



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)

ISBN 978-5-17-112552-3

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 непростым 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



ISBN 978-5-17-112552-3

© 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
Конец ознакомительного фрагмента.	66
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<sup>[1]</sup>) 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 «Щуки» 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»<sup>[2]</sup>.*

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 робы. 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 символики – 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...»<sup>[3]</sup>.*

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 вычест 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)»<sup>[41]</sup>).

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:

*«Хронотоп в литературе имеет существенное жанровое значение. Можно прямо сказать, что жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом, причем в литературе ведущим началом в хронотопе является время. Хронотоп как формально-содержательная категория определяет (в значительной мере) и образ человека в литературе; этот образ всегда существенно хронотопичен»<sup>[5]</sup>.*

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, перспективы, 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 Николя 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»<sup>[6]</sup>.*

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:

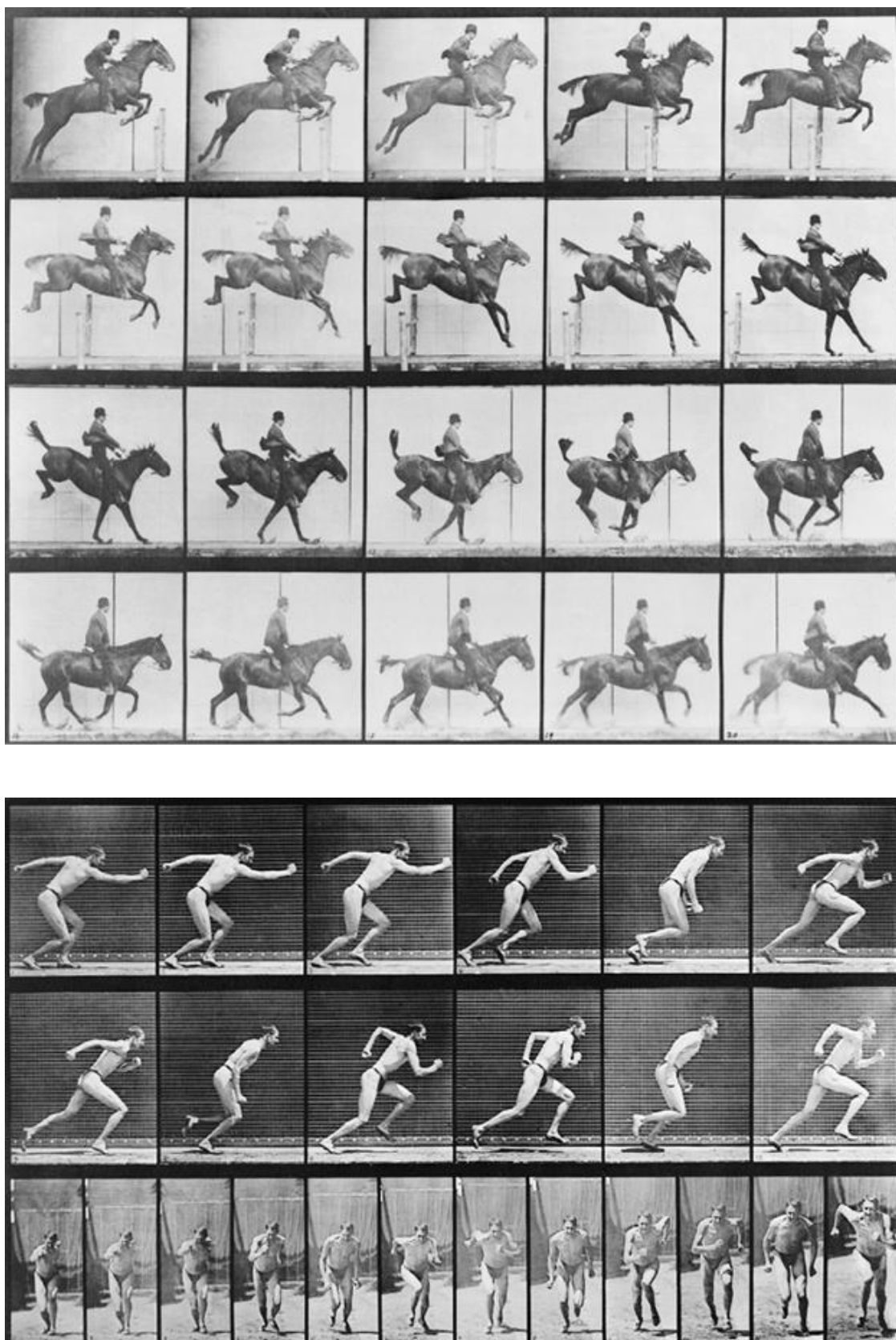
*«Через поле, где проводился эксперимент, протянули на равных расстояниях тонкие шнуры, достаточно крепкие, чтобы при натяжении они могли спустить затворы фотокамер».*

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.

