

КИНОсъемки, **КИНО**промышленность, **КИНО**искусство

ИГОРЬ БЕЛЕНЬКИЙ

ИСТОРИЯ

КИНО

Игорь Беленький

**История кино. Киносъемки,
кинопромышленность,
киноискусство**

«Альпина Диджитал»

2019

Беленький И. В.

История кино. Киносъемки, кинопромышленность, киноискусство
/ И. В. Беленький — «Альпина Диджитал», 2019

Каждый год в прокат выходит все больше фильмов, появляются новые имена и жанры. Чтобы разобраться в том, что сейчас происходит в кино, важно понимать, как кинематограф зародился и развивался. Историк кино, преподаватель Гуманитарного института кино и телевидения Игорь Беленький рассматривает основные этапы становления кинематографа: как кино стало искусством, боролось за звук, было пропагандой, пережило бурные шестидесятые и лихие девяностые. Это и история кинематографа, и разбор самых знаковых фильмов, и анализ ключевых событий во Франции, Германии, Италии, Великобритании, США, России и странах Азии.

© Беленький И. В., 2019

© Альпина Диджитал, 2019

Содержание

Предисловие	6
Как родился кинематограф	7
Что такое кино?	8
Когда и как изобрели кино?	9
Фильмы	13
Мельес	15
Борьба за патенты	17
До Голливуда	18
Превращение Голливуда	20
Рождение нации	21
Нетерпимость	23
А во Франции...	26
А в Англии...	27
А в Италии...	28
А в Дании...	31
Конец ознакомительного фрагмента.	33

Игорь Беленький

История кино: Киносъемки, кинопромышленность, киноискусство

Издается в авторской редакции

Главный редактор *С. Турко*
Руководитель проекта *Л. Разживайкина*
Корректоры *М. Смирнова, О. Гриднева*
Компьютерная верстка *А. Абрамов*
Дизайн обложки *Ю. Буга*
Изображения – *Legion-Media*

© Беленький И. В., 2019
© ООО «Альпина Паблицер», 2019

Все права защищены. Данная электронная книга предназначена исключительно для частного использования в личных (некоммерческих) целях. Электронная книга, ее части, фрагменты и элементы, включая текст, изображения и иное, не подлежат копированию и любому другому использованию без разрешения правообладателя. В частности, запрещено такое использование, в результате которого электронная книга, ее часть, фрагмент или элемент станут доступными ограниченному или неопределенному кругу лиц, в том числе посредством сети интернет, независимо от того, будет предоставляться доступ за плату или безвозмездно.

Копирование, воспроизведение и иное использование электронной книги, ее частей, фрагментов и элементов, выходящее за пределы частного использования в личных (некоммерческих) целях, без согласия правообладателя является незаконным и влечет уголовную, административную и гражданскую ответственность.

* * *

Виктории

Предисловие

Эта книга – моя очередная попытка сблизиться с читателем. Когда-то я уже попытался это сделать, написав книгу о Мэрилин Монро и опубликовав ее в Петербурге в 1993 г. (славные, или безумные, девяностые!). Затем моими читателями надолго стали студенты ГИТРа, для которых мне пришлось написать не одну, а шесть книг «Лекций по всеобщей истории кино»: с 2003 по 2012 г. они постепенно и появлялись на свет божий. И вот я вновь пишу для обычных посетителей книжных магазинов – для тех, кто кинематографом специально не интересуется, для кого фильмы вовсе не цель жизни, а в лучшем случае предмет интереса к общечеловеческой культуре и искусству.

В нашей стране сейчас мало интересуются кино, да, собственно говоря, и интересоваться-то особенно нечем – от кино уже давно осталась одна история. И потому следует каким-то образом объяснить все то, что случилось, в частности, с нашим кинематографом в 1991 г. и, к сожалению, происходит с ним по сию пору. Сделать это можно, во-первых, вдумавшись в ситуацию, в какой российское кино оказалось столетие назад, а во-вторых, разобравшись с тем, что происходило уже в советском кино с начала 1920-х гг. Корни сегодняшних проблем следует искать в историческом вчера. Это же относится ко всякой национальной кинематографии и к кинематографу как таковому в целом.

Кроме того, я предлагаю читателю возвратиться к истокам кино, к его пленочной истории. Речь пойдет об основах другого кинематографа – того, который ныне считается классическим и который теперь уже безвозвратно ушел в историю, ибо создавался в совершенно иных условиях, словно в ином мире, будто на другой планете. Погружаясь в атмосферу развития пленочного кинематографа, принимая его как данность, только и можно как следует понять и прочувствовать этапы исторического развития, которые кинематограф прошел не только как результат технического и технологического прогресса, но и как вид искусства.

Словом, многоуважаемый читатель, отправляемся в путь по проселочным дорогам Истории кино, и ухабов на этом пути куда больше, чем в других видах искусства, хотя и прошло-то со времен изобретения кинокамеры всего 130 лет. Сравните с историей литературы, или театра, или музыки, или живописи. Но сколько за эти 130 лет произошло... Поехали!

Что такое кино?

Прежде чем рассуждать об Истории кино, неплохо бы понять, что оно собой представляет – об истории чего пойдет дальше речь. Литература основана на умении писать и читать – что написали, то и прочитали. Не будь мы способны слышать звуки, не было бы и музыки; не воспринимай наши глаза цвет, линии, плоскости, объемы – не было бы живописи. А кино?

А кино, в сущности, это технический казус, фокус с восприятием, основанный на персистенции, на инерции зрительного восприятия. Посмотрите секунду на включенную лампочку и закройте глаза – ваша сетчатка запомнит лампочку. Без этого эффекта не было бы ни кино, ни телевидения.

Кино изобреталось на пленке. Сейчас о кинопленке, к сожалению, все забыли, но без нее говорить об Истории кино бессмысленно. Основа кинопленки – целлулоид на безусадочной лавсановой основе толщиной 0,07–0,08 мм; внутренняя сторона пленки покрыта светочувствительным слоем желатины толщиной 0,02–0,025 мм (в этом отношении кинопленка ничем не отличается от фотопленки). Основные виды пленки: негативная (для съемок), позитивная (для печати фильмокопий), контратипная (для промежуточных негативов и позитивов с последующей массовой печатью фильмокопий), звуковая (для оптической звукозаписи), обращаемая (как правило, для получения непосредственно позитивного изображения). Основные форматы кинопленки: 35 мм (стандарт), 8 мм (узкая), 16 мм (узкая), 65 мм (широкая) и 70 мм (широкая).

Если на фотопленке каждый снимок – единственный в своем роде кадр, то на кинопленке каждый снимок – лишь малая часть кадра. Такой снимок называется кадриком, или фотограммой, и представляет собой одну из фаз общего движения предмета или живого существа. Любой кадр – это фотоснимок, который, понятно, неподвижен, и только при прерывистом движении пленки через лентопротяжный механизм с определенной скоростью (в начале XX в. – примерно 16 кадриков в секунду, с конца 1920-х гг. – 24) изображение на таких снимках воспринимается как движущееся. Другими словами, это иллюзия движения, которого в изображенной реальности (на кадриках) нет. Из неподвижных изображений на отдельных кадриках, снятых и показанных в прерывистом движении пленки через лентопротяжный механизм, формируется содержательный кинокадр.

Соединение (монтаж) нескольких кинокадров образует монтажную фразу, с помощью которой создается ситуация. (Иногда ситуация создается движением камеры в пределах одного кинокадра, когда монтаж становится внутрикадровым.)

Из нескольких монтажных фраз (ситуаций) складывается эпизод, который иногда совпадает с монтажной фразой, иногда, при развитии действия внутри кинокадра, – с кинокадром. Из определенного количества эпизодов формируется фильм.

Итак: кадрики – их движение через лентопротяжный механизм – кинокадр – монтажная фраза – эпизод – фильм. Формально это и есть кино. Неформально кино – все то, что с помощью этой схемы удается создать.

Когда и как изобрели кино?

В 1995 г. все «прогрессивное человечество» отмечало столетие киноискусства: 28 декабря 1895 г. в Париже, на бульваре Капуцинок, в «Гран-Кафе» (в «индийском» салоне) якобы и родилось Искусство кино. 28 декабря в том году – это суббота. Интересно, в какой день недели родилась литература? А живопись? А музыка? А театр? В любом случае в отношении кино эта дата дважды несправедлива: авторы субботнего события 28 декабря Луи и Огюст Люмьеры создали свой *Cinématographe*, только когда увидели фильмы, которые им привез отец (по одной из версий – из Нью-Йорка, по другой – из Парижа); но раз фильмы уже были, значит, их кто-то снимал до Люмьеров? Стало быть, кино уже существовало? Кроме того, кино как вид искусства не могло возникнуть в один день – на это потребовалось несколько десятилетий, и только с 1920-х гг. стало возможным говорить о некоем подобии «искусства экрана». 28 декабря появилась только машинка, аппаратик с лентопротяжным механизмом, грейфером и линзами простейшего объектива, что в целом позволяло проецировать движущиеся изображения на стену. Но даже к идее подобных аппаратиков человечество пришло далеко не сразу. Их появление – итог нескольких линий исторического развития. Так что пока с днем рождения кино придется повременить...

