
LEVEL ONE



История кино

24 кадра в секунду. От целлулоида до цифры

Олег Грознов

БОМБОРА
ИЗДАТЕЛЬСТВО
Москва 2023



Кино — это язык

(вместо вступления)



Никто не станет спорить с тем, что снимать фильмы — большой труд. А смотреть их? Ведь кажется, что делать это можно не напрягаясь — и даже не прекращая переписываться в соцсетях. Что ж, для кого-то просмотр фильма — действительно только способ убить время. Однако есть и другой подход…

Подобно всякому произведению искусства, фильм — это не просто набор художественных образов, но в первую очередь сложно организованный *текст* (даже если это фильм с участием Чака Норриса). Как и любой другой текст, кинотекст «пишут» на определенном языке. А именно — *языке кино*, у которого есть свои лексика и грамматика. Задача зрителя — «прочитать» этот текст: прочувствовать и осмыслить его, для чего необходимо знание языка — принятых норм и правил.

Большую часть знаний о языке кино мы усваиваем так же естественно, как учимся говорить. Пока мы растем, вокруг нас вращаются вихри фильмов, клипов, рекламных роликов, приучающих нас соответствующим образом воспринимать особенности «седьмого искусства»[1].

Гораздо сложнее было нашим предкам — зрителям самых первых кинолент. Вспомним хотя бы известную историю (возможно выдуманную или сильно приукрашенную) о том, как посетители *синематографа* братьев Люмьер испугались едущего на них поезда. Не менее любопытно публика реагировала на появление в кино *крупного плана*. Видя на экране только головы, зрители воспринимали это как фокус и надувательство. В зале порой раздавалось требование: «Покажите ноги!»[2]

Когда сегодня мы любуемся крупным планом Дженнифер Лоуренс или Тимоти Шаламе — вряд ли кто-то воспринимает кадры с любимыми актерами, как цирковой номер «Говорящая голова». Однако в то же время

[1] То есть, собственно, кинематографа. — Здесь и далее прим. авт., кроме случаев, оговоренных особо.

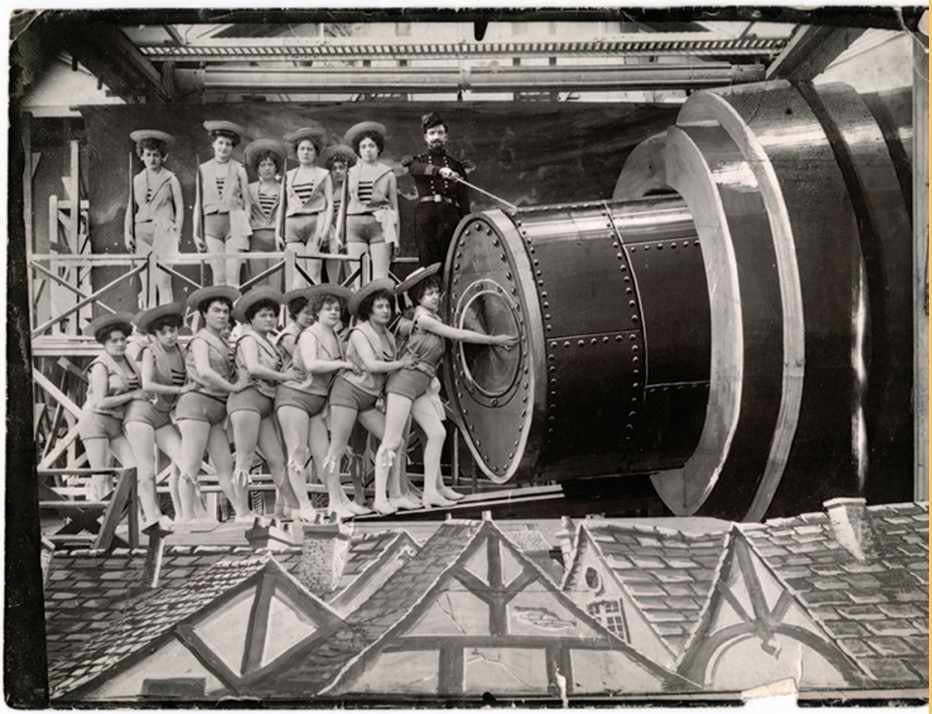
[2] *Монтегю А.* Мир фильма. — Л. : Искусство, 1969. — С. 76.

возникает иная проблема. Мы привыкаем относиться к фильмам некритически. Условность, лежащая в основе кино (в том числе документального!), часто ускользает от нашего взгляда. Игру света и тени, представленную на поверхности экрана, мы принимаем за настоящую жизнь. Мы плачем или смеемся вместе с героями кинолент, словно забыв, что перед нами прежде всего (или чаще всего) произведение искусства.

Значит ли это, что сопереживать киногероям — плохо? Конечно нет. Это нормальная, естественная реакция. Тем не менее естественные реакции, к счастью, не исчерпывают возможностей кинематографа (и наших с вами возможностей).

Чтобы фильм не был только занимательным зрелищем, требуется определенный угол зрения — *эстетический*. Тут как раз может пригодиться знание законов искусства вообще и киноискусства в частности. В конце концов, гораздо интереснее, когда есть возможность не только следить за сюжетом и вздыхать при каждом поцелуе условного Эдварда Каллена с условной Беллой, но и воспринимать художественные элементы фильма (композицию кадра, освещение, цветовую гамму, актерскую игру и т. д.).

Теперь главный вопрос — как и где всему этому можно научиться? Способов существует несколько. Можно поступить во ВГИК, можно самому начать снимать фильмы (и получать «Оскары»!) или же с головой погрузиться в чтение книг по теории кинематографа. Еще один действенный вариант — познакомиться с историей кино. Ведь тогда вы сможете увидеть, как зарождался и — подобно живому организму — развивался язык кино — от «*примитивов*» братьев Люмьер до *арт-блокбастеров* Квентина Тарантино. В нашей книге мы постараемся изложить историю киноискусства, обращаясь прежде всего к тем произведениям (и авторам), которые сыграли наиболее важную роль в формировании основных принципов эстетики кино, а значит, определили облик современного кинематографа, да и всей современной культуры — массовой и элитарной. Ведь не секрет, что без Хичкока, Кубрика и Тарковского ленты современных режиссеров, например Финчера, Нолана и Звягинцева, выглядели бы совершенно иначе (если бы вообще были сняты).





Глава 1

Кто придумал кино?

Кино стало искусством не сразу. Сначала оно было лишь технической новинкой, средством заработка и развлечением для самой непритязательной публики, сродни площадному театру или балагану.

Первые шаги

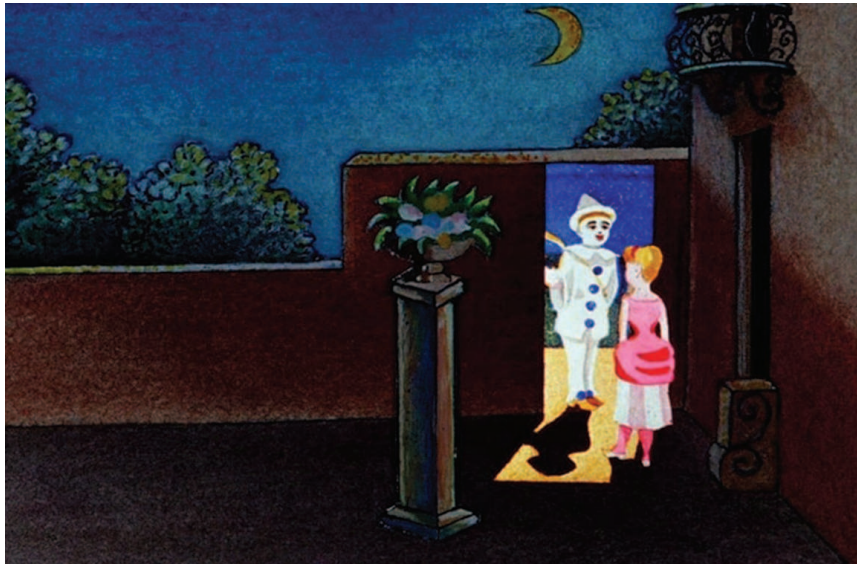
Предков у кинематографа множество. Например, *laterna magica* (или *волшебный фонарь*), по легенде, появившийся еще в Средние века, а на самом деле изобретенный в конце XVII столетия великим голландским ученым Христианом Гюйгенсом. Аппарат этот был устроен просто. Внутри его горела свеча. Свет от пламени выходил наружу через отверстие, снабженное объективом, и падал на стену. Между свечой и объективом помещались стеклянные пластины с нанесенными на них изображениями. Проходя сквозь пластины, свет переносил картинки на поверхность стены, отчего они выглядели как раскрашенные тени, застывшие в световом круге.

В конце XIX века изобретатель и художник Эмиль Рейно[1] создаст на базе волшебного фонаря куда более хитроумное приспособление. В частности, он заменит стеклянные пластины на желатиновые и соединит их друг с другом так, чтобы они образовывали ленту (наподобие кинопленки). Каждую из пластин Рейно будет собственноручно покрывать изображениями,



Оптический театр Эмиля Рейно.

[1] Эмиль Рейно — французский изобретатель, художник и популяризатор науки (*прим. ред.*).



«Бедный Пьеро». Автор Э. Рейно.

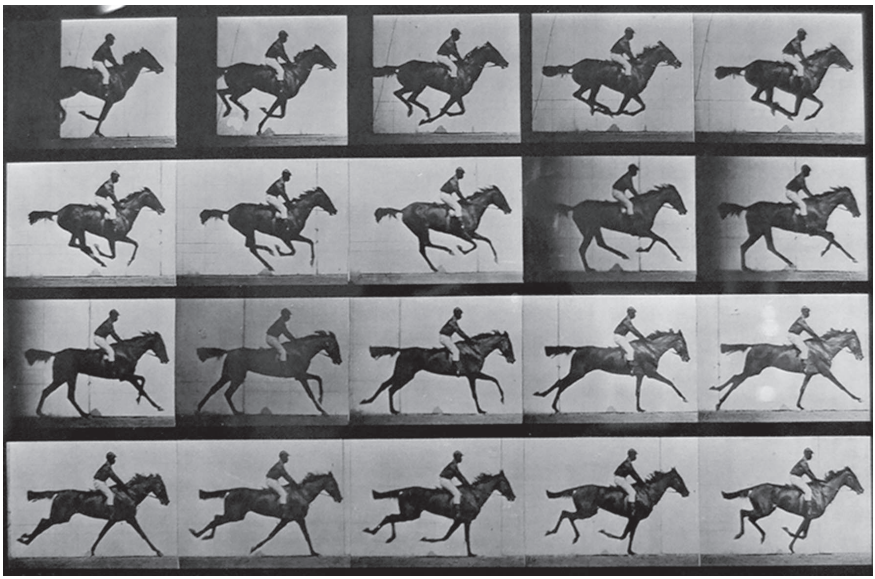
кадр за кадром создавая мультфильмы (длиной до 15 минут). Свое изобретение Рейно назовет *оптическим театром*. На протяжении нескольких лет его забавные и изящные фантазии («Бедный Пьеро», 1892 г.; «Вокруг пляжной кабинки», 1894 г.) будут вызывать восторг у парижской публики. Однако появление синематографа братьев Люмьер разорит Рейно. С горя изобретатель утопит аппарат и почти все мультфильмы в Сене.