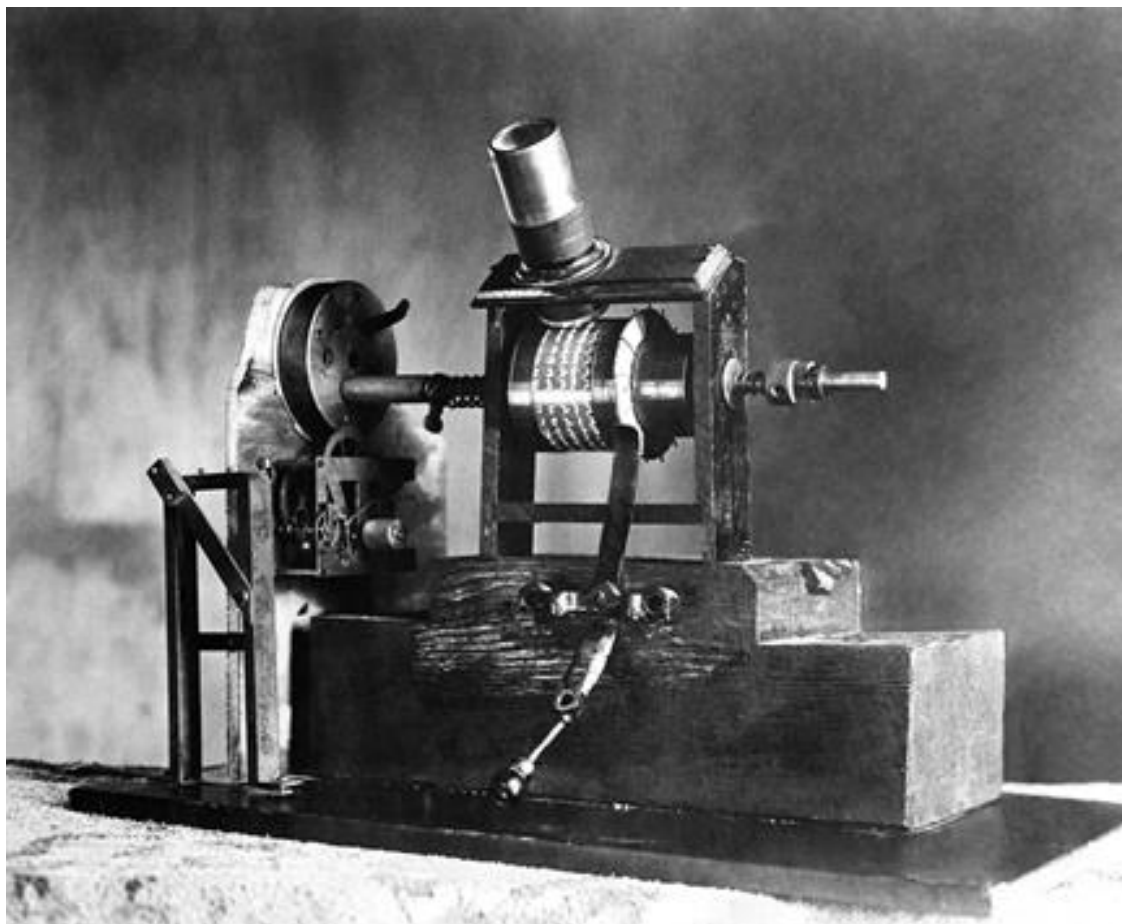




*Рисунок 5. Серийные фотографии, сделанные Эдвардом Майбриджем*

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 obtюратором – 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 стуртуке, 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»<sup>[7]</sup>.*

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, называли **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»<sup>[8]</sup>.*

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 «Сerpантин» 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).