Первым об изобразительных эффектах и иллюзии, которую они порождают, заговорил Платон в IV в. до н. э. в диалоге «Государство». Речь шла о пространственных и светотеневых эффектах, которые заменяли пленникам жизнь. В Средние века к этим эффектам прибегали кукольники Индии, Китая и острова Ява, а с XVIII в. – уже и европейцы: Филип де Лутербур в «Эйдофузиконе» (1781), Роберт Баркер в своей круговой «Панораме» (1792), Этьен Робер (Робертсон) в «Фантасмагории» (1797), Луи-Жак Дагер и Клод-Мари Бутон в «Диораме» (1822). Их «живые картинки» чуть ли не до конца XIX в. распространялись по всей Европе. Эта линия – первый этап в публичном появлении «волшебства» экранной иллюзии, хотя «экраном» здесь еще служили живописные картины и сценические подмостки.

Другая линия привела к созданию фотографии: изобретатели с давних времен старались зафиксировать нерисованное изображение. Сначала была *camera obscura* (темная комната) – светонепроницаемый ящик, где в одной из стенок проделано отверстие (диаметром 0,5–5 мм), а на противоположной укреплен экран из бумаги или матового стекла. Проходя через отверстие, свет создает на экране перевернутое изображение.

В Китае об этом эффекте еще в V–IV вв. до н. э. писали моисты, затем в Греции – Аристотель; Леонардо да Винчи использовал *camera obscura* для практической работы (зарисовок с натуры). В 1826 г. француз Нисефор Ньепс изобрел гелиографию – зафиксировал изображение в *camera obscura* с помощью асфальтового лака. В 1839 г. Луи-Жак Дагер (соавтор «Диорамы») использовал металлические пластины, покрытые слоем серебра, получившие название «дагеротипы». В 1840 г. англичанин Уильям Толбот разработал специальную вошеную бумагу, на которой уже можно было печатать снимки.

Так родилась фотография. Ее появление для кино стало принципиальным событием: именно в движении фотографических снимков заключалась суть рождавшегося кино, да и всей операторской работой на первых порах занимались бывшие фотографы – единственные, кто умел обращаться с аппаратурой. Фотография стала реальной основой будущей иллюзии.

Не менее важной оказалась третья линия. Еще в Древнем Египте наблюдали любопытный оптический обман: если в темном помещении быстро пронести любой источник света (свечу, фонарь – что угодно), возникнет впечатление, будто за ним как бы остается след. Так была открыта инерция зрительного восприятия, без представления о которой не было бы ни кино, ни телевидения. В 1829 г. в Льеже молодой бельгийский физик Жозеф Плато в течение 25 секунд смотрел на солнечный диск, стараясь определить предел сопротивляемости сетчатки.

В итоге он ослеп, но успел в 1832 г. сконструировать фенакистископ – своего рода игрушку, где воспользовался принципом инерции зрительного восприятия. По описанию самого Плато (его приводит Жорж Садуль в первом томе своей «Всеобщей истории кино»), «аппарат состоит из картонного диска с прорезанными в нем отверстиями. На одной стороне диска нарисованы фигуры. Когда диск вращают вокруг оси перед зеркалом, то фигуры, рассматриваемые в зеркале через отверстия диска, представляются не вертящимися вместе с диском, а, наоборот, кажутся совершенно самостоятельными и делают движения им присущие». Иллюзия, таким образом, обретает своих персонажей, рисованные фигурки, постепенно, как увидим, превращаясь в анимацию.

30 августа 1877 г. французский изобретатель Эмиль Рейно запатентовал оптический прибор для демонстрации рисунков в движении – праксиноскоп, создав его на основе фенакистископа Плато и зоотропа Уильяма Хорнера, то есть по докинематографической технологии.

Прибор состоит из открытого цилиндра с высотой стенок около 10 см. На внутренней стороне цилиндра размещена полоса с 8 или 12 рисованными миниатюрами. В центре цилиндра укреплена зеркальная призма, число сторон которой соответствует числу миниатюр. Внутренний радиус призмы составляет половину радиуса цилиндра. При этом каждая миниатюра отражается в соответствующей грани призмы таким образом, что отклонение грани при вращении компенсирует смещение изображения, обеспечивая его неподвижность между сменами. За счет такой оптической компенсации при вращении цилиндра возникает анимационный эффект плавного движения. В 1888 г. Рейно усовершенствовал праксиноскоп, перенеся рисунки на целлулоидную ленту и высветив ее на большом экране. С 1892 г. Рейно устраивал специальные показы в парижском музее Гревен и назвал их «оптическим театром». По-видимому, именно так и возникла анимация.

Наконец, четвертая линия – модернизация фенакистископа Плато. Над этим поработали многие: Уильям Хорнер сконструировал зоотроп (1834); Жюль Дюбоск разработал биоскоп, или стереофантаскоп (1851), который состоял из двух барабанов, вращавшихся синхронно перед объективом стереоскопа (что давало эффект движения и объема); Коулмэн Селлерс создал кинематоскоп (1861) – фотографии размещались на барабане не плоско, а одна за другой, как лопасти парового колеса; Генри Хэйл предложил конструкцию фазматропа (1870) – движение снималось по фазам, а затем все фотофазы показывались последовательно и т. п.

Иллюзия становилась реальной, превращаясь на этот раз не просто в фотографию, но в механизм, оживляющий фотографию, преодолевающий ее.

В 1877 г. английский фотограф Эдвард Майбридж как бы подвел итог всем попыткам оживить фотографию: он установил на ипподроме в ряд 24 фотоаппарата, к их спускам были привязаны нитки, натянутые на пути скачущей лошади. Лошадь рвала одну нитку за другой: соответственно щелкали затворы фотоаппаратов, и Майбридж в итоге получил 24 снимка отдельных фаз лошадиного галопа. Он сумел показать эти фотографии в их последовательности с помощью специального проектора, зоопраксископа, создав иллюзию движения лошади, а позднее – и движения других животных и человека. Этот эксперимент принято называть хронофотографией.

Вслед за Майбриджем хронофотографией заинтересовался французский физиолог и фотограф Этьен-Жюль Марей. В 1882 г. он сконструировал фотографическое ружье – своего рода скоростную фотокамеру, которая автоматически фиксировала один за другим 12 снимков в их фазовой последовательности (к 1894-му он доведет скорость съемки до 700 снимков в секунду) – сначала на вращающемся диске, а затем на пленке, к концу 1880-х гг. изобретеной Джорджем Истмэном. Это было самое настоящее ружье, но снабженное фотообъективом с небольшим фокусным расстоянием, а оружейная эргономика и принцип перезарядки заимствовались из револьвера, самого скорострельного оружия XIX в. Исторически теперь дело оставалось за малым – создать съемочную и проекционную аппаратуру.

Первый в мире киносъемочный аппарат, названный кинетографом, сконструировал по чертежам знаменитого изобретателя Томаса Эдисона его ассистент Уильям Лори Диксон в 1888 г. Он применил кинетограф в 1889 г., запатентовал в 1891-м и тогда же снял на нем первый фильм «Приветствие Диксона». Тот же Диксон соединил кинетограф с фонографом, который Эдисон создал в 1877 г., и в итоге получился кинетофонограф (или кинетофон, или фонокинетоскоп) – словом, звуковой съемочный аппарат. Этим аппаратом в 1894–1895 гг. был снят «Экспериментальный звуковой фильм Диксона».

Сначала на черном экране еле-еле слышны чьи-то слова: «Остальные готовы? Начинаем!», – а затем мы видим огромный рупор, перед которым стоит, наверное, Диксон и играет на скрипке мелодию баркаролы «Песня юнги» из оперетты Робера Планкета «Корневильские колокола». Рядом два его сотрудника танцуют под эту музыку. На последних секундах за рупором крадущейся походкой появляется еще один человек, но зачем – остается загадкой, так как съемка обрывается.

Снимать синхронно для кинетофона было трудно из-за низкой чувствительности мембраны фонографа и необходимости использовать громоздкие рупоры, неизбежно оказывавшиеся в кадре, – такой рупор и виден в фильме. Сравнительно низкой оставалась и точность синхронизации. Из-за невысокой громкости звук можно было слышать только через внутриканальные наушники – кстати, первые в мире!

Отснятые фильмы надо было на чем-то смотреть, и в 1891 г. Эдисону пришлось разработать и просмотрный (непроекционный) аппарат – кинетоскоп. Это деревянный ящик, внутри которого на шкивах натянута киноплёнка, непрерывно движущаяся мимо окуляра в верхней крышке аппарата, – стало быть, и смотреть через окуляр мог только один зритель. Ширина пленки (35 мм), форма перфорации, размеры и шаг кадрика (19 × 25 мм), определенные Эдисоном для кинетографа, с незначительными изменениями используются до сегодняшнего дня. Выбранное соотношение сторон кадрика 4:3 было наиболее распространенным в фотографии тех лет и считалось оптимальным.

В 1894 г. на Бродвее в Нью-Йорке был открыт Kinetoscope Parlor (салун кинетоскопов) с десятью кинетоскопами для индивидуального просмотра, в каждом была заряжена пленка с одним фильмом, и каждый зритель за 25 центов мог посмотреть пять фильмов, а за полдоллара – все десять: «Петиушинский бой», «Кузнецы», «Подковывание лошади», «Парикмахерская», «Горные танцы», «Трапеция», «Борьба» плюс два фильма о британской акробатке Эне Бертольди и один о «бодибилдере» Юджине Сэндоу (Евгении Сандове). Подобные салуны кинетоскопов открывались повсюду, и там показывались и другие фильмы. Среди них был один из первых цветных фильмов (раскрашенный от руки) – «Танец Лоу Фуллер». Открывались и салуны с табличками «Только для мужчин», в таких можно было увидеть фильмы с участием исполнительниц канкана. В 1895 г. в репертуаре кинетоскопов появился фильм «Поцелуй Мэй Ирвин и Джона Райса», вызвавший возмущение в прессе, где настоятельно требовали вмешательства цензоров.