Рейно с полным правом можно назвать «дедушкой мультипликации». А вот почетный титул «дедушки кинематографа», безусловно, принадлежит англичанину Эдварду Майбриджу[1]. Титул достался ему при следующих обстоятельствах:

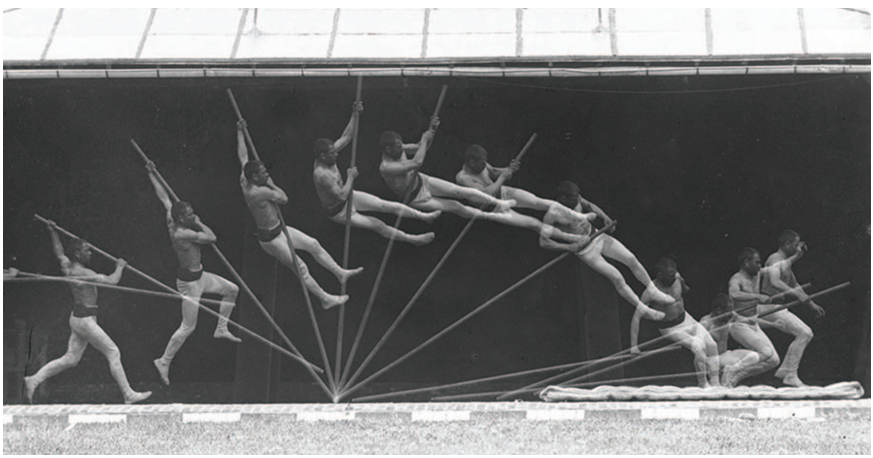
Как гласит легенда, в 1878 году Майбриджа — к тому времени уже известного своими экспериментами в области фотографии — пригласили разрешить спор трех богатых американцев. Один из них — коннозаводчик — пытался доказать своим приятелям, что во время езды галопом лошадь хоть на мгновение, но отрывает от земли все четыре ноги. Приятели с таким утверждением согласиться отказывались и предложили держать пари. На кон были поставлены немалые деньги. Чтобы рассудить, на чьей стороне правда, решили прибегнуть к помощи фототехники. Именно тогда на сцене появился Майбридж. Имел ли спор место в реальности — большой вопрос, однако доподлинно известно: изучая особенности лошадиного аллюра, экспериментатор впервые в истории смог заснять (сфотографировать) движение. Для этого он расставил вдоль трека, по которому

[1] Эдвард Майбридж — английский и американский художник и фотограф (*прим. ред.*).

предстояло скакать лошади, 12 фотоаппаратов. В результате у него на руках оказались снимки, запечатлевшие различные фазы бега лошади. На некоторых снимках было видно, что ноги животного иногда действительно не касаются земли! Коннозаводчик выиграл деньги…



Фотографии Эдварда Майбриджа.



Хронофотография Этьена-Жюля Маре.

Отталкиваясь от открытий Майбриджа, ученый из Франции Этьен-Жюль Маре[1] изобрел фоторужье, позволявшее снимать движущееся объекты со скоростью 12 кадров в секунду. Позже Маре разработал на основе фоторужья хронофотограф, первый вариант которого, по словам историка кино Жоржа Садуля, напоминал пляжную кабинку на колесах, а вот второй по виду уже был близок к кинокамере.

Одновременно с Маре один из первых киносъемочных аппаратов разработал Луи Лепренс[2]. С помощью своего изобретения Лепренс снял три коротеньких фильма (первый в их числе — «Сцена в саду Раундхэй», 1888 г.). Возможно, именно Лепренс мог войти в историю как «отец кино», однако триумфу помешало его таинственное исчезновение. Изобретатель пропал без вести во время поездки из Дижона в Париж. До сих пор никто не знает, что с ним приключилось. Версии выдвигаются самые разные — похищение, убийство, самоубийство и т. д.

Некоторые считают, что Лепренса устранил его могущественный конкурент — Томас Эдисон[3]. Оснований для обвинения нет никаких, кроме того, что Эдисон тоже занимался созданием съемочного аппарата.

В отличие от Лепренса, Эдисон работал не в одиночку, а при участии сотрудников своей обширной лаборатории. Ключевую роль в этой сложной и кропотливой работе исполнил талантливый помощник мастера — Уильям Диксон. При его непосредственном участии были собраны и опробованы два устройства — *кинетограф* и *кинетоскоп*.

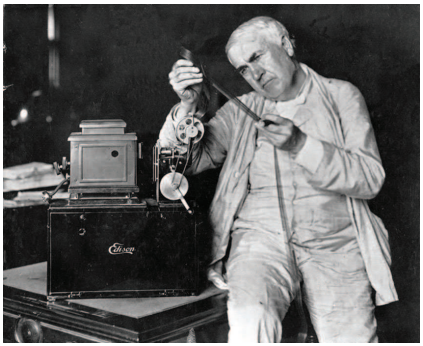
Кино до кинематографа

Кинетограф — ближайший предок камеры. В 1891 году с его помощью был снят трехсекундный фильм «Приветствие Диксона», в котором Уильям Диксон на мгновение появляется в кадре, держа в руке шляпу-канотье. Посмотреть ролик на большом экране в то время не представлялось возможным. Этот и другие фильмы Эдисона демонстрировались публике в индивидуальном порядке — посредством кинетоскопа. Данный аппарат представлял собой некое подобие высокой тумбы с приделанным к ней окуляром. В корпусе кинетоскопа располагалась пленка. Сквозь окуляр можно было заглянуть внутрь устройства и, таким образом, стать единственным зрителем фильма.

[1] Этьен-Жюль Маре — французский физиолог и изобретатель, президент Французской академии наук. Его интересы распространялись на области кардиологии, авиации и хронофотографии (*прим. ред.*).

[2] Луи-Эме-Огюстен Лепренс — изобретатель, создавший для записи движущегося изображения первую хронофотографическую камеру с одним объективом и гибким рулонным носителем. (*прим. ред.*).

[3] Томас Алва Эдисон — американский изобретатель и предприниматель, получивший в США 1093 патента и около 3 тысяч — в других странах мира; создатель фонографа; он усовершенствовал телеграф, телефон, киноаппаратуру, разработал один из первых коммерчески успешных вариантов электрической лампы накаливания (*прим. ред.*).



Томас Эдисон



Кинетоскоп Томаса Эдисона.

Эдисон, как известно, был чрезвычайно предприимчивым человеком. Он тут же принялся распространять кинетограф и кинетоскоп по всему миру (естественно — на коммерческой основе). Диксон тем временем проводил все новые технические и творческие эксперименты. Например, создал первый звуковой фильм, в наши дни известный под названием «Экспериментальный звуковой фильм Диксона» (1894 или 1895 г.). Звук для него записывался (и позже воспроизводился) при помощи другого изобретения Эдисона — фонографа. Несколько позже был выпущен первый цветной фильм — «Танец Лои Фуллер» (1895 г.). Правда, цветным его можно назвать с некоторой натяжкой. Фильм снят на черно-белую пленку и лишь затем раскрашен вручную.



Кинетоскопы Томаса Эдисона.

Несмотря на бурную деятельность и крупные успехи Эдисона и Диксона, сегодня этих пионеров кино периодически оставляют за бортом истории. В соответствии с традицией и отнюдь не безосновательно «изобретение кино» приписывается братьям Люмьер.

День рождения кино

Братьев Люмьер так часто упоминают вместе, словно они Близнецы из «Матрицы». На самом деле каждый из них был талантлив по-своему. Старший — Огюст — выступал как биз-

несмен и администратор. В то время как именно младшему — Луи — мы обязаны появлением синематографа и созданием ряда классических лент, лежащих у истоков нового искусства.



Огюст и Луи Люмьеры

В отличие от аппаратов Эдисона, синематограф братьев Люмьер был универсален, как мультиварка. Вооружившись им, можно было снимать, печатать и показывать фильмы. В дополнение к этому синематограф был легок и мобилен (он работал от ручного привода). Однако главное достоинство изобретения братьев Люмьер состояло в том, что с его помощью можно было проецировать изображение на экран, таким образом расширив аудиторию с одного человека до нескольких десятков. Это повышало доступность кино, по сути, превращая его в массовое зрелище. Вместе с тем вырастала и сила воздействия кинолент на зрителя.

Устроенный братьями Люмьер первый[1] публичный (и платный) кинопоказ считается днем рождения кино. Мероприятие состоялось в Париже 28 декабря 1895 года. Роль кинотеатра тогда исполнил один из залов «Гранд-кафе», что располагалось на бульваре Капуцинок (а не Капуцинов, как иногда ошибочно утверждают).

Во время сеанса Люмьеры представили десять фильмов, каждый из которых длился не более минуты. Вопреки распространенному заблуждению, самый известный фильм братьев — «Прибытие поезда» — не только не был первым в очереди, но и вовсе не вошел в десятку. Это хрестоматийное произведение выйдет на экран позже, в январе следующего — тысяча восемьсот девяносто шестого — года. Поэтому звание «первого фильма в истории» (со всеми оговорками) носит куда менее известная и уже изрядно подзабытая лента «Выход рабочих с фабрики». В первой десятке оказался еще один важный для дальнейшего развития киноискусства фильм — «Политый поливальщик». В отличие от других лент, «Поливальщик» не является *хроникой* или документальной зарисовкой. Он носит целиком постановочный характер, а значит, его можно считать чуть ли не первым игровым фильмом — и уж точно первой кинокомедией. Сюжет «Поливальщика» предельно прост и, скорее всего, вдохновлен журнальными карикатурами. На экране к вящему удовольствию зрителей и под их раскатистый смех взаимодействуют две потешные фигуры — усатый садовник и малолетний хулиган. Первый, как водится, ничего не подозревая, поливает растения. Мальчишка подкрадывается к нему сзади и наступает ногой на шланг. Решив, будто шланг неисправен, садовник подносит его к глазам. Нетрудно догадаться, что случится в следующий момент. Шалопай уберет ногу со шланга — и мощная струя обрызгает несчастного садовника с ног до голо-

[1] На самом деле — один из первых.



«Политый поливальщик». Реж. Л. Люмьер.

вы. Заканчивается фильм торжеством справедливости — мужчине удается поймать и отлупить хулигана.

Примечательно, что именно для этого популярного в то время фильма впервые был изготовлен постер (1896 г.). Его автором стал художник Марселин Озоль[1].

«Прибытие поезда»

В общей сложности компания братьев Люмьер произвела на свет более полутора тысяч фильмов. Наиболее значимым из них является уже упомянутое «Прибытие поезда». И пусть лента, вопреки рассказам, не вызвала панического бегства зрителей из зала — в любом случае она произвела на них впечатление большой силы (легенда вряд ли родилась на пустом месте), тем самым показав, что кино почти на физическом уровне способно воздействовать на человека.

Добавим к этому, что образ мчащегося паровоза, будто готового вылететь за пределы экрана, — впервые позволил кинематографу подняться над собственной физической природой (и связанными с ней ограничениями). Стремительный ход поезда пронизал пространство кадра и создал эффект глубины, изначально кино не свойственный. Не сам поезд, но движение как таковое было воспринято зрителем как факт реальности, далеко превосходящий любые условности.

Так родилась иллюзия кино. Ее сила почти безгранична. Она способна с легкостью захватить наше воображение, заставив даже скептика поверить в подлинность детской сказки.

Впрочем, о сказках мы поговорим в следующей главе…

[1] Если быть точным, постер рекламирует не сам фильм, а сеанс кинематографа. В этом смысле у работы Озоля имелись предшественники.



Глава 2

Кино как аттракцион

Братья Люмьер не думали, что их изобретение сможет надолго приковать к себе внимание публики. Как и любая техническая новинка, не приносящая практической пользы, кино, по их мнению, должно было скоро выйти из моды. Тем не менее мода с тех давних пор менялась уже неоднократно, а кино по-прежнему с нами. Возможно, благодарить за это мы должны Жоржа Мельеса — режиссера, чья искренняя и немного наивная любовь к чудесам навсегда изменила саму суть кинематографа.



