



КАМИЛЛ АХМЕТОВ

КИНО
КАК УНИВЕРСАЛЬНЫЙ
ЯЗЫК

ЛЕКЦИИ
О КИНЕМАТОГРАФЕ

#NIVNV

Звезда лекций

Камилл Ахметов

Кино как универсальный язык

«Издательство АСТ»

2019

УДК 791
ББК 85.37

Ахметов К. С.

Кино как универсальный язык / К. С. Ахметов — «Издательство АСТ», 2019 — (Звезда лекций)

Во время просмотра кино мы едва ли задумываемся о том, что за каждой деталью в кадре, за каждым драматургическим решением, за каждым движением камеры и монтажным переходом стоит опыт целых поколений кинематографистов. Кино давно перестало быть простым развлечением – это современный вид искусства, обладающий собственным выразительным языком, порой непрым для понимания. В этой книге Камилл Ахметов – писатель, сценарист, преподаватель Московской школы кино, автор бестселлера «ВИД на ремесло» (2017 г., в соавторстве с Александром Любимовым) – доступно, используя примеры из отечественной и зарубежной классики (фильмы «Восемь с половиной», «Седьмая печать», «Летят журавли», «Андрей Рублев», «Калина красная», «Неоконченная пьеса для механического пианино», «Криминальное чтиво» и др.), знакомит читателя с главными событиями истории кино, основами теории кино, драматургии и монтажа, а также подходами к анализу фильмов. Читатели смогут поновому увидеть свои любимые кинокартины и получить от них большее эстетическое удовольствие, чем прежде. Книга предназначена для всех занимающихся и интересующихся кинематографом.

УДК 791
ББК 85.37

© Ахметов К. С., 2019
© Издательство АСТ, 2019

Содержание

От рецензента	7
Предисловие	9
О чем эта книга	9
Как устроена эта книга	11
Благодарности	12
Введение: Что такое киноязык?	13
Часть 1	21
1. Введение в киноязык. Кино как аттракцион	21
Родоначальники кино	21
Повествовательный кинематограф	30
Изобразительный кинематограф	38
Брайтонцы и Эдвин Портер	49
2. Развитие кинодраматургии. Кино становится искусством	65
«Фильм д'ар» и «Убийство герцога Гиза»	65
«Энох Арден» Дэвида Уорка Гриффита	77
Итальянцы и полнометражное кино	92
«Рождение нации» и «Нетерпимость»	101
Расцвет и закат кино Российской империи	128
Часть 2. Кино между мировыми войнами	146
3. Кинематограф после Первой мировой войны	146
Голливуд в 1920-е гг.	146
Американская немая комедия	147
Конец ознакомительного фрагмента.	162
Источники	

Камилл Ахметов

Кино как универсальный язык

© К.С. Ахметов, 2019

© Кинокоцери «Мосфильм» (фото), 2019

© ООО «Издательство АСТ», 2019

* * *

От рецензента

Когда мы говорим, пишем и в особенности читаем на родном языке, мы не задумываемся о том, что за каждой фразой стоят правила и закономерности, складывавшиеся десятилетиями, если не веками. Не думаем о том, что за языком стоят не только плавно развивающиеся процессы, но порой и прорывы, такие как пушкинский язык. Точно так же, когда мы увлечены кинофильмом, мы не задумываемся о том, что за каждой склейкой, ракурсом, композицией стоит опыт целых поколений кинематографистов. И дело не только в том, что каждый выдающийся режиссер привносил в язык кино что-то свое, оригинальное, новое. За формой киноповествования стоят закономерности нашего восприятия, стоит многовековая традиция литературы и театра. Кроме того, на киноязык влияет контекст социальных процессов, процессов экономических, а во многом – и развитие технологий.

Существует немало трудов по истории кино. Многие были изданы десятилетия назад, например «Всеобщая история кино» Жоржа Садуля. Книги, посвященные этой теме, издаются и сейчас – как правило, увы, на иностранных языках. Автор книги, которую вы держите в руках, ссылается на ряд трудов, в том числе и русскоязычных – в первую очередь стоит отметить емкие и информативные работы Сергея Филиппова «Два аспекта киноязыка и два направления развития кинематографа» и «Киноязык и история. Краткая история кинематографа и киноискусства». Но современные книги, изданные на русском языке и посвященные самому процессу развития языка кино, а не просто перечисляющие фильмографии и списки персоналий, причем в таком объеме, детальности и проработке, как данная работа, мне неизвестны.

Мы редко задумываемся о том, насколько пропорционально больше информации человек получает за первые годы своего развития и формирования, чем в последующие годы жизни. Точно так же мы не осознаем до конца, что те закономерности, приемы и правила, которые стоят даже за самыми современными, оригинальными и неожиданными фильмами, были заложены за первые десятилетия существования кинематографа. И не случайно в этой книге огромное внимание уделено ранним этапам становления киноязыка. Но те картины, которые студенты киношкол проходят в курсе истории кино, здесь помещены в общий контекст, как задающие определенные векторы развития языка кино. И именно в том, как прослеживается, с одной стороны, преемственность, а с другой стороны, во многом и непредсказуемость развития киноискусства, – одно из достоинств этой книги. Она рассказывает о фильмах, которых мы, может быть, никогда не видели – и нам предложен подробнейший разбор как драматургического устройства, так и визуальной составляющей этих картин. С другой стороны, из книги мы узнаем массу новых, интересных, увлекательных и важных подробностей о процессе создания и структуре тех картин, которые любой из нас видел по многу раз. При этом рассматриваются аспекты как драматургии, так и монтажа, операторского искусства, актерского мастерства, звукового и музыкального оформления фильмов – но не как отдельно взятые элементы кинопроизводства, а как единое целое – синергия, которая и порождает то, что мы называем магией кино.

Еще одна особенность этой книги в том, как она логически выстроена. Благодаря системе внутренних связей от школы к школе, от направления к направлению книга позволяет увидеть историю кино не просто как смену вех, поколений и стилей, а как единую, живую и невероятно разнообразную экосистему, которая не может существовать отдельно от социума, экономики и технического прогресса.

Те из нас, кто не учился в киношколах, во многом сформированы как кинематографисты и кинозрители замечательными ретроспективами Музея кино, которого в той легендарной исторической форме больше не существует. Вступительные слова и лекции Наума Ихильевича Клеймана задавали для нас контекст, позволяли видеть более широкую картину, чем просто

отдельно взятые выдающиеся работы того или иного автора... Что ж, и эта книга будет полезна как кинематографистам, так и зрителям, как задающая общий контекст развития кинематографа и позволяющая новым и более осмысленным взглядом увидеть даже знакомые кинокартины. Она может служить учебным пособием нового поколения в киношколах. Но главное – это в первую очередь очень увлекательное и невероятно информативное чтение для любого человека, который интересуется кинематографом.

*Алексей Попогребский,
режиссер, куратор программы «Режиссура» Московской школы кино*

Предисловие

О чем эта книга

То, что мы сейчас называем кино, когда-то было для зрителей просто картинками, движущимися по экрану, аттракционом на уровне ярмарочной потехи. Было это 120 с лишним лет назад. С тех пор кино в виде ярмарочного аттракциона возвращалось к нам несколько раз – и всякий раз этим заканчивалась очередная эра киноискусства.

Беспрецедентный по выразительности визуальный язык немого кино в конце 1920-х – начале 1930-х гг. сменили звуковые фильмы. Профессионалы презрительно прозвали их «talkies», «болтушками», но зритель валил на них валом – как будто в жизни не доставало болтовни! Но к середине 1930-х гг. все кинематографисты включая титанов и классиков «великого немого» либо перешли в «talkies», либо покинули профессию.

Не прошло и десяти лет, как нечто подобное случилось с цветом. Зрительский интерес к цветному развлечению перевесил достоинства отточенной, как бритва, визуальной драматургии черно-белого фильма, и распространение «взбесившегося ландрина» (по меткому выражению Виктора Шкловского^[1]) приостановила только война – в годы военной экономики кинематографу было не до излишеств.

После войны цветное кино вернулось в кинотеатры. Правда, среди достижений киноискусства, единодушно признанных величайшими за свой вклад в киноискусство и киноязык, цветные фильмы встречались крайне редко вплоть до начала 1960-х гг. Но последние полвека – это, с некоторыми оговорками, эра цветного кино. «Великий черно-белый» присоединился к «великому немому».

Все это повторилось – хотя и не столь фатально – с широким экраном и широким форматом, объемным звуком (который надолго стал чуть ли не главной приманкой для кинозрителей в борьбе с телевидением и домашним видео) и 3D...

И все это вызывает законный вопрос – а что же действительно важно, когда речь идет о киноискусстве и языке кино?

По некоторым данным, за более чем 120 лет существования кино во всем мире снято более миллиона фильмов – возможно, даже более двух миллионов. Как научиться разбираться в кино – особенно если поставить себе такую цель на ближайший год или несколько лет, будь то самостоятельное развитие или обучение в киношколе или киновузе? По крайней мере сколько фильмов нужно для этого посмотреть? Сотни? А как запомнить хотя бы фамилии режиссеров и годы выпуска этих сотен фильмов – если я номера телефонов и дни рождения нескольких десятков своих родственников и друзей запомнить даже не пытаюсь?

Вы удивитесь, но можно начать всего лишь навсего с 250 фильмов, которые мы так или иначе разбираем в этой книге. И даже если вы, читая эту книгу, посмотрите, скажем, только половину этого списка, эффект будет огромным. Ведь дело здесь не в количестве.

Главное в том, что кино, как сложный синтетический вид искусства, в рамках которого создают видеоконтент в форматах художественных и документальных фильмов для кинотеатров, телевидения и Интернета, разумеется, обладает собственным языком. Более того, кино само – и это не преувеличение – является современным универсальным видом коммуникаций. Как будущим кинематографистам, так и тем, кто просто хочет разбираться в кино, важно знать не столько историю кино, сколько историю киноязыка – как в целом развивались средства передачи смысла на киноэкран, какие именно достижения в области киноязыка принадлежат крупнейшим режиссерам, как и в каких фильмах они сделаны.

С одной стороны, звучит пугающе. С другой стороны, это значит, что для того, чтобы подобрать собственный ключ к пониманию кино, не нужно гнаться за количеством просмотренных фильмов и доскональным знанием всей истории кино. Важно овладеть основами киноязыка, изучить его, киноязыка, историю, понять, как в целом развивались средства передачи смысла кино, кому принадлежат основные достижения в этой области – и как именно и в каких фильмах они сделаны.

Этот подход к изучению кино как предмета и вида искусства я опробовал сначала на самом себе, а затем и на студентах Московской школы кино, которым я с 2014 г. читаю лекции по дисциплине «История, теория и анализ кино». Рекомендую его и вам – на нем основана эта книга.

Как устроена эта книга

На самом верхнем уровне книга делится на три части:

- «Часть 1. Как формировались основные средства киновыразительности и кинодраматургии». В этой части мы узнаем, как появилось кино и как оно развивалось в США, Европе и России.

- «Часть 2. Кино между двумя мировыми войнами». В этой части мы поговорим о том, как немое кино достигло своего наивысшего расцвета в 1920-е гг., как начиналось звуковое кино и как на него повлияла Вторая мировая война.

- «Часть 3. Авторское кино и переход к постмодернизму». В этой части мы обсудим, как кино пришло к выделению того, что сегодня условно называют «авторским» кино, как оно пришло к постмодернизму и что его ждет дальше.

По ходу изложения в книге встречаются вставки важных материалов из теории кино. Они приведены именно там, где они больше всего уместны с точки зрения истории киноязыка. А в приложении перечислены те самые 250 фильмов, с которых я рекомендую начать изучение киноязыка.

Благодарности

Первым человеком, который повлиял на мое формирование как ценителя кино, был мой отец Спартак Ахметов, поэт, переводчик, писатель и ученый. Мне не было и шести лет, когда я посмотрел вместе с ним (естественно, в кинотеатре) «Трех мушкетеров» Бернара Бордери (1961 г.), «Робинзона Крузо» Станислава Говорухина (1972 г.), «Геркуса Мантаса» Марионаса Гедриса (1972 г.), «Капитана счастливой «Шуки» Бориса Волчека (1972 г.) и «Всадника без головы» Владимира Вайнштока (1973 г.). Что не менее важно, благодаря ему в нашем доме была прекрасная библиотека книг о кино. Одну из них, «Всеобщую историю кино» Жоржа Садуля – а точнее, ее пятый том – подарил мне переводчик этого тома, ныне здравствующий Аркадий Григорьев. Жоржа Садуля и Айвора Монтегю, автора менее монументального «Мира фильма», я с детства считаю своими заочными учителями – позже к ним присоединились мой мастер, драматург Юрий Коротков, великолепные педагоги-киноведы Всеволод Коршунов, Дмитрий Куповых и Дэвид Торнберн, лекции которых я слушал в течение ряда лет, а также Сергей Филиппов, автор прекрасного учебника «Киноязык и история», по которому я и сам преподавал.

Цикл книг о кино, в которую входит эта книга, придумала и разработала Наталья Иванова-Достоевская, продюсер кино и анимации. Рецензентом книги выступил один из лучших режиссеров нашего кино, блистательный Алексей Попогребский, он же куратор специальности «Режиссура» в Московской школе кино и соразработчик – вместе со мной и Всеволодом Коршуновым – курса «История, теория и анализ кино». Евгения Ларина, заведующая редакцией «Времена» издательской группы АСТ, поддержала наши идеи и помогла нам довести их до реализации, а редакторы Мария Царева и Елена Толкачева помогли сделать эту книгу почти такой, какой мне, как автору, хотелось ее видеть.

Введение: Что такое киноязык?

Давайте посмотрим пролог к фильму «Вестсайдская история» Джерома Роббинса и Роберта Уайза (1961 г.).

Первые пять минут, пока играет знаменитая увертюра Леонарда Бернстайна, на экране – статичное изображение, составленное из вертикальных отрезков. Увертюра заканчивается, абстрактная картина наплывом превращается в величественную панораму нью-йоркского Манхэттена. Минуту мы летим над высотными зданиями, но на седьмой минуте фильма под нами уже бедные районы. Мы быстро снижаемся – вот крыши дешевых многоквартирных домов, вот спортплощадка, а вот и молодежная банда, которая здесь базируется (Рисунок 1). Всего за полторы минуты целый мир, который олицетворяет многомиллионный Манхэттен с его небоскребами, масштабировался до одной подворотни.





Рисунок 1. Кадры из фильма Джерома Роббинса и Роберта Уайза «Вестсайдская история»

Щелчки пальцами отбивают ритм – главный здесь альфа-подросток Рифф, которого играет Расс (Рассел Ирвинг) Тэмблин – главарь местных хулиганов, все они пляшут под его дудку. Если он хочет играть в волейбол – все играют. Если он не хочет играть – никто не играет. Если он сигнализирует не трогать девочку, которая рисует на асфальте – девочка и ее творчество в полной безопасности.



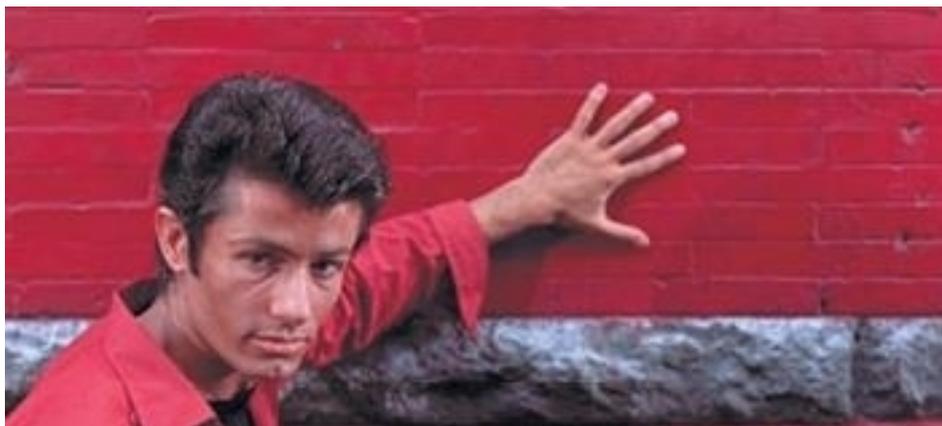


Рисунок 2. Кадры из фильма Джерома Роббинса и Роберта Уайза «Вестсайдская история»

Вот как выглядит то, что происходит дальше, в переводе сценария «Вестсайдской истории», принадлежащем Александру Кукаркину:

«Ракеты» собираются перед магазинчиком Дока, Рифф выходит вперед и ведет их по улице. Они двигаются в своей полубалетной-полуреалистической манере. Они короли всего, что видит их глаз. Эта «территория» принадлежит им.

День. Спортивная площадка. Появляются «ракеты»; они упиваются своей безраздельной властью. Неожиданно останавливаются, к чему-то прислушиваются.

Мимо проходит пуэрториканец Бернардо, предводитель шайки «акул». Хотя он и один, Бернардо с вызовом смотрит на «ракет». Те насмеваются над ним, всячески выказывают свое презрение. Двое «ракет» опережают Бернардо, оборачиваются к нему и издевательски смеются, после чего снова присоединяются к своим товарищам»^[2].

Бернардо (Джордж Чакирис) отвечает «ракетам» оглушающей ненавистью, которая читается не только во взгляде героя, но и в цветовом решении кадра – актер, одетый в ярко-красную рубашку, стоит на фоне кроваво-красной кирпичной стены (Рисунок 2).

Стоит отметить, что этих сцен не видели зрители советской прокатной копии «Вестсайдской истории» 1980 г., так как картина поступила в отечественный прокат отредактированной, первые 14 минут оригинального фильма были вырезаны. Уцелели только кадры пролета камеры над Нью-Йорком, поверх которых поместили русские вступительные титры. «За это» у оригинальной картины «отрезали» также и заключительные титры. Внутри фильма тоже кое-что вырезали, и все ради того, чтобы изначально 2,5-часовой фильм поместился в советские прокатные стандарты. И еще вопрос, что нанесло фильму более серьезный ущерб – эти купюры или неряшливый дубляж отдельных музыкальных номеров.

А ведь как много мы узнали о мире фильма, системе отношений в нем и его героях – хотя прошло всего четыре минуты содержательной части картины и герои не успели сказать друг другу ни одной развернутой реплики! И не забудьте о главном, а именно о том, что авторы фильма сообщили нам в первые полторы минуты: история, о которой пойдет речь, касается всего мира и охватывает весь мир – просто этот мир представлен одной улицей и одной спортплощадкой... Так работает **киноязык**.

Но, может быть, вы думаете, что так выглядела «старая школа», и в наше время это уже неактуально? Тогда найдите на YouTube пятиминутный анимационный фильм «Адам» (реж.

Веселин Ефремов, 2015 г.), который был создан компанией Unity для демонстрации возможностей ее игрового движка Unity 5.4. В нем минимум реплик, поскольку его герои не умеют говорить – и тем не менее зритель понимает (или подсознательно чувствует) гораздо больше, чем показано на экране.

И вот как это объясняет дизайнер компании Unity Георги Симеонов:

«...стальная черепная коробка покрыта желобками, похожими на узор мозговых извилин. Частично открытые ребра грудной клетки и позвоночник напоминают о пациенте в процессе хирургической операции (или о трупе в момент вскрытия)...





Рисунок 3. Кадры из фильма Веселина Ефремова «Адам»

...Мы хотели, чтобы персонажи были одеты в нечто оранжевое, напоминающее тюремные рубы. Но механические тела не нуждаются в одежде! Вариант с краской мы отвергли, поскольку он уводил восприятие в сторону роботов. Мы решили заменить одежду упаковочным материалом – чем-то вроде пленки, которой обтягивают товары после их изготовления на заводе...

...Придумывая двух чужаков, мы смешали влияния архетипов восточных и западных культур и выработали дизайн, одновременно подчиненный функциональности этих персонажей, но при этом несущий универсальные идеи и подтекст, выходящий за пределы нескольких минут экранного времени.....мы придумали своеобразное смешение символик – знаки племенного или языческого характера, связанные с урожаем, на его лбу и груди, вместе с более традиционными мессианскими чертами...

...Мы сразу прозвали часовых «больничной охраной», что отражало две простые идеи, стоявшие за их дизайном. Городские часовые были для нас одной из немногих возможностей показать хоть какие-то черты цивилизации, которая прячется за городскими стенами. Цивилизации, замкнутой в себе, упакованной, стерильно чистой, отчаянно пытающейся сохранить свою идентичность перед лицом неизбежного вымирания...»^[3].

И все это – работа киноязыка. Но что же такое этот таинственный киноязык?

Каждый вид искусства обладает собственным языком – системой средств для передачи смысла произведения этого вида искусства. Киноязык – это система средств для передачи смысла кино.

КИНОЯЗЫК – СИСТЕМА СРЕДСТВ ДЛЯ ПЕРЕДАЧИ СМЫСЛА КИНО.

При этом само киноискусство – результат синтеза других видов искусства, в первую очередь литературы, изобразительного искусства (фотографии) и театра. И это важно запомнить, потому что все остальные формулы, описывающие те или иные возможности киноязыка, выводятся из этой изначальной формулы.

РОДОНАЧАЛЬНИКИ КИНО: ЛИТЕРАТУРА, ФОТОГРАФИЯ (ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО) И ТЕАТР.

От литературы киноискусство наследует повествовательность и все, что с ней связано: способы композиции произведения, рассказа истории, построения **фабулы** и **сюжета**, создания и развития повествовательного конфликта, описания, раскрытия и развития характеров героев. Все это называется **повествовательным**, или **драматургическим аспектом** кино.

ФАБУЛА – ОСНОВА ПРОИЗВЕДЕНИЯ, СОБЫТИЯ ИСТОРИИ, РАССКАЗАННЫЕ В ИХ ХРОНОЛОГИЧЕСКОЙ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТИ.

СЮЖЕТ – ОСНОВА ФОРМЫ ПРОИЗВЕДЕНИЯ, СОБЫТИЯ, ВХОДЯЩИЕ В ФАБУЛУ, В ПОРЯДКЕ, ИЗЛОЖЕННОМ АВТОРОМ.

От изобразительного искусства кино берет все, что связано с визуальностью, – работу с тоном и цветом, светотеневой и светотональный рисунок, язык тона и цветовой символизм (например, черный может означать смерть, печаль, зло; белый – чистоту, невинность, добро; красный – любовь, возмущение, опасность; желтый – теплоту, веселье, уют; зеленый – свежесть, молодость, неопытность и т. д.), способы взаимодействия линий и фигур, фактур и текстур, использование пространства, перспективы, крупностей (от дальнего плана до детали) и ракурсов (нижнего, верхнего, среднего). В изобразительное решение фильма входят все визуальные решения – от раскадровки до решений, связанных с цветом, светом, движением камеры, декорациями, костюмами и т. п. Свет и цвет – вместе или по отдельности – могут полностью изменить смысл того, что происходит и произносится.

То, что связано с визуальностью, называется **визуальным**, или **изобразительным аспектом**.

Некоторые склонны преувеличивать, называя кино исключительно визуальным искусством. Но это ошибка, исключительно визуальными искусствами по определению являются живопись, графика, фотография. Тем не менее глупо бы было отрицать, что визуальный аспект исключительно важен для киноискусства – и это естественно. Рождаясь, мы начинаем значимо воспринимать в первую очередь визуальную информацию. Зрение остается главным естественным способом потребления информации в течение всей жизни, и это влияет даже на то, каким образом мы представляем себе вещи и явления, которых мы никогда не видели, – мы мысленно визуализируем их, как Гамлет, который смог увидеть своего отца «в очах души», на внутреннем экране своего воображения.

А что кино заимствует в чистом виде из театра, если учесть, что театр сам по себе является синтетическим искусством и многое унаследовал от литературы и изобразительного искусства? Если совершить немислимую хирургическую операцию и вычесть из театра все, что касается драматургии и визуальности, останутся течение времени и звук. Но в первые 30 лет своего развития кино не имело голоса, музыкальное сопровождение существовало отдельно от кинофильма и играло подчиненную роль, а реплики героев либо отображались на экране в виде надписей – интертитров, либо подразумевались.

Таким образом, непосредственно от театра кино получило – если не считать драматургии, визуальности и подчиненных им вещей, таких как работа с актерами, декорациями, реквизитом, костюмами, светом и проч. – протяженность во времени и связанный с ней темпоритм – внутреннюю напряженность действия и темп, в котором оно совершается (или, если объяснять «по Станиславскому»: «Темп есть быстрота чередования условно принятых за единицу одинаковых длительностей в том или другом размере. Ритм есть количественное отношение действительных длительностей (движения, звука) к длительностям, условно принятым за единицу в определенном темпе и размере. Размер есть повторяемая (или предполагающаяся повторяемой) сумма одинаковых длительностей, условно принятых за единицу и отмечаемых усилением одной из единиц (длительность движения звука)»^[41]).

Грубо говоря, действие фильма может разворачиваться медленно, в среднем темпе или быстро и при этом ритмично, не очень ритмично или совсем неритмично. Трудно не заметить, например, что фильмы Андрея Тарковского разворачиваются в довольно медленном темпе, но с идеально выстроенным внутренним ритмом. А фильмы Майкла Бэя, такие как «Армагеддон» (1998 г.), разворачиваются в стремительном темпе и в ритме барабанной установки, со средней продолжительностью монтажного кадра 1,5 с. Это – **временной аспект** кинематографа.

**ТРИ ГЛАВНЫХ АСПЕКТА КИНЕМАТОГРАФА:
ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЙ (ДРАМАТУРГИЧЕСКИЙ),
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЙ (ВИЗУАЛЬНЫЙ), ВРЕМЕННОЙ.**

Мы не включили в список важнейших источников киноискусства музыку, а в число главных аспектов кинематографа – звуковой. У тех, кто начинает изучать киноискусство, часто возникает вопрос о звуковом аспекте.

Звуковой аспект, конечно, важен, и с появлением звукового кино важность звукового аспекта существенно выросла, когда кинематографисты научились непосредственно управлять им. Ведь до появления звукового кино этот аспект приходилось отдавать на откуп владельцам кинотеатров, которые могли, по собственному усмотрению, использовать при демонстрации фильмов живой оркестр, записанную музыку, тапера, комментатора – или не делать ничего, показывая фильмы вовсе без звука.

Но без звука кинофильм вполне может обойтись. Такие непревзойденные произведения киноискусства, как «Страсти Жанны д'Арк» Карла Теодора Дрейера 1928 г. и «Человек с киноаппаратом» Дзиги Вертова (Давида или Дениса Кауфмана) 1930 г. изначально были предназначены для демонстрации в полной тишине. Повествовательный, изобразительный и временной аспекты – важнее. Кинофильм не может ни о чем не рассказывать, ничего не показывать и не иметь протяженности во времени.

Осталось разобраться в важнейшем вопросе – что делает киноискусство таким особенным по сравнению с его предшественниками?

Литература имеет колоссальную информационную емкость, при этом она позволяет сколь угодно гибко манипулировать пространством и временем – или, как мы теперь говорим, манипулировать **хронотопом** благодаря **монтажу** – разделению целого и его соединению в определенной последовательности. Этот термин получил широкое распространение благодаря работам Михаила Бахтина, который писал:

«Хронопом в литературе имеет существенное жанровое значение. Можно прямо сказать, что жанр и жанровые разновидности определяются именно хронопом, причем в литературе ведущим началом в хронопоне является время. Хронопом как формально-содержательная категория определяет (в значительной мере) и образ человека в литературе; этот образ всегда существенно хронопомичен»¹⁵¹.

Но литература только рассказывает. Она не может ничего непосредственно показать – ни в статике, ни в движении.

Изобразительное искусство обладает непревзойденной силой воздействия. Перед работами Леонардо, Рафаэля, Пикассо, Ван Гога, Микеланджело, Сурикова, Айвазовского, Брюллова, Рублева можно стоять часами. Работа света, игра цвета, визуальный конфликт, перспектива, пейзажность, детали, ракурсы, символизм, отображение внутреннего мира через внешний – все это придумали они. Но картина неподвижна.

Зато подвижен театр! На сцене – настоящие люди, они двигаются, разговаривают, играют. Зрители чувствуют их энергетику, сопереживают им, аплодируют актерам, если сцена особенно удалась – и актеры с благодарностью принимают эти аплодисменты. Но и у театра есть

определенные ограничения. В центре внимания театральной пьесы – как правило, человек, а не общество в целом. Конфликт традиционно развивается через диалоги. Театральное место действия абстрактно, пространство сцены бесформенно и пластично – но и эта степень условности не позволяет театру так же гибко манипулировать хронотопом, как это делает литература. К тому же театр не может управлять крупностями, единственный способ увидеть в классическом театре крупный план актера – использовать театральный бинокль.

В кино доступны все степени свободы движения – включая то движение, которое совершает камера, когда она перемещается по отношению к актерам и месту действия и показывает любые крупности от дальнего плана до детали. Кино доступны любые масштабы – на киноэкране можно показать возню букашек у сломанной травинки, поле битвы с тысячами людей, огромный город с высоты птичьего полета или весь земной шар. Кино может быть фантастическим, сказочным и сколь угодно реалистичным – без скидок на театральную условность, а манипуляция хронотопом в кино ограничена только воображением режиссера монтажа. Кино лишено всех отдельных ограничений литературы, изобразительного искусства и театра.