Замечу между прочим, что о Люмьерах пока еще никто не слышал. И теперь, по-моему, самый подходящий момент перейти к ним, в то же время не упуская из виду и Эдисона с Диксоном.

В конце сентября 1894 г. Антуан Люмьер, владелец лионской фабрики по производству фотопластинок, будучи в Париже (по другим сведениям, в Нью-Йорке), купил за 6000 франков кинетоскоп Эдисона с программой из 12 фильмов и привез все это в Лион. Как бы то ни было, не будь кинетоскопа, откуда бы старший Люмьер его ни привез, вряд ли мы вообще услышали бы о существовании Люмьеров.

Согласно популярной версии, предложенной старшим сыном Антуана Люмера, Огюстом, они с братом Луи «заметили, что было бы интересно попробовать воспроизвести на экране и показать пораженным зрителям живые сцены, в точности изображающие движущихся

людей и предметы» (цитирую опять же по первому тому «Всеобщей истории кино» Жоржа Садуля). Однако, по рассказам внука Луи Люмьера, Макса Лефранка, Луи и Огюст просто хотели угодить отцу – сами они в то время интересовались куда более важными делами. Другими словами, мысль эта пришла в голову не братьям, а их отцу, который и предложил им создать проекционный аппарат. Именно это Луи Люмьер и сделал, применив грейфер по аналогии с передачей ножной швейной машины. Он использовал такую же киноплёнку, что и Эдисон, с теми же размерами кадрика, но придал ей прерывистое движение вместо непрерывного в кинетоскопе. Для съёмки и проекции была выбрана частота 15–16 кадров в секунду – заметно ниже, чем у аппаратов Эдисона с частотой 30–40 кадров в секунду: прерывистое движение киноплёнки с большой скоростью неизбежно привело бы к ее обрыву. Да и вся конструкция обеспечивала более яркое и устойчивое изображение по сравнению с кинетоскопом, и частота 16 кадров в секунду вскоре стала общемировым стандартом для беззвучного кино.

Изобретение Люмьеры назвали Cinématographe (синематограф; современный «кинематограф» представляет собой кальку с немецкого Kinematograph, в свою очередь заимствованного из французского). Легкий и компактный благодаря деревянному корпусу, аппарат позволял вести съёмку в любом месте; он был универсален, использовался как кинокамера, как кинопроектор и как один из первых кинокопировальных аппаратов прерывистой контактной печати. Таким образом, для съёмки, печати и демонстрации фильма, то есть для осуществления полного цикла кинопроизводства, требовался всего один аппарат.

Впрочем, грейферная система передачи, какой ее сконструировал Луи Люмьер, оказалась крайне ненадежной: плёнка при частом использовании рвалась, а если повреждалась перфорация, плёнку оставалось только выбросить. Поэтому к 1905 г. Cinématographe перестал применяться в качестве кинопроектора. Но это все будет позже, а пока важно, что кинопроектор наконец появился, так что дело встало за фильмами.

ФИЛЬМЫ

22 марта 1895 г. в Париже, во время конференции по проблемам развития фотопромышленности в стране, Люмьеры организовали первый в мире закрытый киносеанс. Собранным был показан 46-секундный фильм *«Выход рабочих с фабрики Люмьера в Лионе»*. А вот первый платный киносеанс действительно состоялся после Рождества, 28 декабря того же года. На нем были показаны десять фильмов: *«Выход рабочих с фабрики Люмьера в Лионе»*, *«Вольтижировка»*, *«Ловля золотых рыбок»*, *«Высадка участников фотографического конгресса в Лионе»*, *«Кузнецы»*, *«Политый поливальщик»*, *«Кормление ребенка»*, *«Прыжки через одеяло»*, *«Площадь Корделье в Лионе»*, *«Море»*.

В программе сеанса перечню этих фильмов предшествовало объяснение того, что зрителям предстояло увидеть: *«Аппарат, изобретенный господами Огюстом и Луи Люмьерами, с помощью серии моментальных снимков позволяет воспринимать любые движения, в течение данного времени совершаемые перед объективом, и воспроизвести эти движения в проекции на экран в их естественном масштабе перед всем залом»*.

Зрителей набралось 33 человека, каждый из которых заплатил за билет по франку.

Читателей, более или менее знакомых с Историей кино, видимо, удивит отсутствие в программе самого знаменитого фильма Люмьеров – *«Прибытие поезда на станцию Ла Съотá в Лионе»*. Его и правда стали показывать лишь с 25 января следующего года, когда уже был налажен серийный выпуск Cinématographe, к производству которого Люмьеры подключили инженера Жюля Карпантье, создателя фотобинокля, лучшего фотоаппарата тех лет.

Назвав *«Прибытие поезда...»*, я думаю, теперь самое время сопоставить первые фильмы, снятые кинетографом и показанные на кинетоскопе Эдисона, с фильмами Люмьеров, снятыми и спроецированными на экран посредством их Cinématographe. В чем принципиальное различие между *«Петушиным боем»*, *«Трапецией»*, *«Борьбой»*, *«Кузнецами»*, *«Подковыванием лошади»* или *«Парикмахерской»*, с одной стороны, и *«Выходом рабочих с фабрики Люмьера в Лионе»*, *«Вольтижировкой»*, *«Ловлей золотых рыбок»*, *«Высадкой участников фотографического конгресса в Лионе»*, *«Кормлением ребенка»*, *«Прыжками через одеяло»* и т. п. – с другой? Ответ – ни в чем. Первые снимались в Америке, вторые – во Франции. Разумеется, во всех фильмах разные сюжеты, но они различны и там и тут, да и как иначе? А вот общее в них совершенно очевидно: все они хроникальны.

Хроникальная съемка – это не фильм, а просто фиксация реального события; событие закончилось – закончилась и съемка; заснятое событие равно себе, у него нет другого смысла, кроме того, что был зафиксирован в процессе съемки.

«Выход рабочих с фабрики Люмьера в Лионе»: в конце рабочего дня открываются ворота фабричной проходной, из них выходят люди; когда вышел последний человек, ворота закрываются и фильму конец. Здесь нет больше ничего, кроме обозначенного в названии. Стало быть, это – хроника. Для того чтобы хроника превратилась в кинофильм, необходимо вмешательство снимающего: сдвинет ли он с места камеру, или склеит соседние кадры, или станет снимать разными планами, или как-то по-особому построит кадр, но каким бы то ни было образом вмешаться в съемку ему совершенно необходимо. Снять фильм как произведение – значит проявить творческую волю, то есть изменить снятое.

Тем-то и выделяется среди всех фильмов и Эдисона, и Люмьеров *«Прибытие поезда на станцию Ла Съотá в Лионе»*. На первый взгляд, это такая же хроника, как и во всех картинах того времени. Но приглядитесь к кадру: у него необычная для ранних фильмов осознанная композиция. Почему бы Люмьеру (наверняка ведь снимал один из братьев), например, не встать со своей треногой с аппаратом прямо на шпалы, перед поездом? Или на перроне не снимать перпендикулярно проходящему мимо составу? Кто бы его осудил? Но снимающий

чисто интуитивно занял оптимальную позицию – под углом к движению поезда, создав первую в мире глубинную композицию кадра, когда изображение на заднем плане переходит в изображение на переднем плане. Таково индивидуальное истолкование пространства. Оно интуитивно, так как учиться было не у кого, Люмьер был первым. Но такой кадр, снятый в самом начале кинематографа, дорогого стоит. Хотя, повторяю, основа его хроникальна.

Впрочем, уже по первым фильмам стало ясно, что природа экранного изображения изначально двойственна. Ведь каким бы документализированным, фотографическим, реалистическим или натуральным фильм ни был, это в то же время и представление, ибо документально изображенный на экране подлинный мир показан не как среда, обстановка, в которой зритель мог бы расположиться (для жизни ли, для отдыха или иного времяпрепровождения), а как нечто, отделенное от зрителя, ему недоступное, хоть и похожее на реальность. А раз так, значит, мы видим не подлинный мир, а только похожий на него (сейчас сказали бы «виртуальный»). Доказательством чему – *«Полиный поливальщик»*, первая в мире кинокомедия, показанная на первом платном киносеансе.

Конечно, это единственный во всей программе первого киносеанса вымышленный сюжет, но тем не менее все аксессуары действия подлинны: реальный сад, реальная вода. Выдуманы здесь только персонажи – это ненастоящий садовник: и он, и мальчик – знакомые Люмьеров. Но будь они даже настоящими (как, например, в сегодняшних документальных фильмах), ничего не изменилось бы – это было бы зрелище, история о том, как мальчик, зажав ногой шланг и дождавшись, пока садовник повернет к себе брандспойт, отпустил шланг и вода хлынула в лицо садовнику, который догнал и наказал мальчика. Опять-таки здесь нет больше ничего, кроме обозначенного в названии. Эта история вполне сродни театральной или литературной (сюжет и был заимствован из рассказа в картинках *«Поливальщик»*, опубликованного в 1887 г. книгопродавцом Кантенем). Кстати, обратите внимание на кадр: он плоский, что подчеркнуто светлой линией шланга.