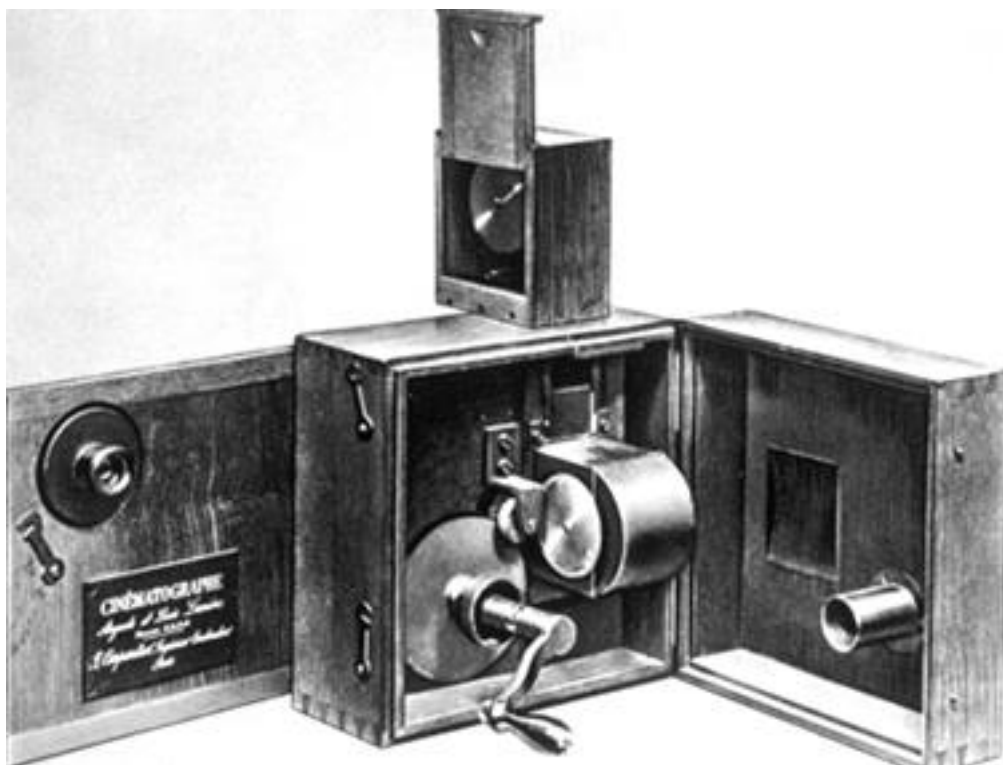


Рисунок 8. Киноаппарат братьев Люмьер, модель 1895 г.

*«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: съемки, 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...»<sup>[9]</sup>*

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 кинотеатрах, 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 потрявожили. 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»<sup>[10]</sup>.*

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»<sup>[11]</sup>.