***КИНО ПОЗВОЛЯЕТ ОБЕСПЕЧИВАТЬ ДВИЖЕНИЕ, УПРАВЛЯТЬ
КРУПНОСТЯМИ И МАНИПУЛИРОВАТЬ ХРОНОТОПОМ – И ВСЕ ЭТО
ВМЕСТЕ.***

Часть 1

Как формировались основные средства киновыразительности и кинодраматургии

1. Введение в киноязык. Кино как аттракцион

Родоначальники кино

Как известно, 28 декабря 1895 г. лионские промышленники Огюст Мари Николая Люмьер и Луи Жан Люмьер, сыновья промышленника Антуана Люмера, организовали в «Индийском салоне» (на самом деле это был маленький подвальчик) парижского «Гран кафе» на бульваре Капуцинок, 14 (Рисунок 4) странное представление. Теперь этот день считается днем рождения кинематографа, а братья Люмьер – его родоначальниками.



Рисунок 4. Картина Клода Моне «Бульвар Капуцинок в Париже», 1873 г. (находится в галерее искусства Европы и Америки 19-20 вв. ГМИИ им. А.С. Пушкина, г. Москва)

Но давайте вкратце вспомним, что предшествовало этому историческому событию.

В 1877 г. фотограф Эдвард Майбридж по заказу Леланда Стэнфорда (бывшего губернатора штата Калифорния и будущего основателя Стэнфордского университета, а также влиятельного масона) закончил разработку специального стенда, с помощью которого можно было

сфотографировать отдельные фазы движения скачущей лошади. Айвор Монтегю в своем знаменитом «Мире фильма» пишет:

«Дело в том, что до последней четверти XIX столетия никто толком не знал, что же происходит с ногами лошади, когда она бежит рысью. Бывает ли мгновение, когда она отрывается от земли всеми четырьмя ногами сразу? Быстрота ног лошади обманывала глаз. Картины баталистов, даже самых прославленных, оставляли место для сомнений»¹⁶¹.

Для решения задачи Стэнфорд предоставил Майбриджу участок на своей ферме в Пало-Альто и скаковую лошадь по имени Салли Гарднер. Вдоль скаковой дорожки Майбридж установил 12 фотоаппаратов. Монтегю продолжает:

«Через поле, где проводился эксперимент, протянули на равных расстояниях тонкие шнуры, достаточно крепкие, чтобы при натяжении они могли спустить затворы фотокамер».

В результате было документально подтверждено, что лошади на полном скаку отрываются от земли всеми четырьмя ногами, а Майбридж научился делать **серийные фотографии** (Рисунок 5).

От серийной фотографии было уже рукой подать до кинематографа – важно было справиться с основным недостатком технологии Майбриджа и научиться снимать из одной точки.

На это ушло еще около десяти лет. В числе пионеров кинематографа называют французов Этьена-Жюля Марэ, Луи Лепренса и Альбера Лонда, немца Оттомара Аншютца, англичанина Уильяма Фриз-Грина и других. Не исключено, что первые фильмы в истории человечества отснял француз Луи Эме Огюстен Лепренс в 1887–1888 гг. Первый **хронофотографический аппарат** Лепренса был оборудован 16 объективами с отдельными затворами и мог делать хронофотографии, состоявшие из 16 отдельных изображений, а усовершенствованный аппарат Лепренса уже имел один объектив и лентопротяжный механизм! Лепренс снимал на целлулоидную ленту шириной 60 мм, до настоящего киноаппарата оставался какой-нибудь шаг. Луи Лепренс собирался запатентовать свой усовершенствованный аппарат в США, но в 1890 г. он пропал без вести.

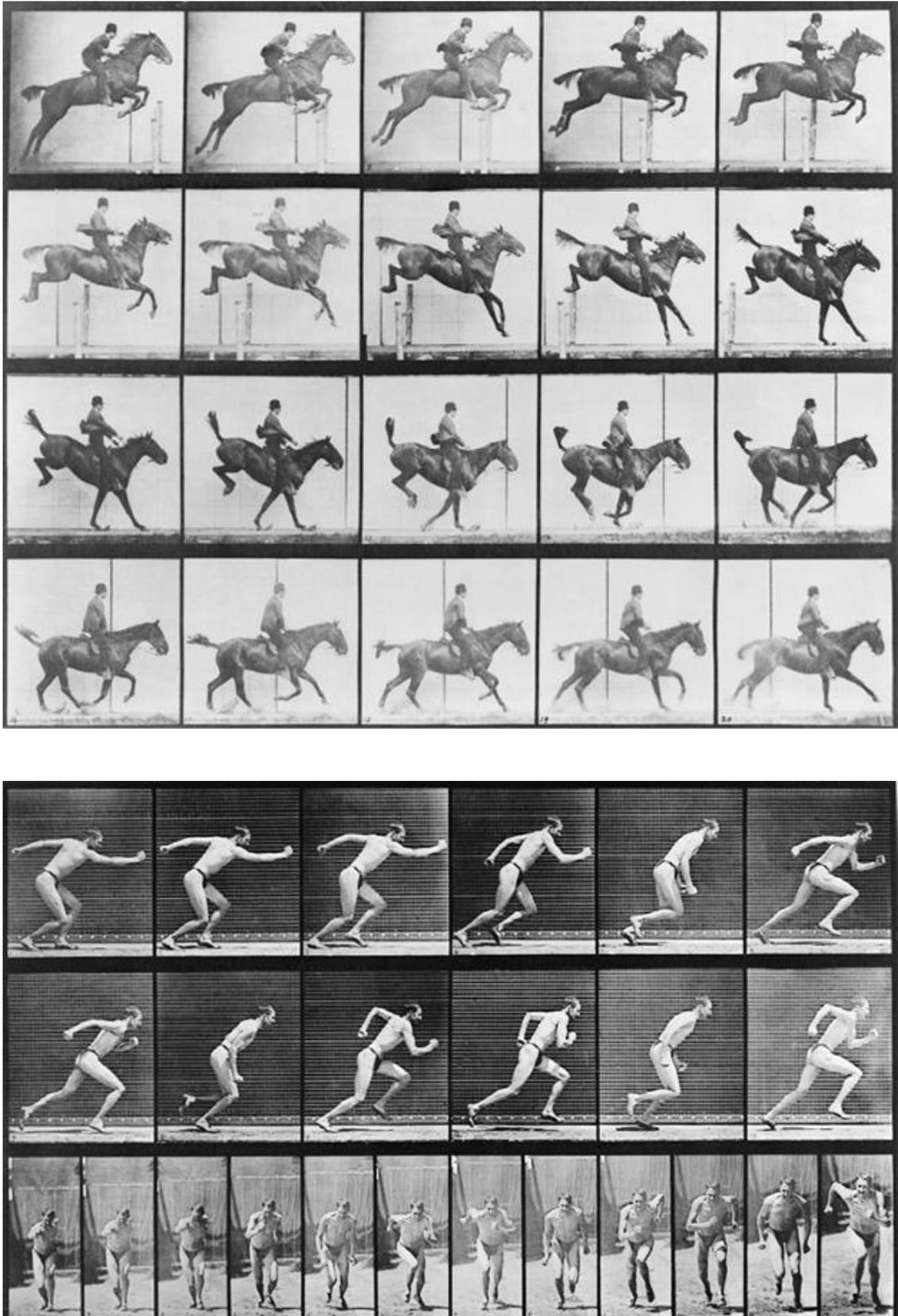


Рисунок 5. Серийные фотографии, сделанные Эдвардом Майбриджем

Подлинным инноватором стал американский инженер Уильям Кеннеди Лори Диксон, который работал у Томаса Эдисона. Специальная лаборатория Эдисона, отведенная для проекта создания «движущейся фотографии», называлась «Комнатой № 5». Пытаясь усовершен-

ствовать фонограф Эдисона, Диксон создал в «Комнате № 5» устройство, в котором последовательные изображения создавались на валике с намотанной на нем светочувствительной пленкой (Рисунок 6).

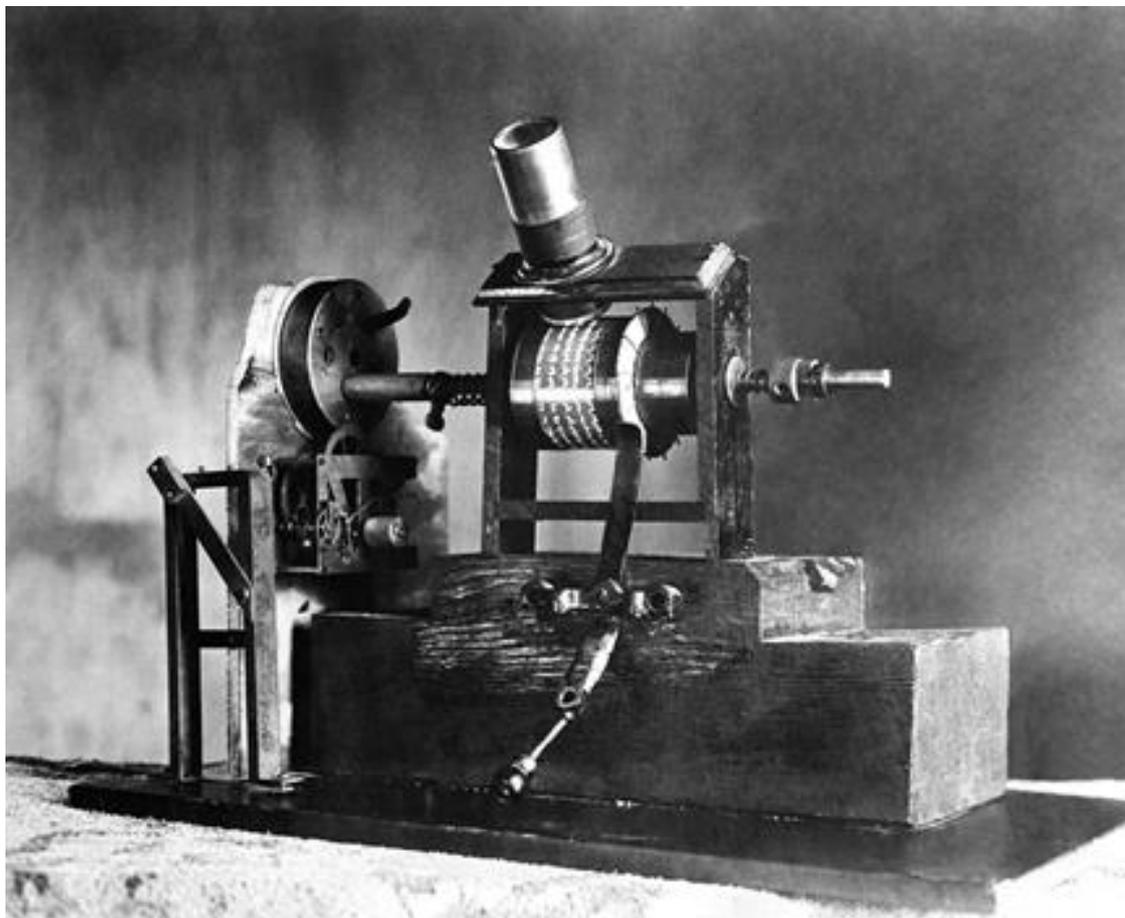


Рисунок 6. Оптический фонограф Эдисона

Совершенствуя свою технологию, Диксон и Эдисон создали подобие фотокамеры, которая снимала через объектив, снабженный вместо обычного затвора обтюратором – вращающимся диском, который перекрывает световой поток на то время, пока лента (сначала бумажная, а затем целлулоидная) переходит на следующий кадр, толчками перематываясь с катушки на катушку.

Диксон разработал специальный дизайн целлулоидной пленки – с отверстиями по обеим сторонам пленки, по четыре пары отверстий на кадр. Перфорация требовалась для того, чтобы точно позиционировать пленку, исключая дрожание движущегося изображения. Диксон и Эдисон использовали катушки пленки длиной 50 футов (15,2 м).

Кинопленка имела ширину 35 мм, и именно в таком виде она дошла до наших дней. Размер кадра на кинопленке составлял 18×24 мм, шаг кадра – 19 мм, фильмы снимались с кадровой частотой 30–40 кадров в секунду. На один метр пленки при умещалось примерно 52 кадра, т. е. 1,5–2 секунды действия, так что максимальная продолжительность первых фильмов Эдисона при ограничении длины пленки в 15 м могла составлять не более 25–30 секунд. Использовать более длинную кинопленку не получалось из-за несовершенства лентопротяжного механизма – для вращения более объемных катушек требовалось более сильное натяжение, и пленка рвалась.

«6 октября 1889 года, когда Эдисон, вернувшись из Европы, впервые посетил «Комнату № 5», он увидел там на экране величиной в четверть бумажного листа изображение Диксона в сюртуке, который поклонился ему, сняв шляпу, и прогнусавил: «Здравствуйте, господин Эдисон. Я счастлив вас видеть. Надеюсь, что вы довольны кинетофонографом».

Итак, первый фильм был спроецирован на экран. И это был звуковой фильм»¹⁷¹.

Это было за шесть лет до триумфа братьев Люмьер! Громоздкий съемочный аппарат, созданный Диксоном, назывался **кинетографом**, а аппарат для индивидуального просмотра фильмов, который представлял собой тумбу со зрительным отверстием наверху, назвали **кинетоскопом**. 31 июля 1891 г. Эдисон запатентовал свою технологию в США – Луи Лепренс, который мог бы опередить его, как мы помним, не успел это сделать. В феврале 1894 г. Эдисон уже открыл собственную киностудию. Садуль цитирует книгу «Эдисон, его жизнь и изобретения»:

«Это продолговатая деревянная постройка, крыша которой была подвижна в ее центральной части – она могла подниматься и опускаться. Постройка была обита толем и окрашена внутри в черный цвет. Декорации не скрашивали эту мрачную атмосферу, зато на черном фоне прекрасно выделялись движения актеров. Вся постройка могла вращаться, что позволяло поворачивать ее вслед за солнцем»¹⁸¹.

Сотрудники Эдисона тут же прозвали студию «Черной Марией». Студия выпустила десятки фильмов, в крупных городах США открывали кинетоскопические залы для демонстрации этих фильмов и подобных картин производства других студий. Что это были за фильмы?

- «Чих, записанный на кинетоскоп Эдисона» (реж. Уильям Диксон, 1894 г.): сотрудник «Комнаты № 5» Фред Отт чихает на крупном плане, продолжительность фильма 4 с.
- «Братья Гленрой (Комический бокс)» (реж. Уильям Диксон, 1894 г.): сценический номер братьев Гленрой «Комический взгляд на бокс: бродяга и атлет», снятый общим планом, 25 с. Существует **римейк** (повторная экранизация) этого фильма «Братья Гленрой № 2».
- «Танец «Серпантин» Аннабель» (реж. Уильям Диксон, 1895 г.): танцовщица Аннабель Мур, снятая общим планом, показывает популярный в то время танец – развешивающиеся юбки похожи на извивающихся змей, 32 с. Существует несколько продолжений.
- «Поцелуй» (реж. Уильям Хейз, 1896 г.): актеры Мэй Ирвин и Джон С. Райс на первом среднем плане воспроизводят на камеру свой поцелуй из финала мюзикла «Вдова Джонс», 20 с.
- «Сэндоу» (реж. Уильям Диксон, 1896 г.): знаменитый силач Фридрих Вильгельм Мюллер, известный как Евгений Сандов или Юджин Сэндоу, снятый вторым средним планом, показывает фрагмент своего шоу, 20 с; существует ряд версий и продолжений этого фильма.
- «Школьницы» (реж. Джеймс Х. Уайт, 1897 г.): шесть героинь, одетые в ночные рубашки, лупят друг друга подушками в условном интерьере спальни на общем плане, 33 с.





Рисунок 7. Кадры из первых фильмов, снятых для показа на кинетоскопе Эдисона

Эти фильмы снимались одним планом без остановки камеры – камеру крутили столько, на сколько хватало пленки, и, как мы сейчас сказали бы, это были **однокадровые фильмы**,

т. е. фильмы, снятые одним **монтажным кадром** или одним **планом**. Не спешите отмахиваться от этих фильмов, как от наивных и примитивных!

**ПЛАН (В МОНТАЖЕ) ИЛИ МОНТАЖНЫЙ КАДР –
ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ КИНОКАДРОВ, СНЯТЫХ НЕПРЕРЫВНО,
БЕЗ ОСТАНОВКИ КАМЕРЫ.**

«Чих, записанный на кинетоскоп Эдисона» (широко известный также как «Чихание Фреда Отта») – это первый в истории кинематографа крупный план. Крупный план был хорошо известен фотографам, но никто не знал, как будет воспринят крупный план зрителями кинетоскопа. Несмотря на то, что фильм был экспериментальным и не планировался для коммерческого показа, в кинетоскопических залах он снискал невероятную популярность. Звук чихания был записан на фонограф и мог воспроизводиться вместе с показом фильма, так что это еще и первый звуковой фильм в истории.

Фильм «Братья Гленрой» демонстрирует убедительный визуальный конфликт – спортсмен, одетый в белое, пытается противостоять сопернику в черном, который дерется не по правилам. И это был только один из невероятно популярных тогда боксерских фильмов. Боксерский ринг – идеальная площадка, которую неподвижная камера может снимать общим планом, смотреть такие фильмы очень интересно, особенно если в них показаны не реальные, а постановочные бои. Принадлежавший братьям Латам «Кинетоскоп Парлор», который открылся в августе 1894 г., специализировался на показе подобных фильмов и пользовался колоссальной популярностью.

«Танец «Серпантин» Аннабель» – убедительный образец чистого киновыразительного зрелища. Наблюдать серпантин юбок Аннабель Мур можно бесконечно – как огонь, дым, снегопад, течение воды или кроны деревьев в сильный ветер. К тому же это первый цветной фильм, его раскрашивали вручную.

«Поцелуй» – сюжетный фильм. Герой хочет добиться от героини поцелуя – и добивается. Первый поцелуй в кино и первый крупный киноскандал – фильм впервые послужил поводом для дискуссий о необходимости цензуры в кино.

«Сэндоу» наглядно демонстрирует работу специально поставленного киосвета – более мягкий свет скрыл бы рельеф мышц основоположника бодибилдинга.

«Школьницы» – еще один пример самодостаточного киновыразительного зрелища. К тому же это сюжетный фильм – как только входит учительница со свечой, героини пытаются скрыться где попало, чтобы избежать выволочки...

В целом картины, которые снимала в 1894–1896 гг. студия Эдисона, можно без труда охарактеризовать несколькими словами – это были однокадровые, продолжительностью 20–30 с постановочные фильмы-аттракционы, отснятые в студии, довольно выразительные с изобразительной точки зрения и мало что представлявшие собой с повествовательной.

Тем временем и в США, и в Европе работали над решением проблемы проекционного показа фильмов. В США первый примитивный кинопроекторный аппарат создали Жан Акме Ле Рой и бывший сотрудник «Комнаты № 5» Эжен Лост. Первый публичный проекционный показ Ле Роя состоялся 22 февраля 1895 г. Лост перешел в компанию братьев Латам, где был создан проекционный аппарат, использовавший принцип пленочной «петли», которая находилась между подающей бобиной и зубчатым барабаном аппарата. Латамы назвали свой аппарат паноптиконом, первая публичная демонстрация паноптикона состоялась 21 апреля 1895 года.

«Петля Латама» ликвидировала чрезмерное натяжение киноплёнки в аппарате – теперь плёнка не рвалась, и стало возможным довести длину фильма в бобине до 1 тыс. футов – 305 м. На такой бобине, если ориентироваться на установленный чуть позже стандарт 16 кадров в секунду, могло поместиться 15–17 минут фильма! Теперь Латамы могли показывать боксер-

ские фильмы с целиком заснятыми на них поединками при любом стечении народа – и показывали бы, если бы Эдисон не набросился на них с угрозами судебного преследования.

Надо сказать, что судебные преследования со стороны Эдисона сыграли существенную роль в истории кинобизнеса. В 1910-е гг. они причинили много проблем европейским студиям, которые пытались работать на рынке США (в частности, они привели к разорению Жоржа Мельеса) и вынудили ряд независимых американских киностудий переехать на Западное побережье США – в штат Калифорния, а именно в Голливуд, который до 1910 г. был пригородом Лос-Анджелеса.

В Европе, где Эдисон со своими патентами ни для кого не представлял угрозы, над созданием проекционного кино в том же 1895 г. колдовали десятки инженеров. В Англии это был Роберт У. Пол, во Франции – Анри Жюли, в Германии – Макс Складановский, в Италии – Филотео Альберини...

Но было поздно.

Братья Люмьер с детства работали в фотографической промышленности. Они – особенно Луи Люмьер – были талантливыми инженерами, готовыми к инновациям. Они первыми взяли в работу оборудование Эдисона – Антуан Люмьер, их отец, купил кинетоскоп уже в конце сентября 1894 г., братья тут же начали работать над проекционной системой, а 13 февраля 1895 г. они уже взяли первый патент. И им удалось создать лучший аппарат (Рисунок 8).

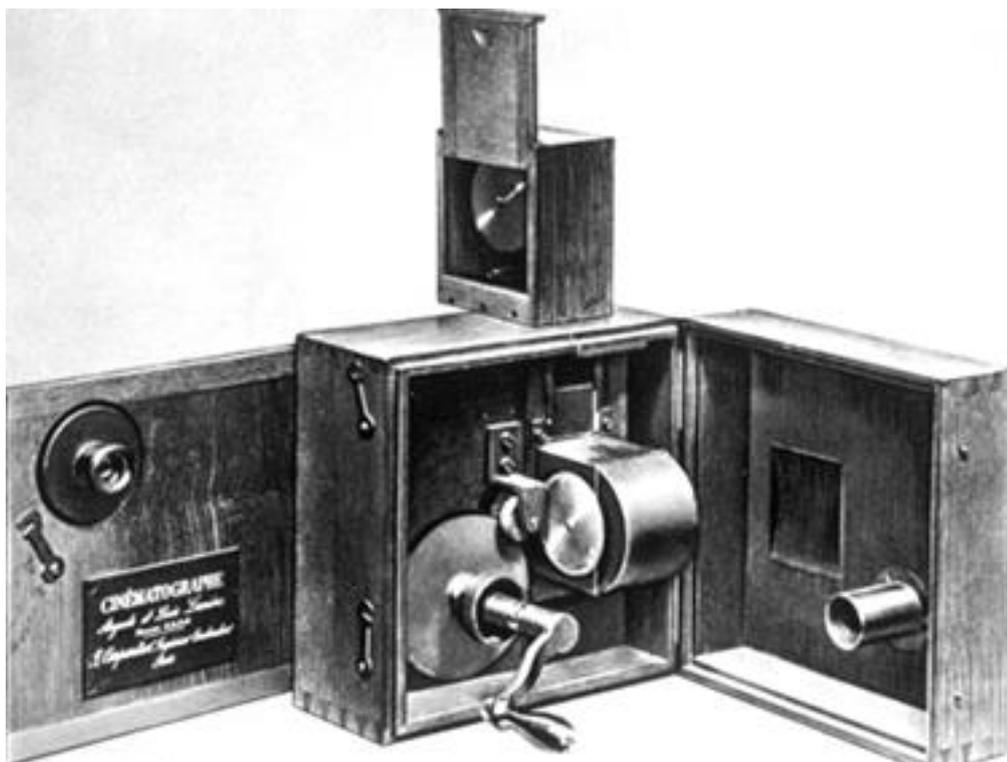


Рисунок 8. Киноаппарат братьев Люмьер, модель 1895 г.

«Это был механизм легкий, прочный, приводимый в движение простой ручкой, весьма портативный и обладающий тем замечательным свойством, что, как указывалось в первом патенте, он мог служить для трех целей: съёмки, проецирования на экран и печатания позитивов...»

...В этом заключалось его преимущество и над кинетографом, тяжелой машиной, не более транспортабельной, чем, например, пианино, к тому же еще не вышедшей за пределы «Черной Марши»; и над кинетоскопом,

который не был приспособлен для организации массовых спектаклей; и над жалкими проецирующими аппаратами Латама, Ле Роя, Складановского, плохо сконструированными и выпущенными всего лишь в нескольких экземплярах...»^[9]

Система киносъемки и кинопроекции, разработанная Люмьерами, называлась «Синематограф» или «Кинематограф» («Cinématographe»). Аппарат, который, конечно же, использовал уже стандартную на тот момент перфорированную 35 мм пленку (ту самую, изобретенную Уильямом Диксоном), весил всего 16 кг и представлял собой «кинокомбайн три в одном» – камеру, проектор и копировальную станцию.

Братья Люмьер приняли за стандарт кадровой частоты значение 16 кадров в секунду – и этого оказалось вполне достаточно. Один метр пленки немого фильма по новому стандарту демонстрировался примерно три секунды, так что максимальная продолжительность фильма на 15 м пленки составляла уже до 45–50 секунд. Петля Латама, как мы помним, довела длину пленки в катушке до 300 м – а максимальную продолжительность фильма до 15–17 минут. Когда после появления звука в кино немые фильмы готовили к демонстрации в звуковых кино-театрах, в новых копиях каждый второй кадр печатали два раза, чтобы итоговая кадровая частота соответствовала новому стандарту 24 кадра в секунду.

В течение всего 1895 г. братья Люмьер организовывали как в Париже, так и в своем Лионе пробные киносеансы и читали лекции о новой технологии. Наконец, 28 декабря 1895 г. они организовали тот самый знаменитый кинопросмотр в «Гран-кафе» на бульваре Капуцинок. Аренда подвальчика стоила братьям 30 франков, вход на премьеру стоил один франк, зрителей собралось больше 30, так что сеанс формально окупился.

Обычно говорят, что это был первый в мире публичный коммерческий проекционный кинопоказ. Это не совсем верно – до братьев Люмьер платные проекционные показы успели организовать в течение 1895 г. и Акме Ле Рой, и братья Латамы, и Складановский, и другие инноваторы. Но их технологии были хуже, и никто из них не добился такого беспрецедентного успеха, как братья Люмьер.

Повествовательный кинематограф

Одним из приглашенных на показ кинематографа братьев Люмьер 28 декабря 1895 г. в «Гран кафе» на бульваре Капуцинок был директор и владелец театра иллюзионных представлений «Робер Уден» Жорж Мельес. Вот как он описывал свои впечатления об увиденном:

«Мы находились перед маленьким экраном.....и спустя несколько мгновений на нем появилась неподвижная фотография, изображающая площадь Белькур в Лионе. Немного удивленный, я только успел сказать соседу: – Так это из-за проекций нас потрвожили. Я этим занимаюсь десять лет.

Не успел я закончить эту фразу, как лошадь, везшая телегу, пошла на нас, а вслед за ней – другие экипажи, потом прохожие – словом, вся уличная толпа. При виде этого зрелища мы сидели с открытыми ртами и остолбенелые от удивления, пораженные донельзя»^[10].

Действительно, впечатляющая картина! Правда, вероятнее всего, Мельес ошибся. Фильм с подобным содержанием значится в официальной программе исторического показа (Рисунок 9) – но только под номером 9, и называется «Площадь Корделье в Лионе».

Дочитаем свидетельство Мельеса:

«Потом нам показали «Стену» с облаком пыли, «Прибытие поезда», «Завтрак ребенка» на фоне деревьев, раскачиваемых ветром, потом «Выход с фабрики Люмьера», наконец, знаменитого «Политого поливальщика». В конце представления все были в упоении, и каждый спрашивал себя, каким образом могли достигнуть таких результатов?»

По окончании сеанса я стал просить господина Люмьера, чтобы он согласился продать мне свой аппарат для моего театра. Он отказал..... Мы разъехались восхищенные, но и разочарованные, потому что мы незамедлительно поняли, какие возможности обогащения заключаются в этом новом открытии»^[11].