Жорж Мельес

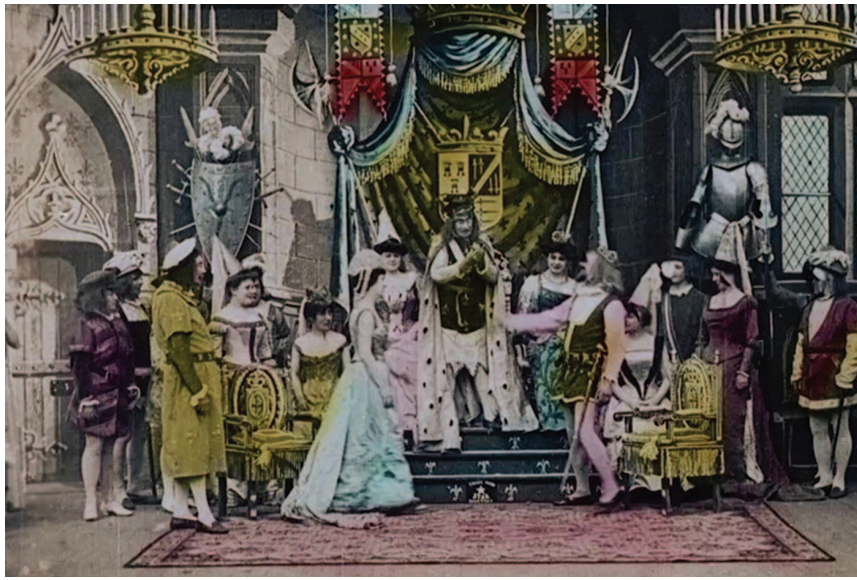
Фокусы Мельеса

Если Эдисон и братья Люмьер воспринимали кино как способ фиксирования жизни («Боксирующие мужчины», 1891 г.; «Завтрак младенца», 1895 г.), то для Мельеса — начинавшего свой путь в качестве иллюзиониста — кино было неотделимо от мира фантазий и грез. Именно он снабдил кинематограф разноцветными и сияющими крыльями воображения, при помощи которых авторы кинолент и зрители смогли преодолеть обыденность.

Оказавшись среди первых посетителей синематографа, Мельес мгновенно оценил возможности нового выразительного средства. Недолго думая, он купил киноаппарат и принялся снимать фильмы, выполняя одновременно несколько функций — режиссера, актера, продюсера и многие другие. С кинематографической точки зрения фильмы Мельеса были достаточно примитивны. Постановщик использовал только общий план, отчего его ленты напоминали сценическое действо, словно увиденное из партера. Не обошлось и без других примет театра, как то: плоских задников, костюмов в стиле провинциального ДК и прочей бутафории. В этом смысле творчество режиссера выглядит архаично даже рядом с «Прибытием поезда». Однако чем основательнее Мельес обживался в мире кино, тем более изощренными становились его произведения. Так, на смену задникам пришли сложно устроенные многоярусные декорации, а спецэффекты и сегодня заставят позеленеть от зависти Тимура Бекмамбетова.

Производственные будни

Обычно создание фильма занимало у Мельеса и его современников совсем немного времени — около недели. Как



«В царстве фей». Реж. Ж. Мельес.



Жорж Мельес в своей «теплице».

было сказано, режиссер выполнял на съемочной площадке сразу множество функций. Профессии киноактера в те годы не существовало, а мастера театра иметь дело с кино не хотели — считали подобный заработок ниже своего достоинства. Поэтому роли в фильмах исполняли все кому не лень — от артистов варьете до членов семьи режиссера.

Снимали ленты в ателье, больше похожих на теплицу — стены и потолок в них были прозрачными. Делалось это из практических соображений. — Для того чтобы актеры и декорации не выглядели на пленке как темные пятна на темном фоне, требовалось мощное освещение. Вполне понятно, что кинематографисты предпочитали использовать солнечный свет — ведь платить за него не приходится… Свою «теплицу» — первое киноателье во Франции (!) — Мельес спроектировал сам, лишний раз подтвердив максиму «талантливый человек талантлив во всем».

«Путешествие на Луну»

Со всей наглядностью талант Мельеса проявился в самой прославленной его картине «Путешествие на Луну» (1902 г.). Сюжет этой короткометражки был навеян романом Жюля Верна «Из пушки на Луну», однако позитивистский дух оригинала уступил место феерии и буффонаде. «Путешествие…» оказалось одним из самых дорогих фильмов Мельеса. Хронометраж ленты составил аж целых 16 минут!

За это время что только не происходит на экране. — В первых кадрах перед нами предстают ученые, больше похожие на звездочетов из сказки. Затем мы становимся свидетелями пуска ра-



«Путешествие на Луну». Реж. Ж. Мельес.

кеты: ее помещают в жерло гигантской пушки, после чего гремит выстрел. Фантазия Мельеса не знает границ! Причудливые лунные пейзажи, летающие в небе звезды и кометы, волшебные грибы и, конечно же, обитатели Луны — селениты, — прыгающие, как лягушки — до сих пор заставляют зрителей широко улыбаться от детского восторга и умиления. Заканчивается фильм торжественным парадом в честь смельчаков-ученых, первыми отважившихся ступить на лунную поверхность. Каждый кадр «Путешествия на Луну» — драгоценность. Однако особо эффектной получилась сцена «прилунения». Мельес решил ее в гротескной форме. Сначала на экране появляется улыбающаяся Луна, в следующий момент в глаз Луне влетает ракета. Несколько лет спустя режиссер повторит трюк в фильме «Путешествие через невозможное» (1904 г.). Правда, на этот раз летательный аппарат (обыкновенный поезд) устремится не в глаз Луне (в конце концов, сколько можно?!), а в рот к Солнцу…

Как и некоторые другие картины Мельеса, «Путешествие на Луну» было раскрашено, что только усилило его яркость и подчеркнуло сходство с фейерверком.

К сожалению, дальнейшая судьба автора отнюдь не напоминала фейерверк. В начале 1910-х годов Мельес разорился. Одно время он владел лавкой на вокзале Монпарнас, где торговал игрушками и сладостями. Только на старости лет мир вспомнил о гениальном кинематографисте. Французское правительство наградило Мельеса орденом Почетного легиона. В это же время прошла ретроспектива его фильмов. С тех пор имя Мельеса золотыми буквами вписано в историю кинематографа, а его произведения продолжают вдохновлять режиссеров со всего мира — от Карела Земана и Мартина Скорсезе до создателей «Футурамы».



Логотип студии «Gaumont».



Логотип студии «Pathé».

Новые мощности

Без особых натяжек творчество Жоржа Мельеса можно отнести к категории *авторского кино*, хотя самого термина в те годы еще не существовало. Параллельно деятельности Мельеса во Франции начали возникать зачатки киноиндустрии. Этому способствовали бизнесмены Леон Гомон и Шарль Пате. До сих пор множество французских фильмов — известных и не очень — выходит под маркой студий *Gaumont* («1+1», 2011 г.) и *Pathé* («Ил-

люзионист», 2010 г.), основанных этими продюсерами (в 1895[1] и 1896 гг.).
Огромной заслугой Гомона и Пате стало превращение кинематографа из кустарного промысла, которым занимались одиночки, в отрасль промышленности. Например, Пате привлек к финансированию студии представителей крупного бизнеса и — что особенно важно — изобрел кинопрокат. — До внедрения проката копии фильмов (то есть саму пленку) продавали, как и любой другой товар — раз и навсегда. Владельцы синематографов показывали фильм до тех пор, пока на пленке не появлялись дыры, как на заношенных чулках. Шарль Пате изменил правила игры. Отныне копии стали выдавать на время, как сегодня велосипеды или самокаты, что усилило позиции кинопромышленников и позволило им взять контроль над рынком[2].
Тогда же во Франции, США и Дании начали появляться первые кинотеатры. До этого фильмы смотрели везде, где только можно. Чаще всего на ярмарке. Отсюда термин «*ярморочное кино*», как правило, относящийся к картинам, снятым с 1900 по 1908 год.

Кино и преступление

Праздничному духу ярмарки лучше всего отвечали фильмы Мельеса. Однако зрители с неменьшим удовольствием смотрели и совсем иные ленты — куда более мрачные и пугающие. Мастером подобного рода зрелищ зарекомендовал себя режиссер Фердинанд Зекка — создатель так называемой реалистической серии, вдохновленной композициями из Музея восковых фигур Гревена. Впрочем, куда чаще Зекка изготавливал комедийные сценки и феерии в духе Мельеса. Другое дело, существенной роли в истории кино они не сыграли…
В самом известном фильме постановщика — «История одного преступления» (1901 г.) — перед нами предстает вереница сцен, решенных в натуралистическом ключе: убийство, арест, ночь перед казнью, гильотина. С технической точки зрения фильм Зекка, как и работы Мельеса, напоминает спектакль. И все же один эпизод несколько выделяется из общего ряда — преступник вспоминает свою прошлую жизнь, те события, что привели его к трагической развязке. По сути, речь идет о *флешбэке*, однако оформлен он непривычным для нас образом. Режиссер — в соответствии с правилами того времени — поместил «картины прошедшего» в небольшом прямоугольнике, расположенном в верхнем правом углу экрана. При этом основное пространство кадра было занято событиями настоящего времени — герой находился в камере и будто видел сон о своих похождениях.
Последняя сцена также достойна внимания. Зекка без обиняков демонстрирует смерть преступника под лезвием гильотины. С одной стороны, жестокость встречалась на экране и раньше, например в фильме, снятом для кинетоскопа, «Казнь Марии Шотландской» (1895 г.). С другой стороны, подобные сцены на тот момент еще не потеряли остроты. На зрителей они производили шокирующее впечатление. Говорят, что демонстрацию «Истории одного

[1] Изначально предприятие Гомона вовсе не было студией, но занималось производством фото- и кинотехники. Создание фильмов под началом Гомона запущено в 1896 году.
[2] *Тёплиц Е.* История киноискусства : т. I (1895–1927). — М. : Прогресс, 1968. — С. 50.



«Убийство герцога Гиза». Реж. Шарль Ле Баржи, Андре Кальметт.

преступления» обычно прерывали перед показом последней части и настойчиво просили женщин и детей покинуть зал. Лишь затем просмотр возобновлялся, и оставшаяся часть аудитории с наслаждением следила за тем, как герою отрубают голову. Однако радость длилась недолго: в конце концов, леденящий кровь финал пришлось вырезать по распоряжению цензуры…

Кино и театр

Несмотря на все богатство и разнообразие ярмарочного кино, включавшего в себя и фантасмагории Мельеса, и натуралистические штудии Зекка, кинематографу по-прежнему отказывали в звании искусства. Живопись, театр и литература не желали видеть рядом с собой «выскочку». Кино, однако, не теряло надежды на признание…

Первая попытка штурмовать Парнас была предпринята в 1908 году. «Штурм» осуществила молодая компания *«Le Film d'Art»*, всеми силами желавшая облагородить кинематограф. Результатом предприятия стала нашумевшая лента «Убийство герцога Гиза».

«Убийство…» явилось новым словом сразу в нескольких областях кинопроизводства. Во-первых, автором сценария выступил профессиональный литератор — Анри Лаведан (между прочим, член Французской академии). Во-вторых, специально для фильма было создано музыкальное сопровождение — в качестве композитора отметился сам Камиль Сен-Санс. Наконец, в-третьих — и это самое важное — роли в картине исполнили настоящие

театральные (!) актеры — члены труппы «Комеди Франсз».

Благодаря всем перечисленным нововведениям, авторам «Убийства…» удалось приблизиться к стандартам сценической постановки.

Престиж кинематографа заметно вырос. Даже Сара Бернар[1] теперь не чуралась появляться на экране[2].

В дальнейшем молодому искусству предстояло наращивать творческий потенциал. Вот только Франция в этом процессе уже не играла роль локомотива. В следующем десятилетии на первый план выйдут американские художники кино — Дэвид Уорк Гриффит и Чарльз Чаплин.

