

УДК 77.0
ББК 85.37

Фоменко Андрей Николаевич

Доктор искусствоведения, главный научный сотрудник кафедры кино и современного искусства, Российский государственный гуманитарный университет, 125993, Россия, Москва, Миусская пл., 6

ResearcherID: B-5250-2019

ORCID ID: 0000-0002-1497-3984

st802682@spbu.ru

Ключевые слова: Дэвид Уорк Гриффит, «Байограф», раннее кино, сюжет, хеппи-энд, чудесное



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2022-4-528-539

Для цит.: Фоменко А.Н. Два ранних фильма Д.У. Гриффита // Художественная культура. 2022. № 4. С. 528–539.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-4-528-539>.

For cit.: Fomenko A.N. Two Early Films by D.W. Griffith. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 4, pp. 528–539.
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-4-528-539>. (In Russian)

Фоменко Андрей Николаевич

Два ранних фильма Д.У. Гриффита

Fomenko Andrey N.

D.Sc. (Art Studies), Russian State University for the Humanities, 6 Miusskaya Sq., Moscow, 125047, Russia

ResearcherID: B-5250-2019

ORCID ID: 0000-0002-1497-3984

st802682@spbu.ru

Keywords: D.W. Griffith, Biograph, early cinema, plot, happy end, miraculous

Fomenko Andrey N.

Two Early Films by D.W. Griffith

Аннотация. В своих ранних фильмах, созданных в период сотрудничества с компанией «Байограф», Дэвид Уорк Гриффит часто варьировал одни и те же сюжетные ходы и схемы, добиваясь при этом большого разнообразия. Так, два фильма 1912 года, «Девушка и ее долг» и «Меньшее из зол», содержат очень близкий набор функций и приемов, распределение которых приводит, однако, к различным смысловым эффектам. Некоторые из них, указывающие на возможность двойственного прочтения мотивации персонажей и их психологии, неожиданно предвосхищают дальнейшее развитие кинематографа. Как писал Роже Кайуа в своих заметках о фантастическом искусстве, необходимым условием фантастического (или чудесного) является его произвольность, часто возникающая благодаря противоречию между открыто сформулированным значением и не интегрированными в него элементами. Это наблюдение можно распространить на всю область эстетического. Во времена, когда кинематограф совершает первые самостоятельные шаги и открывает элементарные средства выразительности, психологические нюансы, возникающие у Гриффита, кажутся избыточными, преждевременными и потому чудесными.

Abstract. In his early films, created during his collaboration with the Biograph company, D.W. Griffith often varied the same plot moves and schemes, while achieving great variety. Thus, two films of 1912, *The Girl and Her Trust* and *The Lesser Evil*, contain a very similar set of functions and devices, the distribution of which, however, leads to different semantic effects. Some of them — pointing to the possibility of a dual reading of the motivation of the characters and their psychology — unexpectedly anticipate the further development of cinema. As Roger Caillois writes in his notes on fantastic art, a necessary condition for the fantastic (or miraculous) is its involuntary nature, which often arises due to the contradiction between the openly formulated meaning and the elements that are not integrated into it. This observation can be extended to the whole realm of the aesthetic. At a time when cinema is taking its first steps and discovering elementary means of expression, Griffith's psychological nuances seem redundant, premature, and therefore miraculous.

В период своего сотрудничества с компанией «Байограф» (1908–1913) Гриффит поставил более четырехсот фильмов (в основном продолжительностью около 15 минут, что соответствует размеру стандартного рулона пленки при скорости 16 кадров в секунду) [11, р. 73](1), часто возвращаясь при этом к одним и тем же сюжетам, как в случае с поэмой Теннисона «Енох Арден», экранизированной им по меньшей мере трижды. «Девушка и ее долг» (*The Girl and Her Trust*) является авторемейком «Телеграфистки из Лонсдейла», снятой Гриффитом годом ранее и часто упоминаемой историками кино [4, с. 106–108; 5, с. 104]. Я не видел этот более ранний фильм и не могу судить о различиях между ними. Как бы то ни было, вторая версия демонстрирует полный набор фирменных приемов Гриффита, обеспечивших ему славу величайшего новатора своего времени. Это и совмещение авантюрной фабулы с мелодраматическим фоном, и крупные планы, и, конечно же, перекрестный монтаж в финальном эпизоде погони и спасения, где нам попеременно демонстрируются то преследователи, то преследуемые, а расстояние между ними неуклонно сокращается.