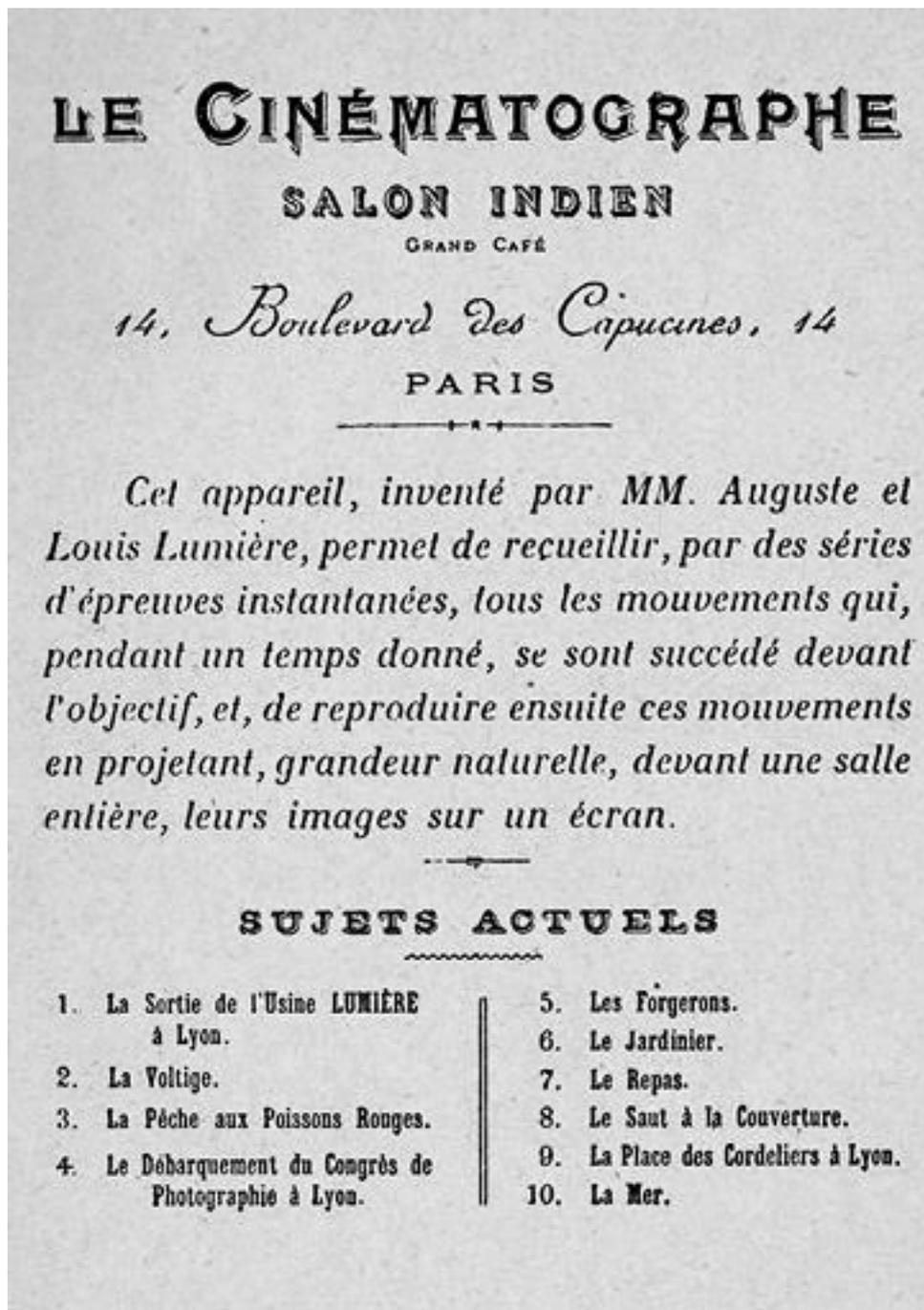


Рисунок 9. Оригинальное приглашение на исторический киносеанс в «Гран кафе» на бульваре Капуцинок. Текст приглашения: «Синематограф. «Индийский салон». «Гран кафе».

Бульвар Капуцинок, 14, ПАРИЖ. Это устройство, изобретенное господами Огюстом и Луи Люмьер, позволяет собирать последовательности движений, происходящих в заданное время перед объективом, и воспроизводить их в натуральную величину, проецируя изображения на экран перед полным залом. В ПРОГРАММЕ: 1. «Выход рабочих с фабрики «Люмьер»; 2. «Вольтижировка»; 3. «Вылавливание красных рыбок»; 4. «Прибытие делегатов на фотоконгресс в Лионе»; 5. «Кузнецы»; 6. «Политый поливальщик»; 7. «Завтрак младенца»; 8. «Прыжок на брезент»; 9. «Площадь Корделье в Лионе»; 10. «Море»¹

Как мы видим, либо господина Мельеса обманула память, либо нас обманывает текст приглашения – как и официальный каталог братьев Люмьер, в котором фильмы «Разрушение стены» и «Прибытие поезда на вокзал города Ла-Сьота» значатся выпущенными только в 1896 г. Впрочем, важно не это, а то, какое впечатление произвели первые публичные показы фильмов братьев Люмьер как на массовую аудиторию, так и на профессионалов и энтузиастов, готовых подхватить новое дело.

Какие же фильмы братьев Люмьер произвели наиболее сильное впечатление на Жоржа Мельеса, который сам вскоре станет одним из величайших кинематографистов, родоначальником одного из двух главных направлений в кинематографе (Рисунок 10, Рисунок 11)?

• «Выход рабочих с фабрики «Люмьер» (реж. Луи Люмьер, 1895 г.). Открываются большие ворота фабрики «Люмьер». На общем плане наблюдаем, как через ворота и через калитку рядом начинают выходить рабочие – в основном это женщины в длинных платьях и широких шляпках. Из толпы вырывается мужчина в длинном фартуке, его преследует большая собака, которая тут же начинает облаивать велосипедиста. Последними из ворот выезжают люди на велосипедах. Ворота начинают закрываться...

Этот вариант фильма считается классическим, но сохранилось еще два аналогичных фильма, возможно, снятых в тот же день. Дубли отличаются деталями – в двух других вариантах нет инцидента с собакой, а завершается действие выездом конной повозки. Все это выглядит как обычная бытовая зарисовка, реалистичная и обыденная, будто кинематографисты не вмешиваются в ход жизни, лишь выбирая интересные моменты.

На самом-то деле очевидно, что братья Люмьер специально готовились к съемкам и готовили к ним своих рабочих – уж очень празднично они одеты, да и весь процесс выхода рабочих с фабрики идет ровно сорок секунд. Если вы хоть раз участвовали в учебной пожарной тревоге в современном офисе, вы знаете, каких трудов стоит организация эвакуации, проведенная на таком уровне. И немудрено – ведь именно с этого фильма начинали братья Люмьер свои сеансы – фактически это был рекламный ролик их завода (и вообще первый рекламный ролик). Фильм отличается законченным сюжетом, у него есть начало, середина и конец (разве что ворота не успевают закрыться до конца), хотя особой интриги нет – с самого начала понятно, что ничего из ряда вон выходящего не произойдет.

• «Политый поливальщик» (реж. Луи Люмьер, 1895 г.). Садовник занимается своей работой – поливает сад. Соседский мальчишка наступает на шланг, вода останавливается. Озадаченный поливальщик осматривает наконечник шланга, злонамеренный подросток убирает ногу, садовник получает струю воды прямо в лицо. В финале паренек получает выволочку, поливальщик возвращается к работе.

Это первый в мире полноценный игровой фильм, созданный по всем канонам драматургии, – первый кризис наступает, когда у садовника «кончается» вода; центральный кризис – поливальщик оказался политым, заключительный кризис – садовник выясняет правду и наступает развязка. Вполне очевидно, что фильм постановочный – догнав хулигана на границе кадра

¹ Перевод К. Ахметова

неподвижной камеры, которая снимает общий план, садовник, прежде чем принять свои воспитательные меры, возвращается вместе с мальчиком в кадр.

- «Завтрак младенца» (реж. Луи Люмьер, 1895 г.). Вероятно, первый в мире домашний фильм. В кадре Огюст Люмьер, его жена Маргарита и их годовалая дочь Андре. Девочка в центре внимания как фигурально, так и буквально – она сидит между мамой и папой, ее кормят с ложечки, а затем предлагают ей печенье. Впечатление усиливается тем, что фильм снят средним планом – на общем плане ребенок смотрелся бы слабее; делаем вывод, что Луи Люмьер сознательно подходил к подбору ракурса. Внезапно ребенок смотрит прямо в камеру и протягивает нам (на самом деле, конечно, дяде Луи, который крутит ручку синематографа) свое печенье. Ветви деревьев на заднем плане колышутся под сильными порывами ветра – похоже, погода для посиделок в саду не самая удачная, зато фильм с движущимся фоном интереснее смотреть, он более киновыразителен. Ведь в кино главное – движение!

- «Площадь Корделье в Лионе» (реж. Луи Люмьер, 1895 г.). Неподвижная камера, установленная напротив одного из углов площади Корделье, снимает дальний план с глубоким фокусом, мы видим бульвар, фасады четырех зданий и клочок неба. Взад-вперед идут пешеходы, едут конные повозки и омнибусы. Честная документальная зарисовка, хроника без пролога и эпилога.

Забавно, что под номером 307 в каталоге братьев Люмьер значится аналогичный фильм, снятый Шарлем Муассоном в 1896 г. на Тверской улице в Москве (в кадре хорошо виден Постниковский пассаж, в котором спустя 50 лет разместился театр им. М.Н. Ермоловой), который называется... «Санкт-Петербург, Тверская улица».

- «Прибытие поезда на вокзал города Ла-Сьота» (реж. Огюст Люмьер, Луи Люмьер, 1896 г.). Люди на платформе ждут поезда. Поезд тут же появляется на дальнем плане, но всего за десять секунд он из еле заметной точки превращается в громадину, которая занимает половину площади экрана! Наконец вагоны останавливаются, и из них начинают выходить пассажиры...

Неудивительно, что Мельес вспоминает о том, как он «увидел» этот фильм на первом же сеансе – «Прибытие поезда» производило настолько мощное впечатление, что о нем ходили легенды, люди рвались посмотреть именно эту картину, для многих она стала символом кинематографа в целом. Существует еще один вариант этого фильма, который не производит такого впечатления – выбрана менее удачная композиция кадра, поезд идет сравнительно медленно.





Рисунок 10. Кадры из фильмов братьев Люмьер: «Выход рабочих с фабрики «Люмьер», «Политый поливальщик», «Завтрак младенца»

• «Разрушение стены» (реж. Луи Люмьер, 1896 г.). Огюст Люмьер командует четырьмя рабочими, которые на общем плане сносят старую стену на территории фабрики «Люмьер». Один из рабочих использует домкрат, другие ломают стену кирками. Когда стена падает, поднимается огромное, очень выразительное облако пыли, которое было бы главным аттракционом этого фильма, если бы братья Люмьер не додумались прокручивать этот фильм также и в обратную сторону – облако пыли втягивалось обратно, стена вставала на место. Считается, что это первый в мире фильм с обратной съемкой.





Рисунок 11. Кадры из фильма братьев Люмьер «Прибытие поезда на вокзал города Ласьота»

И так далее, и так далее... Спустя полгода эти фильмы увидел Алексей Пешков – Максим Горький, который уже тогда был профессиональным журналистом и писателем. Вот что пишет Горький о фильмах «Площадь Корделье в Лионе» и «Прибытие поезда на вокзал города Ласьота»:

«Когда в комнате, где показывают изобретения Люмьера, гаснет свет и на экране вдруг является большая, серая, – тона плохой гравюры, картина «Улица в Париже», – смотришь на нее, видишь людей, застывших в разнообразных позах, экипажи, дома, – все это серо, и небо надо всем этим тоже серо, – не ждешь ничего оригинального от такой знакомой картины,

не раз уже видел эти улицы Парижа на картинах. И вдруг – экран как-то странно вздрагивает, и картина оживает. Экипажи едут из ее перспективы на вас, прямо на вас, во тьму, в которой вы сидите, идут люди, появляясь откуда-то издали и увеличиваясь, по мере приближения к вам, на первом плане дети играют с собакой, мчатся велосипедисты, перебегают через дорогу пешеходы, проскальзывая между экипажами, – все движется, живет, кипит, идет на первый план картины и исчезает куда-то с него...

...на экране является поезд железной дороги. Он мчится стрелой прямо на вас – берегитесь! Кажется, что вот-вот он ринется во тьму, в которой вы сидите, и превратит вас в рваный мешок кожи, полный измятого мяса и раздробленных костей, и разрушит, превратит в обломки и в пыль этот зал и это здание...

...Локомотив бесшумно исчезает за рамой экрана, поезд останавливается, и из вагонов молча выходят серые фигуры, беззвучно здороваются, безмолвно смеются, неслышно ходят, бегают, суетятся, волнуются... и исчезают».^{[12]²}

О «Полином поливальщике»:

«Следующая картина – садовник поливает цветы. Светло-серая струя воды, вырываясь из рукава, дробится в брызги, они падают на траву и клумбы, и чашечки цветов, стебли травы сгибаются под их тяжестью. Является мальчишка и, наступая на рукав ногой, прерывает струю... Садовник смотрит в отверстие брандспойта, а мальчик в это время отымает ногу от рукава и в лицо садовника бьет вода. Вам кажется, что брызги долетят до вас и вы хотите уклониться от них. А садовник уже гоняется за озорником по саду, ловит его и колотит. Но звука ударов нет, и не шипит вода, вырываясь из брошенного на землю рукава».^{[13]³}

О «Завтраке младенца» и «Выходе рабочих с фабрики «Люмьер»:

«Семейный завтрак», идиллия в трех лицах. Молодые супруги и толстый их первенец завтракают. Они оба такие влюбленные, милые, веселые, счастливые, а бебе – такой забавный. Картина производит такое хорошее, мягкое впечатление. Место ли этой семейной картине у Омона?

Другая картина – работницы, веселые и смеющиеся, густой толпой льются на улицу из ворот фабрики...»^{[14]⁴}

Отметим, что свидетельства таких современников рождения кинематографа, как Жорж Мельес и Максим Горький, особенно ценны для нас. Сегодня мы можем сколько угодно пересматривать первые фильмы братьев Люмьер – но мы никогда не сможем получить того же впечатления, что и первые зрители, ведь мы уже видели тысячи фильмов, и феномен «движущихся картинок» не представляет для нас такого же чуда, как и для них.

Может показаться, что братья Люмьер снимали просто документальное кино. Но на самом деле их фильмы отличались от «живых картин» Эдисона и Диксона – которые, заметим еще раз, были зрелищами ярмарочного толка, чисто постановочными и павильонными – не только тем, что их проецировали на экран!

Да, братья Люмьер показывали киногеничное движение, снятое на статичную камеру с неизменной крупностью, но они не забывали и о драматургии. Если Диксон показывал

² Орфография и грамматика – К. Ахметов.

³ Орфография и грамматика – К. Ахметов.

⁴ Орфография и грамматика – К. Ахметов.

«живые картины», то фильмы братьев Люмьер часто представляли собой маленькие истории. Вот почему именно братьев Люмьер принято считать в киноведении родоначальниками **повествовательного кинематографа** – от одного из важнейших аспектов кинематографа.

ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЙ («ЛЮМЬЕРОВСКИЙ»)
КИНЕМАТОГРАФ – ВИД КИНЕМАТОГРАФА, В КОТОРОМ
ПРЕОБЛАДАЕТ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЙ АСПЕКТ.

Одним из научных принципов классификации является дихотомия (или оппозиция) – деление целого на две взаимоисключающие части. Кинематограф имеет три основных аспекта, повествовательный, изобразительный и временной, но понятие «временного кинематографа» по определению бессмысленно – а значит, весь кинематограф можно разделить на два вида: повествовательный и изобразительный.

И если вам не чуждо логическое мышление, вы спросите – а кто же родоначальник изобразительного кинематографа?

Изобразительный кинематограф

Вернемся к Жоржу Мельесу, который, как мы помним, не смог купить кинематографический аппарат у его изобретателей, братьев Люмьер. Отказ его не обескуражил – он обратился к англичанину Роберту У. Полу, приобрел его аппарат и занялся его усовершенствованием. В конечном счете Мельес, конечно, перешел на люмьеровский кинематограф, но в течение всего 1896 г. он имел возможность получать бесценный опыт кино съемок.

Однажды, когда Мельес снимал на Пляс Де Л’Опера, его примитивная камера остановилась, и он с минуту не мог ее запустить. Проявив негатив, он понял, что открыл секрет настоящего кино волшебства. Вот что он пишет:

«За эту минуту прохожие, экипажи, омнибусы изменили свои места. Когда я стал проецировать ленту, в том месте, где произошел разрыв, я увидел, как омнибус Мадлен – Бастилия превратился в похоронные дроги, а мужчины – в женщин.

Трюк с заменой и трюк с превращением были найдены, и два дня спустя я уже снимал первые превращения мужчин в женщин и внезапные исчезновения, которые имели громадный успех»^[15].

Технический прием, который Мельес начал использовать для исчезновений и для превращений, был не чем иным, как **прямой монтажной склейкой** – непосредственным склеиванием двух монтажных кадров.

Прямая монтажная склейка – непосредственное соединение двух монтажных кадров.

Мельес использовал этот трюк в своем фильме «Исчезновение дамы в театре Робера Удена» (1896 г.), который копировал один из знаменитых фокусов театра «Робер Уден» – с той разницей, что для производства фокуса в условиях театра требовалась некая машинерия (в данном случае это был трап), а в кино все делалось гораздо проще (Рисунок 12):

1. Герой фильма (Жорж Мельес собственной персоной) «колдовал» над сидящей на стуле женщиной (его будущей женой Жанной д’Альси).
2. Съемку останавливали.
3. Пока герой пытался сохранить неподвижность, женщина выходила из кадра.
4. Съемка продолжалась.

Эту технику Мельес доводит до совершенства. В фильме «Фантазмагорические иллюзии» (1898 г.), например, происходило следующее:

«Фокусник прикасается к пустому столу – и на нем возникает ящик, из которого появляется маленький мальчик; прикосновением волшебной палочки фокусник разрезает мальчика пополам. Упавши на пол, каждая из частей, составлявших мальчика, превращается в молодого человека, и эти молодые люди борются друг с другом. Фокуснику это не нравится; он прикасается к одному из борющихся волшебной палочкой – и тот исчезает. Другого фокусник берет на руки – и тот превращается в два флага: американский и английский, фокусник победоносно потрясает этими флагами.»

На протяжении этого 20-метрового фильма Мельес по меньшей мере пять раз применил трюк с исчезновением. Он прерывал съемку, чтобы поставить на стол ящик, чтобы заменить половинки манекена молодыми людьми, чтобы заставить одного из них исчезнуть и, наконец, чтобы превратить другого в флага».^{[16]⁵}



⁵ В данном фрагменте присутствует либо неточность перевода, либо ошибка самого Садуля – в фильме фигурирует не волшебная палочка, а топор.





Рисунок 12. Кадры из фильма Жоржа Мельеса «Исчезновение дамы»

Тогда же Мельес использует съемки макетов для воспроизведения сцен морских сражений и съемки через аквариум с рыбами и водорослями для подводных сцен.

На самом деле Мельес не был изобретателем большинства приписываемых ему приемов – например, приемы с **двойной экспозицией**, **размножением изображений** и **каше** значительно ранее были открыты профессиональными фотографами. Так, двойную экспозицию использовал еще Этьен-Жюль Марэ, а открыл ее фотограф, который первым сделал два снимка на одну и ту же пластинку, – Мельес стал делать то же самое, дважды экспонируя одну и ту же киноплёнку. Ее развитием стал трюк с размноженными изображениями – чтобы добиться такого же эффекта в кино, Мельес использовал фон, сделанный из черного бархата, который оставлял участок кадра неэкспонированным. Чтобы на экране появилась, например, голова Мельеса без тела, тот надевал черный костюм с капюшоном. Пленка экспонировалась столько раз, сколько голов требовалось получить в одном кадре.

Таким образом снят, например, знаменитый «Меломан» (1903 г.) Мельеса (Рисунок 13). Учитель музыки (Мельес) со своими учениками останавливается перед столбами с натянутыми на них проводами. Учитель забрасывает на провода скрипичный ключ и трость, которые он принес с собой, а затем свою голову, потом еще одну, еще и еще – всего шесть голов. Начинается урок музыки – ученики исполняют три такта гимна «Боже, храни короля», при этом головы на нотном стане подпевают и перемещаются в соответствии с положением нот, лишние головы исчезают. Когда оркестр выходит из кадра, оставшиеся головы превращаются в птиц и улетают.

Каше – это экран, который помещают перед объективом фотоаппарата или кинокамеры (или непосредственно перед пленкой), чтобы перекрыть часть поля зрения аппарата. Например, вам нужно снять одного и того же актера в трех разных ролях в одной и той же сцене. Вы делите поле зрения камеры на три трети. В первом «проходе» ваш актер находится в левой части кадра, во втором – посередине, в последнем – справа. При этом вы сначала перекрываете при помощи каше среднюю и правую трети, затем левую и правую и, наконец, левую и среднюю. Вуаля! – у вас получился трюк «растроения» актера, и при этом не потребовалось использовать неестественный черный фон, напоминающий о «черной магии».





Рисунок 13. Кадры из фильма Жоржа Мельеса «Меломан»

Уже в 1901 г. Мельес использует **трэвелинг** – съемку с движения. При помощи этого приема, приближая киноаппарат, закрепленный на тележке, к актеру, он добивается иллюзии надувания головы в «Человеке с резиновой головой» (1901 г.), в котором он также применяет двойную экспозицию и прямую монтажную склейку (Рисунок 14).



Рисунок 14. Кадры из фильма Жоржа Мельеса «Человек с резиновой головой»

Мельес стал первым настоящим кинофантастом. Кроме того, по-видимому, именно он изобрел рекламные трейлеры, которые он показывал над входом в свой театр. Он создал более 500 короткометражных фильмов. Вершиной творчества Жоржа Мельеса считается его «Путешествие на Луну» (1902 г.) – первая научно-фантастическая кинокартина в истории, продолжавшаяся 14 минут!

Если ранние фильмы Мельеса, как и фильмы братьев Люмьер, были однокадровыми, то «Путешествие на Луну» состояло из 30 **сцен** – минимальных частей действия фильма. Сценой в кино считается часть, в которой соблюдается принцип единства времени и места действия истории. Когда меняется время действия или место действия – начинается следующая сцена.

СЦЕНА – МИНИМАЛЬНАЯ ЧАСТЬ ФИЛЬМА, В КОТОРОЙ СОБЛЮДАЕТСЯ ПРИНЦИП ЕДИНСТВА ВРЕМЕНИ И МЕСТА ДЕЙСТВИЯ.

Для 1902 г. фильм отличается поистине эпическим размахом. Вот список сцен «Путешествия на Луну» из американского каталога 1902 г.:

1. *Научный конгресс в Астрономическом клубе.*
2. *План путешествия, объясняемый учеными. Назначение исследователей и их спутников. Всеобщий энтузиазм. Прощание.*
3. *Чудовищный завод. Построение снаряда.*
4. *Кузница, печи, строительство гигантской пушки.*
5. *Астрономы садятся в ядро.*
6. *Заряжают пушку.*
7. *Чудовищная пушка. Парад гвардии. Салют.*
8. *Полет в пространство. Приближается Луна.*
9. *Ядро попадает Луне в глаз.*
10. *Падение ядра на Луну. Свет Земли. Вид на Землю с Луны.*
11. *Долина кратеров. Извержения вулканов.*
12. *Сон (болиды, Большая Медведица, Феба, Сатурн и пр.).*
13. *Снежная буря.*
14. *40 градусов ниже нуля. Спуск в лунный кратер.*
15. *Внутри Луны, грот гигантских грибов.*
16. *Встреча с селенитами. Героическое сражение.*
17. *В плену.*
18. *Лунный король; армия селенитов.*
19. *Бегство.*
20. *Дьявольская погоня.*
21. *Астрономы находят ядро. Отъезд с Луны.*
22. *Падение вниз, в пустоту.*
23. *Ядро падает в океан.*
24. *В морских глубинах.*
25. *Спасение. Возвращение в порт.*
26. *Праздник. Триумфальный марш.*
27. *Увенчание лаврами и награждение героев путешествия.*
28. *Парад моряков и пожарных.*
29. *Водружение статуи в честь событий.*
30. *Народные празднества. Селенит, захваченный в плен на Луне, выставлен на обозрение как редкость»^[17].*

Последовательность сцен, имеющая самостоятельное повествовательное значение, называется **эпизодом**. Фильм «Путешествие на Луну» можно, в силу его краткости, считать еди-

ным эпизодом, но можно и выделить в нем несколько эпизодов, например сцены 1–7 как эпизод «Подготовка к полету», сцены 8–15 «Начало полета», сцены 16–21 «Конфронтация с жителями Луны» и сцены 22–30 «Спасение и возвращение на Землю».

ЭПИЗОД – ЧАСТЬ ФИЛЬМА, ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ СЦЕН, ИМЕЮЩАЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЕ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЕ ЗНАЧЕНИЕ.

Для склеивания сцен Мельес использует **наплыв** – предыдущий кадр уходит в затемнение, следующий – выходит из затемнения. Внутри одной сцены фильма не меняются крупности, не двигается камера и нет монтажа – по аналогии с театром. Даже в сцене полета в космическом пространстве камера двигается только для создания эффекта приближения к Луне – облака при этом остаются на месте (Рисунок 15).







Рисунок 15. Кадры из фильма Жоржа Мельеса «Путешествие на Луну»

Зато в рамках сцены могут происходить чудеса – например, когда ученые, прибывшие на Луну, засыпают, мы видим их сон вместе с ними в кадре, и в этом сне:

- над ними проносится комета;
- появляются звезды Большой Медведицы;
- из звезд выглядывают лица богинь;
- вместо звезд появляются Феба, сидящая на полумесяце, Сатурн со своими кольцами и еще две безымянные богини, которые держат звезду;
- богини насылают на ученых снег и исчезают, ученые просыпаются... – и все это одним планом (Рисунок 15)!

Стоит упомянуть также, что фильмы Жоржа Мельеса были цветными, раскраска выполнялась от руки. Садуль цитирует некую мадемуазель Тюилье, которая владела одним из ателье по раскраске кинофильмов:

«Я раскрашивала все фильмы Мельеса, начиная с 1897 года по 1912 год. Вся раскраска производилась от руки. Ночи напролет я подбирала и сортировала краски. Днем рабочие производили раскраску по моим указаниям. Каждый рабочий специализировался на каком-нибудь цвете. А в одном фильме употреблялось иногда до двадцати оттенков цвета. Мы применяли очень тонкие анилиновые краски, разводя их в воде и спирте. Тон, которого мы добивались, был прозрачным, сверкающим».^[18]

Далее Садуль пишет:

«Цвет у Мельеса столь же необходим, как на почтовых открытках, миниатюрах или лубочных картинах Эпиналя. Увы! Время постепенно разрушает последние оригиналы, раскрашенные работницами м-ль Тюилье. Их перепечатывают, и от исчезнувших красок остаются лишь расплывшиеся грязные пятна на одежде и лицах. Будем надеяться, что улучшение цветовой техники в фильме позволит получить окрашенные отпечатки. Несколько таких попыток уже было сделано. Но несовершенство техники пока приводит к тому, что при перепечатке исчезает очарование оригинала. И нам, по видимому, придется примириться с исчезновением в ближайшем будущем того, что составляло главную прелесть фильмов Мельеса – тонкого колориста».^{[19]6}

⁶ «Картины Эпиналя» – неточность перевода. Имеются в виду «эпинальские картинки» – цветные работы художника Жана-Шарля Пеллерена XIX века из города Эпиналь в Лотарингии.

К счастью, оригинальная раскраска «Путешествия на Луну» была отреставрирована, показана на 64-м Каннском кинофестивале в 2011 г. и выпущена на дисках Blu-ray.

Именно благодаря Мельесу получили распространение инновационные приемы кино-съемки и монтажа, которые мы теперь называем **спецэффектами**. Важно понимать, что свои новейшие монтажные приемы и приемы работы с камерой Мельес использовал исключительно для создания чудес – при этом все свои истории он снимал общим планом неподвижной камерой, стоявшей будто бы в середине девятого ряда театрального партера. Это делает Мельеса первым в истории кинематографистом, сосредоточившимся в первую очередь на изобразительном аспекте киноискусства. Следовательно, именно Жоржа Мельеса и следует считать родоначальником изобразительного направления в кино.

***ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЙ («МЕЛЬЕСОВСКИЙ») КИНЕМАТОГРАФ –
ВИД КИНЕМАТОГРАФА, В КОТОРОМ ПРЕОБЛАДАЕТ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЙ (ВИЗУАЛЬНЫЙ) АСПЕКТ.***

Брайтонцы и Эдвин Портер

Итак, теперь нам известна важнейшая оппозиция киноведения: деление кинематографа на два направления – повествовательный (люмьеровский) и изобразительный (мельесовский). Но рассказ о первопроходцах первого десятилетия немого кино не будет полным, если мы не вспомним об английских кинематографистах «брайтонской школы» – в первую очередь о Джордже Альберте Смите и Джеймсе Уильямсоне.

Джордж Альберт Смит использовал инновационные операторские и монтажные приемы как для повышения выразительности фильмов, уделяя внимание выражению лиц героев или пытаясь управлять эмоциями зрителей, так и в качестве трюка (Рисунок 16).

Например, его фильм «Позволь мне снова помечтать» (1900 г.) использует абсолютно инновационный для первых лет кинематографа переход от воображения к реальности. Смит меняет два крупных плана через расфокус, и оказывается, что веселая парочка (Том Грин и Лаура Бэйли), которую зритель наблюдал первые полминуты – не более чем сон супругов (или их воспоминание о бурной молодости), а реальность в супружеской постели с ночными чепчиками куда скучнее.

Идея фильма «Бабушкина лупа» (1900 г.) заключалась в том, чтобы удивить зрителя крупным отображением деталей. Под тем предлогом, что юный герой фильма разглядывает разные предметы в бабушкину лупу, пока сама бабушка занимается вязанием, Смит показывает механизм часов, канарейку, глаз бабушки и кошачью морду, снятые в очень крупном масштабе через круглое каше, которое символизирует поле зрения лупы. При этом Смит впервые применяет прием **субъективной камеры** – его камера встает на точку зрения персонажа (внука) – и смело использует **внутриэпизодный монтаж** (монтаж внутри сцены) через прямую монтажную склейку.