---

[1] Сара Бернар — великая театральная актриса. От поклонников получила прозвище Божественная Сара (*прим. ред.*).

[2] Впервые Бернар предстала перед кинозрителями в 1900 году («Дуэль Гамлета»), но более или менее регулярно начала сниматься уже в следующем десятилетии.



Глава 3

Гриффит, ковбои и «Ку-клукс-клан»

Ученик Диккенса

Дэвид Уорк Гриффит — режиссер, чье влияние на кинематограф является определяющим. Представить историю кино без него, все равно что вообразить литературу без Гомера, а живопись без Рембрандта. Часто именно с творчеством Гриффита связывают рождение кино как искусства. Ему же принадлежит честь создания первого фильма, снятого на территории Голливуда — «В старой Калифорнии» (1910 г.).

Перед тем как обратиться к кино, Гриффит перепробовал множество профессий. Одно время он работал продавцом в книжном магазине, затем отправился путешествовать по Америке с труппой бродячих артистов. Впервые Гриффит попал на съемочную площадку как актер. К счастью, в то время путь из актеров в режиссеры был недолог. Не успев появиться перед камерой в качестве исполнителя, Гриффит в скором времени сам принялся снимать фильмы, не уступая в производительности Мельесу и Зекка.

Однако картины, поставленные Гриффитом, сильно отличались от произведений его предшественников. В своих творческих поисках Гриффит ориентировался не столько на театр или другие формы массовых зрелищ, сколько на литературу. От фильма к фильму он нащупывал принципы нового искусства, заимствуя некоторые приемы у любимых писателей — прежде всего у Чарльза Диккенса. Например, именно благодаря чтению Диккенса Гриффит разработал принципы *монтажного кинематографа*, хотя изобретателем монтажа в строгом смысле слова его назвать нельзя.

Историки кино до сих пор спорят — где, когда и при каких обстоятельствах появился монтаж. В свою очередь, теоретики кино до сих пор не могут договориться о том, чем же монтаж является. Версий и на тот, и на другой счет существует немало. В следующем разделе мы изложим наиболее распространенные и общепризнанные из них…

«Бабушкина лупа»

В общих чертах монтаж — это чередование различных планов (монтажных кадров), несовпадающих друг с другом по ряду параметров, скажем, по крупности (имеются в виду общие, средние и крупные планы).[1]

Напомним, в фильмах Мельеса, равно как и в творчестве Зекка, монтаж практически не использовался. Режиссеры просто склеивали между собой отдельные сцены, снятые статичной, закрепленной в одном положении камерой. Вместе с тем Мельес активно

[1] Крупный план — лицо человека; средний план — человек до пояса; общий план — человек во весь рост.

применял так называемый *скрытый монтаж* или *стоп-кадр*. Благодаря такому нехитрому трюку можно было создать эффект появления или исчезновения объекта — будь то актер или декорация. Впрочем, в данном контексте Мельес выступал скорее как фокусник, нежели как режиссер.

При подобном раскладе монтаж как таковой возникнуть не мог. Мельесу попросту мешала его театральная закалка. Нужен был режиссер с «другой оптикой». Им стал англичанин Джордж Альберт Смит — по «первой профессии» гипнотизер и изобретатель, нередко обращавшийся в своей работе к волшебному фонарю. Кинематографические опыты Смита связаны с городом Брайтон, благодаря чему творчество этого режиссера относят к так называемой *брайтонской школе*.

Отталкиваясь от принципа работы *laterna magica*, Смит часто применял в своих фильмах крупный план (вернее — пландеталь), причем делал это максимально эффектно. В ленте «Бабушкина лупа» (1900 г.) Смит показал ряд увеличенных — то есть снятых с близкого расстояния — объектов: циферблат, канарейку в клетке, мордочку кошки и глаз пожилой женщины. Не меньший интерес с этой точки зрения представляет еще одна работа Смита – «Что видно в телескоп» — выпущенная несколькими месяцами ранее (1900 г.).



«Бабушкина лупа». Реж. Дж.А. Смит.

Само собой, мало какой фильм мог состоять только из крупных и тем более сверхкрупных планов. Чтобы удержать внимание зрителей, требовалось перемежать подобные кадры привычными сюжетными вставками, в которых герои были бы показаны в полный рост. Так и появился монтаж[1] — пока лишь побочный продукт трюковой съемки, а в будущем, если верить Эйзенштейну — основа кинематографа[2].

Находка Смита таила в себе огромные возможности. В первую очередь с ее помощью кинематограф мог обрести собственный голос и, наконец, перестать считаться бледной тенью театра. Более того — монтаж способствовал тому, что язык кино приобрел невиданную гибкость — доступную разве что литературе.

Дальнейшее развитие принципов монтажа еще больше сблизит кино и литературу. Сложнее и разнообразнее станет структура фильма. Режиссер, подобно писателю, сможет вести сразу несколько сюжетных линий, делать лирические отступления и, словно пластилин, мять в руках «пространство» и «время».

Увы, ни Мельес, ни Смит не решатся двигаться по этому пути, а вот Гриффит осилит его без труда. Он осмыслит и обобщит находки предшествен-

[1] История киноискусства от его зарождения до наших дней : монография / Ж. Садуль ; ред. Г.А. Авенариус ; пер. М.К. Левиной. — М. : Изд-во иностр. лит., 1957. — С. 48.

[2] Дословная цитата Эйзенштейна: «Кинематография — это прежде всего монтаж» (*Лотман Ю.М.* Об искусстве. — СПб. : Искусство-СПб, 1998. — С. 324.).

ников и придаст различным трюкам и аттракционам, разработанным ими, художественную силу. Гриффит раскрепостит язык кино, наделив его достоинствами классической прозы. Режиссер добьется столь впечатляющих результатов, используя достаточно широкий набор средств. Монтаж среди них неизменно будет занимать одну из ведущих позиций.

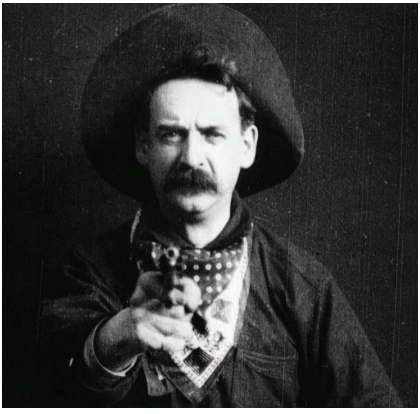
Вестерн. Начало

В американском кино — в отличие от европейского — монтаж прижился достаточно быстро. Причиной тому не только деятельность Гриффита. Важную роль в этом процессе сыграл *вестерн*. Ведь чему как не вестерну с его стремительностью лучше всего подходят подвижность и гибкость (тогда еще весьма относительные) монтажного кинематографа. В качестве примера можно привести такой ранний образчик жанра, как «Большое ограбление поезда» (1903 г.) Эдвина С. Портера. Рядом с этим фильмом, исполненным динамики, даже «Полет на Луну» выглядит как набор статичных картинок.

«Большое ограбление...» заканчивается (а иногда начинается) сценой, ужасавшей публику не меньше, чем финал «Истории одного преступления». На экране появляется ковбой, усатый и хмурый, — и начинает палить прямо по зрителям. В дальнейшем крупные и средние планы станут фишкой вестерна. Под влиянием жанра даже возникнет особый вид среднего плана — его назовут *вторым* или *американским средним планом*. Данный вид *кадрирования* позволяет запечатлеть фигуру человека чуть выше колена, давая зрителю возможность держать в *фокусе* как лицо героя, так и его бедро с привешенными нему револьвером.

Непревзойденными мастерами ковбойского фильма в 1910-е годы были режиссер и продюсер Томас Инс и актер Уильям С. Харт, чьи крупные планы настолько суровы и благородны, что способны разоружить и наставить на путь истинный целые орды преступников.

Гриффит тоже ставил вестерны и делал это вполне успешно. Однако талант его раскрылся в ином жанре, который можно назвать не иначе как кинороманом или же эпической мелодрамой. Среди наиболее выдающихся работ Гриффита на первый план выступают три ленты: «Рождение нации» (1915 г.), «Нетерпимость» (1916 г.) и «Сломанные побеги» (1919 г.). Первые две впечатляют размахом, последняя — простая и непритязательная история о беззаветной любви — трогает глубиной и искренностью чувства.



Джастес Барнс стреляет в зрителей. «Большое ограбление поезда». Реж. Э.С. Портер.

Надо отметить, что и в области мелодрамы, и в рамках эпического жанра у режиссера имелись предшественники и учителя. И те, и другие работали в Старом Свете, а именно в Дании и Италии.

Датские страсти и римские древности

Мелодрамы особенно хорошо удавались датчанам. Сегодня кинематограф Дании знаком нам прежде всего по фильмам Ларса фон Триера, однако когда-то в этой стране снимали совсем иное кино. Как правило, в центре внимания постановщиков оказывались роковые страсти, обязательные супружеские измены и, конечно, трагическая гибель влюбленных. Именно благодаря датчанам в моду вошли печальные концовки, выжимавшие из зрителей литры слез. Вслед за датской примой Астой Нильсен принялись умирать на экране французские, итальянские и русские актрисы. Вспомнить хотя бы Веру Холодную, чьи героини погибали от яда, выстрела и даже от удара молнии.

Датчане первыми освоили регулярное производство полнометражных фильмов[1]. Уже в начале 1910-х годов продолжительность датских мелодрам уверенно приближалась к одному часу[2]. Однако в области хронометража вперед вырвались итальянцы — мастера эпического кинематографа. Самые известные итальянские фильмы тех лет были основаны на историческом материале, что объясняется национальной



Плакат к фильму «Кабирия». Реж. Дж. Пастроне.

спецификой. Местом действия чаще всего становился Древний Рим. Такие ленты, как «Quo vadis?» (1913 г.) или «Кабирия» (1914 г.), поражали зрителей постановочным великолепием. Работы итальянских мастеров отличались пышными декорациями, обилием массовых сцен, а также хитроумными спецэффектами[3].

«Кабирия», помимо прочего, выделялась еще и новаторским построением сюжета. В частности, автор фильма Джованни Пастроне сознательно нарушил железный в кинематографе того времени принцип «*единства места*». Герои «Кабирии» с легкостью перемещались в про-

[1] *Тёплиц Е.* История киноискусства : т. I (1895–1927). — М. : Прогресс, 1968. — С. 70.

[2] «Торговля белыми рабами» (1910 г.; реж. Август Блом) — около 45 мин., «Черный сон» (1911 г.; реж. Урбан Гад) — около 53 мин.

[3] Так, в создании спецэффектов к «Кабирии» принял участие пионер испанского кинематографа Сегундо де Шомон, бывший одним из операторов фильма.



Аста Нильсен в фильме «Бездна». Реж. У. Гад.

странстве, оказываясь то в Риме, то в Сиракузах, то на побережье Африки. Причем параллельно развивались истории сразу нескольких персонажей.

Само собой, Гриффит не мог пройти мимо «Кабирии». Структура этого фильма дает о себе знать в одном из самых амбициозных проектов американского режиссера — «Нетерпимость». Своеобразие обеих лент в значительной степени основано на применении особой монтажной техники, а именно *параллельного монтажа*. Нужно отметить, что Гриффит начал осваивать данный прием раньше своего итальянского коллеги, со всей наглядностью продемонстрировав его возможности в фильмах «Много лет спустя» (1908 г.) и «Энох Арден» (1911 г.)[1].

Однако возникает закономерный вопрос:

Что такое параллельный монтаж?

Допустим, режиссеру нужно представить в фильме два события, которые происходят одновременно. Для этого он может, недолго думая, разделить

[1] Считается, что впервые параллельный монтаж был применен в фильме «Нападение на миссию в Китае» (1900 г.) режиссера «брайтонской школы» Джеймса Уильямсона.