В сущности, все эти приемы подчинены одной цели: в остросюжетном рассказе о попытке ограбления и ее предотвращении Гриффит усиливает психологическую составляющую. Теперь это не просто рассказ о событиях, а рассказ о людях, в эти события вовлеченных. Ведя этот рассказ, Гриффит использует очень простые (с точки зрения современного зрителя) выразительные средства.

Скажем, в начале фильма он в двух словах обрисовывает взаимоотношения главной героини — телеграфистки Грейс (актриса Дороти Бернارد) — и двух ее ухажеров, которые являются к ней один за другим. Грейс поднимает на смех первого — карикатурного зануду, похожего на Пьеро, — и несмело заигрывает со вторым — жовиальным типом по имени Джек (Вилфред Лукас); когда же тот пытается поцеловать ее, она с гневом отвергает домогательства современного Арлекино. Стоит, однако, ей остаться одной, и она мечтательно подносит руку к губам, так что зрителю без слов ясно, кому принадлежит ее сердце.

Несколько упрощая, можно сказать, что в истории кино Гриффит занимает такое же место, как Джотто в истории ренессансной живо-

писи: он открывает мир человеческих эмоций, которые выражаются в поступках, жестах и мимике, индивидуальных и в то же время схематически обобщенных [2, с. 28–30]. Это мир индивидуализированного схематизма. Такому кино присуща прозрачная экономика средств и целей: каждый элемент киноязыка, будь то жест персонажа или переход с одного плана на другой, моментально и без остатка конвертируется в значение. Гриффит предлагает своего рода словарь, набор простых риторических фигур, позволяющих связывать действие с его мотивировкой.

Немаловажное значение при этом приобретают неодушевленные вещи, с которыми вступают во взаимодействие герои. Они еще не являются многозначительными символами, как, например, в фильмах каммершпиля; их роль — инструментальная. В этом качестве они вовлечены в интригу — как мелкие шестеренки, передающие движение фабулы. Когда на железнодорожную станцию приходит ценный груз, Джек предлагает Грейс вооружиться револьвером, но та отказывается, красноречивым жестом выражая скептическое отношение как к своим способностям стрелка, так и к возможной опасности. Однако на ее столе остается несколько патронов, одному из которых предстоит выстрелить даже в отсутствие ружья. Несколькими минутами позднее двое бродяг пытаются выломать дверь в комнату, чтобы добраться до ключа, и осажденная Грейс прибегает к неожиданному решению, а Гриффит, соответственно, к сверхкрупному плану, без которого здесь не обойтись (как известно, он старался не делать этого без крайней нужды [9, с. 34–39]). Она вставляет патрон в замочную скважину, приставляет к капсулю долото и бьет по нему молотком. Раздается выстрел, и бандиты понимают, что им лучше снять осаду — телеграфистка вооружена и опасна. Последовательность действий в этой сцене сродни решению математического уравнения. Благодаря соподчиненности и непрерывности этих действий фиктивное экранное время практически совпадает с реальным временем зрителя — эффект, предвосхищающий самые захватывающие эпизоды в фильмах Жана-Пьера Мельвиля [7].

Но этот эпизод выполняет еще одну — и в контексте творчества Гриффита куда более важную — функцию. Он показывает характер Грейс (характер истинно «американский») в развитии. В экстремальной ситуации, когда неоткуда ждать помощи, недотрога превращается

(1) Ежи Теплиц в свое время называл значительно меньшую цифру — 350 [6, с. 85].

в находчивую и решительную особу с бульдожьей хваткой. Такая не даст преступникам уйти с добычей. В финале фильма, когда Грейс запросто целует Джека, попутно уминая сэндвич, она уже не похожа на то жеманное воплощение вечной женственности, «предмет всеобщего обожания», с которым нас знакомили в прологе.