Рисунок 16. Кадры из фильмов Джорджа Альберта Смита «Позволь мне снова пометить», «Бабушкина луна», «Больной котенок», «Злоключения Мэри Джейн»

Те же приемы Смит использует в картинах «Что видно в телескоп» (1900 г.) и «Больной котенок» (1903 г.). В фильме «Что видно в телескоп» есть история. Герой фильма, старик, подглядывает за молодой парочкой, прогуливающейся на велосипеде, – в поле зрения его телескопа мы видим, как молодой человек помогает барышне зашнуровать ботинок, как бы невзначай касаясь ее лодыжки, – и расплачивается за свое подглядывание в финале. На самом деле в фильме, очевидно, имеется в виду подзорная труба, ведь телескоп дает перевернутое изображение – но это сейчас не столь важно.

В «Больном котенке» внутриэпизодный монтаж психологически мотивирован, мы видим мальчика и девочку, которые играют в доктора и дают «лекарство» – вероятно, ложку молока –

котенку. Детей Смит показывает общим планом, а котенка – крупным, что вызывает однозначную реакцию зрителей. Симптоматично то, что «Большой котенок» – это идентичный римейк фильма Смита «Маленькие врачи» (1901 г.), который пользовался таким огромным успехом у аудитории, что все его копии были засмотрены до дыр.

Наконец, картина «Злоключения Мэри Джейн» Смита (1903 г.) – классика черной комедии, которая отличается сложным монтажом – как внутриэпизодным, так и **межэпизодным**. Сначала мы видим героиню фильма, домохозяйку Мэри Джейн (Лаура Бэйли из «Позволь мне снова помечтать») на общем плане в кухне – она чистит ботинки (средний план лица Мэри Джейн, измазанного ваксой), пытается раздуть огонь в очаге (общий план) и решает использовать керосин (опять средний план, хорошо видна надпись «КЕРОСИН» на бутылке), но происходит взрыв (общий план). Следующая сцена – мы видим общий план крыши дома, Мэри Джейн вылетает в трубу, чуть погодя сверху валятся ее останки. Следующая сцена открывается крупным планом кладбищенского памятника, на котором значится: «Здесь лежит Мэри Джейн, которая разжигала очаг керосином. Мир твоим кусочкам». Общий план, к могиле подходят четыре скорбящие женщины – и в ужасе разбегаются, когда из могилы поднимается дух Мэри Джейн (двойная экспозиция) в поисках бутылки из-под керосина.

Вот как Жорж Садуль оценивает открытия Джорджа Альберта Смита:

«Смит произвел в кино значительную эволюцию.....У Смита киноаппарат стал подвижным, как человеческий глаз, как глаз героев фильма. Аппарат движется, он действует, участвует в драме. Режиссер навязывает зрителю различные точки зрения. Формула Мельеса «экран – сцена» нарушена. «Господин из партера» летает на ковре-самолете.

Эта новая точка зрения – не что иное, как монтаж в современном смысле слова.....Смит недалеко продвинул свое изобретение, хотя применял его сознательно. Его подражатели плоско копировали «Бабушкину луну» или «Что видно в телескоп», ничего не поняв в технических возможностях, заключенных в них».^[20]

Разберем также насыщенный спецэффектами фильм Джеймса Уильямсона «Большой глоток» (1901 г.). Сам Уильямсон так описал свой фильм в каталоге: «Я не хочу, я не хочу, я лучше съем аппарат!» Читающий джентльмен, которого мы наблюдаем с точки зрения оператора, замечает нас и выразительно протестует против съемок. От подходит все ближе к нам, перемещаясь из общего плана в сверхкрупный – в кадре остается видна только его голова и наконец – только его открытый рот, в который мы проваливаемся вместе с камерой. Чтобы удержать актера Сэма Далтона в фокусе, Уильямсон несколько раз останавливал съемку и, пока Далтон неподвижно стоял, менял настройку. План открытого рта актера Уильямсон смонтировал с черным фоном, на который наложил кадры с падающей камерой и «оператором», затем следовал план активно жующего актера, удаляющегося от камеры (Рисунок 17).

Все это уже очень далеко от точки зрения зрителя «из девятого ряда партера»! И все же, несмотря на стремительность развития средств киноязыка, инновации брайтонцев, как и переполненные чудесами произведения Мельеса, оставались, по сути, ярмарочным развлечением. К тому же они не получили широкой известности и по этой причине не оказали заметного воздействия на развитие мирового киноискусства.

Кинематограф должен был сделать следующий шаг и перейти к более сложным повествовательным структурам. Событием, ознаменовавшим этот переход, принято считать фильм «Большое ограбление поезда» американца Эдвина Стэнтон Портера.

Считается, что именно Эдвин Портер открыл первостепенную роль монтажа для киноязыка. Более того, очень долго считалось что первым его настоящим монтажным фильмом была «Жизнь американского пожарного» (1902 г.), в которой герой фильма, пожарный, бес-

покоится о своей семье, после чего пожарная команда в полном составе выезжает по тревоге, прибывает к дому героя, и он спасает жену и ребенка.

Как достижение Портера обычно приводили последние пять сцен фильма:

- Мы видим общий план горящего дом, в окне появляется женщина.









Рисунок 17. Кадры из фильма Джеймса Уильямсона «Большой глоток»

- Задымленная комната (именно ее пожарный видел в своем воображении в первой сцене фильма), появляется пожарный, он выбивает окно и выносит через него жену.
- Общий план дома, женщину спускают по лестнице, пожарный возвращается в комнату.
- Комната, пожарный спасает ребенка.
- Общий план дома, ребенка спускают по лестнице, внизу его встречает мать.

И лишь позже, когда был обнаружен оригинальный фильм Портера, стало известно, что этот монтаж сделан на 30–40 лет позднее. В оригинале зритель сначала видел сцену, целиком снятую в комнате дома, в ходе которой пожарный спасал сначала жену, а затем ребенка, и только после этого – те же события в сцене с общим планом дома. Очевидно, зрителю предлагалось сделать «монтаж» этих сцен в собственной голове.

Интереснее всего выглядела последовательность первых трех сцен фильма (Рисунок 18):

1. Общий план – обеспокоенный пожарный сидит в офисе пожарной команды, на фоне темной стены мы видим круглое каше с женой и ребенком героя.
2. Крупным планом – уличное устройство пожарной тревоги, некто в шляпе подходит к нему, открывает и дает сигнал.
3. Общий план – интерьер, пожарные поднимаются по тревоге.

В первой сцене зритель, как и в «Путешествии на Луну» Мельеса, видел в одном кадре как самого героя, так и содержание его мыслей. Соединение первой и второй сцен позволяло заподозрить, что пожарную тревогу дает тот же герой, и в этом случае третья сцена становится результатом первых двух сцен. Многие сцены картины смонтированы через прямую монтажную склейку, что усиливает динамику фильма. Однако в целом «Жизнь американского пожарного» больше похожа на хорошо разыгранную документалистику, чем на художественный фильм.

Но было бы странно, если бы Эдвин Портер, который вскоре – и на все ближайшее десятилетие – станет не только ведущим режиссером компании Эдисона, но и одним из самых авторитетных кинематографистов США, на этом остановился. Его фильм «Большое ограбление поезда» (1903 г.) если и не первый настоящий фильм – т. е. фильм, рассказывающий полноценную историю, нарративный фильм, – то точно один из самых первых подобных фильмов и уж точно самый знаменитый американский фильм рассматриваемого периода.

В первой сцене фильма мы видим общий план интерьера телеграфной станции на железнодорожном вокзале. Появляются бандиты, они связывают телеграфиста. В окне станции мы

видим отправляющийся поезд – натурное изображение, впечатанное в павильонный интерьер. В следующей сцене (натурной) поезд останавливается около водокачки, что дает бандитам возможность сесть на него.





Рисунок 18. Кадры из фильма Эдвина Портера «Жизнь американского пожарного»







Рисунок 19. Кадры из фильма Эдвина Портера «Большое ограбление поезда»

Следующая сцена – опять павильон, интерьер почтового вагона, в который впечатан вид из раскрытых дверей вагона. Бандиты убивают курьера и взрывают сейф. Далее мы опять видим натуру – бандит схватился с кочегаром на тендере паровоза. Преступник жестоко убивает кочегара – точнее, уже его чучело, как хорошо видно по окружающему поезду пейзажу до и после прямой монтажной склейки – и сбрасывают труп с поезда (Рисунок 19).

Несколько следующих сцен сняты целиком на натуре. Сначала поезд останавливается, и бандиты заставляют машиниста отцепить паровоз. Затем бандиты грабят пассажиров, выстроенных вдоль остановленного поезда. Один из пассажиров пытается совершить немотивированный побег, бандиты стреляют в него, и он, страшно переигрывая, валится на железнодорожную насыпь, окончательно восстанавливая зрителей фильма против грабителей (Рисунок 19).

Бандиты уезжают на отцепленном паровозе, но мы не следим за ними на протяжении всей поездки. Сцена завершается, а в следующей сцене паровоз уже останавливается – правда, очевидно, что две эти сцены сняты на одном и том же отрезке пути – и бандиты покидают его. В этой сцене камера, следя за бандитами, впервые начинает двигаться (Рисунок 19)! Затем мы видим, как грабители уходят через лес, перебираются через ручей и садятся на заранее заготовленных лошадях.

А теперь мы благодаря **параллельному действию** видим то, что происходит в это же самое время в другом месте – а именно на телеграфной станции. Там появляется маленькая девочка, которая приводит в себя связанного телеграфиста и освобождает его.

Следующая сцена происходит в салуне, где рейнджеры танцуют с местными дамами в цветных платьях – фильм частично раскрашен – и пугают своими манерами местного обывателя, стреляя в пол. Но появляется телеграфист, и рейнджеры пускаются в погоню за грабителями. В следующих сценах, снятых на натуре, мы видим, как бандитов настигает возмездие.

В финальной сцене мы видим крупный план вооруженного человека, который, согласно каталогу, не кто иной как главарь бандитов по фамилии Барнс. Он стреляет прямо в зрительный зал (Рисунок 19)!

Вклад Портера в кинематограф трудно переоценить – он активно использует спецэффекты и комбинированные съемки, совмещая в одном кадре павильон и натуру, он внедряет в свой фильм параллельное действие (говорить о параллельном монтаже еще рано), которое существенно расширяет пространственно-временные возможности кинематографа, а также одним из первых использует активное движение камеры, а именно **сопровождающую панораму**.

***ПАНОРАМА ОГЛЯДЫВАНИЯ – ОГЛЯДЫВАНИЕ СТАТИЧНЫХ
ОБЪЕКТОВ.***

***ПАНОРАМА СОПРОВОЖДЕНИЯ – СОПРОВОЖДЕНИЕ ОБЪЕКТА,
ИМИТИРУЮЩЕЕ СЛЕЖЕНИЕ ВЗГЛЯДОМ.***

***ПАНОРАМА-ПЕРЕБРОСКА – РЕЗКИЙ ПЕРЕБРОС С ОДНОГО
ОБЪЕКТА НА ДРУГОЙ, ИМИТИРУЮЩИЙ ПЕРЕВОД ВЗГЛЯДА
ЧЕЛОВЕКА.***

Кроме того, Эдвин Портер создал, вероятно, первый американский приключенческий фильм и уж точно первый вестерн, один из определяющих – вместе с такими исконно американскими жанрами, как американская немая комедия, мюзикл, нуар и некоторыми другими – основное содержание кино США XX века.

«Большое ограбление поезда» еще нельзя назвать искусством, но это уже и не чистый аттракцион. По всей вероятности, Портер не был знаком с фильмами брайтонцев, поскольку он не использует внутриэпизодный монтаж, который, определенно, мог бы пойти на пользу этой его выдающейся картине.

И тем не менее именно Эдвин Стэнтон Портер донес до всего кинематографического мира начала XX века, насколько сильно кино зависит от монтажа.

2. Развитие кинодраматургии. Кино становится искусством

«Фильм д'ар» и «Убийство герцога Гиза»

Айвор Монтегю рассказывает, как кино было признано искусством юридически – с точки зрения американского суда. Поводом для этого послужил фильм «Бен-Гур» режиссеров Фрэнка Окса Роуза и Сидни Олкотта (1907 г.) – первая экранизация романа Лью Уоллеса и вообще первый американский фильм о Римской империи:

«...это был эпохальный фильм, так как он явился предметом тяжбы, в результате которой было признано (не преждевременно ли?), что кино представляет собой род искусства, по крайней мере перед лицом закона. Постановщики этого фильма.....утверждали, что они не нарушили авторского права, поскольку их фильм состоит (как оно и было на самом деле) «всего лишь» из серии фотографий. А фотографирование людей или событий не означает нарушения авторского права. Дело дошло до американского Верховного суда, и грабители проиграли процесс. Кино было признано искусством, даже если сюжеты свои оно похищает у других искусств».^[21]

К сожалению, это все, чем прославился первый немой «Бен-Гур» – не путать с грандиозной картиной «Бен-Гур: история Христа» 1925 г. знаменитого голливудского режиссера Фреда Нибло (Фредерика Лидтке). Как и многие кинокартины тех лет, «Бен-Гур» Роуза и Олкотта состоит из нескольких довольно длинных сцен, снятых общими планами, на которых зачастую сложно отличить главного героя от актеров массовых сцен. Сцены, иллюстрирующие главные события романа, предваряются поясняющими титрами вроде «Семья Гур. Неприятный инцидент» и «Бен-Гур – победитель». Вся история шла 15 минут – как мы уже знаем, именно столько продолжались самые длинные фильмы тех лет, которые должны были уместиться на тысячефутовую катушку пленки для их непрерывной демонстрации в кинотеатре. Фильм, признанный произведением искусства с точки зрения закона, по-прежнему не имел ничего общего с подлинным искусством – он оставался развлечением балаганного пошиба.

17 ноября 1908 г. произошло событие, которое могло бы стать не менее важным для истории кинематографа, чем культовый «день рождения кино» на бульваре Капуцинок – состоялся показ фильмов производства новой парижской студии «Фильм д'ар». Теперь название «Le Film d'Art» стандартно переводится с французского как «художественный фильм», но в то время, вероятно, оно означало нечто более выпященное – «фильм как искусство» или «искусство на пленке». Концепция студии, созданной братьями-банкирами Полем и Леоном Лафит, заключалась именно в том, чтобы снимать на пленку подлинные произведения искусства – т. е. театральные постановки с участием настоящих, профессиональных театральных актеров. Студию возглавил драматург Анри Лаведан, ее режиссером стал Шарль ле Баржи из «Комеди Франсез», в постановках участвовали актеры этого театра.

В программу показа вошли, как пишет Жорж Садуль, заснятый на пленку балет «Секрет Мирто», фильм по поэме Эдмона Ростана «Священный лес», пантомима «Слепок» и легендарный 17-минутный фильм «Убийство герцога Гиза» (реж. Шарль ле Баржи и Андре Кальметт, 1908 г.). Одним из актеров, занятых в фильме, был Альбер Дьедонне, о котором мы еще вспомним.

Вот что написал об этом фильме театральный критик Адольф Бриссон:

«Эта драма, пережитая заново, восстановлена во всем ее трагизме.....«зрительный рассказ», в котором Лаведан восстанавливает события с большой скрупулезностью и страстью, неизгладимо запечатлевается в памяти. Он не утомляет. Картины сменяют одна другую, иногда чересчур быстро и лихорадочно, иногда они слишком компактны, собраны, но в то же время удивительно впечатляющи. Это волнующий урок истории. Ничто так не доходит, как зрительные ощущения...»

...Еще одно слово... Камилл Сен-Санс создал для «Убийства герцога Гиза» шедевр симфонической музыки».^[22]

Последнее замечание крайне интересно – считается, что «Убийство герцога Гиза» было первым фильмом, для которого специально создали саундтрек. Как мы знаем, первые фильмы были немыми и черно-белыми – но как минимум их премьерные демонстрации и пафосные показы во дворцах кино представляли собой нечто больше, нежели мельтешение исцарапанных черно-белых теней под визг патефона или устрашающие импровизации халтурщика-гапера. Первые копии фильмов могли быть цветными (раскрашенными, как «Путешествие на Луну»), тонированными или вирированными, на больших просмотрах настоящий оркестр играл музыку, точно подобранную под содержание сцен, а актеры могли читать закадровый текст или текст диалогов (как на показах «Путешествия на Луну»).

Но вернемся к печальной судьбе герцога Гиза (Рисунок 20). В фильме нет как такового **пролога** – можно считать, что его роль играют вступительные титры, которые длятся одну минуту, но содержательно картина начинается с **экспозиции**, т. е. с части истории, из которой мы узнаем о главных действующих лицах, их целях и мотивах. После титра «Находясь у маркизы де Нуармутье, герцог де Гиз узнает о коварных замыслах короля» мы видим даму, выходящую из будуара. Актриса Габриэль Робинн блестяще отыгрывает поведение женщины, которая только что поднялась с ложа страсти и бредет, не чуя под собой ног – например, она едва не сталкивается с креслом и делает это абсолютно органично. Из исторического контекста мы знаем, что это действительно та самая маркиза де Нуармутье, т. е. мадам де Сов из «Королевы Марго» Александра Дюма. С ней герцог Гиз провел свою последнюю ночь с 22 на 23 декабря 1588 г. в Блуа. Маркиза зажигает свечи (освещение в кадре от этого не меняется – театральная условность!), в будуаре виден мужчина, очевидно герцог, – но, кажется, кто-то стучит! Женщина просит герцога не выходить и распахивает дверь.

ПРОЛОГ – ВВОДНАЯ ЧАСТЬ ФИЛЬМА, НЕ ОБЯЗАТЕЛЬНО СВЯЗАННАЯ С ОСНОВНОЙ ИСТОРИЕЙ НЕРАЗРЫВНОСТЬЮ ДЕЙСТВИЯ.

ЭКСПОЗИЦИЯ – ЧАСТЬ ФИЛЬМА, КОТОРАЯ РАССКАЗЫВАЕТ О МИРЕ ФИЛЬМА И ЕГО ГЕРОЯХ. В СОВРЕМЕННОЙ ДРАМАТУРГИИ ЧАСТО РАСПРЕДЕЛЯЕТСЯ ПО ПРОДОЛЖИТЕЛЬНОСТИ ИСТОРИИ.

Входит паж, он передает хозяйке записку, в которой значится: «Мадам, удержите герцога де Гиза у себя, чтобы он не ходил на Совет, король собирается сыграть с ним злую шутку». Это **иницирующий фактор** фильма, в этот момент мы узнаем (если не считать заглавных титров фильма, в которых открытым текстом написано «убийство»), в каком направлении будет развиваться история.

ИНИЦИИРУЮЩИЙ ФАКТОР – «ТРИГГЕР», КОТОРЫЙ ЗАПУСКАЕТ ИСТОРИЮ.

Маркиза в крайнем волнении! Она отпускает пажа – и из будуара выходит герцог Гиз (Альбер Ламбер). Каждый шаг его излучает уверенность. Он выпивает бокал вина, цепляет

к поясу шпагу, любовница подает ему плащ – и, наконец, показывает записку. Гиз успокаивает маркизу великолепным жестом, козни короля нисколько не волнуют его – еще бы, он «парижский король», второй человек в государстве! На записке он размашисто выводит: «Он не посмеет!» – и небрежно отбрасывает перо. Увы, мы знаем, что «он» – король Генрих III, последний оставшийся в живых сын Екатерины Медичи, – посмеет.



*Madame,
Gardez le Duc de Guise surpris
de vous; qu'il n'aille pas au
conseil, le Roi est sur le point
de lui jouer un mauvais tour.
Je m'excuse!*







Рисунок 20. Кадры из фильма Шарля ле Баржи и Андре Кальметта «Убийство герцога Гиза»

Вся интрига с анонимным письмом, предупреждающим де Гиза о его возможном убийстве Генрихом III, и его исторической фразой «Он не посмеет!» сведена к одной сцене, которая продолжается первые три минуты фильма (без вступительных титров, которые продолжаются одну минуту), и это прекрасно срабатывает. **Главный герой** фильма не отреагировал на предупреждение, любовнице не удалось его удержать, он идет навстречу смертельной опасности. Это был **первый акт** фильма.

ГЛАВНЫЙ ГЕРОЙ (ПРОТАГОНИСТ) – ЦЕНТРАЛЬНОЕ ДЕЙСТВУЮЩЕЕ ЛИЦО ФИЛЬМА, ЗА ДЕЙСТВИЯМИ КОТОРОГО В ПЕРВУЮ ОЧЕРЕДЬ НАБЛЮДАЮТ ЗРИТЕЛИ. КАК ПРАВИЛО, ХАРАКТЕРИЗУЕТСЯ КОНКРЕТНОЙ ЦЕЛЮ, КОТОРОЙ ОН НАСТОЙЧИВО ДОБИВАЕТСЯ, ПРЕОДОЛЕВАЯ ПРЕПЯТСТВИЯ В ХОДЕ ИСТОРИИ.

АНТАГОНИСТ – ПРОТИВНИК ГЛАВНОГО ГЕРОЯ НА ПУТИ ДОСТИЖЕНИЯ ЕГО ЦЕЛЕЙ. ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ ПРОТАГОНИСТА И АНТАГОНИСТА СОЗДАЕТ ОСНОВНОЙ КОНФЛИКТ ИСТОРИИ.

ОСНОВНОЙ КОНФЛИКТ – ПРОТИВОРЕЧИЕ, КОТОРОЕ ВОЗНИКАЕТ, КОГДА ГЛАВНЫЙ ГЕРОЙ ДОБИВАЕТСЯ СВОЕЙ ЦЕЛИ, АНТАГОНИСТ ПРЕПЯТСТВУЕТ ЕМУ, ОБА ОБЛАДАЮТ ЯСНОЙ МОТИВАЦИЕЙ И ОСОЗНАЮТ ПОСЛЕДСТВИЯ ВОЗМОЖНОЙ НЕУДАЧИ.

ПЕРВЫЙ ПЕРЕЛОМНЫЙ ПУНКТ – ПЕРВЫЙ МОЩНЫЙ КРИЗИС, КОТОРЫЙ ЗАПУСКАЕТ ОСНОВНОЕ ДЕЙСТВИЕ ФИЛЬМА.

ПЕРВЫЙ АКТ – ЧАСТЬ ФИЛЬМА ДО ПЕРВОГО ПЕРЕЛОМНОГО ПУНКТА.

Отметим, что конфликт, положенный в основу произведения, не обязательно должен быть открытым конфликтом между главным героем-протагонистом и его противником-антагонистом. Выделяют следующие виды конфликтов:

• **Внутренний** – конфликт героя с самим собой. Типичный внутренний конфликт переживает Женя, героиня сказки Валентина Катаева и мультфильма Михаила Цехановского «Цветик-семицветик» (1948 г.) – она не знает, чего она на самом деле хочет. Убедительно показать внутренний конфликт сложнее, чем конфликт между героями, как правило, это достигается через развитие внешних конфликтов, следующих из внутреннего – как это и сделано в сказке. На внутреннем конфликте основаны классические фильмы Микеланджело Антониони, которые мы обсуждаем в этой книге. Реалистичные фильмы бельгийских режиссеров, братьев Жан-Пьера и Люка Дарденн, как правило, основаны на мощном внутреннем конфликте главного героя, который возникает при изменении внешних обстоятельств – героиня оказывается вовлечена в сложную криминальную схему («Молчание Лорны», 2008 г.), приютский мальчик попадает в настоящую семью («Мальчик с велосипедом», 2011 г.), героиню увольняют с работы («Два дня, одна ночь», 2014 г.), героиня оказывается косвенной причиной гибели человека («Неизвестная», 2016 г.). Основа реалистичных притч Алексея Попогребского «Коктебель» (совместно с Борисом Хлебниковым, 2003 г.) «Простые вещи» (2006 г.) и «Как я провел этим летом» (2010 г.) – внутренний конфликт героя, который отражается на его восприятии внешнего мира и способности к общению. Сложный внутренний конфликт примыкает к экзистенциальному (см. ниже) и переходит в него.

• **Межличностный** – конфликт с членом семьи, другом, коллегой, соперником, врагом и т. п. Популярный роман Майн Рида «Всадник без головы» – и поставленный по нему фильм 1973 г. Владимира Вайнштока – основаны на простейшем межличностном конфликте: главный герой, простой ковбой-мустангер (т. е. пастух-коневода) Морис Джеральд и его антагонист, капитан Кассий Колхаун, любят одну и ту же богатую девушку, Луизу Пойндекстер.

• **Внеличностный** – конфликт с коллективным или символическим героем, таким как социальные институты, государство, религиозные структуры, преступные группировки, силы природы и т. п. Так, в фильме Сергея Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин» 1925 г. развивается конфликт между коллективными героями – матросами мятежного броненосца и властью, представленной офицерами броненосца и солдатами царской армии.

• **Экзистенциальный** – острый кризис личности, конфликт с миром (с богом). Так, конфликт Родиона Раскольникова в «Преступлении и наказании» Ф.М. Достоевского, который пытается доказать сам себе, что он не «тварь дрожащая», а «право имеет», можно трактовать и как внутренний, и как экзистенциальный. Психологи, как правило, объединяют внутренний и экзистенциальный конфликты, но цели драматургии все-таки несколько шире. Развитый экзистенциальный конфликт главного героя демонстрируют такие фильмы, как «Серьезный человек» (реж. Джоэл Дэвид Коэн и Итан Джесси Коэн, 2010 г.), «Роман Израэл, Esq» (реж. Дэн Гилрой, 2017 г.), «Призрачная нить» (реж. Пол Томас Андерсон, 2017 г.).

В следующей сцене король собирает в Новом кабинете Шато де Блуа свой отряд гасконцев, известных нам по роману Александра Дюма «Сорок пять» – правда, в фильме их всего дюжина, но для общего плана раннего немого кино и этого многовато. Он вдохновляет «сорок пять» на убийство, раздает им кинжалы и заставляет их поклясться на кресте. Все движения Генриха III (Шарль ле Баржи) и его телохранителей прекрасно срежиссированы, они работают, как единый организм. Гасконцы уходят, король прячется за занавеску... Эта сцена – **первый переломный пункт** истории, из нее мы узнаем, что **антагонист** главного героя не просто «собирается сыграть злую шутку» – он тщательно подготовил убийство, заглавное событие фильма. Первый переломный пункт – это первый серьезный кризис фильма, он разделяет первый и **второй акт**. Герцог мог не ходить на Совет, король мог решить дело иначе, но теперь это уже невозможно – история приобрела заданное направление.

ЦЕНТРАЛЬНЫЙ ПЕРЕЛОМНЫЙ ПУНКТ – ЦЕНТРАЛЬНЫЙ КРИЗИС ФИЛЬМА, РАДИКАЛЬНО МЕНЯЮЩИЙ ХОД СОБЫТИЙ.

ВТОРОЙ АКТ – ЧАСТЬ ФИЛЬМА МЕЖДУ ПЕРВЫМ И ВТОРЫМ ПЕРЕЛОМНЫМ ПУНКТАМИ.

Сцена Королевского Совета, в центре внимания – герцог Гиз. Ему нездоровится, он едва не падает в обморок, у него идет носом кровь – но и на это дурное предзнаменование, которое, очевидно, предвещает кровь, которая еще прольется, наш герой не обращает внимания. Гиза усаживают, приносят ему какое-то лакомство для восстановления сил (из истории мы знаем, что это были не то сушеные сливы, не то виноград), он вытирает нос платочком. На девятой минуте фильма – точно в его середине – входит госсекретарь и со всеми подобающими почестями передает Гизу личное приглашение от короля. Это **центральный переломный пункт** фильма, его главный кризис. Если до него герой мог бы покинуть Совет, сославшись на болезнь, то теперь он уже не может не пойти в кабинет короля, где дежурят убийцы! Сторонники Гиза, один из них в кардинальской мантии – очевидно, это брат главного героя, Луи де Гиз, архиепископ Реймский и кардинал Лотарингский – пытаются последовать за герцогом, но стражник, безмолвно присутствовавший все это время в зале Совета, останавливает их.

Гиз входит в Новый кабинет, но король, как мы помним, прячется за занавеской. Интересно, что две предыдущие сцены – с Генрихом III в Новом кабинете и с герцогом Гизом на Королевском совете – можно с одинаковым успехом воспринимать и как последовательное, и как параллельное действие, причем король за занавеской подразумевает, скорее, параллельное действие. Итак, Гиз не находит в Новом кабинете короля – зато там дежурит один из телохранителей, который почтительно склоняется перед герцогом и приглашает его в Старый кабинет. Король выглядывает из-за занавески – но актеры расположены на съемочной площадке (это называется **мизансценой**) так, чтобы нам было очевидно: Гиз не видит короля, зато телохранитель видит его и понимает его жесты.

МИЗАНСЦЕНА – РАСПОЛОЖЕНИЕ АКТЕРОВ НА СЪЕМОЧНОЙ ПЛОЩАДКЕ В ТОТ ИЛИ ИНОЙ МОМЕНТ СЪЕМОК.

