

Содержание

Предисловие	7
Как рождался кинематограф	9
Что такое кино?	11
Когда и как изобрели кино?	12
Фильмы	19
Мельес	22
Борьба за патенты	25
До Голливуда	26
Превращение Голливуда	29
Рождение нации.	30
Нетерпимость	32
А во Франции... ..	36
А в Англии... ..	38
А в Италии... ..	40
А в Дании... ..	44
А в Швеции... ..	48
А в России... ..	51
Как кинематограф старался стать искусством	59
«Безумные» двадцатые в США	61
Кино Франции: между «кассой» и Авангардом	69
Золотой век немецкого кино	76
Кино в СССР 1920-х гг.	85
Как кинематограф боролся за звук	95
Американское кино, депрессия и война	99
Франция, оккупация и кино	119
Германия: фильмы звуковые и фильмы нацистские	130
Советское кино 1930-х: пропаганда в звуковом обличье ...	141

Кинофильмы и кинорежиссеры мирного времени...	153
Когда Голливуд переживает кризис	155
Французский кинематограф сценаристов	165
Италия: через неореализм и «пеплуны» к авторским фильмам	175
Англия: несердитые комедии и рассерженные драмы	188
СССР: малокартинье нешедевров	196
И отдельно о гениях	209
Ингмар Бергман	212
Акира Куросава	218
Сатьяджит Рэй	225
Эпоха Шестидесятых	239
Неклассический Голливуд	242
Обновившаяся Франция	249
Италия: фильмы авторские и неавторские	258
В Германии — новое кино	267
В СССР — «оттепель», а потом «застой»	271
Еще раз отдельно о гениях	287
Федерико Феллини	289
Луис Бунюэль	297
Андрей Тарковский	303
Сергей Параджанов	309
Эпоха Рубежа	317
Видео и зрители	319
Голливуд в эпоху Рубежа	325
В Италии	347
Во Франции	353
В Германии	364
В новой России	368
И немного о Востоке	386
А в заключение...	394
Кроме того, полезно почитать	399
Об авторе	404

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.

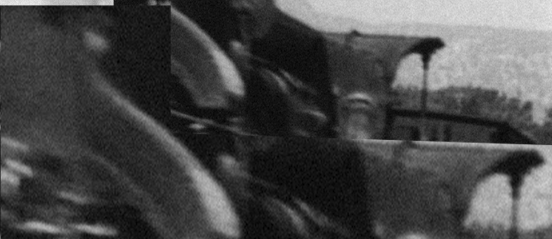
В нашей стране сейчас мало интересуются кино, да, собственно говоря, и интересоваться-то особенно нечем — от кино уже давно осталась одна история. И потому следует каким-то образом объяснить все то, что случилось, в частности, с нашим кинематографом в 1991 г. и, к сожалению, происходит с ним по сию пору. 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!

**КАК
РОЖДАЛСЯ
КИНЕМАТОГРАФ**



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 удастся 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 «Фантазмагории» (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 фенакисти-

скопа 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 привя-

заны 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. изобретенной 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 баркароты «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 разрабатывать 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: «Петушинный 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 Люмера, 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 кинолентку, что и Эдисон, с теми же размерами кадрика, но придал ей прерывистое движение вместо непрерывного в кинетоскопе. Для съемки 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 кинолентки с большой скоростью неиз-

бежно 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 съемку в любом месте; он был универсален, использовался как кинокамера, как кинопроектор и как один из первых кинокопировальных аппаратов прерывистой контактной печати. Таким образом, для съемки, 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: пленка при частом использовании рвалась, а если повреждалась перфорация, пленку 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»*, *«Полиный 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 Люмера 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

времени препровождения), 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 — *«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 представле-

ния 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 каше́, 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 Монтрё 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 киноработников 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 перерабатывать 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 самостоятель-

ность, 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 доголли-вудские 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 воспринимает 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 непрямым финалом многих американских фильмов.

Превращение 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 расселялись 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 Ветилуи*» — 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 подвергался 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 — каше́ (маска, надеваемая на объектив). У Гриффита каше́ 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 «авилонский» 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, «авилонский» 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 Дековилля (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