Вот на этой неустойчивости экранного изображения, то и дело соскальзывающего с фотографической подлинности в театрализацию, в вымысел, и возникло другое (отличное от «люмьеровского») направление раннего кинематографа, которое иногда именуется «мельесовским».

Мельес

Дело в том, что на знаменитом сеансе 28 декабря присутствовал человек, которому мы обязаны игровым кино и «звездными войнами». Его звали Жорж Мельес. Он был профессиональным фокусником и иллюзионистом (одним из предшественников Дэвида Копперфильда) и свои представления показывал в театре «Робер Уден». Побывав на киносеансе 28 декабря, он заинтересовался изобретением Люмьеров, которое позволяло ему расширить число своих зрителей. Чтобы эти фокусы были столь же убедительны на экране, как и на сцене, по-видимому, именно Мельес придумал такие кинотрюки, как стоп-кадр, многократная экспозиция, съемка в каше, съемка в рапиде и т. п., которыми и по сей день пользуются на всех съемочных площадках мира.

Из всего, что снял Мельес (это около 500 короткометражек), наиболее интересны фильмы двух типов (если хотите, жанров): восстановленные события и фантастические картины. Что касается первого жанра, то сейчас он называется реконструкцией реальных событий, и редко какой документальный фильм обходится без подобной реконструкции. Начал эту традицию именно Мельес, восстанавливая эпизоды антитурецких восстаний на Крите («*Эпизоды войны в Греции*», 1896–1897), а также показывая воображаемые путешествия по реальным местам («*Между Кале и Дувром*», 1897). При съемках последнего в ателье у Мельеса были созданы волны из ткани, рабочие раскачивали лодку, а комик, изображавший путешественника в лодке, разыгрывал сценку морской болезни.

Гораздо интереснее и изобретательнее были сделаны эпизоды, связанные со взрывом на крейсере «Мэн», – фильм «*Визит к обломкам крейсера "Мэн"*» (1897–1898); для их создания у себя в ателье в Монтрё Мельес применил движущиеся макеты. В одном из эпизодов (водолазы за работой) Мельес вел съемки, поместив между кинокамерой и актерами, изображавшими водолазов, большой аквариум с рыбами. Этот же прием стал основным в его знаменитом фильме «*Царство фей*» (1903). Наиболее известен в жанре восстановленных событий фильм «*Дело Дрейфуса*» (1899), снятый по горячим следам этого громкого судебного процесса.

Но наиболее зрелищными и эффектными были фильмы Мельеса, представлявшие собой фантастические картины (сам он называл их сказочными феериями): «*Путешествие на Луну*» (1902), «*Путешествие через невозможное*» (1904), «*400 шуток дьявола*» (1906), «*Завоевание полюса*» (1912) и т. п.

Мельес, несомненно, был первооткрывателем таких жанров, как фэнтези и фантастические фильмы. «*Путешествие на Луну*» – «предок» современных «космических» фильмов, а «*400 шуток дьявола*» – типичное фэнтези того времени. Главное, что отличает сказочные феерии, – их насыщенность трюками и воображение Мельеса, а в «*Путешествии на Луну*» привлекает еще и пародийность (объект пародии – театральные феерии в стиле театра Шатле). Каждая из 30 картин-эпизодов в этом фильме переходит в очередную посредством наплыва – приема, при котором предыдущее изображение как бы растворяется в последующем. Сегодня это кажется элементарным, но на заре кинематографа любой трюк воспринимался как открытие.

Вклад Мельеса в развитие кинематографа чрезвычайно велик:

- он заложил основы специфического языка кино, разработав трюки, которыми пользуются и по сей день;
- на самом раннем этапе он расширил сферу воздействия экрана, выведя кино за пределы фотографии, в мир фантазии;
- только благодаря гениальному дару воображения Мельеса в кино уже с самого начала появились фантастические и сказочные фильмы. Следует добавить, что многие свои фильмы Мельес раскрашивал от руки, придавая цвету выразительные функции.

Финал жизни этого зачинателя кинематографа был поистине грустен. С 1909 по 1913 г. он работал на Шарля Патэ. В 1914-м из-за претензий Эдисона ему пришлось ликвидировать свой американский филиал, в 1915-м он превратил свою студию в Монрё в театр варьете, где выступал какое-то время, вернувшись к старым фокусам. В 1923-м Мельес объявил себя банкротом. В 1926-м редактор еженедельника «Синэ-журналь» Леон Дрюо случайно обнаружил Мельеса торгующим игрушками у вокзала Монпарнас. О нем вспомнили, наградили орденом Почетного легиона и назначили скромную пенсию. С 1932 года он жил в доме для престарелых членов Общества взаимопомощи кинорботников в Орли, где и умер 21 января 1938 г.

Таким образом, Мельес выполнил свою историческую задачу и вынужден был уйти из кино. Как, кстати, и Люмьеры, оставившие кинопроизводство в 1900 г., после Всемирной выставки в Париже.

Если кто-то из читателей заинтересуется Мельесом, то он (в исполнении Бена Кингсли) появляется в фильме Мартина Скорсезе «*Хьюго*» (другое название – «*Хранитель времени*»; 2011). В тот же год (кстати, год 150-летнего юбилея Мельеса) Эрик Ланж и Серж Бромберг сняли документальный фильм «*Необыкновенное путешествие*», посвященный жизни и творчеству Мельеса.

Борьба за патенты

Между тем по другую сторону Атлантического океана разворачивалась своя интрига, не художественная, не изобретательская – юридическая. Как ни удивительно это сегодня звучит, но было время, когда Голливуд еще не существовал, и, если бы не энергия и корысть Эдисона, он бы и не появился. Придумав кинетограф и кинетоскоп (кстати, ему пришлось переработать кинетоскоп, делая его проецирующим), Эдисон стал владельцем большинства патентов на киноаппаратуру и, естественно, ожидал «валютных поступлений», но, как оказалось, напрасно. И тогда он начал действовать. Его юристы предложили собственникам наиболее крупных кинокомпаний объединиться в картель и выплачивать Эдисону проценты за право пользования его патентами. Однако большинство компаний опасались, что не смогут сохранить самостоятельность, и решили остаться независимыми.

18 декабря 1908 г. было объявлено о создании Motion Picture Patents Company (MPPC), которая вошла в Историю кино как Трест Эдисона, или Патентный трест (хотя на самом деле это был картель). В Компанию вступили, сохранив самостоятельность, Edison, Biograph, Vitagraph, Selig, Esseneу, Lubin, Kalem и американские филиалы Pathé и Méliès.

Так как владельцы большинства компаний не явились на учредительное собрание картеля, лицензии были выданы только его непосредственным участникам без права включения дополнительных членов. Члены картеля сохраняли свои студии и консультировались с Эдисоном только по общим организационным вопросам, выплачивая незначительные деньги. Остальным пришлось отчислять огромные суммы за право снимать и демонстрировать кинофильмы. День 24 декабря 1908 г., когда вступила в силу юрисдикция картеля, стал известен в истории американского кинематографа как «черное Рождество». В Нью-Йорке под предлогом нарушения патентных прав полиция закрыла 500 из 800 кинозалов. Более того, руководство Патентного треста стало прибегать к силовым, часто криминальным методам преследования и принуждения, и «независимые» устремились с Восточного побережья США на Западное, в Южную Калифорнию, поближе к границе с Мексикой, где в случае чего можно было скрыться. И хотя в 1913 г. Верховный суд вынес вердикт о прекращении деятельности Патентного треста, этот «трест», а на самом деле – картель, свою роль в Истории кино сыграл: благодаря ему родился Голливуд. А в 1917 г. Эдисон ушел из бизнеса: как и двумя годами раньше Мельес, он выполнил свою историческую задачу.

До Голливуда

Так как американское кино начиналось с Эдисона, из его мастерской в Уэст-Орэндж (штат Нью-Джерси), неподалеку от Нью-Йорка, то и первые фильмы снимались именно здесь, и одним из первых, кто начал их снимать после Диксона, был Эдвин Портер. Ему принадлежат наиболее известные фильмы доголливудских лет: «Жизнь американского пожарного» (1902), «Большое ограбление поезда» (1903), «Как французский дворянин нашел себе жену по объявлению в нью-йоркской газете» (1904), «Вся семья Дэм и их собака» (1905), «Спасенный из орлиного гнезда» совместно с Дж. С. Доули (1908) и др. Позднее он снял один из первых стереоскопических фильмов «*Ниагарский водопад*» («*Водопад Ниагара*», 1915).

В Историю кино фильм «*Большое ограбление поезда*» вошел, конечно, не благодаря своему содержанию (оно исчерпано названием): здесь, по-видимому, впервые заметна попытка параллельного монтажа. Это еще не осмысленный параллельный монтаж – просто режиссер был вынужден хоть как-то учитывать различные места действия, но факт остается фактом. Любопытно и то, как в фильме использован цвет: окрашены (от руки) всякий раз только части кадра – облако от взрыва (сейфа) и облачка от выстрелов, плащ девочки и платья танцующих девушек, а в финале – одежда бандита, стреляющего в зрителей. Также здесь очевидны другие особенности: полное отсутствие крупных и даже средних планов, кроме финального, и характерный для начала века прием впечатывания, известный из фотографии и выполняющий здесь функцию внутрикадрового монтажа. Кроме того, Портер еще не знал, что монтажом можно «сжимать» время, и потому был вынужден снимать все событие (например, эпизод с ограблением пассажиров поезда) целиком.