экран пополам, как бы на два меньших экрана[1]. Так порой делают, чтобы показать героев, говорящих друг с другом по телефону, как в фильме Роба Райнера «Когда Гарри встретил Салли» (1989 г.). Однако если событий и героев больше, изображение на экране рискует превратиться в винегрет. В подобных случаях на помощь приходит параллельный монтаж — то есть такое соединение кадров, при котором события, происходящие в одно и то же время, перемежаются друг с другом, словно у нас на глазах заплетают косичку. Примером мастерского использования параллельного монтажа является кульминация фильма «Крестный отец» Ф.Ф. Копполы (1972 г.). Кадры, в которых показана расправа над боссами мафии — врагами семейства Корлеоне — режиссер «рифмует» со сценой крестин — торжественной и мрачной. Церковный обряд и «бойня» показаны как одновременные — то есть параллельные друг другу — действия, что многократно усиливает смысловую нагрузку и эмоциональное воздействие эпизода.

В фильмах Гриффита присутствуют не менее эффектные сцены. Самые выразительные из них строятся по принципу «спасение в последнюю минуту». Этот прием и сегодня распространен в кино. Работает он следующим образом: нам показывают героя, находящегося в опасности, а параллельно демонстрируют, как к нему спешит подмога. Монтаж становится все более дробным, ритм ускоряется — и вот уже спаситель и спасенный встречаются в одном кадре! Опасность миновала — все счастливы!

Три шедевра

Первый бриллиант в короне Гриффита — «Рождение нации». Действие фильма происходит во время Гражданской войны. Среди героев как рядовые американцы, так и великие исторические деятели — в частности Авраам Линкольн. Режиссер умело объединил любовную драму, грандиозные батальные сцены, элементы триллера и экшена. Трехчасовое полотно, снятое за огромные для того времени деньги, демонстрирует все достижения Великого немого[2] и создает мощную основу для дальнейшего развития кинематографа.

Единственное, что может не понравиться в этом киноколоссе (особенно современному зрителю) — «махровый» расизм, активно проповедуемый его автором. Уже в те времена многих возмущало сугубо «южное» отношение Гриффита к темнокожим. В картине он проводит четкую границу между хорошими рабами, чьей главной добродетелью является покорность, и «дурными» рабами — восстающими против своих хозяев. Отмену рабства автор рассматривает как политическую ошибку и гуманитарную катастрофу, в то время как членов «Ку-клукс-клана» изображает доблестными рыцарями и единственной опорой Соединенных Штатов…

Чтобы хоть как-то оправдаться перед прогрессивной публикой следующий фильм Гриффит посвятил кри-

[1] Экран, поделенный на две или более частей, именуется *полиэкраном*. Выразительные примеры данной техники встречаются в фильмах «Беспокойство» или «Саспенс» (1913 г.), «Телефон пополам» (1959 г.), «Война и мир» (1965–67 гг.).

[2] «Великим немым» называют кинематограф «дозвуковой» эпохи (*прим. ред*).



«Рождение нации». Реж. Д.У. Гриффит.



«Нетерпимость». Реж. Д.У. Гриффит.



Лиллиан Гиш и Ричард Бартемесс. «Сломанные побеги». Реж. Д.У. Гриффит.

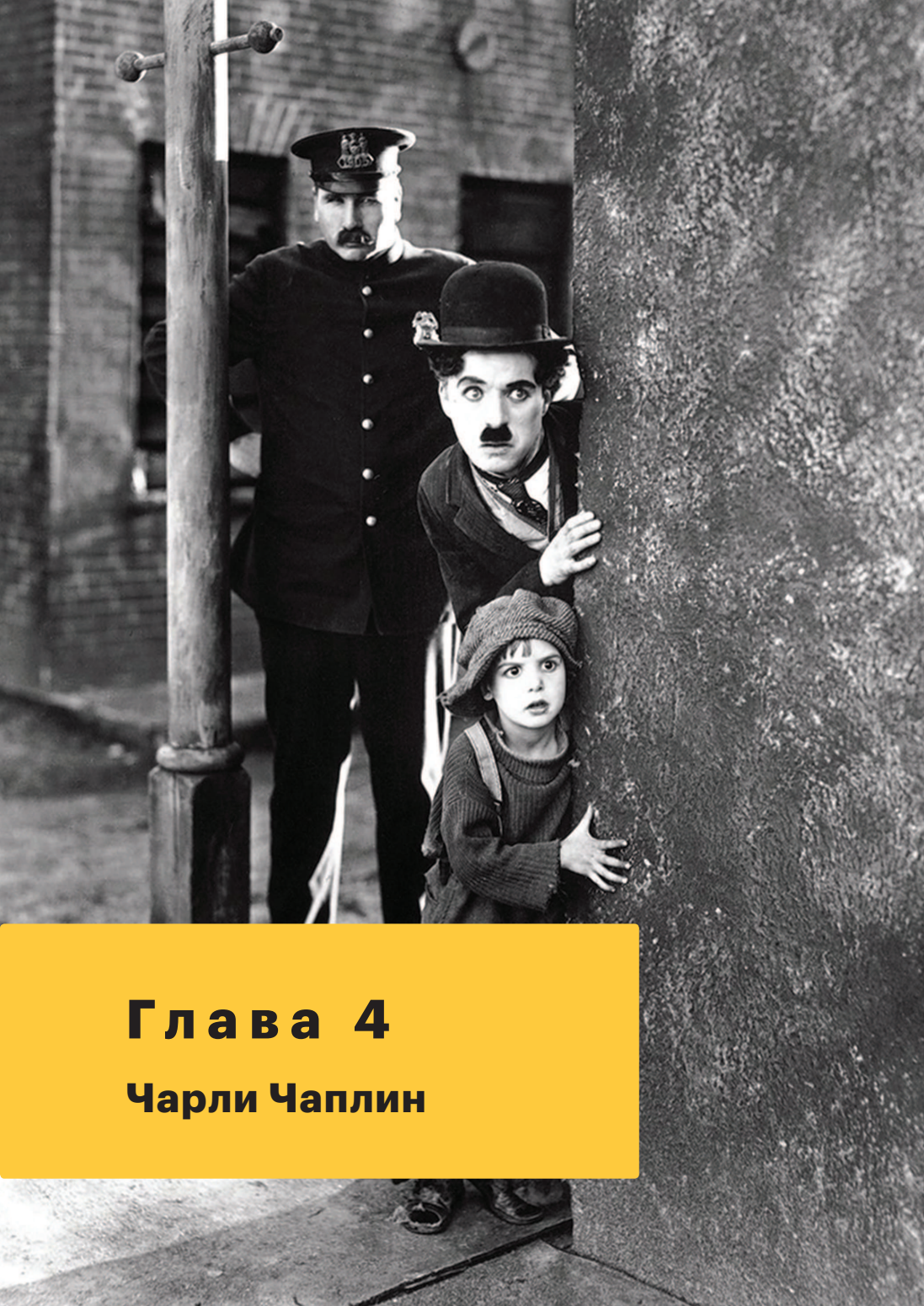
тике предрассудков и всего того, что порождает ненависть между людьми. Новую ленту он назвал «Нетерпимость». Заканчивается фильм довольно слащавой проповедью мира во всем мире. Однако все недостатки «Нетерпимости» с лихвой окупаются ее прямо-таки исключительными достоинствами. Прежде всего нужно сказать о виртуозной режиссуре и новаторской повествовательной технике. Гриффит усложнил нарратив до предела, разбив картину на четыре независимых друг от друга сюжета, действие которых разворачивается в разные исторические периоды и в разных странах — в современной Америке, средневековой Франции, древней Иудее и Вавилонии. — Едва ли в то время на Земле был еще хоть один режиссер, способный справиться со столь сложными художественными и техническими задачами.

Гриффит в очередной раз доказал, что в области монтажа и в постановке массовых и батальных сцен ему нет равных. Чего только стоит эпизод осады Вавилона и душещипательный финал, когда героя буквально в последнюю минуту удается вырвать из рук палача.

«Нетерпимость» превзошла предыдущие фильмы Гриффита не только по техническим показателям. Бюджет также побил все рекорды. По крайней мере так утверждала реклама, оценившая ленту в 2 миллиона долларов (баснословная сумма, скорее всего, далекая от реального положения дел). Реклама фильму, правда, не помогла. «Нетерпимость» с треском провалилась в прокате. — Что ж, эксперименты никогда не были в чести у массового зрителя…

В дальнейшем Гриффита часто будут преследовать коммерческие неудачи. Одним из последних достижений мастера станет камерная драма «Сломанные побеги», где одну из лучших ролей в своей карьере исполнит любимая актриса Гриффита, великая звезда раннего Голливуда — Лилиан Гиш.

Карьера Гриффита, все больше буксовавшая в 1920-е, подойдет к концу вместе с существованием немого кино. Остаток жизни режиссер проведет на обочине Голливуда. — Всеобщее уважение и почетный «Оскар» станут слабым утешением для гения, навсегда потерявшего возможность творить.



Глава 4

Чарли Чаплин

Добро пожаловать в Голливуд

Как было сказано, первый голливудский фильм снял Д.У. Гриффит. Случилось это в 1910 году. Именно с этого момента отсчитывают жизнь «фабрики грез». До того времени кино в США производилось преимущественно в Нью-Йорке, где всем заправлял всемогущий Эдисон. Однако кинематографисты постепенно начали перебираться на Западное побережье — в солнечную Калифорнию. Исследуя разные уголки штата, они пришли к выводу, что лучшего места, чем Голливуд, просто не найти. Так, пригород Лос-Анджелеса, милый и опрятный, но вполне захолустный, стал превращаться в столицу империи кино.

Одна за другой, словно грибы после дождя, выросли студии. Сначала *Universal* и *Paramount* (1912 г.), а затем остальные мейджоры[1], многие из которых существуют поныне. Однако о Голливуде, его мишурном блеске и теневых сторонах речь пойдет позже. Сейчас же мы заглянем на студию, чья жизнь оказалась коротка, зато расцвет был ослепительным. — Это студия *Keystone*. — Ее основное ремесло — смех.

У истоков комедии

Основателем студии является Мак Сеннет — один из столпов Голливуда. Его грубоватое чувство юмора определило облик эксцентрической комедии на много десятилетий вперед. Почти каждый фильм, снятый под его началом, содержал сцену забавной погони (привет Бенни Хиллу!) или метания пирога в лицо.



Мак Сеннет за камерой

Наиболее характерные примеры творчества Сеннета — «Актерская карьера Мэйбл» (1913 г.), «Танго-путаница» (1914 г.), «Прерванный роман Тилли» (1914 г.) и др.

Целая плеяда голливудских звезд начали свою карьеру на студии *Keystone*. Среди них Роско (Толстяк) Арбакл, Гарольд Ллойд и Глория Свенсон. Однако самым важным открытием Сеннета стал Чарли Чаплин.

Первые успехи

Уроженец Лондона, Чаплин происходил из семьи актеров водевиля. Дет-

[1] Мейджоры — крупнейшие студии Голливуда (*прим. ред.*).

ство великого артиста можно назвать «диккенсовским». Многие невзгоды обрушились на голову ребенка. Отец Чаплина был алкоголиком, а мать страдала от душевного расстройства. С пяти лет Чарли был вынужден зарабатывать на жизнь, выступая на сцене. Со временем он стал популярным исполнителем.

В ходе американских гастролей Чаплин повстречал Мака Сеннета и был незамедлительно приглашен в его «труппу». Взлетел молодой актер достаточно быстро. После нескольких неуверенных шагов он нашел свой классический образ, столь полюбившийся зрителям по всему миру. Даже сегодня — по прошествии более чем ста лет — каждый с легкостью узнает котелок и усики Чаплина — даже если не видел ни одного фильма с участием комика.