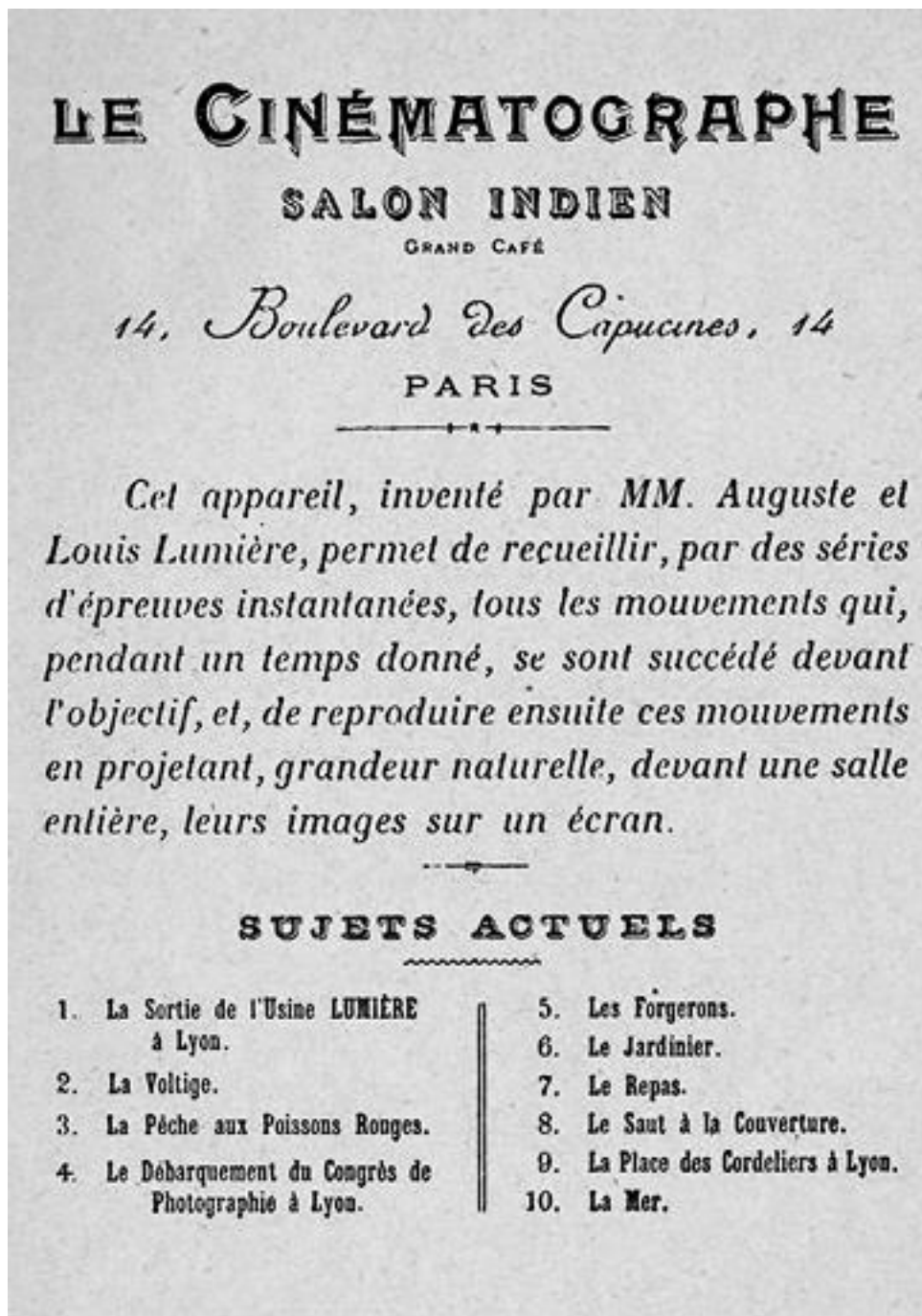


Рисунок 9. Оригинальное приглашение на исторический киносеанс в «Гран кафе» на бульваре Капуцинок. Текст приглашения: «Синематограф. «Индийский салон». «Гран кафе».

*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»<sup>1</sup>*

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

<sup>1</sup> 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, суется, волнуются... и исчезают».*<sup>[12]2</sup>

О «Политом 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».*<sup>[13] 3</sup>

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...»*<sup>[14]4</sup>

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

---

<sup>2</sup> Орфография и грамматика – К. Ахметов.

<sup>3</sup> Орфография и грамматика – К. Ахметов.

<sup>4</sup> 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 киносъемок.

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 киноволшебства. Вот что он пишет:

*«За эту минуту прохожие, экипажи, omnibusы изменили свои места. Когда я стал проецировать ленту, в том месте, где произошел разрыв, я увидел, как omnibus 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»<sup>[15]</sup>.*

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».*<sup>[16]<sup>5</sup></sup>



---

<sup>5</sup> 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»<sup>[17]</sup>.

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 движется 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».*<sup>[18]</sup>

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».*<sup>[19]6</sup>

<sup>6</sup> «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 «Больной 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 погода 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».*<sup>[20]</sup>

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 Стэнтона 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.

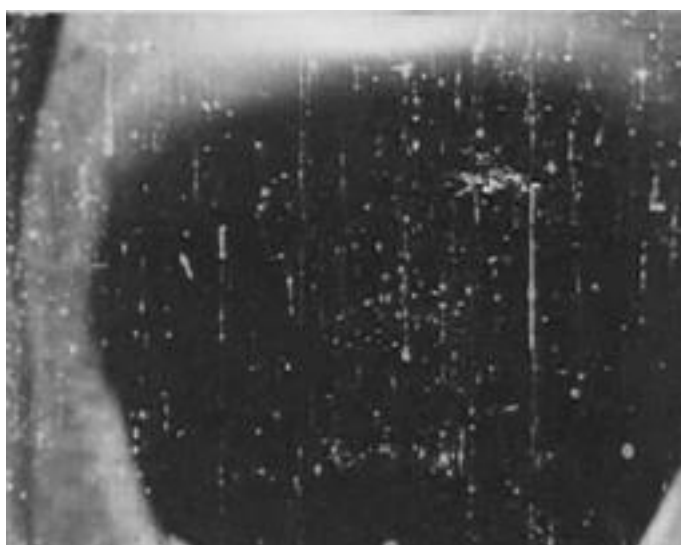
Как достижение Портера обычно приводили последние пять сцен фильма:

- 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 поезд 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 лошадей.

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».*

## **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](http://www.eisenstein.ru)
2.  
Зарубежные киносценарии. М.: Искусство, 1966.
3.  
[blogs.unity3d.com](http://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.