На пути в Старый кабинет Гиз проходит две двери. Маловато **перипетий** для полноценного завершения второго акта, но уж сколько есть – зато монтажные кадры становятся короче, каждый переход из комнаты в комнату отмечен прямой монтажной склейкой, ускоряя темпоритм истории. Каждой комнате отведена отдельная часть декорации в павильоне «Фильм д'ар» в Нейи-сюр-Сен, интерьеры Шато де Блуа воссозданы на холсте декораций грубовато, но достаточно точно для того, чтобы быть узнаваемыми – хотя порой хорошо видно, что «стены» дворцовых зал колеблются от сквозняков.

ПЕРИПЕТИИ – ПОВОРОТЫ, НЕОЖИДАННОСТИ, УСЛОЖНЕНИЯ СЮЖЕТА. СОГЛАСНО ОПРЕДЕЛЕНИЮ ИЗ «ПОЭТИКИ» АРИСТОТЕЛЯ, ЭТО «ПЕРЕМЕНЫ СОБЫТИЙ К ПРОТИВОПОЛОЖНОМУ».^[23]

ВТОРОЙ ПЕРЕЛОМНЫЙ ПУНКТ – ПОСЛЕДНИЙ МОЩНЫЙ КРИЗИС ИСТОРИИ НА ПУТИ К НЕИЗБЕЖНОМУ ФИНАЛУ.

ТРЕТИЙ АКТ – ЧАСТЬ ФИЛЬМА ПОСЛЕ ВТОРОГО ПЕРЕЛОМНОГО ПУНКТА.

На десятой минуте фильма Гиз входит в Старый кабинет – и видит, что помещение под завязку набито королевской стражей. Это **второй переломный пункт**, который ставит главного героя лицом к лицу с врагами и служит началом **третьего акта** истории, в котором герой может либо победить многократно превосходящего его антагониста, либо погибнуть – в зависимости от того, какой **основной теме (управляющей идее)** посвящен фильм.

ОСНОВНАЯ ТЕМА (УПРАВЛЯЮЩАЯ ИДЕЯ) – КОНЦЕПЦИЯ, КОТОРОЙ ПОДЧИНЕНЫ СЮЖЕТ И ОСНОВНОЙ КОНФЛИКТ ФИЛЬМА. КАК ЧАСТО ОПРЕДЕЛЯЮТ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ СРЕДЕ – ЭТО И ЕСТЬ «ТО, О ЧЕМ» ФИЛЬМ.

Гиз движется по залу, заговорщики сгибаются перед ним в притворных поклонах, за его спиной тянутся к оружию; расступаются перед ним, как трава, а за ним смыкаются, как вода – еще один великолепный образчик сценической хореографии!

На одиннадцатой минуте фильма герцог подходит к дверям, и гасконцы, осмелев, нападают на него. Гиз разбрасывает их, хватая шпагу, но ему не дают развернуться. Пытаясь вырваться, герцог тащит телохранителей короля за собой из Старого кабинета в Новый (еще две склейки), где его, наконец, и добивают, театрально размахивая реквизитными кинжалами. Это **кульминация** фильма – момент наивысшего напряжения истории. Ее можно рассматривать и как **обязательную сцену** фильма – т. е. сцену, в которой происходит непосредственная конфронтация героя и антагониста – поскольку «сорок пять», очевидно, в данном случае тоже является антагонистом (пособником главного антагониста), причем коллективным.

КУЛЬМИНАЦИЯ – МОМЕНТ НАИВЫСШЕГО НАПРЯЖЕНИЯ ИСТОРИИ.

ОБЯЗАТЕЛЬНАЯ СЦЕНА – КОНФРОНТАЦИЯ ПРОТАГОНИСТА И АНТАГОНИСТА.

К двенадцатой минуте фильма все кончено. Появляется король и разыгрывает небольшую пантомиму, обходя труп Гиза со всех сторон. Нам показывают титр с его исторической фразой: «Мертвый он еще больше, чем живой» – это единственная надпись, передающая реплику, остальные титры объясняют содержание предстоящих сцен, вроде «Король Генрих III готовит убийство герцога Гиза» и «Зал Совета». Мизансцена почти повторяет известную картину Шарля Дюру «Убийство герцога Гиза» (Рисунок 21). Заговорщики поднимают голову трупа, чтобы король и герцог могли увидеться «лицом к лицу» (обязательная сцена продолжается), но король пугается мертвого герцога и чуть не лишается чувств. «Сорок пять» обыскивают тело и находят при нем записку «Для продолжения войны во Франции необходимо 700 тысяч экю в месяц»... Король в бешенстве! Он приказывает убрать тело, и, оставшись один, опускается на колени в молитве.



Рисунок 21. «Генрих III попирает ногой труп герцога Гиза» – картина Шарля Дюру (находится в Шато де Блуа) и кадр из фильма «Убийство герцога Гиза»

Следующая сцена – **финал**. Мы видим труп Гиза и его убийц в караульном помещении рядом с камином. Глумясь, убийцы кладут на грудь Гиза крест, грубо сплетенный из соломы. Напоследок появляются титры: «Труп герцога де Гиза бросают в огонь» и «Конец» (последние полминуты фильма), **эпилога** нет.

ФИНАЛ – ЧАСТЬ ФИЛЬМА, ЗАВЕРШАЮЩАЯ СЮЖЕТ И ОСНОВНОЙ КОНФЛИКТ.

ЭПИЛОГ – ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНАЯ ЧАСТЬ ФИЛЬМА, НЕ ОБЯЗАТЕЛЬНО СВЯЗАННАЯ С ОСНОВНОЙ ИСТОРИЕЙ НЕРАЗРЫВНОСТЬЮ ДЕЙСТВИЯ.

Развитие конфликта, монтаж и темпоритм составляют основу **драматургии**. Фактически драматургия фильма представляет собой развитие конфликта во времени.

ДРАМАТУРГИЯ – ЭТО РАЗВИТИЕ КОНФЛИКТА ВО ВРЕМЕНИ.

Итак, мы проследили развитие конфликта герцога де Гиза и короля Генриха III до его полного завершения. Правда, источники конфликта и цели главного героя из содержания фильма не вполне понятны. Предполагается, что о притязаниях Гиза на французский трон зрителям должно быть хорошо известно – кому из истории, кому из «Графини де Монсоро» (можно предположить, что о данной интриге французы знали в начале XX века не хуже, чем мы сегодня, например, знаем об истории с покушением Палена и Панина на Павла I), – и все же, не зная исторического контекста, можно подумать, что король приревновал блестящего дворянина к даме – героине первой сцены, а основная цель герцога – блистать при дворе и наслаждаться жизнью. К тому же неясны последствия убийства Гиза. Тем не менее ясна управляющая идея: самоуверенность и самодовольство обрекают на поражение самых выдающихся людей.

Тем не менее в фильме присутствуют все элементы драматургической структуры, кроме пролога и эпилога. Давайте нанесем их на временной график с учетом продолжительности отдельных частей фильма «Убийство герцога Гиза» и посмотрим, насколько они соответствуют рекомендуемым параметрам трехактной структуры фильма – считается, что первый и третий акты должны быть примерно одинаковы по продолжительности, а в сумме – равными второму акту, т. е. первый, центральный и второй переломный пункты в общем случае делят фильм на четыре равные части (Рисунок 22).

	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
ТИТРЫ	ИФ	пп1			цпп			пп2			КУЛЬМИНАЦИЯ И ОБЯЗАТЕЛЬНАЯ СЦЕНА			ФИНАЛ			
-УБИЙСТВО ГЕРЦОГА ГИЗА-	ПЕРВЫЙ АКТ				ВТОРОЙ АКТ				ТРЕТИЙ АКТ								
	ЗАВЯЗКА				КОНФРОНТАЦИЯ				РАЗВЯЗКА								
ОБЩЕ-ПРИНЯТАЯ СТРУКТУРА	ПЕРВЫЙ АКТ				ВТОРОЙ АКТ				ТРЕТИЙ АКТ								
ТИТРЫ	ЭКСПОЗИЦИЯ	ИФ	пп1			цпп			ПЕРИПЕТИИ	пп2			КУЛЬМИНАЦИЯ	ОБЯЗАТЕЛЬНАЯ СЦЕНА	ФИНАЛ		

Рисунок 22. Драматургическая структура «Убийства герцога Гиза» и стандартная трехактная структура

Видим, что в фильме практически отсутствуют перипетии перед третьим актом, второй акт поэтому слишком короткий, а третий – чересчур длинный, ле Баржи тратит слишком много времени на пантомиму, посвященную огромному росту мертвого врага. Но в целом описанная

структура вполне соответствует как трехактной структуре фильма, так и стандартной структуре классической трагедии. Как писал Аристотель:

«...трагедия есть подражание действию законченному и целому, имеющему известный объем, так как ведь существует целое и без всякого объема. А целое есть то, что имеет начало, середину и конец. Начало – то, что само не следует по необходимости за другим, а, напротив, за ним существует и происходит по закону природы нечто другое; наоборот, конец – то, что само по необходимости или по обыкновению следует непременно за другим, после же него нет ничего другого, а середина – то, что и само следует за другим и за ним другое. Итак, хорошо составленные фабулы не должны начинаться откуда попало, ни где попало оканчиваться...

...Из фабул одни бывают простые, другие – запутанные, ибо и действия, подражания которым представляют фабулы, оказываются как раз таковыми. Простым я называю такое непрерывное и единое действие.....в течение которого перемена (судьбы) происходит без перипетии или узнавания, а запутанное действие – такое, в котором эта перемена происходит с узнаванием или с перипетией, или с тем и другим вместе. Последние должны вытекать из самого состава фабулы, так чтобы они возникали раньше случившегося путем необходимости или вероятности: ведь большая разница, случится ли это благодаря чему-либо или после чего-либо».^[24]

Можно пофантазировать о том, какими могли бы быть пролог и эпилог фильма, если бы Лаведан задался целью расширить описание конфликта. В качестве пролога можно было бы использовать финал романа «Сорок пять», в котором 10 июня 1584 г. умирает от туберкулеза Франциск де Валуа, последний оставшийся в живых брат короля Генриха III:

«– Единственный наследник французского престола, – прошептала Екатерина.

Отойдя от кровати усопшего, она вернулась к последнему оставшемуся у нее сыну.

– О! – сказал Генрих. – Престол этот уж слишком широк для короля без потомства. Корона чересчур широка для одной головы... У меня нет детей, нет наследников!.. Кто станет моим преемником?

Не успел он досказать этих слов, как на лестнице и в залах послышался сильный шум.

Намбю бросился к комнате, где лежал покойный, и доложил:

– Его светлость монсеньер герцог де Гиз.

Пораженный этим ответом на заданный им вопрос, король побледнел, встал и взглянул на мать».^[25]

А эпилогом могла бы служить сцена, в которой вся эта история находит логическое завершение. Сначала титр сообщал бы, что в тот же день, 23 декабря 1588 г., «сорок пять» без труда захватили брата герцога Гиза, кардинала Лотарингского, и на следующий день король приказал шотландским наемникам убить его. Затем мы увидели бы Генриха III у постели тяжело больной Екатерины. Коленопреклоненный король что-то горячо рассказывает находящейся при смерти королеве-матери, та шепчет ему в ответ. Титр: «Хорошо раскроил, мой мальчик, теперь надо сшить». Финальный титр: «Черная королева» Екатерина Медичи скончалась две недели спустя, и никто не заплакал о ней. Генрих III не смог сшить то, что он раскроил – он был проклят папой римским Сикстом V, смертельно ранен католическим монахом Клеманом и умер 2 августа 1589 г.»...

Но что же отличает «Убийство герцога Гиза» от «Большого ограбления поезда»? В первую очередь – актерская игра. Впервые на экране появились не балаганные артисты, а настоящие театральные актеры, владеющие языком тела, умеющие играть эмоции, профессионально выполняющие задачи, которые им ставит режиссер – как поодиночке, так и в актерском ансамбле. Правда, режиссер фильма тоже был театральным актером и не представлял себе, какие возможности таит в себе киноязык. В фильме нет даже параллельного монтажа, мы видим исключительно линейное развитие событий. Даже если последовательно склеенные сцены подготовки заговора и Королевского Совета на самом деле происходят параллельно (как сцены кульминации «Жизни американского пожарного») – на это ничто не указывает.

И все же это была полноценная заявка на настоящее «искусство на пленке»:

- сценарий к фильму написал профессиональный драматург;
- саундтрек к фильму написал профессиональный композитор – знаменитый Сен-Санс;
- декорации были выстроены наподобие реальных интерьеров;
- актеры были одеты в тщательно подобранные костюмы, соответствующие эпохе;
- актерская игра отличалась, по свидетельству современников, крайней сдержанностью и правдивостью.

Именно «Убийство герцога Гиза» показало, что в кино далеко не все решают специалисты по технологиям съемки и монтажа. Кино – это искусство, которое зависит от авторов и артистов, провозгласила студия «Фильм д’ар».

Можно не сомневаться, что именно благодаря «Фильм д’ар» и в особенности фильму «Убийство герцога Гиза», который получил колоссальную популярность, стало возможным все, что произошло в дальнейшем.

«Энох Арден» Дэвида Уорка Гриффита

Говоря о том, как кино становилось искусством, невозможно не упомянуть 34-минутный фильм «Энох Арден» (реж. Дэвид Уорк Гриффит, 1911 г.) – этапный фильм, задавший тон в использовании крупностей и параллельного монтажа, а также в создании фильмов длиннее стандартных 15–17 минут.

Но в чем же его этапность, если крупный план, как мы знаем, применил еще до официального дня рождения кино Уильям Диксон, режиссер Эдисона, в фильме-зарисовке «Чих», средние планы использовали и братья Люмьер, и режиссеры Эдисона, не говоря уже о брайтонцах, параллельное действие использовали известные нам Портер и ле Баржи, а первым в мире полнометражным фильмом, согласно списку ЮНЕСКО «Память мира», считается «Подлинная история банды Келли» (реж. Чарльз Тейт, 1906 г.)?

Начнем с того, что пионерами крупного плана в визуальном искусстве были, конечно не Диксон и братья Люмьер, а живописцы – портретисты и иконописцы. Параллельное действие использовали в своих многолинейных (с несколькими сюжетными линиями) литературных произведениях классики-романисты. А продолжительные зрелища, которые длились по многу часов, а порой и дней – от «игр» Древнего Рима до средневековых «мистерий» – были доступны человечеству сотни и тысячи лет назад.

Мало использовать тот или иной технический или драматургический прием – важно ввести его в **нормативный** (т. е. устоявшийся) киноязык – а для этого нужно, чтобы прием был осмыслен кинематографистами и понят зрителями. Зачастую для этого он должен обрести определенными **конвенциями**, т. е. соглашениями. Конвенции с течением времени часто превращаются в штампы и отпадают за ненадобностью. Каше, которое, хоть и не соответствует в житейской практике почти ничему, кроме поля зрения оптических приборов вроде подзорной трубы, было довольно популярно для привлечения внимания зрителей немого кино к тому или иному герою или объекту. Его разновидность, каше в виде лежащей на боку восьмерки,

долгие десятилетия означало точку зрения наблюдателя в бинокль, хотя все знают, что, глядя в бинокль, мы не видим никакой «восьмерки». Сегодня роль каше в том виде, в котором его использовал Гриффит, для привлечения внимания к определенному персонажу или к определенной части кадра – в его «Нетерпимости» (1916 г.) применяется даже каше в виде креста! – в основном отведена таким средствам, как свет и глубина резкости.

Что же сделал Гриффит – актер и писатель, который после успеха своих первых фильмов в 1908 г. в сравнительно молодом возрасте (33 года) стал главным режиссером студии «Бай-ограф», основанной Уильямом Диксоном – в фильме «Энох Арден»? Как легко догадаться, это экранизация поэмы Альфреда Теннисона «Энох Арден», опубликованной в 1864 г., которая рассказывает историю моряка, который, отправившись в плавание, попал в кораблекрушение и вернулся домой лишь спустя десять лет. Двое его старших детей выросли, его младший ребенок умер в младенчестве, его бывшая жена вышла замуж за его соперника и друга детства Филипа и снова родила. Фильм, кстати, безжалостно путают с более ранним 17-минутным фильмом Гриффита «Много лет спустя» (1908 г.), который также поставлен по поэме «Энох Арден». Но сейчас мы обсуждаем именно 34-минутный фильм «Энох Арден» 1911 г.

Начнем с использования **крупностей**. Крупность подразумевает расстояние, на котором, по ощущению зрителей, камера находится от объекта. Чем ближе расстояние, с которого воспроизводится объект, тем большая часть окружающего его пространства окажется за пределами кадра. Крупность изменяется либо путем физического перемещения камеры – наезда или отъезда, благодаря которому происходит уменьшение или увеличение расстояния от объекта, либо без перемещения камеры, при помощи объектива с трансфокатором.

Гриффит, по всей вероятности, первым после брайтонцев стал менять крупности. На восьмой минуте фильма Энох Арден входит в свое невзрачное жилище, чтобы попрощаться с женой и детьми. В точном соответствии с сюжетом поэмы лорда Теннисона, он оставляет дома жену Анну и троих детей, один из которых – младенец в люльке. Сначала Энох обнимает старших детей, затем садится рядом с женой, которая вручает ему локон младенца. Все это мы видим на среднем плане, снятом неподвижной камерой. В кадре – все пятеро, но, когда Энох подсаживается к Анне, мы невольно сосредотачиваем свое внимание именно на них. Появляется титр: «Напоминание – младенца локон» – и вдруг мы видим крупный план. В кадре только Энох и Анна, которая вкладывает локон ребенка в медальон. Это укрупнение психологически мотивировано – зрителю хочет увидеть именно этих героев, и камера выполняет его желание, заставляя его сильнее переживать за героев, буквально диктуя зрителю необходимое психологическое состояние, манипулируя им. В следующем монтажном кадре мы снова видим средний план – как напоминание о том, что Энох оставляет не только жену, но и детей (Рисунок 23).

В зависимости от крупности объекта выделяют обычно семь типов планов, в центре которых находится объект съемки. Я проиллюстрирую типы планов кадрами из «Нетерпимости» Гриффита, которую нам вскоре предстоит разобрать подробнее.



Рисунок 23. Кадры из фильма Дэвида Уорка Гриффита «Энох Арден»: психологически мотивированное укрупнение

Дальний план: мы видим героев во весь рост вместе с окружающим их пространством. В изобразительном смысле акцент делается на окружающее пространство, персонаж вторичен. Иногда выделяют также адресный или заявочный план – разновидность дальнего плана, предназначенную для обозначения места и времени действия (Рисунок 24).

Общий план показывает героев во весь рост, а также ту часть окружающего пространства, которая попадает в кадр, верхняя рамка которого находится непосредственно над головой героя, а нижняя – сразу под его ногами. Окружение и персонаж при таком плане в изобразительном смысле имеют равное значение, если персонаж не привлекает дополнительного внимания своими действиями, не выделен специально направленным освещением, яркими красками, мощным звуковым акцентом и т. д.

Общий план, так же как и дальний план, может использоваться в качестве заявочного плана первой сцены сюжета и в качестве переходного плана между различными сценами или эпизодами (Рисунок 25).

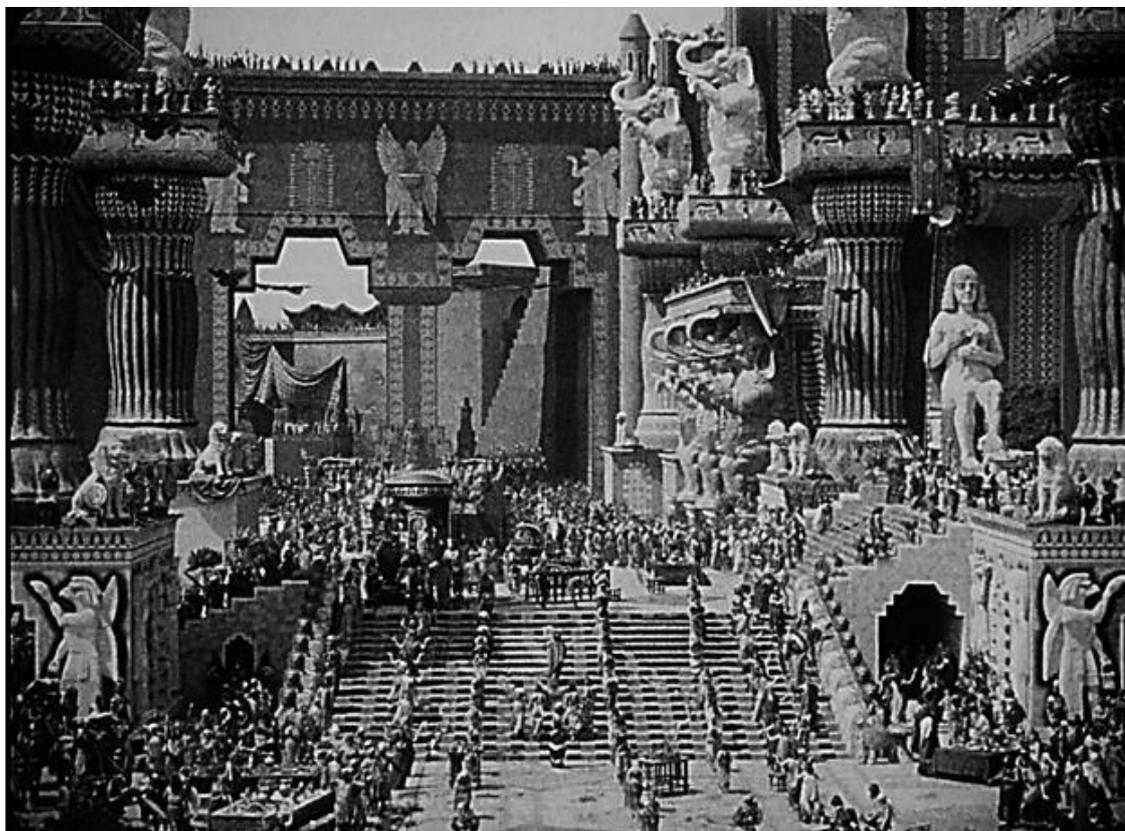


Рисунок 24. Кадр из фильма Дэвида Уорка Гриффита «Нетерпимость»: дальний план



Рисунок 25. Кадр из фильма Дэвида Уорка Гриффита «Нетерпимость»: общий план

Второй средний план: показывает часть фигуры героя с верхней рамкой непосредственно над его головой и нижней – под коленями. Окружающему пространству на таком плане отводится вторичное значение. Иногда такой план называют «американским», считается, что в вестернах в эпоху немого кино этот план был очень важным в сценах дуэлей главных персонажей – напряжение в кадре поддерживается тем, что мы видим и лица, и кобуры пистолетов героев в момент решающей схватки (Рисунок 26).

Первый средний план: показывает верхнюю часть туловища героя, с верхней рамкой непосредственно над головой и нижней – по пояс. Обычно на таком плане окружающее имеет вторичное значение (Рисунок 27).

Крупный план: показывает лицо и шею героя. Окружающее на этом плане практически не имеет значения. Крупный план часто используют, чтобы подчеркнуть нарастающее напряжение действия (Рисунок 28).

Сверхкрупный план: показывает часть лица героя с верхней рамкой по волосам или над лбом и с нижней – непосредственно под подбородком. Окружающее на таком плане отсутствует (Рисунок 29).



Рисунок 26. Кадр из фильма Дэвида Уорка Гриффита «Нетерпимость»: второй средний план



Рисунок 27. Кадр из фильма Дэвида Уорка Гриффита «Нетерпимость»: первый средний план



Рисунок 28. Кадр из фильма Дэвида Уорка Гриффита «Нетерпимость»: крупный план



Рисунок 29. Кадр из фильма Дэвида Уорка Гриффита «Нетерпимость»: сверхкрупный план

Деталь: показывает одну деталь внешности персонажа, например глаза или руки (Рисунок 30).



Рисунок 30. Кадр из фильма Дэвида Уорка Гриффита «Нетерпимость»: деталь

Параллельный монтаж стал излюбленным приемом Гриффита с первых же его фильмов. В его картине «Спекуляция пшеницей» (1909 г.) от начала до конца работают три сюжетные линии: семьи фермеров, лавочника – торговца хлебом и магната, устроившего панику на хлебном рынке (Рисунок 31).





Рисунок 31 Кадры из фильма Дэвида Уорка Гриффита «Спекуляция пшеницей»: три последовательных монтажных кадра – фермерская семья бедствует из-за снижения цен на рынке зерна, в лавке не хватает хлеба для раздачи нуждающимся из-за повышения цен на хлеб, хлебный магнат наслаждается вниманием общества

И это работает совсем иначе, чем параллельное действие, подразумеваемое в «Большом ограблении поезда» и «Убийстве герцога Гиза». Зритель будто одновременно находится в трех разных местах и наблюдает за различными событиями, отражающими одни и те же явления, но по-разному. В самой напряженной части фильма мы видим кульминации сразу двух сюжетов – лавочник вынужден вызвать полицию, чтобы защититься от взбунтовавшихся нищих (в лавке вывешены объявления «Из-за роста цен на муку пятицентовая булка теперь стоит 10 центов» и «Не вините нас – виноваты цены на зерно»), а хлебного «короля» настигает карма – на собственном элеваторе он проваливается в люк (Рисунок 32 – обратите внимание на характерный задник, создающий иллюзию перспективы) и погибает, заваленный тоннами зерна.

Параллельный монтаж – исключительно эффективный повествовательный инструмент. Не зря киноведы уделяли столько внимания фильму «Жизнь американского пожарного», считая Эдвина Портера изобретателем параллельного монтажа – пока не выяснилось, что в оригинале фильма никакого параллельного монтажа не было!



Рисунок 32. Кадр из фильма Дэвида Уорка Гриффита «Спекуляция пшеницей»

Параллельный монтаж не обязательно отображает события, одновременно происходящие в разных местах. Именно Гриффит изобрел вид параллельного монтажа, отображающий несколько сюжетных линий, происходящих *в разное время в разных местах* – мы обсудим это, когда будем разбирать упомянутый фильм «Нетерпимость».

Но вернемся к «Эноху Ардену» Гриффита. Анна и дети провожают Эноха в дальний путь, мы видим титр: «Позже – тает надежда на его возвращение» – и следующие 20 минут экранного времени до конца фильма целиком проходят в режиме параллельного действия. Анна и дети, стоя на берегу, ждут корабль – а тем временем Энох и его команда борются со штормовыми волнами, пытаясь где-то вдали выбраться на пустынный берег. Энох и другие матросы в отчаянии бродят в тропических зарослях – Анна на берегу в отчаянии обнимает детей. К Анне на берег приходит свататься Филип – Энох с кошмарной приклеенной бородой находит мертвым своего последнего товарища по несчастью. Энох, одетый в шкуры, ищет себе пропитание – Филип занимается с детьми Анны в ее лачуге. Анна уступает просьбам Филипа и переселяется вместе с детьми в его зажиточный дом – Эноха спасает судно, случайно оказавшееся в этих водах. Энох приходит в трактир и узнает о судьбе своей семьи – а тем временем Анне и Филипу подносят их младенца (Рисунок 33). «Энох Арден» был наглядным пособием, как усилить воздействие фильма при помощи параллельного монтажа!

Но все это не играло бы никакой роли, если бы не отличный прокат фильма как в США, так и за границей. Неожиданным фактором успеха фильма оказалось то, что Гриффит впервые в США выпустил двухчастевый художественный фильм – продолжительностью 34 минуты. Компания «Байограф», разумеется, не хотела продавать две 300-метровые катушки по цене одной и выпустила фильм «Энох Арден», как два отдельных фильма – первый фильм заканчивался отчаянием Анны на берегу, второй фильм начинался со сватовства Филипа на том же берегу. Но зрители, которые посмотрели обе части, говорили, что это действительно один

фильм, и просили показать им обе части вместе. Кинотеатры пошли навстречу аудитории – разумеется, за двойную плату. А вскоре уже все студии выпускали двухчастевые фильмы по двойной цене.

Вот почему именно о картине «Энох Арден» Гриффита вспоминают как о фильме, с которого началось широкое осмысление и применение работы с крупностями и параллельного монтажа в кино, а в кинопоказе осознали преимущества многочастевых (т. е. продолжительностью более 15–17 минут) фильмов.











Рисунок 33. Кадры из фильма Дэвида Уорка Гриффита «Энох Арден»

Правда, роль, которую Дэвид Уорк Гриффит сыграл в развитии кино, этим не исчерпывается. Его считают ни много ни мало отцом всего кинематографа. За что? Об этом – очень скоро.

Итальянцы и полнометражное кино

Прежде чем мы узнаем, как Гриффиту удалось получить титул отца кинематографа, нам придется посетить еще одну мировую кинематографическую державу, которой, вслед за Францией и США, стала Италия.

Жорж Садуль сообщает:

«С 1908 по 1911 год в Италии было основано около 25 кинофирм. Некоторые из них ограничивались выпуском кинохроник, другие закрывались после постановки первого же фильма. Наиболее активные

кинопромышленные предприятия по-прежнему сосредоточивались в Риме, Милане и Турине...

...К 1913 году в Италии насчитывалось (по устным свидетельствам) до 5000 зрительных залов. Эта цифра, несомненно, сильно преувеличена, и, вероятно, в нее входят и временные кинозалы, в которых фильмы демонстрировались лишь несколько вечеров в году. Тем не менее после 1912 года число постоянных кинотеатров, по-видимому, перевалило за тысячу, то есть было больше, чем во Франции...