Бродяга

Персонаж Чаплина известен как «Бродяга» или «Маленький Бродяга». С его помощью Чаплин ввел в кинематографический канон тип «маленького человека», к тому времени хорошо известный в литературе. Если до Чаплина над героем комедии можно было только насмехаться, то Бродяге уже нельзя было не сочувствовать. Так, начинающий кинематографист изменил законы целого жанра. Причем опирался он отнюдь не на опыт Сеннета, большого любителя раздавать оплеухи. Гораздо ближе актеру оказалось творчество французского комика Макса Линдера, чей образ был скорее трогателен, нежели смешон[1].

[1] Некоторые фильмы с участием Линдера: «Макс — жертва хинина» (1911 г.), «Сердечное согласие» (1912 г.), «Три мушкетера» (1922 г.).



Чарли Чаплин и Макс Линдер

Как и Гриффит, Чаплин довольно скоро перековался в режиссеры. Поначалу — в соответствии с традицией — он снимал исключительно короткометражные фильмы. Комедии в ту пору изготавливали быстро, несильно заботясь о качестве. На съемочной площадке безраздельно властвовал один-единственный метод — импровизация. Однако даже в этих условиях все явственнее становился присущий Чаплину перфекционизм. В поисках большей творческой свободы режиссер ушел от Сеннета. В скором времени им были созданы такие шедевры, как «Иммигрант» (1917 г.), «Собачья жизнь» и «На плечо!» (оба — 1918 г.).



Чарли Чаплин в фильме «Собачья жизнь». Реж. Ч. Чаплин.

Сказать, что эти фильмы полюбились зрителям — значит не сказать ничего. Чаплина боготворили — как в Амери-

ке, так и за ее пределами. Если он отправлялся в путешествие по стране, на каждой станции железной дороги его встречали восторженные толпы почитателей. Уже тогда о Чаплине заговорили как о *первом* великом художнике экрана (для чего пришлось отодвинуть в сторону Гриффита). Маленький Бродяга заставил представителей традиционных видов искусства признать художественную силу кинематографа. В числе поклонников Чаплина оказались Марк Шагал, Бернард Шоу и Владимир Маяковский.

В чем же заключается притягательность Чарли, или как его называют на французский манер, — Шарло?

Начать следует с того, что Чаплин — универсальный художник. Он талантлив и как актер, и как постановщик (а еще — продюсер, сценарист и — с определенного момента — композитор). Однако не это главное. Чаплин относится к той редкой и поистине счастливой породе творцов, которым удается говорить о вечном легко и с улыбкой. К каким бы темам и сюжетам он ни обращался — любовь к человеку неизменно остается единственным смыслом его творчества. В то время как юмор предохраняет произведения мастера от излишнего пафоса. (Правда, в поздние годы юмора в фильмах Чаплина будет становиться все меньше, а пафоса — все больше…)

Расцвет

Успех позволил Чаплину основать собственную студию. В ее стенах, будучи свободным от продюсерского диктата, он создал свои главные шедевры. Первым из них стал «Малыш» (1921 г.) — трогательная история о маленьком оборвыше, которого великолепно сыграл шестилетний Джеки Куган. Благодаря Чаплину этот мальчик сделался любимцем публики и первым из детей-актеров удостоился статуса кинозвезды. По его стопам пойдут такие юные дарования, как Микки Руни, Маколей Калкин, Дэниел Рэдклифф и многие другие.

После «Малыша» Чаплин больше не вернется к короткому метру. Фильмы он будет выпускать не так часто, как раньше. Работа над каждой новой картиной станет долгим и кропотливым процессом, но результат не разочарует ни разу. Одну за другой мастер создаст классические ленты «Золотая лихорадка» (1925 г.), «Огни большого города» (1931 г.), «Новые времена» (1936 г.).



Чарли Чаплин — голодный и холодный. «Золотая лихорадка». Реж. Ч. Чаплин.

Верный своим творческим принципам, Чаплин не единожды будет позволять себе эксперименты. Например, отка-



Чарли Чаплин и Вирджиния Черрилл. «Огни большого города. Реж. Ч. Чаплин.

жется от обязательного *happy end*'а («Цирк», 1928 г.) или и вовсе поставит вместо привычной комедии мелодраму, где появится лишь в эпизодической роли («Парижанка», 1923 г.).

Фильмы Чаплина изобилуют авторскими находками. Вспомнить хотя бы знаменитый «танец с булочками» из «Золотой лихорадки». Столь же интересна и оригинальна сцена, открывающая «Огни большого города», в которой артист пародирует звуковое кино. С большой щедростью фантазия режиссера проявляет себя в фильме «Новые времена». В частности, в историю кинематографа вошел эпизод, когда Бродяга попадает внутрь фабричного механизма. Образ Чаплина, вращающегося среди шестеренок, стал таким же хрестоматийным, как «одноглазая» Луна Мельеса или поезд братьев Люмьер.



Чарли Чаплин в фильме «Новые времена». Реж. Ч. Чаплин.

Тем не менее основное достоинство фильмов Чаплина-режиссера — Чаплин-актер. Искусством игры Чаплин владел в совершенстве. Впрочем, всем видам лицедейства он предпочитал пантомиму. Это, в частности, проявляется в том, как Чаплин строит кадр. Подобно Мельесу, он никогда не забывает законов сцены, усвоенных им в детстве. Своего героя мастер чаще всего показывает на общем плане. Ведь движения Бродяги, его жесты и специфическая походка — столь же выразительны и красноречивы, как самые изощренные па балетного танцовщика.

Гораздо реже Чаплин прибегал к крупным планам. Однако от этого их художественная сила только возрастала. Пожалуй, самый известный пример — финал «Огней большого города». Крупный план Бродяги с цветком в руке способен выдавить слезы даже из бетонной стены…

Используя язык пантомимы и богатую мимику, Чаплин мог выразить любое чувство, настроение, мысль. Именно по этой причине он так долго не принимал звук. До 1941 года режиссер не поставил ни одного *разговорного* фильма, а зрители тем не менее продолжали смотреть его ленты, как будто отдыхая в обществе Бродяги от тех нескончаемых потоков слов — сказанных или спетых, — что заполнили кинотеатры.

Поздние годы

И все же в какой-то момент Бродяга заговорил. Это случилось в фильме «Великий диктатор» (1940 г.). В историю лента вошла как образец политической сатиры. Чаплин высмеял в ней Гитлера и Муссолини, а также выступил с резкой критикой войны. В следующем фильме режиссера — «Мсье Верду» (1947 г.) — война также играет значительную роль. Образ главного героя ленты — серийного убийцы, блестяще сыгранного самим Чаплином, — стал откликом постановщика на ужасы Второй мировой (в фильме есть отсылка к концлагерным крематориям). «Мсье Верду» — самое мрачное произведение мастера. Не случайно автор дал фильму следующее жанровое определение: «комедия убийств».



Чаплин пародирует Гитлера. «Великий диктатор». Реж. Ч. Чаплин.

Последним шедевром режиссера можно назвать «Огни рампы» (1952 г.). В картине, несколько старомодной но вместе с тем и величественной, как осанка старого короля, рассказана история двух артистов — клоуна и балерины. Подобный выбор персонажей позволил Чаплину впервые обратиться к теме творчества и открыто высказать свои взгляды на искусство. Это привнесло в фильм дидактическую ноту, но ни в коем случае не отняло у него художественной силы.



Клэр Блум и Чарли Чаплин. «Огни рампы». Реж. Ч. Чаплин.

«Огни рампы» — лебединая песнь Чаплина. В фильме он подводит итоги жизненного и творческого пути — и в очередной раз провозглашает свое кредо: любовь!

Затем режиссер снимет еще две ленты[1] — «Король в Нью-Йорке» (1957 г.) и «Графиня из Гонконга» (1967 г.). К сожалению, ни та, ни другая работа не смогут сравниться с предыдущими творениями мастера.

Конкуренты

Не только Чаплин дарил зрителям хорошее настроение. Вместе с ним на Комедийном Олимпе властвовали еще двое — Бастер Китон и Гарольд Ллойд. Каждый из них разработал свой запоминающийся образ. Китон прославился как человек с «каменным лицом». Его физиономия никогда (или почти никогда) не выражала эмоций. В какой

[1] Оба фильма созданы в Великобритании.



Бастер Китон. «Навигатор». Реж. Б. Китон.

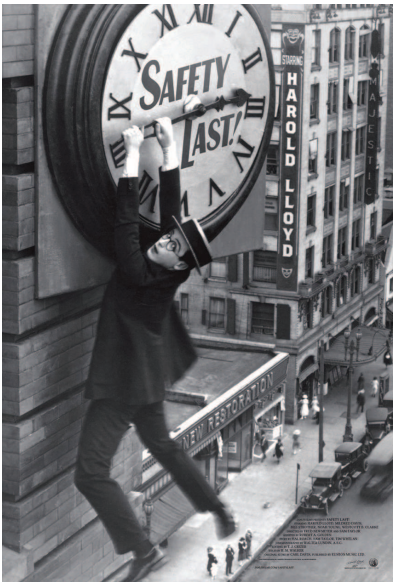
бы ситуации ни оказывался герой — хоть над пропастью, — актер сохранял невозмутимый вид.

Китон ставил свои фильмы самостоятельно, хотя периодически привлекал к съемкам режиссеров со стороны (в качестве помощников). Подобная практика объясняется спецификой его лент. Все они носят трюковой характер. По сей день трюки, исполненные артистом, производят головокружительное впечатление. Среди самых эффектных номеров — поездка на руле мотоцикла в «Шерлоке-младшем» (1924 г.), бег с препятствиями в «Семи шансах» (1925 г.) и потрясающая паровозная гонка в «Генерале» (1926 г.). На съемках Китон много раз рисковал жизнью и получал различные повреждения. Однажды он даже сломал шею, но, к счастью, не заметил этого…[1] Творчество Китона не ограничивается падениями и погонями. Режиссеру



Бастер Китон — детектив. «Шерлок-младший». Реж. Б. Китон.

[1] Факт перелома выяснился много лет спустя благодаря рентгеновскому снимку.



Гарольд Ллойд. «Наконец в безопасности!» Реж. Ф.С. Ньюмейер, С. Тейлор.

явно была присуща авангардистская жилка. Об этом можно судить по фильму «Кинооператор» (1928 г.), в котором автор настолько лихо применил двойную экспозицию[1], что вполне мог быть зачислен в ряды французских *дадаистов*[2]. Еще более радикальный эксперимент с киноязыком Китон проделал в ленте «Шерлок-младший». По ходу действия главный герой попадает внутрь кинофильма. Столкновение «реального» человека с кинематографической условностью порождает череду забавных ситуаций, а заодно несколько раз приводит персонажа на край гибели (что, впрочем, тоже выглядит забавно). Данный эпизод является ранним примером использования техники *рекурсии*[3] в кино. По сути, Китон не только показывает фильм внутри фильма, но демонстрирует, каким образом кинематограф может осмыслять сам себя.

Третий великий комик Голливуда — Гарольд Ллойд — прославился исключительно как актер. Его амплуа — молодой клерк в круглых очках и шляпе канотье. Самый известный фильм с участием Ллойда — «Наконец в безопасности!»[4] (1923 г.). Кульминация ленты поистине феерична. Герой взбирается по стене небоскреба, всякий раз рискуя сорваться вниз. Пока длится эта душераздирающая сцена, зрителям остается только недоумевать: что именно они смотрят — комедию или триллер?

После появления в кино звука на первый план вышли новые исполнители — мастера разговорного жанра. Речь о них пойдет в следующих главах. Сейчас же самое время распрощаться с комедией и перейти от смешного к страшному. Для этого нам предстоит отправиться на родину хоррора — в Германию.

