однако, примерно в эти же годы все громче стали раздаваться совсем иные голоса. Например, голос цензуры. Авторы советских книг о кино умудрялись одновременно изобличать и аморальность американского кино, и ханжество американской цензуры.

Цензура действительно свирепствовала. Различные пуританские общества, в том числе известный «Легион благопристойности», с благословения Папы призывали к бойкоту ряда фильмов. В 1922 году ведущие киностудии создали Американскую Ассоциацию Продюсеров и Прокатчиков (MPPDA) — своего рода политическое лобби для отстаивания своих интересов, противодействия негативной рекламе и саморегуляции. Причем во главе этой организации стоял бывший федеральный чиновник (министр почт), суровый пуританин Уилл Хейс, о котором уже заходила речь прежде. В 1924 году MPPDA опубликовала так называемую «Формулу», некий свод правил для продюсеров, где в частности говорилось: «Продюсеры должны: очень тщательно следить за тем, чтобы для экранизации выбирались только книги и пьесы нужного типа; избегать экранизации книг и пьес, которые могут быть перенесены на экран лишь с поправками, радикально меняющими основной замысел; не использовать названий, намекающих на содержание, которого нет в фильме, или обманным путем завлекающих публику в кинотеатры; не ставить дезинформирующкю или непристойную рекламу». Вскоре эти достаточно общие и расплывчатые формулировки были заменены гораздо более подробным списком того, что показывать нельзя вообще или можно, но с определенными ограничениями. К 1930 году был разработан окончательный свод правил, получивший название «Производственный Кодекс», или «Кодекс Хейса».

Первый пункт общих принципов Кодекса гласил: «Не должно быть поставлено ни одной картины, отрицательно влияющей на моральный уровень зрителя. Поэтому ни в коем случае нельзя привлекать зрительские симпатии к преступлению, правонарушению, злу и греху». Затем шла более подробная расшифровка по категориям:

«Преступление. Нельзя изображать преступление таким образом, чтобы оно привлекало симпатию к нарушению закона и правосудия или внушало желание подражать преступнику». Далее подробно разъяснялось, как надо снимать технику убийства и так далее.

«Секс. Необходимо утверждать святость института брака и семьи… Об адюльтере или незаконных связях, иногда необходимых по сюжету, нельзя говорить прямо и открыто, нельзя их оправдывать или заставлять казаться правильными и позволительными». Затем следуют подробные пояснения, в каких рамках можно показывать сцены страсти, аборты, проституцию и половые извращения.

«Религия. Ни один фильм или эпизод не должен осмеивать какие-либо религиозные верования. Священнослужители и даже лица, выдающие себя за них, не должны показываться в виде комических персонажей или злодеев, так как это может нести оттенок неуважения к религии».

«Национальное достоинство. Не может быть выпущен ни один фильм, разжигающий фанатизм или ненависть между народами разных рас, религий или национальностей. Следует избегать презрительных прозвищ, оскорбляющих национальное достоинство китайцев, испанцев, итальянцев, португальцев, французов, негров, евреев или людей какой бы то ни было национальности…». Остальные пункты Кодекса запрещали жестокость по отношению к животным, богохульство, вульгарность, непристойности, показ абсолютной наготы и многое другое.*

Но официально этот кодекс вступил в силу лишь в 1934 году после шумной кампании «за укрепление моральных стандартов», проведенной в масштабах всей страны воинственным «Легионом нравственности». Была создана Администрация Производственного Кодекса, имевшая уже откровенно цензорские, а не совещательные функции. Каждый снятый фильм теперь подлежал обязательному просмотру в АПК. Уклонение каралось штрафом в 25 тысяч долларов. А Уилл Хейс на долгие годы стал главным цензором Америки.

Уилл Хейс

*"The Production Code" MPPDA, Los Angeles, 1930.

COLUMBIA PICTURES
© 2001 COLUMBIA PICTURES INDUSTRIES, INC. ALL RIGHTS RESERVED.
Metro Goldwyn Mayer TRADE MARK
Paramount A VIACOM COMPANY
UNIVERSAL
20th CENTURY FOX