В целом фильму недостает (на сегодняшний вкус) монтажной энергетики, ритма, казалось бы диктуемого жанром (фильм о бандитах); действия обеих групп персонажей (бандитов и полицейских) не столько сопоставляются, сколько перечисляются. Но это не индивидуальный недостаток Эдвина Портера, а недостаток исторический – так же, в сущности, действовали все во всех странах, где уже было кино.

Другим режиссером, который начал работать еще в доголливудские годы, был Дэвид Уорк Гриффит. Правда, по сравнению с Портером и со многими другими, работавшими в то время и для Edison, и для Biograph, и для Vitagraph, и для других компаний, как вошедших в Патентный трест, так и оставшихся «независимыми», Гриффит добился в кинематографе гораздо большего и стал, по сути, первым выдающимся режиссером в Истории кино.

Весной 1907 г. ему, тогда актеру передвижной антрепризы, оставшемуся без работы, посоветовали обратиться на киностудию. Надеюсь, никто не удивится тому, что это была Biograph, кинокомпания Эдисона. Чьей же еще она могла быть? Первой ролью Гриффита стал горец, вырвавший ребенка из орлиных когтей, в фильме Э. Портера и Дж. С. Доули «*Спасенный из орлиного гнезда*»; затем последовали «*Снежное чучело*» (1907), «*Когда процветало рыцарство*» (1908), «*Житель Кентукки*» (1908), «*На жизненных перекрестках*» (1908) и др. Режиссером всех фильмов, где Гриффит выступал как актер, был Уоллес МакКатчен. В начале июня 1908 г. на Саунд-Бич в Нью-Джерси Гриффит, уже как режиссер, начал снимать свой первый фильм «*Приключения Долли*». И до сентября 1913-го, когда Гриффит ушел из Biograph «на вольные хлеба», он успел снять более 450 короткометражных фильмов. Это достаточно серьезная нагрузка: 450 фильмов за шесть лет, то есть примерно по шесть фильмов в месяц, причем и 10-минутных и 20-минутных!

Среди всего этого фильмового массива следует выделить «*Уединенную виллу*» (1909). Здесь впервые режиссер вполне обдуманно применил параллельный монтаж, которым ныне пользуются во всем мире. Что нужно для параллельного монтажа? Две или более линии действия, развивающиеся одновременно (параллельно), но в разных местах; при этом зритель вос-

принимает происходящее как целостную историю. Простейший вид параллельного монтажа – погоня. История спасения семьи от ворвавшихся в дом бандитов рассказана Гриффитом как бы в трех слоях: один слой – бандиты, осадившие виллу и в конце концов ворвавшиеся внутрь; другой – женщина с тремя маленькими детьми, запершая все двери и окна и звонящая по телефону в полицию; третий – полицейские вместе с мужем женщины, спешащие на помощь. Помощь приходит... но лишь в последнюю минуту! Такая развязка с тех пор стала неизменным финалом многих американских фильмов.

Преобразование Голливуда

Голливуд с 1880-х гг. был частным поместьем, названным «Остролистовой рощей», Hollywood (от holly – «остролист», wood – «лес, роща»). Затем поместье постепенно превратилось в поселение и в 1903 г. обрело городской статус, а в 1910-м этот новый городок оказался в городской черте Лос-Анджелеса.

После серии жестких конфликтов с Патентным трестом в это поселение-городок стали съезжаться «независимые» от Эдисона кинематографисты, они арендовали землю и расселились в Голливуде. Их нетрудно понять: помимо границы с Мексикой, позволявшей быстро скрыться от инспекторов Патентного треста, здесь были идеальные климатические, природные и человеческие условия: максимальное количество солнечных дней в году, горы, океан и испаноязычное местное население, которому, в отличие от ньюйоркцев, не надо было много платить. Потому следом за «независимыми» в Калифорнию устремились и компании, входившие в Патентный трест (тем более что в 1913 г. он был ликвидирован). Из всех вновь прибывших постепенно складывалась «колония», которая в конце концов превратилась в крупнейший кинопроизводственный комплекс в мире. Историю этого комплекса, наверное, лучше отсчитывать от 1909 г., когда «полковник» Уильям Селиг, основатель компании Selig, построил здесь первый съемочный павильон.

Первым фильмом, снятым в Голливуде (уже не в Нью-Йорке и не в Нью-Джерси, как прежде), считается «*В старой Калифорнии*» (1910) Дэвида Уорка Гриффита – его выпустила эдисоновская Biograph.

Первой кинокомпанией, которая зарегистрировалась именно в Голливуде, стала Nestor Motion Picture Company; произошло это в 1911 г. С 1912 г. начинают формироваться будущие компании «большой восьмерки»: Paramount Famous Lasky Corp. (Paramount), Universal Film Manufacturing Company (Universal), Fox (1914), United Artists (1919), Columbia (1920) и др. Всемирно известная надпись-знак Hollywood появилась только в 1949-м; до этого (с 1923 по 1949 г.) она выглядела как Hollywoodland.

Рождение нации

Как только на месте поместья «Остролистовая роща» появился съемочный кинокомплекс Голливуд, кинопроизводство начало усложняться, выводя фильмы за пределы короткометражного формата. Как я уже упомянул, в 1913 г. Гриффит ушел из Biograph – он стал художественным руководителем независимой компании Reliance-Majestic, закрепив за собой право ежегодно ставить по два крупных фильма за свой счет. С этого момента он начал снимать самостоятельно, по сути продюсируя собственные фильмы. Из фильмов 1914 г., о которых хоть что-то известно, «*Битва полов*» длилась около 50 минут (сохранился двухминутный фрагмент), а «*Совесть-мститель*» (другое название – «*Не убий*») – 56 минут. Последний, по-видимому, основан на двух произведениях Эдгара По – на стихотворении «Эннабел Ли» и новелле «Сердце-обличитель». Словом, Гриффиту надоело снимать короткометражки, он жаждал настоящего творчества. Да и последний его фильм, снятый для Biograph, – «*Юдифь из Ветилли*» – продолжался час. Это был бунт против обязательного короткого метража. Уйдя «на вольные хлеба», Гриффит уже мог себя не ограничивать, и в 1915 г. он вышел за все известные пределы, сняв более чем трехчасовую ленту «*Рождение нации*».

Фильм, повествовавший о рабовладении и Гражданской войне между Севером и Югом (1861–1865), не был случайным. В фильмах «*Сердце и меч*» (1910), «*Дом с закрытыми ставнями*» (1910), «*Битва*» (1911), снятых еще в Biograph, речь как раз и шла о временах Гражданской войны. Более того, в них Гриффит неизменно принимал точку зрения южан, а сторонников Линкольна изображал грабителями и бандитами, что прежде всего объяснялось традициями: многие на Юге сочувствовали конфедератам и патриархальному укладу жизни, основанному на рабовладении. А в таких фильмах, как «*Рамона*» (1910), Гриффит научился руководить толпой, массами статистов, всадниками, организовывать «сражения» и подобные большие постановочные сцены. Все это и пригодилось ему в 1915 г.

«*Рождение нации*» – попытка показать историю США периода Гражданской войны (1861–1865), последних предвоенных лет и первых послевоенных, последовавших за убийством президента Линкольна. Гражданская война, по мнению Гриффита, привела не только к отмене рабства, но и к бесчинствам бывших рабов; помешать этим бесчинствам, сплотить нацию, на взгляд режиссера, могло только организованное сопротивление белых – посредством ку-клукс-клана. Последнее особенно возмутило чернокожих американцев: в некоторых штатах фильм был запрещен, в некоторых подвергнулся бойкоту, но, как это нередко бывает, из-за протестов фильм только выиграл, став кассовым чемпионом.

Достоинства этой грандиозной картины – в монтаже (а стало быть, в ритме) и в постановке массовых сцен. Существенный элемент фильма – каше (маска, надеваемая на объектив). У Гриффита каше принимает самые разнообразные формы, именно этим способом он нарушает монотонность прямоугольного экрана, разнообразит композицию кадра, постепенно вводит зрителя в обстановку действия. Другое важное свойство фильма – цвет. Цветовое кино еще не изобретено, но потребность в нем уже ощущается: Гриффит в те годы не только вирировал свои фильмы (то есть опускал пленку в фиксаж с красителем), но и использовал целую цветовую гамму: красноватые, синеватые, зеленые тона целиком диктовались настроением, которое режиссер хотел передать в эпизоде. Немалое место в «*Рождении нации*» занимает параллельный монтаж, открытый Гриффитом, как мы помним, шестью годами раньше в «*Уединенной вилле*». Здесь этот принцип использован неоднократно и всякий раз, когда рыцари ку-клукс-клана спешат на помощь к своим.

Картина стала важнейшим этапом в развитии кинематографа на его пути от технической забавы к самостоятельному виду искусства. Многообразные съемочные, монтажные, драматургические приемы, примененные Гриффитом в «*Рождении нации*», использовались раньше

в работах как самого Гриффита, так и других режиссеров Европы и Америки. Но только Гриффит, и именно в *«Рождении нации»*, сумел соединить эти приемы в единую и целостную образную систему, только Гриффит смог с их помощью придать гигантскому по метражу, сложнейшему по структуре и неслыханно дорогостоящему фильму удивительные цельность и законченность.

Идеологически фильм спорен, но ведь он стал таким не только потому, что режиссер был расистом (судя по всему, он был не чужд расовых предрассудков на идеологическом уровне, а не на бытовом), но и потому, что личные взгляды, настроения и заблуждения режиссер сумел воплотить в стройную образную систему, фактически – в художественное произведение нового вида выразительности (пока еще неискусства). А это – уже гигантский шаг в развитии именно экранного художественного языка.