Но, при всем мастерстве Гриффита как рассказчика, основная причина, по которой этот фильм привлек мое особое внимание, другая. И говоря о ней, я покидаю твердую почву общезначимого и перехожу на зыбкую поверхность личных идиосинкразий, едва ли поддающихся обоснованию. Объектом одной из них является эпизод — вернее, часть эпизода — погони, с поездом, мчащимся параллельно плоскости экрана. Он снят с движения, так что мы тоже мчимся с той же самой скоростью, а на переднем плане пролетают деревья и строения. Ранний кинематограф любил поезда, и поезд Гриффита является, с одной стороны, потомком прибывающего на вокзал Ла-Сьотта поезда братьев Люмьер, игрушечного паровозика Мельеса из «Путешествия через невозможное» и ограбленного поезда Эдвина Портера, а с другой — одним из предков «Генерала» Бастера Китона и «Колеса» Абея Ганса. Видимо, в самой природе этого объекта есть нечто близкое природе кинематографа: бегущая киноплёнка похожа на локомотив, состоящий из отдельных кадров и торжествующий победу над статикой. Следовательно, пристрастие к этому мотиву служит одним из не столь уж редких примеров медиальной саморефлексии, неожиданно сближающей многие произведения раннего кинематографа с художественным авангардом. Но для меня этот конкретный поезд выламывается как из «большой истории» кинематографа, так и из «малой истории», излагаемой в фильме: на минуту я забываю, кто и кого здесь преследует. Для меня этот поезд — просто воплощение эйфории, чистейшее из всех, какие я знаю.

Пройдет не так много времени с момента появления ранних работ Гриффита, и русские формалисты будут говорить о том, что сюжетосложение в основе своей — искусство комбинаторное, основанное на варьировании ограниченного количества мотивов. Эта идея имеет прямое отношение к Гриффиту, поскольку помимо буквальных ремейков он создает ряд фильмов-вариаций на одни и те же темы. «Меньшее из зол» появилось в том же году, что и «Девушка и ее долг», и не только повторяет ее фабулу, но и содержит практически тот же

набор сюжетных функций. Однако между персонажами эти функции распределены несколько иначе, акценты тоже слегка смещены — и удивительным образом смысл существенно меняется. Наблюдать за этими трансформациями довольно увлекательно, тем более что они способны привести к такому сюжетному ходу, которого никак не ждешь ни от Гриффита, ни от всего раннего кинематографа.

«Меньшее из зол» снято в более старомодной манере — одними средними и дальними планами. Как я и говорил, Гриффит предпочитает не прибегать к укрупнению без особой надобности — если ему, к примеру, не нужно показать какую-то деталь, которую в противном случае будет трудно разглядеть (как в эпизоде с патроном и замочной скважиной из «Девушки и ее долга»). Но в остальном история развивается по уже известной нам схеме. Героиню — девушку из рыбацкого поселка (Бланш Свит) — похищает банда контрабандистов, случайной свидетельницей действий которых она стала. Ее возлюбленный (Эдвин Огест), охарактеризованный как «скромный рыбак», снаряжает погоню за кораблем похитителей. Но рассказ о погоне осложняется тем, что параллельно на судне разворачиваются не менее драматические события. Бандиты покушаются на честь заложницы, но ее берет под свою защиту властный и жестокий главарь банды (Альфред Пейджт), который, собственно, и был инициатором похищения. В перекрестном монтаже чередуются кадры, демонстрирующие то каюту, где заперлись бандит и его пленница, то осаждающих ее головорезов, то преследователей, мчащихся на катере.

Страсти накаляются: последней пулей бандит готовится пристрелить свою пленницу (впоследствии этот мотив будет в точности воспроизведен Гриффитом в «Рождении нации» в эпизоде осады охотничьего домика). Спасатели поспевают как раз вовремя. Но это приводит не к разрешению интриги, а к ее новому драматичному повороту: ведь защитник девушки — сам преступник, и теперь ему предстоит ответить перед законом. Настает очередь пленницы взять под защиту своего похитителя. Она отвлекает внимание своего простодушного возлюбленного, позволяя главарю банды незаметно покинуть корабль и в плывь добраться до берега. В финальной сцене она самозабвенно наблюдает за бандитом в бинокль, и только оклик ее друга заставляет ее опомниться и присоединиться к нему. Зритель

догадывается, что в своих действиях она руководствовалась не одной лишь благодарностью.