...Для страны древней культуры и великих художественных традиций достаточно было нескольких лет, чтобы выйти на первое место».^[26]

Последнее замечание на самом деле очень существенно. Как тут не вспомнить ироническую реплику, которую великий Орсон Уэллс придумал для своего героя Гарри Лайма из фильма «Третий человек» (реж. Кэрол Рид, 1948 г.), ссылаясь на «старую венгерскую пьесу»:

*«Знаешь, говорят, что в Италии при Борджиа тридцать лет были войны, террор, убийства, кровопролития – но они дали миру Микеланджело, Леонардо да Винчи, Возрождение. В Швейцарии была братская любовь, пятьсот лет демократии и мира, и что они создали? Ходики».*⁷

Среди важнейших итальянских фильмов обычно называют как минимум два: «Камо грядеши?» (реж. Энрико Гуаццони, 1912 г.) и «Кабирия» (Джованни Пастроне, 1914 г.).

Энрико Гуаццони был главным режиссером студии «Чинес». Двухчасовая экранизация всемирно известного романа польского писателя Генрика Сенкевича «Камо грядеши?», посвященного гонениям на ранних христиан в Древнем Риме, обошлась студии, по разным источникам, в сумму от 45 до 60 тыс. лир. Фильм поражал зрителей невиданными масштабами объемных декораций и массовых сцен, пользовался колоссальным успехом в прокате и породил длинную вереницу итальянских фильмов 1912–1914 гг. на античные темы – «Марк Антоний и Клеопатра» и «Гай Юлий Цезарь» самого Гуаццони, «Последние дни Помпеи» Джованни Витротти, «Спартак» Ренцо Кьоссо, «Юпитер, или Последние дни Помпеи» Энрико Видали, «Сим победиши» Нино Оксилья, «Христос» Джулио Антаморо, «Нерон и Агриппина» Марио Казерини и др.

Казалось, что ничего нового придумать уже нельзя – если бы не эпическая постановка «Кабирия» продюсера и совладельца студии «Итала» Джованни Пастроне, которая обошлась в 1,25 млн лир или 210 тыс. долл. Фильм был посвящен Пуническим войнам, а актуальность исторического контекста была продиктована только что завершившейся итало-турецкой войной, которая хоть и была выиграна, но тянулась более года и стоила стране очень дорого.

Главная героиня фильма – Кабирия, дочь сицилийского патриция, украденная пиратами, становится прислужницей карфагенской принцессы Софонисбы, героини множества произведений, классических и современных. Зрители наблюдают такие характерные эпизоды, как переход войск Ганнибала через Альпы, жертвы карфагенян Ваалу, нападение римского флота на Сиракузы, трагическую смерть Софонисбы. В финале фильма Карфаген повержен Римом (важная для итальянцев аналогия недавней победы Италии на Турцией), а Кабирия и ее возлюбленный уплывают на корабле в окружении впечатанных в кадр купидонов – к этой сцене мы еще вернемся.

Действие многоплановой картины, в которой было 12 частей – 12 катушек, т. е. она шла более трех часов (отреставрированный вариант «Кабирии», в который включены все фрагменты фильма, сохранившиеся до наших дней, продолжается чуть больше двух часов), параллельно разворачивается в Карфагене, Нумидии, Сицилии и Италии, съемки происходили как

⁷ Перевод К. Ахметова.

в павильонах студии «Итала» в Турине, так и на реальных локациях – в Тунисе, на Сицилии и в Альпах. В эстетику повествования «Кабирии» органично вошел параллельный монтаж, но список технически инновационных приемов, использованных в фильме, этим только начинается.

Применение объемных декораций, начатое Гуаццони в «Камо грядеши?», Пастроне довел до логического завершения – избавившись от расписанных холстов и задников, он построил для фильма полностью трехмерные декорации (Рисунок 34).



Рисунок 34. Кадры из фильма Джованни Пастроне «Кабирия»: храм Ваала и дворец Мас-синиссы

Глупо бы было не воспользоваться объемными декорациями на всю катушку – Пастроне понимал, что камера должна двигаться. В 1912 г. он запатентовал операторскую тележку с полуавтоматическим фокусом. Стараясь создать впечатление «стереоскопического» изобра-

жения, Пастроне перемещал киноаппарат таким образом, чтобы убедительно показать трехмерность построенного им мира – при этом он экспериментировал с дугообразными траекториями движения камеры. Кроме того, он научился делать **наезд** на актеров, переводя их из дальнего или общего плана в средний (Рисунок 35) – сильнейший вид акцентирования объекта! – и выполнять почти все известные сегодня движения камерой, доступные оператору с тележки.

НАЕЗД – ПРИБЛИЖЕНИЕ К ОБЪЕКТУ СЪЕМКИ С ФИЗИЧЕСКИМ ПЕРЕМЕЩЕНИЕМ КАМЕРЫ В ПРОСТРАНСТВЕ.

ОТЪЕЗД – УДАЛЕНИЕ ОТ ОБЪЕКТА СЪЕМКИ, СИМВОЛИЗИРУЮЩЕЕ ПЕРЕХОД ОТ ЧАСТНОГО К ОБЩЕМУ.

ПРОЕЗД – КАМЕРА ДВИЖЕТСЯ МИМО ОБЪЕКТОВ СЪЕМКИ.

ТРЭВЕЛИНГ – КАМЕРА ДВИЖЕТСЯ ЗА ОБЪЕКТОМ СЪЕМКИ.









Рисунок 35. Кадры из фильма Джованни Пастроне «Кабирия» – укрупнение в движении

Наконец, Пастроне активно пользовался искусственным освещением – исследователи обращают особое внимание на световые эффекты в эпизоде жертвоприношения Ваалу и в сцене гибели римского флота от зеркал Архимеда (Рисунок 36).





Рисунок 36. Кадры из фильма Джованни Пастроне «Кабирия» – выразительность через освещение

Естественным освещением Пастроне тоже не пренебрегает, особенно если это позволяет добиться оригинальных эффектов вроде контражура (Рисунок 37).

Обратите внимание на то, как подсвечен актер, исполняющий роль Архимеда (Энрико Джемелли): он снят крупным планом и ярко освещен снизу. При этом Джемелли снимают снизу, т. е. **нижним ракурсом**, а горящие макеты римских трирем – **верхним ракурсом**. Это важно не только потому, что зрителю кажется, будто лицо Архимеда освещено пламенем горящих кораблей, – ракурс создает впечатление, что Архимед главенствует в этой сцене, а римский флот полностью ему подвластен... Садуль пишет:

«Пастроне использовал 12 дуговых рефлекторов по 100 ампер каждый, яркость которых он усиливал отражающими экранами, оклеенными листами оловянной фольги, используя для этого фабричную обертку пленки «Истмен – Кодак». Он постоянно и вполне сознательно применял искусственное освещение не для усиления солнечного света, а для придания большей выразительности кадрам».^[27]



Рисунок 37. Кадр из фильма Джованни Пастроне «Кабирия» – контражур

Интересно, что, по свидетельству Пастроне, ему пришлось заплатить в общей сложности 100 тыс. франков знаменитому писателю, поэту и драматургу Габриэле д'Аннунцио, которого Пастроне попросил поставить свою подпись на сценарии фильма – в титрах д'Аннунцио значится как автор надписей к фильму; также Пастроне писал, что именно д'Аннунцио придумал звучные имена многим героям фильма, включая саму Кабирию. Впоследствии д'Аннунцио, как известно, активно участвовал в националистическом и фашистском движениях, его высоко ценил Муссолини...

Знаменитый поэт и пионер мировой кинокритики Вэчел Линдсей, издавший в 1915 г. первую в мире книгу, посвященную киноискусству, писал о «Кабирии» так:

«Знаменитая «Кабирия» д'Аннунцио, которая рассказывает о войне между Римом и Карфагеном – яркий пример успеха там, где «Антоний и Клеопатра» и многие другие европейские фильмы, основанные на классике, потерпели неудачу. Несмотря на свою очевидную слабость как продюсера, д'Аннунцио добивается впечатляющего символизма...

...Я вышел с «Кабирии» со смешанными чувствами.....Но ошибки «Кабирии» сделаны гениальным творцом с массой идей. Когда появятся классические правила этого вида искусства, такие целеустремленные гении, как д'Аннунцио, будут создавать мировые шедевры. Но и в таком виде, с такими декорациями и с такими массовыми сценами, этот фильм представляет собой монументальное достижение, вызывающее живой патриотический восторг».^{[28]⁸}

⁸ Перевод К. Ахметова

Как видим, Линдсей считал автором «Кабирии» Габриэле д'Аннунцио – мы-то понимаем, что он имел в виду подлинного автора фильма, которым был Джованни Пастроне. Более интересно то, что главным потенциальным американским конкурентом итальянцев Линдсей считал Дэвида Гриффита – еще до выхода его самого значительного фильма «Нетерпимость».

«Рождение нации» и «Нетерпимость»

В титрах фильма Гриффита «Энох Арден» значилось: «Компания «Байограф», Нью-Йорк» – но картину снимали уже в Калифорнии. А вскоре Гриффит, как и многие американские кинематографисты, переезжает в Голливуд – район, который только что был присоединен к Лос-Анджелесу. Калифорния – рай для кинематографистов, там 11 месяцев в году солнечная погода и можно найти любые ландшафты для киносъемок – тропические заросли, пустыни, горы, большие и малые города, и, разумеется, океан. Кроме того, на Западном побережье до кинематографистов не могла добраться Компания кинопатентов, созданная по инициативе Эдисона и существовавшая до сентября 1913 г.

Именно там Дэвид Уорк Гриффит и создал два своих крупнейших и самых важных фильма – картины «Рождение нации» (1915 г.) и «Нетерпимость» (1916 г.), каждая из которых в оригинале продолжалась более трех часов.

Съемки «Рождения нации» прошли в июле – августе 1914 г., производство фильма обошлось в крупную сумму – более 100 тыс. долл. Фильм был поставлен по мотивам романов Томаса Диксона «Участник клана» и «Пятно леопарда», и Гриффит, потомственный южанин, раскрыл в нем свои взгляды на патриархальные уклады американского Юга, значение Гражданской войны между Севером и Югом, освобождение чернокожих рабов и его последствия...

Такой фильм, по определению разжигающий расовые разногласия, не мог не вызвать ожесточенных дискуссий, которые не утихают уже больше ста лет. Вэчел Линдсей писал:

«Интерпретируя своих авторов, Гриффит становится хамелеоном. Там, где в сценарии обнаруживаются следы «Участника клана», книги Томаса Диксона, он плох. Там, где это настоящий Гриффит, а это половина времени, он хорош».^[29]⁹

Линдсей характеризует Томаса Диксона как воплощение Саймона Легри – жестокого, деспотичного рабовладельца из «Хижина дяди Тома» Гарриет Бичер-Стоу, и советует Гриффиту в его будущих работах, посвященных Югу, ориентироваться на более талантливых писателей-южан – таких как Джоэль Чандлер Харрис (автор «Сказок дядюшки Римуса»), Гарри Стилвелл Эдвардс, Джордж Вашингтон Кэбл, Томас Нельсон Пейдж и Марк Твен.

Для советской идеологии расистская направленность фильма Гриффита делала его абсолютно неприемлемым, несмотря на все художественные достоинства – о чем красноречиво свидетельствуют хотя бы примечания к советскому изданию «Всемирной истории кино»:

«В России фильм «Рождение нации» никогда не демонстрировался. «Рождение нации» не имело непосредственного влияния на советскую кинематографическую школу. В январе 1951 года Пудовкин заявил мне, что он никогда не видел эту картину Гриффита, что ее ни разу в жизни не видел и Эйзенштейн. По мнению Пудовкина, возможно, Кулешов случайно один раз и видел «Рождение нации», но значительно позже, чем «Нетерпимость», и не придал ей никакого значения...»^[30]

⁹ Перевод К. Ахметова

Вполне очевидно, что современные американские фильмы «Рождение нации» (реж. Нэйт Паркер, 2016 г.) и «Черный клановец» (реж. Спайк Ли, 2018 г.) – ответ Гриффиту «много лет спустя».

Что же это за «Рождение нации», из-за которого сломано столько копий?

В прологе фильма нас знакомят с проблемой рабства – мы видим псевдодокументальные кадры ввоза первых рабов в Америку в XVII веке и первых шагов движения за освобождение негров при президенте Джордже Вашингтоне...

Но существует ли сама проблема? Судя по эпизоду, в котором семья конгрессмена Стоунмена с Севера гостит в городе Пидмонт штата Южная Каролина у семьи доктора Кэмерона, на Юге никаких проблем нет, там даже кошки с собаками не дерутся. Старший сын семьи южан, Бен Кэмерон, которого в фильме чаще будут называть «Маленький полковник», влюбляется по фотографии в юную северянку Элси Стоунмен, которую играет Лилиан Гиш. На плантациях абсолютная идиллия, у рабов 12-часовой рабочий день с двухчасовым перерывом, во время которого они радостно пляшут (Рисунок 38). Камера практически неподвижна, изредка используется панорама – например, чтобы показать сначала котенка на коленях у доктора Кэмерона, а затем – щенков у его ног. Монтаж очень спокойный, без резких контрастов.

Движение камеры становится более заметным, а монтаж – более агрессивным в следующем эпизоде, когда северяне уже развязали войну, после титра «После первого сражения при реке Булл-Ран» (в этом сражении южане победили). Мы видим, как камера величественно проезжает по залу с танцующими парами – Пидмонт провожает своих лучших сынов на войну. Сцена бала смонтирована параллельно с гуляниями на улице – там жгут факелы, пленка окрашена в красный цвет, предчувствия тревожные (Рисунок 39).

Когда Гриффиту удастся создать аналогичный контраст внутри одного монтажного кадра, это работает еще сильнее. Великолепно решен кадр, который начинается с круглого каше, внутри которого сидит на траве беженка с детьми. Камера движется вправо, мы переводим взгляд на общий план долины, по которой движутся войска – и тут каше открывается (Рисунок 40).







Рисунок 38. Кадры из фильма Дэвида Уорка Гриффита «Рождение нации» – идиллия на довоенном Юге



Рисунок 39. Кадры из фильма Дэвида Уорка Гриффита «Рождение нации» – контрастный монтаж

Впрочем, такой художник, каким был Гриффит, легко добивается визуального контраста в довольно статичном кадре, снятом на общем плане неподвижной камерой и даже почти без

его излюбленного каше. Южане капитулируют, в кадре – генералы Роберт Эдвард Ли и Улисс С. Грант. Рядом с Ли – один офицер, на заднем плане толпятся северяне. 58-летнему седому Ли зачитывают условия капитуляции, старый генерал застегнут на все пуговицы, его осанка идеальна, сапоги вычищены. 33-летний Грант самодовольно развалился в своем кресле и курит сигару, он одет в мятый и грязный мундир. Кадр визуально разделен на две части, слева Ли, справа Грант. Легко видеть, на чьей стороне Гриффит, и мы, как зрители, сочувствуем его позиции (Рисунок 41).





Рисунок 40. Кадры из фильма Дэвида Уорка Гриффита «Рождение нации» – женищина и война





Рисунок 41. Кадры из фильма Дэвида Уорка Гриффита «Рождение нации» – противопоставление благородного генерала Ли нахальному выскочке Гранту

В период Реконструкции Юга события приобретают крайне неблагоприятный оборот для белых южан – их не допускают на избирательные участки, на Юге всем верховодят чернокожие (это отражает альтернативный взгляд на американскую историю, сформулированный т. н. «школой Даннинга», которая доминировала в США в 1900–1930 гг.). Заместителем губернатора Южной Каролины становится метис Сайлас Линч, который создает в штате особые вооруженные силы, набранные из чернокожих. Переменами в стране руководит конгрессмен Стоунмен (его исторический прототип – политик Таддеус Стивенс, которого в фильме Стивена Спилберга «Линкольн» 2012 г. сыграл Томми Ли Джонс). Начинает работать визуальное противопоставление белых и чернокожих – белое становится очевидным символом добра, черное – символом зла.

Случай подсказывает «Маленькому полковнику» Бену, как он должен поступить: он видит, как белые дети, завернувшись в белое полотно, пугают негритянских детей и тем самым дарят ему идею белого сопротивления. Бен создает Ку-клукс-клан и становится его Великим Драконом. Последующие события показывают его правоту – распоясавшийся негр Гас, который служит в чернокожей милиции, пытается напасть в лесу на младшую сестру Бена, Флору (Мэй Марш) и гонится за ней.

Это одна из лучших сцен фильма – лес, по которому гуляет Флора, выглядит довольно неприятно, над Флорой и Гасом нависают жутковатые ветви, лишенные листьев, – стоит прищурить глаза, и покажется, что это белые кости. «Маленький полковник», заподозривший неладное, пытается спасти сестру и не успевает – зритель ждет «спасения в последнюю секунду», но оно не срабатывает – Флора в отчаянии бросается вниз с высокой скалы.

С каждой сценой усугубляется визуальный конфликт черного и белого. В сцене расправы Ку-клукс-клана над Гасом мы видим чернокожего мерзавца в руках беспристрастных судей, одетых в белые балахоны. Правота белых подтверждается монтажом – в следующем кадре убитая горем семья Кэмеронов безмолвно сидит над мертвым телом Флоры, усыпанным цветами. Титр: «Виновен».

Обстановка накаляется. Город захвачен чернокожими. Семья доктора Кэмерона скрывается от негритянской милиции в отдаленной хижине. Бывшей невесте «Маленького полковника», Элси Стоунмен, грозит насильственный брак со стороны Сайласа Линча, который арестовал ее отца. «Маленький полковник» должен всех спасти – и наступает кульминация, лучшая часть фильма. Гриффит задействует все возможности камеры – он копирует знамени-

тый кадр с контровым светом из «Кабирии», снимает лавину скачущих галопом куклуксклановцев с движения, показывает, как белые силы добра врезаются в черные силы зла и вытесняют их из кадра.

Чем ближе к кульминации, тем короче становятся монтажные кадры. Быстрое переключение между параллельно смонтированными кадрами скачки куклуксклановцев, штурма неграми хижины Кэмерона и связанной Элси в доме Сайласа многократно усиливает **саспенс** – и на этот раз «спасение в последнюю секунду» срабатывает. Закономерный финал – во время очередных выборов на улицах мирно дежурят куклуксклановцы в своих белых балахонах, и чернокожие не решаются показаться на избирательных участках (Рисунок 42).







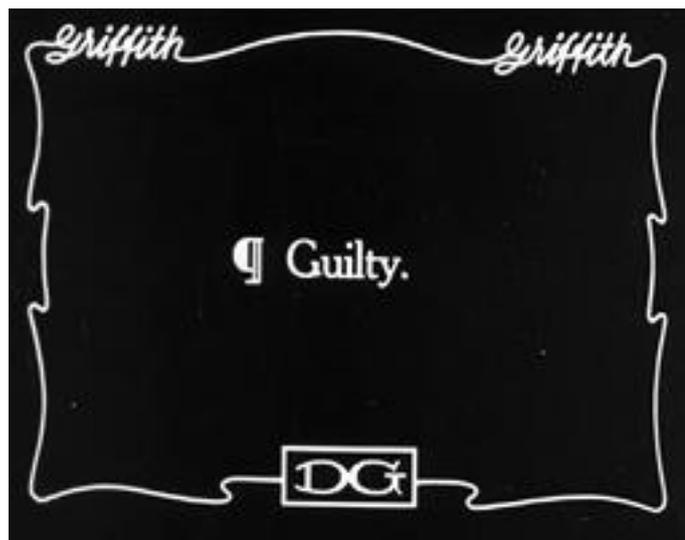




Рисунок 42. Кадры из фильма Дэвида Уорка Гриффита «Рождение нации» – белое против черного

Фильм имел колоссальный успех – в определенной степени, конечно, благодаря скандальной шумихе вокруг него, но в основном – благодаря своим исключительным кинематографическим достоинствам. Гриффит прекрасно понимает, что он делает! В основной части фильма он экономно использует инновационные приемы киноязыка, всем способом управления вниманием зрителя предпочитая каше – и обрушивает на зрителя фейерверк новых приемов и лавину действия в третьем акте.

Следующая картина Гриффита, «Нетерпимость», должна была стать эпохальным событием. Вот что писали в анонсе фильма в «New York Dramatic Mirror»:

«Рабочее название картины было – «Мать и закон». В течение более чем пяти лет (sic!) Д.У. Гриффит лично занимался этим фильмом. Его главная мысль развивается в четырех параллельно движущихся историях, происходящих в четыре разные эпохи существования мира. Прибавляя к своей современной истории события минувших лет, Гриффит целиком отстраняется от всех старых, пришедших из театра концепций. В каждый эпизод он вводит аллегорию, относящуюся к действующим лицам его современной истории, втянутым в круговорот нетерпимости, которая является отрицательной силой в развитии его главной темы.

Исследовательская работа для разработки этих древних эпизодов была проведена коллективом экспертов, работавших три или четыре года для того, чтобы снабдить м-ра Гриффита материалом объемом в шесть томов, в которых они собрали самые новейшие открытия в этой области... Некоторые из наиболее видных деятелей человеческой истории показаны в их борьбе с непреодолимым течением мысли, которая развивается на протяжении веков и ведет к уже близящейся эре личной ответственности, смягченной взаимным чувством братства и взаимопонимания между людьми».^[31]

Итак, первоначальной идеей Гриффита было снять социальную драму «Мать и закон» из современной жизни на материале, почерпнутом из газет, таком как знаменитый американский судебный процесс Чарльза Э. Стилоу, несправедливо приговоренного к смерти за убий-

ство, которого не совершал¹⁰. Главная героиня фильма по имени Малышка (Мэй Марш, которую мы знаем по «Рождению нации») – в этом фильме Гриффит дал прозвища ряду главных героев – несмотря на все жизненные невзгоды и смерть отца, сохраняет чистоту души и отвращает от занятий сутенерством своего жениха по имени Парень (Роберт Хэррон, который играл в «Энохе Ардене» подросткового сына главного героя, а в «Рождении нации» – старшего сына Стоунмена). Парень носит усики (**конвенциональный маркер**, характерный для отрицательных героев), и нравится Одинокой (Мириам Купер, которая играла в «Рождении нации» старшую дочь Кэмеронов) – подруге его бывшего криминального босса, Мушкетера из трущоб, которому, в свою очередь, нравится Малышка.

Все это происходит в реалиях, характерных для начала XX века – промышленник Дженкинс, олицетворяющий американский капитализм, поддерживает пуританскую организацию, которая борется за чистоту нравов и против увеселительных заведений – и из-за этого вынужден снизить зарплату своим рабочим. Рабочие устраивают стачку, войска расстреливают рабочих.

Парень по обвинению, подстроенному Мушкетером из трущоб, попадает в тюрьму, и, пока Малышка дожидается Парня, у них рождается ребенок – но его забирают ханжипуритане. Когда Парень возвращается домой, он застаёт там Мушкетера из трущоб, который помогает Малышке. Эту сцену видит и спрятавшаяся за окном Одинокая, которая стреляет в Мушкетера из трущоб и убивает его. Под обвинение опять попадает Парень, ему грозит смертная казнь. В день казни Одинокая признается Малышке в убийстве, но удастся ли спасти парня? Нужно догнать губернатора штата, который уехал на поезде, а затем успеть в тюрьму до того, как Парня повесят!

Большинство исследователей считает, что именно «Кабирия» Пастроне вдохновила Гриффита на значительное расширение первоначального замысла. В этом же был уверен и Пастроне – по его собственному утверждению, ему доложили, что его фильм был украден американцами. Гриффит утверждал, что никогда не видел «Кабирию». Немаловажно то, что Гриффит хотел ответить на критику своего предыдущего фильма и проявить себя как режиссер-гуманист, а не консерватор и реакционер, которым он однозначно зарекомендовал себя, выпустив «Рождение нации».

Так или иначе, Гриффит решил дополнить свой будущий фильм «Нетерпимость» еще *тремя* независимыми историями. И для этого он выбрал ни много ни мало:

- историю Христа;
- Варфоломеевскую ночь;
- историю взятия Вавилона персами.

Именно в таком порядке Гриффит представляет четыре истории зрителям. Фильм открывается общим планом героини по имени Вечная Матерь (Лилиан Гиш), которая, находясь в неопределенном пространстве и времени, качает усыпанную розами колыбель (Рисунок 43). В течение пяти минут Гриффит делает неторопливую экспозицию сегмента «Мать и закон», еще три минуты тратит на показ древнего Иерусалима и его жителей, затем на четыре минуты перемещается в Париж 1572 г., демонстрируя пышный двор Екатерины Медичи и улицы средневекового Парижа, затем ненадолго возвращается в США и, наконец, ошеломляет зрителей видами древнего Вавилона 539 г. до н. э. Вавилонскую историю Гриффит трактует как конфликт между сторонниками различных верховных божеств – бога Мардука и богини Иштар.

Главным героем сегмента, посвященного страстям Христовым, Гриффит оставил Иисуса Христа, а его коллективным антагонистом – фарисеев. В сегменте, посвященном гугенотской резне, действуют Екатерина Медичи и Карл IX, а также придуманные Гриффитом герои-гуге-

¹⁰ Подробнее о деле Стилоу можно прочитать, например, в книге Юргена Торвальда «Сто лет криминалистики».

ноты Кареглазка (опять сентиментальное прозвище, намекающее на то, что герой или героиня несут символическое значение) и ее жених Проспер Латур. В вавилонском сегменте фигурирует царь Валтасар и его противник, верховный жрец, который действует в пользу персидского царя Кира, а также Горянка (Констанс Толмедж) – девушка-воин, влюбленная в Валтасара.



Рисунок 43. Кадр из фильма Дэвида Уорка Гриффита «Нетерпимость» – пролог, Вечная Матерь

Отметим, что помимо ясной цели главного героя, которая становится основой конфликта истории, его необходимо наделять и другими особенностями, которые делают его интересными для зрителя. Помимо характера, который может быть описан, например, через его темперамент или психотип, секретов, усиливающих интригу, а также редких или специфических способностей или возможностей, у героя обязательно должны быть недостатки! Вспомним размышления главного героя повести «Гадкие лебеди» братьев Стругацких (включена в роман «Хромая судьба»):

«Хорошо бы написать оптимистическую веселую повесть... О том, как живет на свете человек, любит свое дело, не дурак, любит друзей, и друзья его ценят, и о том, как ему хорошо, – славный такой парень, чудаковатый, остряк... Сюжета нет. А раз нет сюжета, значит, скучно..... Можно, конечно, написать про человека, смысл жизни которого состоит в любви к ближнему, ему потому хорошо, что он любит своих близких и любит свое дело, но о таком человеке уже писали пару тысяч лет назад...»^[32]

Кстати, то, что Гриффит решает образ Христа как героя без недостатков – вполне оправданно. Но подобным образом решенные главные герои есть и в других сегментах. Малышка и Кареглазка – абсолютно небесные создания, поверить в реальность этих девушек очень сложно. Исключение составляет Горянка, которую играет Констанс Толмедж – эта актриса пре-

имущественно комедийного плана создает яркий, отчаянный образ, при этом она случайно или намеренно сделана похожей на суперзвезду Мэри Пикфорд.

Стремление Гриффита сделать своих героев идеальными напрямую связано с его идеей нетерпимости как источника всех противоречий. То, что эта идея является основополагающей в истории Христа, доказывать никому не нужно, поэтому три другие истории Гриффит подгоняет под библейский образец – дамы из пуританского общества, католики под руководством Екатерины Медичи и вавилонский верховный жрец становятся у Гриффита фарисеями соответствующих эпох.

Общий бюджет «Нетерпимости» составил неслыханные 2 млн долл. Дороже всех – около 1 млн долл. – обошелся вавилонский сегмент, для которого пришлось возвести невиданные декорации. Впрочем, декорации иудейского и парижского сегментов впечатляли не меньше, и все они были созданы под впечатлением от итальянских фильмов, таких как «Камо грядеши?» и «Кабирия», в натуральную величину и полностью трехмерными. Как я уже писал, Гриффит отрицал влияние итальянских эпических фильмов на собственное творчество, но его выдают как общий подход, так и, например, колоссальные фигуры слонов в вавилонском сегменте (Рисунок 44, см. также Рисунок 34). В массовых сценах в средневековом Париже участвовало до 2,5 тыс. актеров, в Иудее – до 3,5 тыс. актеров, в Вавилоне – до 16 тыс. актеров! Считается, что невероятные пролеты, когда камера эпически парит над площадями и стенами Вавилона, снимались с воздушного шара.

Мы видим не менее 50 переходов между историями (на некоторых из них появляется Вечная Мать с колыбелью), не говоря уже о внутриэпизодном монтаже, который по мере приближения к кульминации становится все более агрессивным.

Параллельный монтаж – не единственный конек Гриффита, он продолжает оттачивать свое мастерство в управлении вниманием и эмоциями зрителей. Одна из самых впечатляющих сцен фильма – о том, как женщины-пуританки в борьбе за нравственность отнимают у Малышки ее новорожденного ребенка. После яростного, но неудачного сопротивления Малышка остается лежать на полу в своей квартирке – укрупнение до детали – тянется к детскому носочку, сжимает его в ладони... (Рисунок 45).