Нетерпимость

Еще монтировалось *«Рождение нации»*, а Гриффит уже начал съемки фильма *«Мать и закон»* по собственному сценарию. Темой ему послужили знаменитый в те годы судебный процесс (дело Стилоу) и отчет Федеральной промышленной комиссии о забастовке на химическом заводе, владелец которого приказал охране стрелять в забастовщиков, требовавших увеличения заработной платы. В результате столкновения тогда погибли 19 человек. В процессе работы над фильмом фантазия, как это нередко бывает, унесла режиссера дальше, и в результате расстрел забастовщиков стал завязкой к одному из эпизодов грандиозного фильма под названием *«Нетерпимость»*, который официально начал сниматься летом 1915 г. Фильм основывался на четырех связанных с различными историческими эпохами эпизодах, в которых Гриффит рассмотрел наиболее яркие, с его точки зрения, проявления общественной и личной нетерпимости религиозного и социального свойства: *«Падение Вавилона»* (539 г. до н. э.), *«Жизнь и страдания Христа»*, *«Варфоломеевская ночь»* (1572 г.), *«Мать и закон»* (современность).

Производство фильма финансировала компания Wark Company, то есть сам Гриффит. *«Рождение нации»* принесло ему к тому времени более миллиона долларов чистой прибыли (доллар 1910-х и 2010-х гг. объединяет только название, это совершенно разные валюты, поэтому один миллион надо умножить по крайней мере на сто). Полученную прибыль Гриффит тут же вложил в новую постановку.

Самым затратным стал «вавилонский» эпизод, потребовавший фантастических расходов. На огромном пространстве нынешнего Сансет-бульвара воздвигли колоссальные декорации; например, пиршественный зал Валтасара площадью 1500 квадратных метров обнесли крепостными стенами стометровой высоты, которые с внутренней стороны были украшены статуями огромных слонов, стоявших на задних ногах. Ни таких стен, ни таких слонов в настоящем Древнем Вавилоне, понятно, не было. На воссоздание пира Валтасара Гриффит, как считается, истратил \$650 000, что с учетом многочисленных периодов инфляции по нынешним деньгам вполне сопоставимо с каким-нибудь *«Парком Юрского периода»*.

И уж во всяком случае, это гораздо дороже подлинного пира, описанного в Библии. \$96 000 стоили многочисленные статисты; наряд царицы, возлюбленной Валтасара, обошелся в \$7000, а ее мантия – более чем в тысячу. Кордебалет стоил \$20 000 (столько же, сколько обычный фильм тех лет). Словом, «вавилонский» эпизод обошелся в тот самый миллион, что принесло Гриффиту *«Рождение нации»*. Общая стоимость всех четырех эпизодов *«Нетерпимости»* достигала \$1 750 000 плюс 250 000 дополнительных расходов на рекламу и прокат. Итого – \$2 млн. Словом, *«Нетерпимость»* – один из самых затратных фильмов в Истории кино.

В сценах штурма Вавилона участвовало до 16 000 человек. Всех их надо было одеть в костюмы VI в. до н. э., для чего потребовалась пошивочная фабрика. Речь шла о войне, стало быть, возникла необходимость изготовить оружие той эпохи (осадные башни, огнеметы, тараны, бесчисленное количество луков, стрел, щитов и т. п.) – для этого понадобились мастерские. 16 000 человек надо было кормить, поэтому пришлось устроить гигантские полевые кухни, от которых суповые миски развозились на вагонетках по узкоколейке системы Дековиля (эта технология была разработана в ходе Первой мировой войны).

По верху каменных стен Вавилона высотой с небоскреб ездил боевые колесницы, запряженные четверками лошадей. В фильме была задействована целая армия, и для руководства ею Гриффит создал что-то вроде штаба. Ассистентами Гриффита были позднее прославившиеся как режиссеры Эрих фон Штрогейм, Вудбридж Ван Дайк, Тод Браунинг и пр. Снимались актеры, которые впоследствии стали кинозвездами, – Констанс Толмэдж, Дуглас Фэрбэнкс,

Кэрл Дэмпстер, Герберт Бирбом Три, Ноэл Коуард, Бесси Лав, Мириам Купер и многие другие. «Нетерпимость» явилась школой, университетами чуть ли не для половины Голливуда.

Система монтажа всех четырех эпизодов фильма достаточно сложна. Гриффит стремился к тому, чтобы действия героев четырех разных эпох развивались как бы одновременно, параллельно. Эффект, когда события, происходящие в разное время, кажутся одновременными, достигается перекрестным монтажом. При этом внутри эпизода разные события могут действительно развиваться параллельно. Особой остроты сочетание двух видов монтажа (перекрестного и параллельного) достигает в финале всех историй.

Христос восходит на Голгофу; Проспер из «*Варфоломеевской ночи*», перепуганный резней вокруг него, изо всех сил стремится домой, где в это время (параллельный монтаж) солдат насилует героиню; девушка с гор на колеснице мчится впереди войск Кира в надежде предупредить Валтасара; героиня вместе с сочувствующим ей служащим суда, добившись от губернатора помилования, несется на машине к месту казни ее мужа, где в это время (параллельный монтаж) уже заканчиваются приготовления – напутствие священника, осужденному накидывают на голову балахон, палачи уже готовы перерезать веревки...

Интересно, что во всех эпизодах, кроме одного, помощь не поспевает и сюжет завершается катастрофой: Христос, как известно, был распят; Вавилон пал, а царь с царицей и девушкой с гор погибли; погибла и героиня «*Варфоломеевской ночи*» – прибежавший наконец домой Проспер обнял лишь труп невесты. И только в современном эпизоде все закончилось благополучно. Впрочем, это нетрудно было предвидеть: действие разворачивается в Соединенных Штатах Америки, самой демократической, самой справедливой (и прочее) стране мира. Потому только здесь несправедливо осужденный может рассчитывать на благополучный исход. Разумеется, это реклама, но верно и то, что не только ради нее снималось это грандиозное и чрезвычайно дорогостоящее произведение. В фильме есть еще и финал, не связанный ни с одним из эпизодов.

В нем с помощью двойной экспозиции, стоп-кадров и других приемов Гриффит показывает, как рушатся тюремные стены, как на месте темниц расцветают поля цветов, как останавливаются и прекращаются войны, как исчезает нетерпимость людей друг к другу и земля превращается в цветущий сад, где все радуются, как дети, которые тоже радуются. А в небе загорается огненный крест. Если еще учесть, что иногда эпизод от эпизода отделялся изображением актрисы Лилиан Гиш, которая качает колыбель, «соединяющую настоящее и будущее» (Уолт Уитмен), то становится понятно, что ради такого финала и сочинил поэт Гриффит свое гигантское киностихотворение.

Следует признать, что именно Гриффит превратил развлекательный аттракцион в кинематограф во всех его функциях – художественной, промышленной, пропагандистской, коммуникативной.

Он разработал практически доступную систему образной выразительности, включающую в себя как драматургические, так и монтажные приемы, какими пользуются и по сей день.

Фактически он первым не только понял, но и сумел реализовать ту простую идею, на которой держится современный кинобизнес: хочешь получить большие деньги – умей вкладывать в кинопроизводство столько, сколько оно требует. Именно Гриффит превратил съемки конкретного фильма в промышленное предприятие, подразумевающее не только вложение средств, но и организацию труда, и техническое обеспечение, и решение вопросов снабжения, и использование людских ресурсов.

Именно Гриффит придал кинематографическому рассказу идейную направленность, идеологическое звучание, сумев чисто экранными средствами выразить собственные взгляды, какими бы спорными они ни казались.

Наконец, не кто иной, как Гриффит, сумел своими фильмами заставить зрителей размышлять над конкретными философскими, социальными, психологическими проблемами, то есть придать кинематографу коммуникативную функцию.

И хотя впоследствии Гриффит снимет еще три десятка фильмов, его историческая миссия, на мой взгляд, оказалась исчерпана тремя картинами – «*Уединенная вилла*», «*Рождение нации*» и «*Нетерпимость*».

А во Франции...

А во Франции предприниматель Шарль Патэ вполне в эдисоновском духе разворачивает промышленное кинопроизводство и формирует кинокомпании: помимо собственной фирмы Pathé Frères (1896), он помог учредить две компании – Le Film d'Art (1907) и Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres (SCAGL; в русской кальке – ССАЖЛ, то есть Кинематографическое общество авторов и литераторов, 1908).

Le Film d'Art была необходима, чтобы преодолеть последствия пожара, случившегося в 1897 г. во время благотворительного базара. Тогда во временном помещении, где показывали фильмы, погасла газовая лампа, и, пока работавший с кинопроектором человек (впоследствии его назовут киномехаником) в полной темноте искал спичечный коробок, газ распространился по всему помещению; когда же он зажег спичку, все, естественно, взорвалось. В огне погибли почти полтора человека. После этого промышленная и банковская элита, участвовавшая в работе благотворительного базара, сочла кинематограф «опасным развлечением». Понимая, что только элита в состоянии содействовать развитию кино, финансируя фильмы, Шарль Патэ помог учредить фирму Le Film d'Art (буквально: художественный фильм), которая в 1908 г. выпустила «Убийство герцога де Гиза» с участием популярных актеров крупнейшего французского театра Comédie Française. Фильм, ориентированный на культурного зрителя, был создан профессионалами в области искусства, пусть и не кинематографистами (да и откуда им было тогда взяться?!), хорошо отрекламирован – и по этим причинам смог привлечь на премьеру представителей национальной элиты, которые были театральными завсегдатаями.