Простое сопоставление «Меньшего из зол» с «Девушкой и ее долгом» показывает, что этот неоднозначный финал напрямую связан с перераспределением функций, которые в другом варианте привели бы к другому результату. Я имею в виду тему соперничества между двумя влюбленными в героиню персонажами. В «Девушке и ее долге» эта тема дана как пролог, в свете которого последующие события приобретают значение инициаторного испытания: бандиты похищают сундук с деньгами, телеграфистка и Джек помогают его вернуть. Итог этого испытания нам уже известен: соединение Грейс и Джека, создание пары — образцовый финал голливудского фильма.

В «Меньшем из зол» счастливая пара дана сразу: фильм начинается с идиллических кадров взаимоотношений между героем и героиней. То, что случается затем, носит характер внешнего вторжения, временно прерывающего безоблачную жизнь персонажей. Это тоже испытание, которое должно привести к воссоединению пары. Важно, однако, что мотив соперничества не потерян в ходе этой трансформации: он перенесен из пролога в основное действие, а в роли второго претендента выступает главарь банды. В результате ожидаемое воссоединение действительно происходит, но лишь на внешнем, событийном плане рассказа, а не на уровне внутреннем, психологическом. Разрыв между этими двумя измерениями дан намеком, вскользь. Гриффит не сообщает нам о чувствах своей героини (это довольно затруднительно при столь скудных средствах). Но складывается впечатление, что в финальных кадрах спасенная девушка лишь имитирует идиллическую радость или принуждает себя к ней; что после случившегося ее жизнь утратила простоту блаженного неведения, поскольку ей открылось нечто большее. Удержать это большее она не в состоянии, но и забыть о нем не может. После знакомства с отчаянным контрабандистом, после пережитого ими обоими опасного приключения ей, должно быть, кажется блеклым ее «скромный рыбак» и скучной перспектива их совместной жизни. Здесь, как и в «Девушке и ее долге», характер героини меняется. Вот только характер этого изменения другой, и он привносит в запланированный хеппи-энд оттенок двусмысленности.

Возникает, однако, вопрос: чем же странен этот поворот событий или не столько событий, сколько их значения? В современном

фильме, даже жанровом, такой поворот вряд ли вызвал бы подобный эффект. Ответ содержится в этом последнем уточнении: перед нами продукт определенной кинематографической эпохи и обусловленных ею конвенций. Как пишет Роже Кайуа в своих заметках о фантастическом искусстве, необходимым условием фантастического (а лучше сказать — чудесного) является его произвольность, часто возникающая благодаря противоречию между открыто сформулированным значением и «побочными», не интегрированными в него элементами [3, с. 120–128]. Это наблюдение, по-видимому, генетически связанное с сюрреалистическими концепциями чудесного и «конвульсивной красоты» [1, с. 48; 10, р. 15–26]), в значительной степени можно распространить на всю область эстетического. В «Меньшем из зол» (*The Lesser Evil*), финальное усложнение, несовпадение героини с ее экранной и, если угодно, социальной ролью удивляет и очаровывает тем, что возникает словно помимо «обкатываемой» Гриффитом сюжетной схемы и одновременно вступает в противоречие с общей тенденцией развития кино. (Помимо прочего, это означает, что в другом историческом контексте удивителен был бы ровно противоположный сюжетный ход.) Во времена, когда кинематограф совершает первые самостоятельные шаги и открывает элементарные средства выразительности, подобная психологическая тонкость избыточна, преждевременна и потому удивительна. И вдвойне удивительно то, что в период канонизации хеппи-энда Гриффит снимает фильм, где этот хеппи-энд не то чтобы отсутствует — скорее слегка оттенен. Но этого достаточно, чтобы плоская картинка обрела неожиданную глубину.