Рисунок 44. Кадры из фильма Дэвида Уорка Гриффита «Нетерпимость» – Вавилон, Париж, Иудея





Рисунок 45. Кадры из фильма Дэвида Уорка Гриффита «Нетерпимость» – манипуляция эмоциями зрителей

Несмотря на и без того сложную структуру управления хронотопом в «Нетерпимости», Гриффит позволяет себе прогуливаться по пространству-времени и внутри сегментов (Рисунок 46). Когда активистки-пуританки рассказывают промышленнику Дженкинсу и его сестре о современном падении нравов, сцена их диалога прерывается вставными монтажными кадрами в **модальности воображения**, воссоздающими ужасающие сцены распутства: в барах люди пьют пиво и играют в шашки, а в кафе, подумать только, танцуют! А Екатерина Медичи, убеждая своих сторонников в необходимости гугенотской резни, призывает их вспомнить «Мишелладу» – массовое убийство католических священников в Ниме в день святого Михаила 1567 г. – и после поясняющей надписи мы видим соответствующие сцены в **модальности воспоминания**.

МОДАЛЬНОСТЬ РЕАЛЬНОГО ВРЕМЕНИ – ЗРИТЕЛЬ ВИДИТ ТО, ЧТО ПРОИСХОДИТ С ГЕРОЕМ В НАСТОЯЩИЙ МОМЕНТ.

МОДАЛЬНОСТЬ ВОСПОМИНАНИЯ – ЗРИТЕЛЬ ВИДИТ ТО, О ЧЕМ ВСПОМИНАЕТ ГЕРОЙ, «ФЛЕШБЭК».

***МОДАЛЬНОСТЬ СНА – ЗРИТЕЛЬ ВИДИТ ТО, ЧТО СНИТСЯ
ГЕРОЮ.***







Рисунок 46 Кадры из фильма Дэвида Уорка Гриффита «Нетерпимость» – управление хронотопом

МОДАЛЬНОСТЬ ВООБРАЖЕНИЯ – ЗРИТЕЛЬ ВИДИТ ТО, О ЧЕМ МЕЧТАЕТ ИЛИ ФАНТАЗИРУЕТ ГЕРОЙ. В МОДАЛЬНОСТИ ВООБРАЖЕНИЯ МОЖЕТ БЫТЬ ПОКАЗАН «ФЛЕШФОРВАРД» – ТО, ЧЕГО ЕЩЕ НЕ БЫЛО, НО МОЖЕТ ПРОИЗОЙТИ ИЛИ ДАЖЕ ПРЕДСТОИТ.

МОДАЛЬНОСТЬ ИЗМЕНЕННОГО СОЗНАНИЯ – ЗРИТЕЛЬ ВИДИТ ТО, ЧТО КАЖЕТСЯ ГЕРОЮ.

Интересно, что для перехода между модальностями Гриффит пользуется прямой монтажной склейкой, еще более запутывая непривычного к этому приему зрителя. Впоследствии был выработан целый комплекс конвенциональных маркеров перехода между модальностями – например, чтобы дать понять зрителю, что сейчас он увидит сон героя, показывали засыпающего героя и давали переход к следующему монтажному кадру через расфокус. Сегодня необходимость в них уже отпала, но для этого потребовались десятилетия развития киноязыка и приобщения к нему аудитории.

Драматургические структуры сюжетов совмещены, кризисы и кульминации разных историй наступают одновременно и подчеркиваются монтажно и визуально. Горянка гонит лошадей, чтобы предупредить своего возлюбленного царя Валтасара о новой атаке персов, «одновременно» Малышка умоляет водителя быстрее гнать автомобиль, чтобы успеть за поездом, в котором едет губернатор – но священник уже готовит Парня к смерти! Горянка не смогла спасти царя, она закалывается (каше открывается, и мы видим голубей, символизирующих невинную душу Горянки), на Голгофе только что распяли Христа – и Парень уже стоит на эшафоте! Теперь все внимание на историю Парня – его спасители стучатся в ворота тюрьмы, но петля уже на шее приговоренного, и палачи готовы привести в действие нехитрый механизм виселицы (Рисунок 47)! Трагичный исход остальных трех сегментов подсказывает, что Парня сейчас повесят... Сработает ли «спасение в последнюю минуту»?

К неожиданности настроенных на плохой финал зрителей, оно срабатывает. В эпилоге мы снова видим Вечную Матерь – кажется, на ее лице наконец-то появилась тень улыбки (Рисунок 48).

Финальные кадры двух важнейших фильмов Гриффита подсказывают, что если Гриффит и не был знаком с творчеством Джованни Пастроне, то мыслил они в одном и том же направ-

лении. Сравните финальные кадры «Кабирии», «Рождения нации» и «Нетерпимости» (Рисунок 49) – они одинаково нравоучительны и, похоже, продиктованы одинаково дурным вкусом к морализаторству.

Показывая себя как невероятного мастера рассказчика, Гриффит терпит неудачу как морализатор – ведь нравоучение либо требует тонкой иносказательности, либо не работает – а кинематограф тогда еще не научился формировать сложные подтексты.







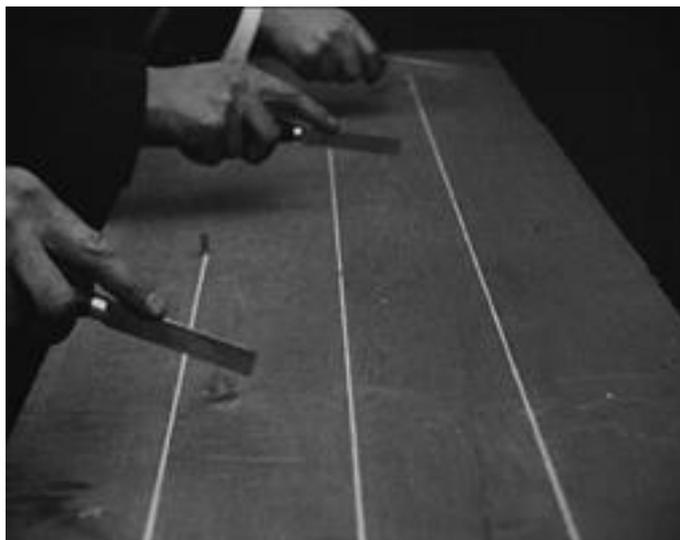


Рисунок 47. Кадры из фильма Дэвида Уорка Гриффита «Нетерпимость» – параллельный монтаж

В целом можно с уверенностью сказать, что нам гораздо проще смотреть «Нетерпимость» Гриффита, чем было его современникам – еще бы, ведь Гриффит фактически создал словарь и грамматику киноязыка, хорошо известные нам сегодня! Сто лет назад критики характеризовали параллельный монтаж Гриффита как «хаотическую путаницу». Многие даже не поняли, например, что в сегменте «Мать и закон» идея нетерпимости относится не к судебной ошибке, едва не погубившей Парня, а к современным фарисеям – «борцам за нравственность», которые и запустили всю цепочку роковых событий истории.

Надо сказать, что и спустя сто лет параллельный монтаж независимых историй все еще не до конца вошел в нормативный кинематограф. В жанровом кино («Реальная любовь», реж. Ричард Кертис, 2003 г., «Римские приключения», реж. Вуди Аллен, 2012 г., «Чемпионы: Быстрее. Выше. Сильнее» реж. Артем Аксененко, 2016 г.) зритель уже готов мириться с этим приемом, но, когда дело доходит до историй потяжелее («Облачный атлас», реж. Лана Вачовски, Лилли Вачовски, Том Тыквер, 2012 г.), аудитория пасует, и это фатально сказывается на сборах.



Рисунок 48. Кадр из фильма Дэвида Уорка Гриффита «Нетерпимость» – эпилог, Вечная Мать





Рисунок 49. Финальные кадры фильмов Джованни Пастроне «Кабирия» и Дэвида Уорка Гриффита «Рождение нации» и «Нетерпимость»

Неудивительно, что прокат «Нетерпимости» обернулся масштабным финансовым провалом. Сегодня для нас более важно то, что с «Нетерпимостью» Гриффит попытался совершить гигантский скачок в развитии киноискусства и вывести киноповествование сразу на уровень сложной, многогранной притчи. Не его вина, что ему не удалось опередить свое время сразу на сорок лет! Он и так сделал огромный шаг вперед – стремясь сделать параллели между четырьмя своими историями как можно более прозрачными, а визуальный ряд максимально впечатляющим, Гриффит свел воедино все известные на тот момент элементы киноязыка и реализовал новые пространственно-временные возможности монтажа.

В фильмах «Рождение нации» и «Нетерпимость» Дэвид Уорк Гриффит собрал и показал все, что нужно кинематографу для рассказа истории. До «Рождения нации», несмотря на достижения «Фильм д'ар» и итальянцев, еще можно было говорить о том, что кинематограф остается низшим сортом развлечения – ярмарочным балаганом, предназначенным только для увеселения публики. После «Нетерпимости» сомнений не осталось – кинематограф может рассказывать сложные истории, выражать сложные смыслы и ничуть не меньше, чем его великие предшественники, достоин называться искусством. Вот почему Дэвида Уорка Гриффита по сей день почитают как отца кинематографа, как искусства.

Расцвет и закат кино Российской империи

Фильмы братьев Люмьер официально появились в России спустя всего полгода после их премьеры в «Гран-кафе» на бульваре Капуцинок. В мае 1896 г. прошли первые публичные показы кинофильмов – сначала в Санкт-Петербурге, а затем и в Москве.

Летом того же года в Нижнем Новгороде проходила XVI Всероссийская промышленная и художественная выставка, и, разумеется, кинематограф должен был появиться и там. Кинопоказы на выставке организовал московский антрепренер Шарль Омон, владелец кафешантана «Гран театр концерт паризьен». Именно тогда Максим Горький опубликовал под псевдонимом «I. M. Rasatus» в газете «Нижегородский листок» свои «Беглые заметки» о показе Омона:

«Вчера я был в царстве теней.

Как странно там быть, если б вы знали. Там звуков нет и нет цветов. Там все, – земля, деревья, люди, вода и воздух окрашено в серый, однотонный цвет, на сером небе – серые лучи солнца; на серых лицах – серые глаза, и листья деревьев то серы – как пепел. Это не жизнь, а тень жизни, и это не движение, а беззвучная тень движения.

Объяснюсь, дабы меня не заподозрили в символизме или в безумии. Я был у Омона, – и видел синематограф Люмьера – движущиеся фотографии. Впечатление, производимое ими, настолько необычайно, так оригинально и сложно, что едва ли мне удастся передать его со всеми нюансами, но суть его я попытаюсь передать».^[33]

Оценка и общие выводы:

«Я не предоставляю научного значения изобретению Люмьера, но оно, несомненно, есть и его, наверное, возможно применить к общей задаче науки – к усовершенствованию жизни человека, – к развитию его ума. Это делается не у Омона, где пропагандируется и популяризируется только разврат – зачем же именно у Омона, среди «жертв общественного темперамента» и ярмарочных гуляк, покупающих здесь поцелуи, – зачем именно тут, в этом месте показывают последнее завоевание науки?..

...Я уверен – эти картины заменят иным, более подходящим к общему тону концертного зала жанром. Дадут, например, картину «Она раздевается» или «Акулина, выходящая из ванны» или «Она надевает чулки». Можно там же фотографировать бои канавинского мужа с своей женой и дать публике под названием «Прелести семейной жизни».

Да, это, несомненно, будет сделано. Буколика и идиллия не могут иметь места на всероссийском торжище, жаждущем пикантного и экстравагантного».^[34]

Как тут не вспомнить «Фантастическую сагу» более позднего Гарри Гаррисона:

«...мы делаем фильм, картину. Развлечение и большой бизнес, слитые воедино. Деньги и искусство – они не смешиваются, но мы их смешиваем уже давным-давно».^[35]

Первые российские фильмы были документальными. Вероятно, первым российским кинооператором стал московский актер Владимир Сашин – о нем говорили «русский Люмьер». Важным завоеванием на зарождающемся российском кинорынке была монополия санкт-петербургского фотоатеље «К. Е. Ган и К°», которым владели Александр Ягельский с женой, на фото- и киносъемку царской семьи. Те, кто не имел права снимать императора, снимали аль-

тернативную «звезду» Российской империи – Льва Николаевича Толстого, ибо, как писал издатель газеты «Новое время» Алексей Суворин:

«Два царя у нас: Николай II и Лев Толстой. Кто из них сильнее? Николай II ничего не может сделать с Толстым, не может поколебать его трон, тогда как Толстой, несомненно, колеблет трон Николая и его династии. Его проклинают, Синод имеет против него свое определение. Толстой отвечает, ответ расходится в рукописях и в заграничных газетах. Попробуй кто тронуть Толстого. Весь мир закричит, и наша администрация поджигает хвост».^[36]

Но основной объем продукции для российского рынка поставляли французские студии «Гомон» и «Пате» – например, широко известны документальные фильмы фирмы «Пате» «Донские казаки» (реж. Морис Мэтр, 1908 г.) и «Москва под снегом» (реж. Жозеф-Луи Мундвилер, 1908 г.).

Серьезным этапом развития кинематографа в России стало открытие первых отечественных киноателье – назовем, как важнейшие из них, фирмы Александра (Абрама) Дранкова и Александра Ханжонкова.

Феноменальную известность Дранкову принесли хроники Льва Толстого, которые он снимал с согласия писателя в Ясной Поляне. Ателье Дранкова выпустило и первый российский художественный фильм. Шестиминутная драма, поставленная Владимиром Ромашковым по «исторической былине» Василия Гончарова о Степане Разине «Понизовая вольница» – адаптация известной легенды о Степане Разине и персидской княжне – имела на всякий случай два вступительных титра: «Стенька Разин» и «Понизовая вольница».

Фильм снимали на озере Разлив. Все снято дальними и общими планами, камера статична, хотя присутствуют попытки сделать панораму. Действие как таковое отсутствует, в кадре не выделено главное и второстепенное. Идентифицировать княжну еще можно, но где Разин? На шесть минут действия в фильм вставлено десять надписей, некоторые из которых настолько избыточны, что прочитать их за время демонстрации невозможно. Одни надписи представляют содержание сцен, другие – реплики героев, отдельная надпись – текст поддельного письма княжны, которое и стало поводом для ее убийства.

Первая сцена фильма называется «Разгул Стеньки Разина на Волге», она идет две минуты, зритель видит хаотично плавающие по водам челны разбойников. Вторая сцена, минутная – «Разгул в лесу». Интрига, по идее, открывается сценой «Заговор разбойников против княжны» – но и в ней толком ничего не происходит, две дюжины разбойников, похоже, что-то обсуждают. В сцене «Ревность заговорила» мы наконец-то видим Разина и княжну на переднем плане; актеры довольно внятно отыгрывают конфронтацию, но широко распространенная информация о том, что в этой сцене оператор применил наезд камерой, не соответствует действительности – камера неподвижна и снимает актеров общим планом. В сцене «Заговор удался» фигурирует надпись с текстом «письма княжны», а в конце сцены Разин куда-то тащит княжну, все остальные направляются за ним. В финальной сцене «Смерть княжны» применены комбинированные съемки, прямую монтажную склейку хорошо видно не только из-за изменения пейзажа на заднем плане (как и в сцене с убийством кочегара в «Великом ограблении поезда», Рисунок 19), но и потому, что оператору не удалось выдержать единую крупность планов (Рисунок 50).

Премьера состоялась 28 октября 1908 г., показ фильма шел под исполнение оркестром музыки Михаила Ипполитова-Иванова к спектаклю «Понизовая вольница». Несмотря на то что картина получилась исключительно примитивная, этот дебют отечественного художественного кино имел в России прекрасную прессу и большой успех.

Все «три кита» российского кино, а именно литературоцентризм, интерес к исторической реальности и тяготение к мелодраматизму, уже нашли свое выражение в «Понизовой вольнице» – картина адаптировала литературное произведение (хотя не в пример американскому суду, который сохранил за Лью Уоллесом авторские права на фильм «Бен-Гур» 1907 г., российский суд не признал Гончарова владельцем авторских прав на «Понизовую вольницу»), была основана на историческом материале (независимо от того, топил персидскую княжну Степан Разин или нет, он был, бесспорно, исторической личностью) и включала ярко выраженную чувственную линию с любовью, предательством и ненавистью. Правда, в отличие от традиционной мелодрамы, которая обычно завершается счастливым концом, русские мелодрамы часто заканчивались не всегда оправданным несчастливый финалом, который часто называют «русским». Известно, что для фильма «Рукою матери» (реж. Яков Протазанов, 1913 г., фильм не сохранился) было отснято два финала – счастливый для зарубежного проката и «русский» для показа фильма в России.



Рисунок 50. Кадры из фильма Владимира Ромашкова «Понизовая вольница» – смерть княжны

Из ранних работ ателье Ханжонкова отметим в первую очередь одночастевый фильм «Пиковая дама» режиссера Петра Чардынина (1910 г.). Фильм снят преимущественно в павильоне общими планами, стилистика в целом напоминает «Убийство герцога Гиза», даже сцена гибели Лизы на набережной у Зимней канавки (в соответствии с версией сюжета А.С. Пушкина в интерпретации М.И. Чайковского для оперы П.И. Чайковского) запечатлена на фоне рисованного задника. В кульминации присутствует средний план – и даже дама пик в руках Германа хорошо видна (Рисунок 51).

Первый российский полнометражный фильм поставил обиженный на «Понизовую вольницу» Василий Гончаров – он пришел к Александру Ханжонкову с предложением осуществить дорогую и сложную постановку фильма о трагических событиях Крымской войны, а именно об обороне Севастополя 1854–1855 гг. Все хрестоматийные эпизоды битвы – гибель адмиралов Владимира Корнилова и Павла Нахимова, деятельность хирурга Николая Пирогова, подвиг матроса Петра Кошки – должны были войти в картину. За финансовой помощью и общей поддержкой Гончаров обратился к Николаю II. В результате фильм получил частичное финансирование из государственной казны, к съемкам были привлечены регулярные армейские подразделения, а еще Гончарову было позволено изобразить на экране императоров Николая I и Александра II несмотря на то, что цензура запрещала показывать в кинофильмах особ из царствующей династии, а также священнослужителей.





Рисунок 51. Кадры из фильма Петра Чардынина «Пиковая дама»

Особенно ценной представлялась точность и достоверность отображения событий, вводить в фильм вымышленных персонажей, которые позволили бы драматизировать события, Гончаров не планировал. Фильм снят дальними и общими, изредка средними планами, крупные планы пригодились Гончарову только для живых портретов императоров, адмиралов Корнилова (Иван Мозжухин) и Нахимова, доктора Пирогова. Так или иначе, выбранная стилистика практически исключала использование крупных планов. В любом случае, мы не знаем, умел ли Гончаров в 1911 г. пользоваться крупными планами – в его картинах 1909 г., таких как «Русская свадьба XVI столетия» и «Мазепа», никаких крупных планов нет.

Но масштабные натурные съемки на реальных местах исторических событий с участием армии и большая длительность фильма (картина шла 1 час 40 минут, из которых сохранилось около часа) не были единственными достижениями «Обороны Севастополя» Гончарова (1911 г.).

В эпизоде затопления русского флота линейный корабль «Три святителя» изображала довольно крупная декорация, установленная на корпус подводной лодки (интересно, что в соответствующей сцене отражена важная легенда, связанная с этим кораблем, – матросы на шлюпке забирают с корабля оставленную на нем икону, и только после этого он идет ко дну). Документалистскому решению фильма пошла на пользу единственная сцена, которая не была

инсценировкой событий – оператору удалось заснять, как в перерыве между съемками участники массовки пляшут «Барыню», Гончаров смонтировал эти кадры со сценой, в которой жена убитого солдата находит среди тел солдат, приготовленных к отпеванию, своего мужа, и назвал полученный эпизод «Между жизнью и смертью». Наконец, исключительно сильным по эмоциональному воздействию получился последний эпизод картины, в котором заснят мемориал на Малаховом кургане и реальные французские, британские и русские ветераны войны (Рисунок 52).

Фильм имел невероятный успех, Ханжонков привлек хозяев региональных кинотеатров тем, что продавал права на показ на территориях.

Одной из самых легендарных фигур российского дореволюционного кино был Владислав Старевич, который самостоятельно (хотя и не первым в мире) изобрел кукольную мультипликацию и достиг в ее производстве невероятных успехов. В 1910 г. он при поддержке Ханжонкова снял первую в мире кукольную картину «Lucanus Cervus» (фильм утрачен), для которой изготовил своеобразные чучела жуков-оленей и разработал метод **покадровой анимации**. Его последующие фильмы, снятые для Ханжонкова – «Прекрасная Люканида, или Война усачей с рогачами» (на вступительном титре другой вариант названия: «Прекрасная Люканида, или Борьба рогачей с усачами») и «Мечь кинематографического оператора» 1912 г., «Стрекоза и муравей» (по одноименной басне И.А. Крылова) 1913 г. и др. – имели огромный успех. Так что если Владимир Сашин вошел в историю как «русский Люмьер», то Владислава Старевича можно было смело называть «русским Мельесом» – особенно после его игрового фильма «Ночь перед Рождеством» (1913 г.), поставленного по мотивам «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя, для которого Старевич разработал впечатляющие спецэффекты – Черт (Иван Мозжухин) летает с Солохой на метле, ворует с неба луну, возит по небу кузнеца Вакулу и запрыгивает к нему в карман кафтана, а вареники сами летят в рот к Пузатому Пасюку (Рисунок 53). Правда, в отличие от Гончарова, Старевич не мог в своем фильме показывать царствующих особ, поэтому в «Ночи перед Рождеством» черевички Вакуле выдает не сама императрица, а светлейший князь Потемкин-Таврический.





Рисунок 52. Кадры из фильма Василия Гончарова «Оборона Севастополя»





Рисунок 53. Кадры из фильмов Владислава Старевича «Прекрасная Люканида, или Война усачей с рогачами», «Стрекоза и муравей», «Ночь перед Рождеством»

Это то самое время, когда 20-летний футурист Владимир Маяковский, еще не очень много написавший сам и не слишком хорошо разбирающийся в кино, в своем эссе «Отношение сегодняшнего театра и кинематографа к искусству» (1913 г.) рассуждает:

*«Может ли быть кинематограф самостоятельным искусством?
Разумеется, нет...»*

...Кинематограф и искусство – явления различного порядка.

Искусство дает высокие образы, кинематограф же, как типографский станок книгу, множит и раскидывает их в самые глухие и отдаленные части мира. Особым видом искусства он стать не может, но ломать его было бы так же нелепо, как ломать пишущую машину или телескоп только за то, что эти вещи не имеют никакого непосредственного отношения ни к театру, ни к футуризму...

...Если же работа художника и работа машины, как например, – фотография и кинематограф, начатая различными путями, в результатах

совпадает, то логично из двух способов ее производства выбирать тот, на котором затрачивается меньше общественной энергии.

Отсюда – успешность конкуренции кинематографа с театром...

...И при театре будущего кинематограф будет так же полезен при перемене взгляда на обстановку и декорацию, не конкурируя с ним, как с искусством, занятым явлениями совершенно другого порядка».^[37]

Лишь через пять лет он начнет всерьез писать для кино и сниматься сам. В 1913 г. его взгляд – пока только взгляд просвещенного зрителя, не чуждого искусству.

В 1910-х гг. сформировались два главных стилевых направления российского игрового кино – **живописно-изобразительное**, представители которого полагали выразительность кадра важнее сюжета и характеров, и **психологическое**, для которого сюжет и характеры были важнее выразительности кадра.

Главным представителем живописно-изобразительного направления был знаменитый Евгений Бауэр. Для него было свойственно исключительно тщательное выстраивание композиции кадра, тонкая проработка оттенков и фактур, работа со светом. Удивительным образом ему удавалось выстраивать глубинные мизансцены с глубоким фокусом, пользуясь примитивной аппаратурой, доступной в 1910-е гг. Герои фильмов Бауэра представляли собой условные архетипы: честный мужчина, слабая девушка, коварный соблазнитель и т. п., актеры Бауэра сильно переигрывали и пользовались преувеличенным гримом.

Кроме красивой, часто избыточно декоративной картинки, «визитной карточкой» Бауэра, воплощавшего эстетскую, декадентскую, модернистскую культуру, была мелодрама с «русским финалом» – так, в фильме «Дети века» (1915 г.) герой – мелкий служащий, муж героини Веры Холодной (это не псевдоним, а подлинная фамилия в браке главной звезды российского кино, открытой именно Бауэром), которая сбежала от него к богатому коммерсанту и забрала ребенка, кончает жизнь самоубийством, а в фильме «Жизнь за жизнь» (1916 г.) любовника героини Веры Холодной и одновременно мужа ее сестры убивает мать обеих девушек (Рисунок 54).

Тем не менее Бауэр успешно пользовался монтажными приемами и сменой модальностей – так, в картине «Жизнь за жизнь» любовник героини шепчет ей: «Верите ли вы в перевоплощение? Мне кажется, что мы любили друг друга много веков назад», – камера отъезжает от пары и кадр наплывом переходит в кадр с теми же героями, сделанный в античной беседке – почти оперная условность (Рисунок 55).

Аналогично, путем смены модальностей, Петр Чардынин в фильме «Миражи» (1915 г.) показывает героиню Веры Холодной «бьющейся о каменную стену» (Рисунок 56) – конечно же, перед ее неизбежным самоубийством.

Важнейшим режиссером психологического направления был Яков Протазанов, для которого кадр был лишь способом рассказать историю. Протазанов пытался выстроить работу в кино так, чтобы она отличалась от работы в театре. При этом он живо интересовался техническими новшествами и с успехом применял их – в картине «Уход великого старца» (1912 г.), посвященной последним дням Л.Н. Толстого, для метафорической сцены, в которой после смерти писателя Христос на небесах принимает его в свои объятия, он использовал двойную экспозицию; известно, что для фильма «Драма у телефона» (1914 г., фильм не сохранился) он придумал полиэкранный кадр, поделенный на три независимых изображения – возможно, таким же образом, как это было впоследствии реализовано в «Пиковой даме», Рисунок 57) и субтитры – надписи, отображающие диалог персонажей, но размещенные не между монтажными кадрами, а впечатанные непосредственно в изображение.



Рисунок 54. Кадры из фильмов Евгения Бауэра «Дети века» и «Жизнь за жизнь»: «русский финал»



Рисунок 55. Кадры из фильма Евгения Бауэра «Дети века» и «Жизнь за жизнь»: переход в модальность воображения



Рисунок 56. Кадры из фильма Петра Чардынина «Миражи»: героиня чувствует себя бьющейся о каменную стену

Важнейшими досоветскими фильмами Якова Протазанова стали «Пиковая дама» (1916 г.) и «Отец Сергей» (1918 г.).

«Пиковая дама» фактически была первым русским триллером. Главную роль в фильме исполнил Иван Мозжухин – главная российская звезда мужских ролей. Показать, как человек сходит с ума на почве своей алчности, Протазанову помогла в первую очередь блестящая игра Мозжухина и только во вторую – мизансцены и спецэффекты. Даже в сцене посмертного появления старухи-графини Протазанов не пользуется «чудом»! Зато, исследуя психологию старухи, Протазанов позволяет себе наплывом выхватить ее из модальности воспоминаний в модальность реального времени (Рисунок 58).



Рисунок 57. Кадр из фильма Якова Протазанова «Пиковая дама»: полиэкранный



Рисунок 58. Кадр из фильма Якова Протазанова «Пиковая дама»: воспоминание и реальность

В кульминации и финале Протазанов подкрепляет игру Мозжухина всеми уместными приемами работы с камерой и монтажа – упреждая Мозжухина, оператор едет перед ним в последний приход его героя в игорный дом, камера выхватывает деталь – игральную карту, на которой вместо пиковой дамы живое лицо старухи, после игры Германн (в отличие от фильма Чардынина, фильм Протазанова основан непосредственно на повести А.С. Пушкина) чувствует себя запутавшимся в кошмарной паутине, а в Обуховской больнице мы видим, как мимо героя проплывают на двойной экспозиции тройка, семерка и... старуха (Рисунок 59).

«Отец Сергей» – вершина российской дореволюционной кинематографии. После Февральской революции стало возможным осуществить план Протазанова по экранизации повести

Льва Толстого, опубликованной уже после смерти писателя, что было заведомо невозможно ранее в силу известных цензурных запретов. Фильм был завершён уже после ноябрьского большевистского переворота, что не повлияло на его выход и успех.

На этот раз, добиваясь максимальной выразительности, Протазанов пользуется всеми возможностями художественной постановки и грима – 28-летний Мозжухин играет все возрасты князя Касатского от его юности в кадетском корпусе до его глубокой старости на положении бродяги (Рисунок 60), где герой в модальности воспоминаний заново переживает свою блестящую молодость.

Важно то, как решена Протазановым сцена ареста главного героя – за ним приходят, когда он читает крестьянам эпизод с динарием кесаря – а ведь это один из самых спорных евангельских эпизодов! Ответ Христа «Воздайте кесарева кесареви и божия богами», выведенный на экран с максимальной крупностью, толковался не только как повод платить или не платить налоги, но и максимально широко, как уравнивающий земные власти и власть бога и, с точностью до наоборот, как отделяющий государственное служение от служения богу...