Другая компания, SCAGL, изначально создавалась для соблюдения и защиты авторских прав – именно усилиями этого общества и удалось ликвидировать конфликт между авторами популярных пьес и романов и сценаристами (суть которого вполне актуальна и сегодня). Однако спустя время SCAGL на деле оказалась филиалом Pathé Frères, превратилась в компанию по производству фильмов и объявила об экранизации творений классиков литературы всех времен и народов.

Реакцией на театрализованную и, прямо сказать, не слишком популярную продукцию компаний Le Film d'Art и SCAGL стала серия фильмов, выпущенных конкурентом Патэ, студией Gaumont. В ту пору продукция Gaumont выходила под общей рубрикой La Vie telle qu'elle est («Жизнь как она есть»). Создавал их ведущий режиссер Gaumont Луи Фёйад, работавший в кино с 1906 г. Однако на практике фильмы, выходявшие под этой рубрикой, оказались не менее театрализованными, нежели ленты Le Film d'Art.

Фёйад писал (цитирую по второму тому «Всеобщей истории кино» Ж. Садуля): «В этих сценах мы сознательно показываем "куски реальной жизни". Они волнуют и увлекают тем, что пробуждают в зрителях стремление к добру... Мы даем людей такими, каковы они есть, а не какими им следует быть». Но в реальности у него получались мелодрамы с трагическим финалом, семейные драмы, любовные конфликты со смертельным исходом: «Гадюки» (1911), «Порок» (1911), «Письмо с красными печатями» (1911), «Трест, или Битва денег» (1911), «Карлик» (1912), «Порывы сердца» (1912), «Судьба матерей» (1912), «Жизнь или смерть» (1912) и др.

К началу 1910-х гг. ни во Франции, ни где бы то ни было игровой кинематограф еще не созрел настолько, чтобы показывать «жизнь как она есть», – он еще не прошел через ад двух мировых войн и не накопил жизненное чутье, философию ценности жизни.

А в Англии...

А в Англии тем временем сформировалось, по сути, первое в Истории кино творческое направление, получившее (с легкой руки французского историка кино Жоржа Садуля) название «брайтонцы», или «Брайтонская школа», и действовавшее с 1896 по 1910 г. Это была группа энтузиастов киносъемок, практически изобретших (параллельно с Мельесом) и применивших все ставшие позднее известными технические съемочные приемы: наплыв (уже в 1910-х гг. превратившийся в двойную экспозицию), панорамирование, обратную съемку, стоп-кадр, даже тревеллинг, то есть съемку с движения.

В группу входили Джордж Элберт Смит, Джеймс Уильямсон, Эсме Коллингс, инженер Алфред Дарлинг. Они жили и работали в Брайтоне, что расположен на южном побережье Англии у пролива Ла-Манш.

Смит первым ввел в свои фильмы планы разной крупности. Например, в фильме «*Бабушкина луна*» (1900) мальчик рассматривает через лупу газетный текст, часовой механизм, птичку в клетке и бабушкин глаз (а Смит при этом пользуется приемом каше); в «*Маленьком докторе*» (1901) кошка, которую ребенок кормит с ложки, также показывается через каше в форме круга. Аналогичным образом снималась мышь, вылезшая из отверстия в стене, в фильме «*Мышь в школе изящных искусств*» (1901) – такими были первые крупные планы. Несмотря на детский характер сюжетов, эти маленькие фильмы обозначили художественные возможности технического приема (каше) и приема, акцентирующего объект съемки (крупный план), причем в самом начале кинематографа.

Большое значение для развития языка кино имела и картина Уильямсона «*Нападение на миссию в Китае*» (1900). Здесь уже был применен почти осмысленный монтаж. Фильм, рассказывающий об Ихэтуаньском («боксерском») восстании в Северном Китае (1899–1900), стал одной из самых ранних попыток чисто кинематографического повествования. Уильямсону же принадлежит и, по-видимому, первый «авангардный» фильм «*Большой глоток*» (1901), прямой предшественник французских авангардистских картин 1920-х гг., в частности снятых в группе «чистое кино». В целом творения брайтонцев выделялись из общей массы ранних фильмов, в том числе и на фоне лент Мельеса, разноплановыми съемками «на натуре» и сочетанием (монтажом) кадров разной крупности.

Заслуживает исторического внимания и фильм 1905 г. «*Спасенная Ровером*», снятый одним из основателей английского кинематографа Сесилом Милтоном Хепуортом. Простая частная история (цыганка похищает ребенка, а собака главного героя, колли по кличке Ровер, находит цыганку и приводит к ней хозяина) рассказана в понятной всем повествовательной манере. Хепуорт не пользуется никакими эффектами в духе брайтонцев, его семиминутный фильм снят неторопливо, со многими пейзажными кадрами (улицы, по которым бежит Ровер), сбивающими ритм, но создающими атмосферу действия. Если у брайтонцев главное – прием, то у Хепуорта в основу фильма заложено событие, преобразованное в целую историю.

А в Италии...

К созданию собственной кинопромышленности Италия в техническом отношении была готова уже 11 ноября 1895 г., когда туринский изобретатель Филотео Альберини запатентовал свой «кинемограф» – аппарат, способный снимать на пленку, проявлять и проецировать рисованные движущиеся изображения. Он не был копией люмьеровского аппарата, но в эпоху, когда какая бы то ни было идея «висит в воздухе», разные люди, не сговариваясь, приходят к сходным результатам. Впрочем, собственно кинопроизводство в Италии началось в 1905 г. До этого по заказу Люмьеров снимались хроникальные ленты в духе первого киносеанса – «Прибытие поезда на Миланский вокзал» (оператор – Итало Паккьони) и «Умберто и Маргерита Савойские на прогулке в парке» (оператор – Витторио Кальчина). Первые чисто итальянские хроникальные фильмы снимал в Турине Роберто Оменья, первый итальянский профессиональный кинооператор: в 1904 г. он снял автопробег в Пьемонте и маневры альпийских стрелков, а в 1905-м – маневры уланов, репортаж о землетрясении в Калабрии и другие подобные сюжеты.

Поворотным моментом стал все тот же 1905 г., когда Филотео Альберини вместе с Данте Сантони выстроил в Риме первый в Италии кинопавильон, в котором и был снят первый итальянский исторический фильм «Завоевание Рима», фактически заложивший основы костюмно-исторического фильма – жанра, традиционного в итальянском кино и впоследствии распространившегося по всему миру. В 1906-м Альберини и Сантони уже работали в кинокомпании Cines, которой суждено было сыграть определяющую роль в развитии итальянской кинопромышленности вплоть до конца 1930-х гг.

В Италии кинопроизводство развивалось гораздо активнее, чем во Франции. Если во Франции исторические постановочные фильмы начиная с «Убийства герцога де Гиза» успехом не пользовались (не в пример комедиям Андре Дюда и Макса Линдера), то в Италии первой коммерческой удачей стала именно историческая картина «Последние дни Помпей», которой компания Ambrosio выпустила в 1908 г. Его поставил Луиджи Маджи с участием актрис Лидии Де Роберти и Мирры Принчипи. Оператором был автор первых итальянских хроникальных съемок Роберто Оменья. Правда, в газетах и журналах того времени отмечалось, что на пиршественных столах Древнего Рима лежали современные ножи и вилки, но ни массовому успеху фильма, ни восторженным откликам в прессе это не помешало. Вообще, кинокомпания Ambrosio заметно повлияла на становление и совершенствование национальных художественных фильмов. Эта компания, по примеру французской Le Film d'Art, стала выпускать собственную «Золотую серию», включавшую фильмы «Последние дни Помпей», «Нерон», «Галилей», «Людвиг XI», «Геро и Леандр», «Гренадер Роллан» и пр. Серия эта выходила на протяжении десятилетия (1909–1919). Успешным был и другой фильм Луиджи Маджи – «Золотая свадьба» (1911), где пожилые супруги вспоминают времена войны за независимость Италии, потому и фильм насыщен крупными сражениями и кавалерийскими схватками. В США «Золотую свадьбу», по-видимому, смотрел и Гриффит – возможно, именно этот фильм Маджи подсказал ему особую манеру съемок эпизодов в «Рождении нации», связанных с Гражданской войной в США.

Многим из того, что позднее стало привычным в работе режиссера над фильмом, впервые занялись итальянские режиссеры 1910-х гг. Например, режиссер Марио Казерини на съемках своей версии «Последних дней Помпей» (1913) начал снимать крупные массовые сцены у подлинных архитектурных памятников, используя их в качестве фона. А памятников этих, как нетрудно догадаться, в Италии предостаточно. Режиссер Энрико Гуаццони, начиная с фильма «Освобожденный Иерусалим» (1911) по одноименной поэме Торквато Тассо, лично участво-

вал во всех стадиях подготовки фильма: ко всем своим картинам он писал сценарии, продумывал и оформлял декорации, разрабатывал костюмы персонажей.