Список литературы:

- 1 Бретон А. Манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами / Под ред. А. Андреева. М.: Прогресс, 1986. С. 40–73.
- 2 Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения. Т. 1 / Пер. с немецк. И. Бабанова. М.: Искусство, 1978. 176 с.
- 3 Кайуа Р. Вглубь фантастического. Отраженные камни / Пер. с франц. Н. Кисловой. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2006. 277 с.
- 4 Садуль Ж. Всеобщая история кино. Т. 2: Кино становится искусством (1909–1914) / Пер. с франц. Е. Шишмаревой. М.: Искусство, 1958. 523 с.
- 5 Садуль Ж. История киноискусства от его зарождения до наших дней / Пер. с франц. М. Левиной. М.: Издательство иностранной литературы, 1957. 463 с.
- 6 Теплиц Е. История киноискусства. 1895–1927 / Пер. с польск. В. Головского. М.: Прогресс, 1968. 336 с.
- 7 Фоменко А. Жан-Пьер Мельвиль – эстет и моралист // Международный журнал исследований культуры. 2012. № 3 (8). С. 128–130.
- 8 Шкловский В. О теории прозы. М.: Федерация, 1929. 266 с.
- 9 Ямпольский М. Кино «тотальное» и «монтажное» // Ямпольский М. Язык – тело – случай. Кинематограф и поиски смысла. М.: НЛО, 2004. С. 25–49.
- 10 Breton A. *L'amour fou*. Paris: Gallimard, 1989. 177 p.
- 11 Thompson K., Bordwell D. *Film History: An Introduction*. New York: McGraw-Hill, 1994. 788 p.

References:

- 1 Breton A. Manifest surrealizma [Surrealist Manifest]. *Nazyvat' veshi svoimi imenami*. Ed. A. Andreyev. Moscow, Progress Publ., 1986. P. 40–73. (In Russian)
- 2 Dvořák M. *Istoriya italyanskogo iskusstva v epohu Vozrozhdeniya* [History of Italian Art in the Epoch of Renaissance]. Vol. 1. Transl. from German by I. Babanova. Moscow, Iskusstvo Publ., 1978. 176 p. (In Russian)
- 3 Caillois R. *Vglub' fantasticheskogo* [Deep into the Fantastic]. Transl. from French by N. Kislova. St. Petersburg, Ivan Limbach Press Publ., 2006. 277 p. (In Russian)
- 4 Sadoul G. *Vseobshaya istoria kino. T. 2: Kino stanovitsya iskusstvom* [General History of Cinema. Vol. 2: The Cinema is Becoming Art]. Transl. from French by Y. Shishmareva. Moscow, Iskusstvo Publ., 1958. 523 p. (In Russian)
- 5 Sadoul G. *Istoria kinoiskusstva it zarozhdenia do nashikh dnei* [History of Cinema from the Origin to Our Time]. Transl. from French by M. Levina. Moscow, Izdatel'stvo inostrannoy literatury Publ., 1957. 463 p. (In Russian)
- 6 Teoplitz J. *Istoriya kinoiskusstva. 1895–1927* [The History of Cinema Art. 1895–1927]. Transl. from Polish by V. Golovskiy. Moscow, Progress Publ., 1968. 336 p. (In Russian)
- 7 Fomenko A. Jean-Pierre Melville – estet i moralist [Jean-Pierre Melville as an Aesthete and a Moralist]. *Mezhdunarodnyj zhurnal issledovaniy kul'tury*, 2012, no. 3 (8), pp. 128–130. (In Russian)
- 8 Shklovskiy V. *Teoria ptozy* [Theory of Prose]. Moscow, Federatcia Publ., 1929. 266 p. (In Russian).
- 9 Yampolskiy M. Kino “totalnoye” i “montazhnoye” [The “Total” and “Montage” Cinema]. *Yazyk – telo – sluchay. Kinematograf i poiski smysla* [Language – Body – Chance. Cinematography and the Search for Meaning]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye Publ., pp. 25–49. (In Russian)
- 10 Breton A. *L'amour fou*. Paris, Gallimard, 1989. 177 p.
- 11 Thompson K., Bordwell D. *Film History: An Introduction*. New York, McGraw-Hill, 1994. 788 p.