Рисунок 59. Кадр из фильма Якова Протазанова «Пиковая дама»: спецэффекты подкрепляют психологизм







Рисунок 60. Кадр из фильма Якова Протазанова «Отец Сергей»: четыре возраста главного героя

В 1918–1919 гг. большая часть российских кинематографических кадров мигрировала в Одессу и Крым. 16 февраля 1919 г. умерла в возрасте 25 лет от «испанки» (согласно нескольким популярным теориям заговоров – была тем или иным образом убита) главная звезда российского кино Вера Холодная, и это событие послужило предвестником скорой кончины всего досоветского российского кино. 27 августа 1919 г. вышел декрет Совнаркома о переходе кинопромышленности в ведение Наркомпроса – и по сей день эта дата официально считается Днем российского кино.

В 1919 г. были официально национализированы Одесская и Ялтинская киностудии, но эти акты не имели реальной силы до окончательного установления советской власти – и начала «красного террора» – в этих краях в 1920 г. Большинство видных российских кинематографистов уехало за границу. Страница кино Российской империи на этом официально закрылась – навсегда.

Часть 2. Кино между мировыми войнами

3. Кинематограф после Первой мировой войны

Голливуд в 1920-е гг.

Вернемся в Голливуд. Мы уже достаточно поговорили об огромной роли Дэвида Уорка Гриффита в развитии американского и мирового кино. Среди сотен других американских деятелей киноискусства и кинобизнеса остановимся на двоих, которые одно время были партнерами Гриффита по крупной, хотя и недолго просуществовавшей студии Triangle Film – Томасе Харпере Инсе и Маке Сеннете (Майкле Зинноте).

Студия Triangle Film выпустила несколько десятков фильмов, включая уже известную нам «Нетерпимость» Гриффита и выпущенную на три месяца раньше успешную «Цивилизацию» Томаса Инса (1916 г.) – схожую идеологически с «Нетерпимостью» масштабную антивоенную притчу. В 1918 г. студия была поглощена компанией Goldwyn Pictures, которая, в свою очередь, в 1924 г. слилась с компаниями Metro Pictures и Louis B. Mayer Pictures с последующим образованием одной из крупнейших мировых кинокомпаний – Metro-Goldwyn-Mayer.

В первую очередь Томас Харпер Инс был современным, успешным продюсером, первым настоящим киномагнатом. Его студия The Bison-101 Ranch Co., прозванная «Инсвиллем», где он с 1913 г. поставил на поток производство вестернов, была первой настоящей крупной голливудской студией. Инс, как генеральный продюсер, координировал действия всех производственных подразделений, продюсеров и режиссеров. Если до Инса за создание кинокартин отвечали режиссер и оператор, то Инс учредил должность продюсера, ответственного за фильм от начала и до конца как в творческом, так и в производственном плане.

Инс одним из первых разделил должности сценариста, режиссера и редактора. Основанием для запуска каждого очередного проекта был «железный», утвержденный продюсером сценарий, во всех деталях описывающий содержание всех сцен будущего фильма. «Железный» сценарий можно было с предсказуемыми результатами отдать в производство с участием любого профессионального режиссера. Если работа режиссера не устраивала продюсера, руководившего съемкой, тот мог уволить режиссера – как и любого участника проекта – и заменить на другого. Благодаря промышленной организации кинопроцесса Инс смог увеличить производство с одного до трех двухчастевых фильмов в неделю. В конечном итоге эта система кинопроизводства стала образцом для всех киностудий.

Важной составной частью успеха продюсерской схемы кинопроизводства стала «система кинозвезд». Садуть пишет:

«Каждая крупная студия располагала отделом, который готовил для прессы материалы о работе кинозвезд и о малейших подробностях их личной жизни. Некоторые звезды рассылали по всему миру десятки тысяч фотографий со своими автографами. «Юнайтед артистс», к примеру, опубликовала такую победную репликацию:

«Из восьми с половиной тысяч писем от поклонников всех пяти континентов, которые почтальоны ежедневно разносят великим кинозвездам Голливуда, полторы тысячи поступают в адрес только Мэри Пикфорд».^[38]

Кстати, студия United Artists – одна из важных киностудий в истории американского кинематографа, основанная великими американскими кинозвездами Мэри Пикфорд (Глэдис Луизой Смит), Дугласом Фэрбенксом (Дугласом Элтоном Ульманом), Чарльзом Чаплином и режиссером Дэвидом Уорком Гриффитом в 1919 г. В настоящее время бренд United Artists принадлежит студии Metro-Goldwyn-Mayer.

Упомянем другой важный фактор развития американской кинопромышленности – создание в 1922 г. Американской ассоциации производителей и прокатчиков фильмов (MPPDA), ныне – Американская ассоциация кинокомпаний (МРАА), которую возглавил бывший министра почт США Уильям Харрисон Хейс. Хейсу удалось упорядочить американский прокат как отечественных, так и зарубежных фильмов, он также занимался вопросами трудоустройства на кинорынке.

Кроме того, Хейс относительно успешно боролся с попытками американских протестантов ввести в стране официальную цензуру (аналогично тому, как им удалось провалить введение «сухого закона» в 1920 г.) – не в последнюю очередь благодаря рекомендациям по самоцензуре, распространявшимся среди студий-участников MPPDA. Уже в 1927 г. Хейс предложил список вещей, которые никоим образом не должны фигурировать в фильмах, включая упоминание имени бога (в отрыве от религиозных ритуалов) и грубые ругательства; развратный или провокативный показ или упоминание обнаженных тел и силуэтов; незаконный оборот наркотиков; любые упоминания половых извращений; сексуальное рабство; сексуальные отношения между белыми и чернокожими; сексуальное здоровье и венерические заболевания; показ сцен (силуэтов) родов; половые органы детей; насмешки над духовенством; умышленные оскорбления любых народов, рас и вероисповеданий. Был предложен также длинный список вещей, которые надлежало показывать с осторожностью, включая национальный флаг; поджоги; стрельбу; кражи, грабежи, кражи со взломом и подрывом; жестокость; убийства; контрабанду; пытки; повешение или казнь электрическим током; сочувствие к преступникам; враждебное отношение к публичным фигурам и учреждениям; мятежи; жестокость по отношению к детям и животным; клеймение людей или животных; изнасилование; сцены сексуального характера и намеки на них, включая сцены слишком страстных поцелуев; хирургические операции; употребление наркотиков; охрана закона и сцены с участием сотрудников правоохранительных органов. В конечном итоге эти списки легли в основу принятого MPPDA «Кодекса производства кинофильмов» (т. н. «кодекса Хейса»), замененного системой рейтингов МРАА только в 1968 г.

Вспомним теперь о Маке Сеннете. Этот третий великий американский режиссер был признан королем комедии. Именно он и его сотрудники в компании Keystone Studios изобрели метание кремовыми тортами и сотни других смешных и нелепых киноприемов – «гэгов» (от англ. «gag», в данном случае – шутка, комический эпизод), на которых были основаны кинокомедии жанра «слэпстик» (от англ. «slapstick» – деревянная хлопушка для озвучивания ударов и падений в клоунаде, буффонаде, комедии дель арте).

Мак Сеннет создал сотни фильмов. Чарли Чаплин, Гарольд Ллойд, «Толстяк» Роско Арбакл и ряд других важных американских звезд начали свою кинокарьеру у Мака Сеннета. Мака Сеннета не интересовали экзистенциальные проблемы, волновавшие его коллег – авторов «Нетерпимости» и «Цивилизации». Зато он стал родоначальником одного из важнейших направлений в кино – великой американской немой комедии, которая не имела себе равных.

Американская немая комедия

Среди важнейших американских комедиографов часто забывают назвать француза Макса Линдера (Габриэля-Максимилиана Левьеля). В начале 1910-х гг. Макс Линдер, автор и звезда собственных фильмов, пользовался колоссальной популярностью в Европе и России.

Для своих фильмов Макс Линдер создал легко узнаваемого экранного персонажа, светского льва по имени Макс. Аналогичной стратегией позже стал пользоваться и Мак Сеннет для своих комиков.

На американский рынок Макс Линдер пытался внедриться дважды, результатом второй попытки стала работа с компанией Essanay и три блестящие картины: «Семь лет несчастий» (1921 г.), «Будьте моей женой» (1921 г.) и «Три мушкетера» (1922 г.) – последняя пародировала фильм «Три мушкетера» (реж. Фред Нибло, 1921 г.) с участием Дугласа Фэрбенкса и при этом прокатывалась через United Artists.

Лучшей картиной Макса Линдера часто признают «Семь лет несчастий». В истории кино ее чаще всего вспоминают благодаря гэгю с «живым зеркалом» (Рисунок 61), изобретенному Максом Линдером и впоследствии заимствованному многими комиками – например, знаменитыми братьями Маркс для фильма «Утиный суп» (реж. Лео Маккери, 1933 г.).

Но есть в фильме и ряд других примечательных сцен.

Вот Макс, который после очень смешной сцены похмелья разбил в своем доме то самое зеркало и теперь из-за суеверия о «семи годах несчастий» боится ехать на своем автомобиле, идет по улице пешком. «Деклассированный» до пешехода, он немедленно чувствует на себе все тяготы и лишения человека, не имеющего автомобиля – он даже не может перейти дорогу без помощи полисмена.

Вот Макс приходит к своей невесте. Дождаясь ее в гостиной, он включает граммофон. Не проходит и минуты, как он уже отплясывает со служанкой и камердинером. Входит невеста, и, увидев, как Макс развлекается с ее слугами, она немедленно возвращает ему кольцо – все кончено!





Рисунок 61. Кадры из фильма Макса Линдера «Семь лет несчастий» – «живое зеркало»

Вот Макс приходит в железнодорожную кассу и с досадой обнаруживает, что при нем нет денег – какая непривычная ситуация! За этим следует очень смешная сцена прохода в поезд без билета, и еще более комичная сцена, в которой Макс, спасаясь от кондуктора, переодевается негром-уборщиком.

Казалось бы, ниже упасть по общественной лестнице уже некуда, но это еще не конец злоключений – ближе к финалу фильма Макс оказывается в клетке в полицейском участке, и ему приходится чесать спину самому матерому из запертых вместе с ним преступников...

Все это, разумеется, невинные, беззубые шалости, и все же суть противоречий современного общества – его расслоение, при котором люди из благополучных сословий представления не имеют, как живут более бедные граждане – Макс Линдер показал довольно внятно.

Важно понимать, что американская немая комедия 1920-х гг. не состояла из одних только гэгов и трюков. После Первой мировой войны, а в особенности после чувствительного экономического кризиса 1920–1921 гг. уже невозможно было смеяться над далекими от жизни слэпстик-фильмами. Это была «эпоха джаза и процветания», деньги становились самоцелью, основным конфликтом современности стал конфликт маленького человека, который очень хочет процветания, но не слишком хорошо понимает, как его добиться, а также что с ним делать, если вдруг оно настанет.

Гарольд Клейтон Ллойд стал знаменитым в образе Очкарика – того самого маленького человека, среднего американца. Свой самый знаменитый фильм «Наконец в безопасности!»¹¹ (реж. Фред Ньюмайер, Сэм Тейлор, 1923 г.) он начинает с подчеркнута пародийной сцены – появляется надпись: «Парень в последний раз видел восход солнца в Грейт-Бенд – прежде чем отправиться в дальний, дальний путь», – и мы видим главного героя (по имени Парень – в точности, как в «Нетерпимости») за решеткой на фоне виселицы, прощающимся с близкими, в компании человека в форме и священника. В следующую секунду мы видим, что близкие неизвестным образом проникли за решетку, затем следует перестановка камеры, и оказывается, что все происходит на железнодорожном перроне, а «виселица» – простое устройство для передачи записок машинистам. Комический эффект достигается изначально ошибочной интерпретацией ситуации и резкой сменой настроения.

Парень отправляется на завоевание Лос-Анджелеса! Но Лос-Анджелес не сдастся без боя, Парень влачит там нищенское существование на 15 долл. в неделю – однако же он должен как-то показать своей невесте, что процветание уже близко! В ювелирном магазине распродажа, Парню предлагают цепочку, которая стоит 15,50 – т. е. ровно на 50 центов больше его недельной зарплаты. Парень вытаскивает из кармана пиджака конверт с зарплатой (на конверте, кстати, указано настоящее имя Парня – Гарольд Ллойд), а из жилетного кармана – последние 50 центов. Отсчитывая монетки, он видит, как (разумеется, в модальности его воображения) в кафе через улицу наплывом «растворяются в воздухе» блюда обеда за 50 центов, выставленного на подносе в витрине – сначала суп, затем говядина с горошком, потом пирог и напоследок кофе... Отлично выстроенный спецэффект делает смешную сцену еще смешнее.

Неудивительно, что в знаменитой кульминации фильма Парню приходится ради процветания буквально лезть на стену (Рисунок 62)! К слову, несмотря на то что действие на стене International Savings Building снимали с использованием декораций, которые устанавливались на крышах разных домов, и с небольшим участием каскадера, подменявшего актера в некоторых кадрах, эпизод в целом – безусловно, заслуга Гарольда Ллойда как исполнителя трюков.

Экранный образ Бастера Китона (Джозефа Фрэнка Китона) обычно называют «человеком с каменным лицом» или «Комиком без улыбки», что, конечно, не передает его богатства. На мой взгляд, Бастер Китон, как актер, умел великолепно передавать скрытое переживание, но резкий контраст между невозмутимым лицом его героя и невероятной напряженностью ситуаций, в которых тот постоянно оказывался, усиливал комический эффект. Он был также режиссером и сценаристом многих своих фильмов.

«Паровоз «Генерал» (реж. Бастер Китон, 1926 г.) – комедия, основанная на реальных событиях Гражданской войны в США, а именно на Великой паровозной гонке 1862 г., в ходе которой северяне угнали у южан паровоз под названием «Генерал» и использовали его для диверсий, чтобы заблокировать железнодорожное сообщение Юга, но железнодорожникам-южанам удалось сорвать планы северян и вернуть паровоз. Герой Китона по имени Джонни Грэй – южанин, машинист легендарного паровоза. Из начальных титров мы узнаем, что в жизни Джонни есть ровно два предмета страсти – его паровоз «Генерал» и его невеста Аннабель Ли. Но начинается война с Севером, и Аннабель не может себе представить своего жениха вне рядов армии Юга.

Джонни очень невысок, в сцене на призывном пункте постоянно обыгрывается малый рост Китона (Рисунок 63) – его герою для того, чтобы всех опередить, приходится прилагать очень много усилий. В армию его все равно не берут – он представляет слишком высокую ценность для Юга как железнодорожник – но Джонни думает, что это из-за его роста. Поскольку он пытается скрыть этот позорный факт от невесты, та решает, что Джонни трус, и отказы-

¹¹ Традиционный, но неверный перевод на русский язык названия «Safety Last!», которое на самом деле обозначает «Безопасность – в последнюю очередь!»

важется иметь с ним дело, пока он не в военной форме. Это прекрасный пример фирменного юмора Бастера Китона, шутки которого всегда содержали одновременно элемент случайности и контроля и имели несколько уровней смысла.





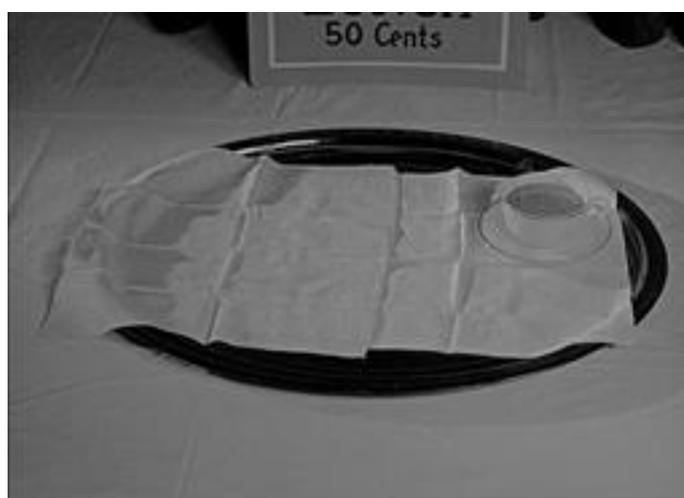


Рисунок 62. Кадры из фильма Фреда Ньюмайера и Сэма Тейлора «Наконец в безопасности!» – пародийность, спецэффекты и трюки

При этом герой Китона – это все тот же маленький человек, который нисколько не стремится к экстраординарным или героическим поступкам. Джонни Грэй не хочет воевать, но ему позарез нужно надеть военную форму, а еще так вышло, что южане угнали его паровоз, да еще вместе с Аннабель! Джонни – не герой, но он должен вернуть свою невесту и свой паровоз.

Вот Джонни преследует угонщиков на паровозе «Техас». Как умеет, он заряжает пушку ядром – ядро тяжелое! – чтобы выстрелить по врагу, поджигает фитиль и пересаживается в кабину паровоза. По неопытности Джонни засыпал мало пороха, и ядро падает рядом с ним. Ничего страшного – надо перезарядить. В трюке использована настоящая пушка, настоящее ядро и настоящий порох, который отмеряли по крупицам для достижения правильного эффекта.





Рисунок 63. Кадры из фильма Бастера Китона «Паровоз «Генерал» – герой, который не вышел ростом

Вот Джонни и Аннабель заправляют паровоз на водокачке. Неверное движение – и Аннабель сбивает с ног поток воды. Казалось бы, примитивный гэг на манер Мака Сеннета – но Китон оживил его, не предупредил актрису Мэрион Мак о том, что произойдет в сцене, и выражение шока на лице героини получилось неподдельным.

Вот Джонни обнаруживает в кабине своего паровоза здоровяка-северянина, приходящего в себя после контузии. От испуга у Джонни подкашиваются коленки, но на нем военная форма (с чужого плеча), и он понимает, что обязан взять врага в плен. Джонни помогает офицеру Севера подняться и как бы невзначай показывает револьвер: видишь ли, тут такое дело, в общем, ты арестован...

Вот Джонни приводит пленного северянина в штаб южан. После всего, что он совершил, он, безусловно, герой, но он этого не понимает. Генерал обращает внимание на затрапезный вид Джонни, приказывает ему снять сержантские китель и кепи и швыряет ему взамен другое обмундирование. Джонни воспринимает все происходящее как наказание, пока не видит на новой форме лейтенантские знаки различия (Рисунок 64). Все, чего он добивался, свершилось – он вернул невесту, вернул паровоз, на нем военная форма. Но он – все тот же Джонни, который любит Аннабель Ли и паровоз «Генерал».

По формальным признакам, как фильм с погонями, стрельбой, головоломными трюками, поставленными и исполненными лично Китонам, и железнодорожными катастрофами, «Паровоз «Генерал» – это развлекательное кино. Но идея непредсказуемости жизни, комичного и негероического героя войны и смысловая многоуровневость шуток и трюков Китона делают это развлекательное кино подлинным искусством. Не в последнюю очередь именно поэтому в 1927 г. фильм не приняли ни зрители, ни критика. Газеты писали, что фильм не смешной, что это провал, что ему «далеко до предыдущих проектов мистера Китона», что это «ни комедия, ни драма» и что это просто «долгая и утомительная погоня одного паровоза за другим». Фильм запомнили разве что как очень дорогую немую картину с самым дорогим за всю историю немого кино кадром с падением паровоза в реку. Впоследствии «Паровоз «Генерал» был признан лучшим фильмом Бастера Китона и одним из лучших американских фильмов всех времен – к счастью, это произошло при жизни Китона.









Рисунок 64. Кадры из фильма Бастера Китона «Паровоз «Генерал» – приключения случайного героя

Актеру, режиссеру, продюсеру, сценаристу и композитору Чарльзу Спенсеру Чаплину удалось не только войти в историю киноискусства как одному из величайших деятелей кино за всю его историю, но и сделать при этом невероятную прижизненную карьеру. Вскоре после того, как молодой британский комик приехал в США и устроился на работу к Маку Сеннету

в Keystone Studios, он уже получал 150 долл. в неделю. Когда он перешел в компанию Essanay, его гонорар вырос до 1250 долл. в неделю. В компании Essanay он торжественно приветствовал Макса Линдера, которого чтил как своего учителя – а сам перешел в Mutual Film, а затем в First National Pictures. Зарабатывая по миллиону в год, он смог, как мы уже знаем, основать в 1919 г. (вместе с Дугласом Фэрбенксом, Мэри Пикфорд и Дэвидом У. Гриффитом) кинокомпанию United Artists. В 1920-е гг. он стал самым знаменитым, самым узнаваемым человеком в мире. Он приобрел финансовую независимость и творческую свободу – которая также означала и ответственность за финансовые риски. Вот что писал о нем Айвор Монтегю:

«Он добился своего положения, отбыв почти рабское ученичество, и теперь стремление сохранить достигнутую независимость является внутренней потребностью его творческой натуры. Наконец-то он свободен! Свободен в финансовом отношении! Он может работать только, когда чувствует в себе силы творить, может доводить свои фильмы до задуманного идеала. Помню, когда он заканчивал «Огни большого города», настроение у него то и дело менялось – временами им овладевал энтузиазм, потом он впадал в депрессию. Иногда ему казалось, что он еще не создавал фильма лучше и что он вправе им гордиться, даже если предъявлять к нему самые высокие требования. А в иные моменты он впадал в мрачное отчаяние: «Нет, картина никому не понравится. Я погиб». Во время одного из таких приступов кто-то из его приятелей воскликнул: «Ничего, Чарли! У тебя еще останется миллион долларов!» Чарли не стал возражать, но эта мысль его нисколько не ободрила. «А что такое миллион долларов? Что можно сделать на этот миллион? Ничего!» Его отчаяние не было показным. Он не способен на подобное кокетство. И тогда я вдруг понял принцип, который следовало усвоить: один миллион всегда должен быть в запасе. Имея в распоряжении два миллиона, Чарли мог делать что хочет, работать как хочет, но, оставшись с последним миллионом, он потеряет независимость. Он станет рабом своего дела, ему, подобно остальным художникам, придется вступать с кем-нибудь в сотрудничество, творить с подрезанными крыльями».

Отличительная особенность юмора Чаплина – в его комических сценах комическая реальность сосуществует с трагической реальностью. Во всех фильмах с Бродягой – экранным образом Чаплина – есть несмешные, очень серьезные, драматические эпизоды. Вероятно, Чаплин был первым, кто научился смешивать драму и комедию.

Один из лучших полнометражных фильмов Чаплина «Золотая лихорадка» (1925 г.) начинается символической сценой – Бродяга (в этом фильме его зовут Одиноким старателем) бредет по снежной кромке над пропастью, из очередной расселины выходит медведь и топает за Бродягой, но не преследует его, а сворачивает в следующую расселину – как и Бродяга, он просто идет по своим делам. В одной из следующих сцен Бродяга и его напарник Большой Джим, мучаясь голодом в одинокой хижине старателей, обедают бутинком Бродяги – в этих трагических обстоятельствах, как и всегда, Бродяга остается самим собой и не теряет ни оптимизма, ни достоинства. Далее мы видим Бродягу глазами Большого Джима (в модальности расширенного сознания), который настолько оголодал, что в напарнике ему мерещится цыпленок ростом с человека. Цыпленок наплывом превращается в Бродягу, Бродяга – в цыпленка, обоих играет Чарли Чаплин.

Знаменитый «танец булочек» (Чаплин позаимствовал этот гэг из фильма 1917 г. «Дом грубых манер» Роско Арбакла и Бастера Китона) происходит в модальности сна Бродяги – он пригласил свою любимую девушку, танцовщицу Джорджию, и ее подруг встретить Новый год в его хижине. Девушки, разумеется, и не подумали прийти, и успех Бродяги с булочками – это

только его сон. Это смешно и трагично – но не более трагично, чем следующая сцена, в которой Джорджия встречает Новый год в салуне среди старателей. Часы бьют двенадцать, и по традиции все начинают петь «Старую дружбу». Чаплин монтирует общие планы с крупными, и мы видим самые разные лица – тех, кто ждет счастья, тех, кто ждет только чуда, и тех, кто уже не ждет ни счастья, ни чуда... (Рисунок 65).

В финале Бродяга и Большой Джим богаты, пароход везет их домой первым классом, за ними по пятам ходят корреспонденты. Бродяга получил все, кроме Джорджии. Он переодевается в лохмотья для фотографирования, возвращаясь, таким образом, в привычное состояние Бродяги, спотыкается на лестнице и скатывается (буквально и фигурально) в низший класс, где среди пассажиров с палубными местами находится и Джорджия. Мы видим ее лицо крупным планом – она бесконечно рада Бродяге, она его любит, ничего не зная о его богатстве, и она даже готова оплатить его проезд, чтобы его не забрали как безбилетника (Рисунок 66)!

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.

Источники

1.
www.eisenstein.ru
2.
Зарубежные киносценарии. М.: Искусство, 1966.
3.
blogs.unity3d.com.
4.
Станиславский К.С. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 3. М.: Искусство, 1935.
5.
Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе: очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: сб. М.: Худ. лит., 1975.
6.
Монтегю А. Мир фильма / Пер. И. Разумовской и С. Самостреловой. М.: Искусство, 1969.
7.
Садуль Ж. Всеобщая история кино: в 6 т. Т. 1 / Пер. Т.В. Ивановой. М.: Искусство, 1958.
8.
Садуль Ж. Всеобщая история кино: в 6 т. Т. 1 / Пер. Т.В. Ивановой. М.: Искусство, 1958.
9.
Садуль Ж. Всеобщая история кино: в 6 т. Т. 1 / Пер. Т.В. Ивановой. М.: Искусство, 1958.
10.
Садуль Ж. Всеобщая история кино: в 6 т. Т. 1 / Пер. Т.В. Ивановой. М.: Искусство, 1958.
11.
Садуль Ж. Всеобщая история кино: в 6 т. Т. 1 / Пер. Т.В. Ивановой. М.: Искусство, 1958.
12.
Нижегородский листок. 1896. 4 (16) июля.
13.
Нижегородский листок. 1896. 4 (16) июля.
14.
Нижегородский листок. 1896. 4 (16) июля.
15.
Садуль Ж. Всеобщая история кино: в 6 т. Т. 1 / Пер. Т.В. Ивановой. М.: Искусство, 1958.
16.
Садуль Ж. Всеобщая история кино: в 6 т. Т. 1 / Пер. Т.В. Ивановой. М.: Искусство, 1958.

17.

Садуль Ж. Всеобщая история кино: в 6 т. Т. 1 / Пер. Т.В. Ивановой. М.: Искусство, 1958.

18.

Садуль Ж. Всеобщая история кино: в 6 т. Т. 1 / Пер. Т.В. Ивановой. М.: Искусство, 1958.

19.

Садуль Ж. Всеобщая история кино: в 6 т. Т. 1 / Пер. Т.В. Ивановой. М.: Искусство, 1958.

20.

Садуль Ж. Всеобщая история кино: в 6 т. Т. 1 / Пер. Т.В. Ивановой. М.: Искусство, 1958.

21.

Монтегю А. Мир фильма / Пер. И. Разумовской и С. Самостреловой. М.: Искусство, 1969.

22.

Садуль Ж. Всеобщая история кино: в 6 т. Т. 1 / Пер. Т.В. Ивановой. М.: Искусство, 1958.

23.

Аристотель. Поэтика / Пер. В. Аппельрота // Хрестоматия по античной литературе: в 2 т. Т. 1: Греческая литература. М.: Просвещение, 1965.

24.

Аристотель. Поэтика / Пер. В. Аппельрота // Хрестоматия по античной литературе: в 2 т. Т. 1: Греческая литература. М.: Просвещение, 1965.

25.

Дюма А. Сорок пять / Пер. А. Кулишер, Н. Рыковой. М.: Худ. лит., 1981.

26.

Садуль Ж. Всеобщая история кино: в 6 т. Т. 2. / Пер. Е.М. Шишмаревой. М.: Искусство, 1958.

27.

Садуль Ж. Всеобщая история кино: в 6 т. Т. 2. / Пер. Е.М. Шишмаревой. М.: Искусство, 1958.

28.

Lindsay V. The Art of the Moving Picture. Modern Library Paperback Edition, 2000.

29.

Lindsay V. The Art of the Moving Picture. Modern Library Paperback Edition, 2000.

30.

Садуль Ж. Всеобщая история кино: в 6 т. Т. 3. / Пер. А.А. Худадовой. М.: Искусство, 1961.

31.

Садуль Ж. Всеобщая история кино: в 6 т. Т. 3. / Пер. А.А. Худадовой. М.: Искусство, 1961.

32.

Стругацкий А.Н., Стругацкий Б.Н. Собрание сочинений: в 11 т. Т. 8. Донецк: Сталкер, 2004.

33.

Нижегородский листок. 1896. 4 (16) июля.

34.

Нижегородский листок. 1896. 4 (16) июля.

35.

Гаррисон Г. Фантастическая сага: сб. / Пер. И. Почиталина. М.: Мир, 1991.

36.

Суворин А. Дневник. М.: Новости, 1992.

37.

Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 1: Стихотворения, поэмы, статьи 1912–1917. М.: Худ. лит., 1955.

38.

Садуль Ж. Всеобщая история кино: в 6 т. Т. 4, первый полутом / Пер. Е.М. Шишмаревой, А.И. Смелянского, Ю.Л. Шера. М.: Искусство, 1982.