В 1914 г. на экраны Италии, а затем и других стран вышел грандиозный постановочный фильм режиссера Джованни Пастроне «*Кабирия*»; его действие разворачивается в эпоху Пунических войн (три войны между Римом и Карфагеном, III–II вв. до н. э.). Событий в этом фильме множество, происходят они в разных местах, но одновременно, и, чтобы соединить их в единое художественное целое, режиссеру потребовался параллельный монтаж – это и есть самое интересное в фильме, снятом за год до «*Рождения нации*» человеком, который почти наверняка не видел ранних лент Гриффита (ту же «*Уединенную виллу*» 1909-го). Из пяти операторов, снимавших этот огромный по тем временам фильм (три часа), известнее других испанец Сегундо де Шомон, слывший специалистом по кинотрюкам, которые он создавал уже в 1902 г. В этом отношении он конкурировал с Мельесом: самостоятельно разработал технологию покадровой съемки и, по-видимому, впервые применил наплывы, наезды и отъезды камеры в павильонных съемках. Наверное, именно с помощью де Шомона Пастроне внедрил в процесс съемок «*Кабирии*» движение камеры, расположив оператора на специальной тележке – *carrello* (по-английски сначала – *travelling*, скорее, для обозначения процесса съемки с движения; позднее – жаргонное *dolly*).

Для развития языка экрана большое значение имели объемные декорации – в 1910-х гг. они были в моде и в театре, но на сцене и на экране применялись также рисованные задники. В «*Кабирии*» рисованных задников не было – вместо них воздвигались архитектурные сооружения и воссоздавалась монументальная скульптура; при павильонных съемках на расписной пол накладывалось стекло, имитирующее полированный мрамор и отражающее фигуры актеров. Собственно, именно из-за объемных декораций и понадобилась тележка для съемочной камеры – как иначе показать, что декорации не плоские, а имеют объем?

На съемках «*Кабирии*» Пастроне ввел в практику новый метод – съемку с запасом: отсняв 20 000 м пленки, он смонтировал окончательный вариант в 4500 м. Этот метод предполагал отбор эпизодов и сцен, лучших по качеству съемок и актерских дублей. По-видимому, само понятие «дубль» (итал. *ripresa*, франц. *reprise*, англ. *retake*) возникло в связи со съемками «*Кабирии*», когда впервые открылась возможность снимать повторно и отбирать из снятого материала наиболее удачные кадры.

В целом же «*Кабирия*» появилась не на пустом месте, а в результате многолетних экспериментов в области техники съемок. Здесь применено так много новаций (для того времени), что они не могли реализоваться в мировом кино все сразу. Это происходило постепенно и в разных странах. Так, следующий шаг в разработке выразительного движения камеры сделает Гриффит; позднее, в 1920-х гг., – немцы, в частности Мурнау; затем – французы, а у нас – Дзига Вертов.

Но не только костюмно-историческими фильмами жило раннее итальянское кино, снимались и фильмы на современные темы. За год до Первой мировой войны в кино появилось новое имя – Мартольо. Нино Мартольо был журналистом, писателем, поэтом и драматургом, заинтересовавшимся кинематографом. Еще в 1910 г. у него возникла идея экранизировать произведения Роберто Бракко, одного из наиболее интересных писателей, использовавших неаполитанский диалект. Но реализована эта идея была лишь в 1914-м, когда Нино Мартольо экранизировал самую известную пьесу Бракко «*Затерянные во мраке*». Интрига вполне мелодраматична: героиня постепенно узнает о тайне своего рождения, а ее мать преследует соблазнитель, то есть отца девушки, который в итоге умирает от апоплексического удара.

Мелодрама вообще присуща раннему кино, она – как разновидность лубка: ее простые и понятные формы надрыва, преувеличенных страстей, очевидного торжества Добра или Зла, морализаторство в начальные годы кинематографа как раз и воздействовали на зрителя, еще не искушенного экраном. Таким «лубком» и был «*Затерянные во мраке*». Кроме того, здесь

впервые в итальянском кино появились обычные люди с их судьбами и драмами, каких не было в костюмно-исторических картинах. Такие драмы стали называться реалистическими. Кроме «*Затерянных во мраке*» (1914), реалистическими считались «*Тереза Ракен*» (1915), снятая тем же Мартольо по роману Эмиля Золя, «*Ассунта Спина*» (1915) Густаво Серены с Франческой Бертини в главной роли и «*Пепел*» (1916) Артуро Амброзио с великой актрисой итальянского театра Элеонорой Дузе в главной роли. Этот ряд фильмов о жизни обычных людей – бедняков, а то и нищих, – оказался куда короче списка костюмно-исторических картин. Причина, очевидно, в том, что эти реалистические драмы не были рассчитаны на основную массу зрителей, обеспечивавших доходность любого фильма, – на средний класс. А «житие» нищих интересует разве что самих нищих. Да еще, возможно, социологов. Но свою роль в Истории кино эти фильмы сыграли и еще сыграют.

А в Дании...

Дания – маленькая страна: к началу XX в. там проживало менее 3 млн человек (ныне – 5,7 млн). Поэтому трудно было ожидать, что в этой стране могла появиться мощная киноиндустрия. Однако 100 лет назад, в первые годы существования кинематографа, не только в Дании, но и по всей Европе сложились особые условия для съемки даже сравнительно затратных фильмов (пример – в экономически тогда еще слабой, недавно объединившейся Италии). Покупательная способность основных валют той эпохи, рубежа столетий, была настолько высока, что даже с учетом тысячекратной девальвации этих валют к сегодняшнему дню суммы, вкладывавшиеся в основной тип кинопродукции тех лет (ковбойские фильмы, комедии, салонные драмы), не казались (да и не были) непосильными ни для частных инвесторов, ни для государственной казны. Потому-то и в маленькой Дании в 1908–1915 гг. сложился мощный кинематограф, успешно соперничавший на мировых рынках и с французским, и с итальянским. А в немецком прокате датские фирмы были и вовсе абсолютными монополистами. Фирменный знак национальной датской кинокомпании Nordisk – белый медведь, стоящий на глобусе, – был хорошо известен во всем мире, а кинозвезды из Копенгагена повсюду пользовались огромной популярностью.

Один из первых киносеансов был организован художником Вильгельмом Пактом, который в деревянном павильоне на Родхуспладсен, в Копенгагене, показал 7 июня 1896 г. программу ранних люмьеровских фильмов. И даже случившийся здесь пожар (за год до парижского) не убил интерес датчан к кино: 30 июня показ повторили, причем при необычайном скоплении народа. В 1903 г. после знакомства с люмьеровскими фильмами придворный фотограф Петер Эльфельт снял первый датский игровой фильм «Казнь». В 1904-м Константин Филипсен открыл в Копенгагене первый в стране кинотеатр «Косморамма», а в 1905 г. Оле Ольсен, бывший акробат, фокусник, цирковой импресарио и даже директор казино, открыл, также в столице, кинотеатр под названием «Биографтеатер» – роскошный зал с дверями из зеркального стекла и картинами, на которых были изображены женщины в античных одеяниях и с факелами в руках. Еще до открытия «Биографтеатер» Ольсен снимал документальные и видовые фильмы, а затем уже в 1906 г. вместе со спортивным импресарио Арнольдом Рихардом Нильсеном основал общество по производству кинофильмов Nordisk Films Kompagni (с 1911 г. – просто Nordisk). Собственно, с основания Nordisk и началась датская кинематография. Первым фильмом, выпущенным этой компанией, была снятая ранее А.Р. Нильсеном комедия «Похороны Каро» (1905), а первым фильмом, принесшим кассовый доход, стала «Охота на львов» Вигго Ларсена (1906): так как в фильме показывалось убийство и свежевание купленного в зверинце льва, причем со всеми подробностями, это сочли грубым натурализмом (полагаю, вполне справедливо!) и фильм запретили к демонстрации.

Наиболее известной из ранних датских картин стал фильм компании Fotogramma «Торговля белыми рабынями» (1908). В датском кинематографе этот фильм (снятый, видимо, все тем же Вигго Ларсеном) сыграл примерно такую же роль, как в итальянском – «Последние дни Помпей», снятый, кстати, в том же году: начиная с этого фильма датская кинематография вышла на международные рынки и любовно-эротические драмы стали специальностью датских кинематографистов, как костюмно-постановочные – итальянских. Именно в датских фильмах губы целующихся влюбленных стали показывать крупным планом, что скандализировало мировое общественное мнение. Тема эта оказалась настолько увлекательной, что в 1910 г. режиссер и оператор Альфред Линд поставил второй вариант «Торговли белыми рабынями» – «Последняя жертва торговли белыми рабынями» с участием актрисы Клары Вит Понтоппидан. Оба варианта объединены одними и теми же сюжетами, рассчитанными, понятно, на мужскую аудито-

рию: проституция, совращение невинных девушек, оргии и т. п. Удивительно ли, что как первый, так и второй варианты пользовались громким успехом и в Европе, и в Америке?

Если, например, в американских фильмах завершение сюжета немислимо без счастливого конца (happy end), то принципом датских фильмов стал сюжет с несчастливым концом; когда какой-либо фильм вдруг ненароком заканчивался благополучно, зрители негодовали. Ранние датские ленты были перегружены действием, причем до такой степени, что съемка становилась просто функциональной: проход персонажа («американский» план), портрет персонажа (поясной план) и т. д. Как правило, все снималось общим планом, на манер французских картин, выпущенных Le Film d'Art. Правда, ранние датские фильмы выгодно отличались от остальной европейской продукции, во-первых, со вкусом оформленными декорациями, во-вторых, натурными съемками, а в-третьих (и это главное), гармоничным сочетанием того и другого.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.