---

[1] Накладывание одного изображения поверх другого.

[2] О дадаистах см. главу 6.

[3] *Mise en abyme* или «*принцип матрешки*».

[4] Другой вариант перевода — «Безопасность прежде всего!».



Глава 5

Немецкий экспрессионизм: от Калигари до Гитлера

Обычно при слове «хоррор» в голову приходят американские фильмы категории «Б», например, «Пятница, 13-е» (1980 г.). Однако истоки жанра лежат в области чистого искусства. Великие монстры экрана — доктор Калигари, Голем и вампир Носферату[1] — были порождены отнюдь не погоней за барышом. К жизни их вызвала первая в истории кино эстетическая революция. Ее флагманом стал стиль *экспрессионизм*. Рожденный в Германии, экспрессионизм быстро распространил свое влияние по всему миру[2].

«Кабинет доктора Калигари»

Возникновение экспрессионизма явилось следствием войны. Выморочная эстетика экспрессионизма — реакция на ту массовую бойню, что зовется Первой мировой. Вопиющая жестокость и масштаб войны вынесли на повестку вопрос об «истинной» природе человека. Кино взялось на него ответить, и ответ оказался суровым как приговор.

Первый фильм, снятый в стилистике экспрессионизма, — «Кабинет доктора Калигари» (1920 г.) режиссера Роберта Вине. Среди предков «Калигари» можно назвать произведения немецких романтиков, литературные опусы и графику 1910-х годов, а также ленты режиссера и актера Пауля Вегенера. Особенно стоит упомянуть «Пражского студента» (1913 г.) — главное достижение немецкого киноискусства предвоенной поры.

«Калигари» — фильм-диагноз и одновременно фильм-пророчество. История, рассказанная в нем, поэтически осмысляет опыт военной катастрофы и нравственной деградации человека, но самое главное — предостерегает (увы, безрезультатно) от соблазна тоталитаризма — возможно, самой страшной болезни XX столетия. — Именно поэтому позже киновед Зигфрид Кракауэр[3] укажет на генетическую связь между заглавным героем ленты и Адольфом Гитлером.

Подлинным прорывом стало пластическое решение картины, а именно декларативный отказ художников Германа Варма, Вальтера Рёрига и Вальтера Раймана от реалистических декораций. Вместо них было использовано условное оформление, напоминающее задник бродячего театра. Даже тени не были настоящими — их причудливые силуэты просто нарисовали поверх фона. — Мир «Калигари» весь составлен из острых углов, будто царапающих глаз. Ни одна сцена фильма не была снята на натуре. Кинематографисты работали в небольшом ателье, что

[1] Вернее — граф Орлок.

[2] В частности, влияние экспрессионизма заметно в советских фильмах «Аэлита» (1924 г.) и «Шинель» (1926 г.).

[3] Речь идет о монографии Зигфрида Кракауэра «Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера» (1947 г.).



«Пражский студент». Реж. С. Рюэ, П. Вегенер.

способствовало созданию удушающей атмосферы, словно вас заперли в старом сундуке, забитом поломанными вещами.

Современному зрителю, знакомому с творчеством Тима Бёртона, эти находки могут показаться малооригинальными. Тем не менее до появления «Калигари» едва ли кому-то приходило в голову, что кино может преображать облик реальности (к тому же настолько сильно). Экспрессионизм доказал: «реальность» создает художник (автор фильма), а вовсе не киноаппарат!



Вернер Краус в роли доктора Калигари и Конрад Фейдт в роли Чезаре. «Кабинет доктора Калигари». Реж. Р. Вине.

Последователи «Калигари» уподобят реальность кошмару. Сам Роберт Вине возведет новую эстетику в степень квадрата, когда возьмется экранизировать Достоевского («Раскольников», 1923 г.). В свою очередь, Пауль Вегенер придаст экспрессионизму барочную помпезность («Голем», 1920 г.), а режиссер Пауль Лени на излете короткой жизни стиля выпустит уже чисто орнаментальную ленту — «Кабинет



Пауль Вегенер в роли искусственного человека. «Голем, как он пришел в мир». Реж. П. Вегенер.

восковых фигур» (1924 г.). В ней колючесть раннего экспрессионизма уступит место изящным арабескам.

Дань уважения экспрессионизму отдали и два величайших режиссера Германии — Фридрих Вильгельм Мурнау и Фриц Ланг.

Дракула *vs.* Носферату

За свою недолгую жизнь Мурнау создал множество шедевров кинематографа включая ленты «Тартюф» (1925 г.), «Фауст» (1926 г.) и «Табу» (1931 г.), однако в массовой памяти остался только один его фильм — «Носферату, симфония ужаса» (1922 г.). Лента снята по мотивам «Дракулы». Правда, сюжет ее значительно отличается от первоисточника. Облик вампира также претерпел изменения. Вместо импозантного трансильванского аристократа, описанного в романе, актер Макс Шрек создал образ огромной человекообразной крысы. Высокий, как жердь, лысый, с острыми передними зубами и когтистыми лапами, — даже сегодня он производит жуткое впечатление.

Подобно своим предшественникам — романтикам — Мурнау рассматривал «ужасное» как поэтическую категорию. В любом случае коммерческий потенциал жанра хоррор тогда еще не был «измерен» и «взвешен». Его откроют американцы, что приведет к конвейерному производству фильмов ужасов. Правда, среди ширпотреба окажутся и шедевры: «Призрак оперы» (1925 г.), «Франкенштейн» (1931 г.), «Человек-невидимка» (1933 г.). Две последние картины поставит выдающийся британский мастер Джеймс Уэйл. Он же выступит автором одного



Макс Шрек в роли графа Орлока. «Носферату, симфония ужаса». Реж. Ф. В. Мурнау.



Бела Лугоши в образе вампира. «Дракула». Реж. Т. Браунинг.

из лучших классических хорроров — «Невеста Франкенштейна» (1935 г.).
Влияние «Носферату» проявится во множестве произведений искусства. Например, в 1970-е Вернер Херцог создаст авторский *ремейк* работы Мурнау. Одновременно «Носферату» удастся закрепиться в массовой культуре и фольклоре. Скажем, именно этот фильм породил представление о смертельной опасности для вампиров солнечного света[1]. С тех пор каждый приличный вурдалак — в книгах, фильмах и сериалах — вынужден вести ночной образ жизни.

«Метрополис»

Фриц Ланг, в отличие от Мурнау, дожил до глубокой старости. Он начал снимать фильмы в эпоху Великого немого, а позже с легкостью освоил звук и цвет. После прихода к власти нацистов Ланг эмигрировал в США и вскоре занял видное место среди голливудских постановщиков. В поздние годы режиссер успешно выступал в образе живого классика — председательствовал на фестивалях и даже снялся в роли самого себя в фильме Годара «Презрение» (1963 г.).

Поначалу именно Ланг должен был ставить «Калигари», но по ряду причин выбыл из проекта. Это не помешало ему в будущем создать ряд выдающихся образцов экспрессионизма. Самые известные из них — «Усталая смерть» (1921 г.) и «Доктор Мабузе, игрок» (1922 г.). Первый фильм воскрешает в памяти «преданья старины далекой», второй — больше напоминает французские криминальные сериалы, такие как «Фантомас» (1913–1914 гг.) и «Вампиры» (1915 г.) режиссера Луи Фейада.
Влияние экспрессионизма ощущается и в самом амбициозном начинании Ланга — двухсерийной эпопее «Нибелунги» (1924 г.), доказавшей, что немцы могут позволить себе не меньший размах, чем их голливудские собратья.
К шедеврам экспрессионизма относится и знаменитый «Метрополис». Действие этой апокалиптической ленты происходит в будущем. Образ будущего — огромный город, город-монстр, щетинящийся небоскребами. Декорации и спецэффекты «Метрополиса» подавляют и оглушают, словно вам на голову обрушивается готический собор со всеми его горгульями. При этом основной посыл фильма носит политический окрас. По сути, Ланг призывает современников не допустить революцию. Для этого он пред-



Рудольф Кляйн-Рогге в роли доктора Мабузе. «Доктор Мабузе, игрок». Реж. Ф. Ланг.

[1] Гость Дракулы и другие истории о вампирах / сост. *С. Антонов.* — СПб. : Азбука-классика, 2007. — С. 75.



Рудольф Кляйн-Рогге в роли изобретателя Ротванга. «Метрополис». Реж. Ф. Ланг.



Эмиль Яннингс в образе «Последнего человека». Реж. Ф. В. Мурнау.

лагает рабочим и капиталистам… жить дружно — в лучших традициях кота Леопольда.

К концу немого периода экспрессионизм уже почти сошел со сцены, и все же приметы стиля вполне ощутимы даже в звуковом кино, например, в выдающемся фильме Ланга «М» (1931 г.). Не менее интересна в этом смысле картина Карла-Теодора Дрейера «Вампир — Сон Аллена Грея» (1932 г.), увы, не оцененная современниками.

«Пандора» и «Последний человек»

Примерно в одно время с экспрессионизмом (и под его влиянием) в немецком кино возник жанр *каммершпиле* (то есть камерная драма). Представители жанра исследовали жизнь среднего класса, особый упор делая на психологический аспект. У истоков каммершпиле стоял тот же человек, которому мы обязаны возникновением «Калигари», — сценарист Карл Майер. Он принял непосредственное участие в создании таких картин, как «Осколки» (1921 г.), «Улица» (1923 г.) и «Последний человек» (1924 г.).

Режиссером «Последнего человека» выступил уже знакомый нам Ф.-В. Мурнау. В советском прокате фильм шел под названием «Человек и ливрея», что хорошо передает суть сюжетной коллизии ленты. Главный герой «Последнего человека» — пожилой швейцар. Однажды его переводят на новое место — прислуживать в мужском туалете. Свое «разжалование» мужчина воспринимает как жизненную катастрофу.

Образ «разжалованного» создал любимый актер Мурнау — гениальный Эмиль Яннингс. С одинаковой легкостью исполнитель перевоплощался в королей, революционеров, профессоров, также не забывая о персонажах классического репертуара — Тартюфе и Мефистофеле. Артист работал не только в Германии, но и в США и стал первым в истории кинематографистом, получившим премию «Оскар» (в номинации «Лучшая мужская роль»[1]).

Оператором фильма выступил Карл Фройнд. Его работа достойна особого

[1] За роли в двух лентах: «Путь всякой плоти» (1927 г.) и «Последний приказ» (1928 г.).



Джордж О'Брайен и Маргарет Ливингстон в ленте «Восход солнца». Реж. Ф. В. Мурнау.



Луиза Брукс в фильме «Ящик Пандоры». Г. В. Пабст.

упоминания. Не будет преувеличением сказать, что Фройнд совершил переворот в киноискусстве. Ему удалось сделать камеру одним из главных героев фильма. В свою очередь, благодаря этому повысился престиж операторской профессии. В руках Фройнда камера стала невесомой, она летала и кружилась, подскакивала как мячик, выделывая в воздухе тройные сальто, словно заправский акробат на трапеции. Закономерно, что в следующей картине, снятой при участии Фройнда — «Варьете» (1925 г.), — камера и впрямь превратится в акробата, под пару главному герою, снова сыгранному Яннингсом. Под руководством режиссера «Варьете» — Эвальда Андре Дюпона — Фройнд добился новых успехов. Историк кино Клод Бейли писал о работе оператора: «Его камера, еще более «неистовая», чем в «Последнем человеке», проникает повсюду, преследует героев, обнажает их самые тайные чувства»[1].

Несмотря на немецкое происхождение, каммершпиле неплохо зарекомендовал себя и на американской почве. По крайней мере, если иметь в виду мелодраму «Восход солнца» (1927 г.), поставленную в Голливуде Ф. В. Мурнау. Как и в случае с «Последним человеком», сюжет был настолько же прост, насколько изощренной и новаторской оказалась постановка. Не случайно, говоря об успехах немого кино, Чаплин в первую очередь называл имя Мурнау[2].

Впрочем, не только немцы ездили в Голливуд, чтобы снимать кино. Иногда американцы с той же целью отправлялись в Германию. Так поступила Луиза Брукс — малоизвестная актриса, которой Берлин подарил бессмертие. Брукс сыграла главную роль в фильме Георга Вильгельма Пабста «Ящик Пандоры» (1929 г.), созданном в русле «новой вещественности»[3]. Зрители к картине отнеслись прохладно.

Современники к картине отнеслись прохладно. Вскоре после премьеры она была забыта. Карьера Луизы Брукс постепенно застопорилась и сошла на нет.

---

[1] *Бейли К.* Кино: фильмы, ставшие событиями. —СПб. : Академический проект, 1998. С. — 52.

[2] *Чаплин Ч.* Моя биография. — М. : Искусство, 1966. С. — 322.

Интерес к фильму возродился много позже — в 1950-е годы. С тех пор «Ящик Пандоры» признан шедевром кинематографа, а актриса заняла полагающееся ей место в числе великих звезд экрана. В связи с этим часто вспоминают слова Анри Ланглуа — основателя французской синематеки: «Нет никакой Гарбо! Нет никакой Дитрих! Есть только Луиза Брукс!»[1].



Луиза Брукс

Абстракция

Не без влияния живописи Кандинского и Мондриана возникло абстрактное, или «*абсолютное*» кино, в развитии которого особую роль сыграли немецкие режиссеры. *Абсолютные фильмы* напоминали ожившие картины, целиком состоящие из движущихся линий, вращающихся геометрических фигур и «вспышек» светлых и темных пятен. Созданием киноабстракций занимались режиссеры-живописцы Вальтер Руттман («Опус I–IV», 1921–1925 гг.), Ганс Рихтер («Ритм 21», 1921 г.), Оскар Фишингер («Композиция в голубом», 1935 г.) и швед Викинг Эггелинг («Диагональная симфония», 1924 г.[2])

[1] «Новая вещественность» — направление в немецком искусстве, стремящееся запечатлеть мир таким, каков он есть. Представители «новой вещественности» предпочитают любоваться внешней стороной действительности, не пытаясь постигнуть ее внутренних закономерностей.

[2] *Брукс Л.* Лулу в Голливуде. — М.: Rosebud Publishing, 2008. — С. 49.

[3] Называются также 1923 и 1925 годы.



Глава 6

Французский авангард и Сальвадор Дали

Теория и практика

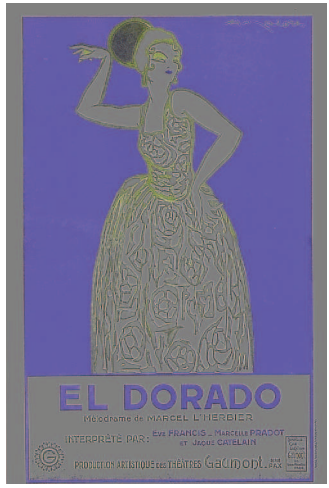
Важную роль в развитии французского кинематографа сыграли представители теории кино, что неудивительно, ведь, судя по всему, эта дисциплина родилась именно во Франции. Пионером кинотеории является Риччотто Канудо[1] (по происхождению итальянец), а наиболее значительных результатов в этой области удалось добиться Луи Деллюку. Среди основных достижений Деллюка — разработка понятия «*фотогения*» и создание ряда фильмов, ставших своеобразным продолжением его теоретических работ.

Вопреки названию фотогения не имеет отношения к искусству фотографии. Согласно Деллюку, фотогения — есть суть кино. Говоря простым языком, это то свойство, которое делает фильм



Эва Франсис в фильме «Лихорадка». Реж. Л. Деллюк.

[1] *Аристарко Г.* История теорий кино. — М. : Искусство, 1966. — С. 15.



Плакат к фильму «Эльдорадо». Реж. М. Л'Эрбье.

фильмом, то есть позволяет отличить кинофильм от произведений литературы и театра. Если с определенной поры (см. выше) режиссеры стремились придать лентам качества романа, поэмы или спектакля, то во времена Деллюка кино принялось искать себя, настаивая на собственной уникальности. Среди специфических черт кинематографа Деллюк выделил композицию кадра, освещение, монтаж (возможно, он первым использовал это слово) и актерскую игру (режиссер прекрасно понимал, что игра актера перед камерой отличается от игры актера на сцене).

Деллюк поставил несколько картин, среди которых стоит выделить мелодраму «Лихорадка» (1921 г.), снятую под влиянием Голливуда.

Деллюк действовал отнюдь не в одиночестве. Вокруг него сплотилась группа молодых режиссеров — каждый из них последовательно «очищал» кино от инородных примесей, делая ставку на сугубо кинематографические приемы. Так были созданы фильмы «Эльдорадо» (1921 г.) Марселя Л'Эрбье, «Улыбающаяся мадам Бёде» (1923 г.) Жермены Дюлак и «Верное сердце» (1923 г.) Жана Эпштейна. По отношению к этим и некоторым другим лентам обычно применяется термин «*импрессионизм*». (Как видим, данное понятие принадлежит не только истории живописи.) Одно время к импрессионистам примыкал и Абель Ганс — автор претенциозных, но бесспорно выдающихся произведений — «Я обвиняю» (1919 г.), «Колесо» (1923 г.), «Наполеон» (1927 г.).



Альбер Дьёдонне в роли Бонапарта. «Наполеон». Реж. А. Ганс.

«Антракт»

Импрессионизм также известен как *первый авангард*. За ним последовал *второй*, в свою очередь состоящий из нескольких направлений[1]. Начало «второго авангарда» связано с выходом фильма

[1] Надо отметить, что импрессионисты среди этих направлений не потерялись и не поблекли. Недюжинной творческой силой отмечены ленты Жана Эпштейна и Марселя Л'Эрбье — «Падение дома Ашеров» (1928 г.) и «Деньги» (1928 г.). Да и «Наполеон» Абеля Ганса —



Симона Марёй в фильме «Андалузский пес». Реж. Л. Бунюэль.

Рене Клера «Антракт» (1924 г.)., созданного по задумке художника Франсиса Пикабиа. «Антракт» стал одним из манифестов *дадаизма* (или *дада*) — движения, отрицающего всякий смысл, всякую логику. Дадаизм утверждает абсурд в качестве движущей силы искусства. В основе дада лежит «*метод нарезок*», то есть случайное соединение разнородных элементов. «Антракт» «собран» в точном соответствии с этим методом. Фильм представляет собой набор безумных и не связанных друг с другом образов: вот торжественная процессия гонится за катафалком, вот танцует бородатая балерина в пенсне, а вот двое мсье прыгают вокруг пушки — это великий композитор Эрик Сати и все тот же Пикабиа, явно довольный происходящим «безобразием».

Еще одним ярким выражением эстетики дада является фильм живописца Фернана Леже «Механический балет»[1] (1924 г.), основанный на объединении принципов фигуративного и абстрактного искусства.

Испанцы покоряют Париж

Куда радикальнее представителей дада оказались *сюрреалисты*. Глава их кружка Андре Бретон говорил: идеальный сюрреалистический акт — это стрельба по прохожим из револьвера. Целью сюрреализма был подрыв самых основ культуры, для чего сторонники Бретона использовали шокирующие образы, найденные в области бессознательного. Нет ничего удивительного в том, что своим апостолом сюрреалисты провозгласили Зигмунда Фрейда.

В конце 1920-х в ряды сюрреалистов влились двое испанцев — Сальвадор Дали и Луис Бунюэль. Вместе они создали фильм, которому предстояло стать иконой атрхауса — «Андалузский пес» (1929 г.).

Так же как и «Антракт», картина Бунюэля и Дали не подлежит пересказу. Однако если «Антракт» вызывает улыбку, то «Андалузский пес» — оторопь. По сей день одной из самых страшных сцен в истории кино является пролог фильма: мужчина (его играет сам Бунюэль) взрезает бритвой женский глаз. Из надреза вытекает крупная студенистая капля…

У «Андалузского пса» было не менее скандальное «продолжение» — «Золотой век» (1930 г.). После этого фильма Дали в кино почти не работал, хотя порой анонсировал различные безумные проекты, надо полагать — без особой надежды на их осуществление. Зато Луис Бунюэль успел создать в последующие годы множество шедевров, причем в разных странах. В Испании он поставил «Землю без хлеба» (1933 г.) и «Виридиану» (1961 г.), в Мексике «Забытых» (1950 г.) и «Назарина» (1959 г.), во Франции «Дневную краса-

---

фильм, не уступающий в величии самому Бонапарту, — появился именно на этом этапе.

[1] Соавтором Леже выступил американский режиссер Дадли Мёрфи.



Дельфин Сейриг, Жан-Пьер Кассель, Бюль Ожье, Милена Вукотич, Поль Франкер, Стефан Одран, Фернандо Рей — решили пообедать. «Скромное обаяние буржуазии». Реж. Л. Бунюэль.

вицу» (1967 г.) и «Скромное обаяние буржуазии» (1972 г.).

На протяжении всей жизни Бунюэль оставался верен принципам сюрреализма, правда, со временем утратил резкость и запальчивость, отличавшие его манеру на раннем этапе. Режиссер больше не раздавал пощечины общественному вкусу, он предпочел иное оружие — насмешку…

Родина Дрейера — Дания. Однако несколько раз — по финансовым причинам — режиссеру пришлось работать за границей — во Франции и Германии.

Манера Дрейера отличается предельной сдержанностью. Автор предпочитает обходиться минимальными средствами и никогда не прибегает к внешним эффектам.

И снова датчане…

Несмотря на расцвет авангарда, французское кино не состояло только из экспериментальных лент. Большая часть кинопродукции носила развлекательный характер. Вместе с тем периодически появлялись фильмы, чьи авторы не примыкали к каким-либо течениям и тем более не обслуживали рынок. Один из таких фильмов — «Страсти Жанны д'Арк» (1928 г.) Карла Теодора Дрейера.



Мария Фальконетти в фильме «Страсти Жанны д'Арк». Реж. К.Т. Дрейер.

Главная особенность творчества Дрейера — высокая духовность или же, скорее, — духовная чистота, пронизывающая каждое его произведение. «Страсти Жанны д'Арк» — красноречивое тому свидетельство. Фильм почти целиком состоит из крупных планов. Основа его поэтики — лицо/лик исполнительницы главной роли — актрисы Марии Фальконетти. «Портреты» Фальконетти, созданные Дрейером и оператором Рудольфом Мате, представляют собой зримое воплощение святости, что позволяет поставить «Страсти…» в один ряд с творениями великих деятелей христианской культуры — Эль Греко, Кьеркегора, Пуленка…

Не менее значимы более поздние работы Дрейера, созданные в родной Дании — «День гнева» (1943 г.), «Слово» (1955 г.), «Гертруда» (1964 г.).



Глава 7

Советская школа: кино и революция

Если немецкий экспрессионизм вышел из окопов войны, то советское кино — дитя революции. 1920-е годы — время бурного развития СССР — выковали множество гениев, чье творчество победно гремело по всему миру. До сих пор имена Эйзенштейна, Пудовкина, Вертова являются гордостью отечественного и мирового кинематографа.

Перед революцией

Кино было завезено в Россию из Франции. Первый фильм, снятый на территории нашей страны, — хроника, посвященная коронации Николая II (1896 г.). Лента была поставлена силами фирмы братьев Люмьер. Первый собственно российский фильм — «Понизовая вольница», или «Стенька Разин» — появится только в следующем десятилетии (1908 г.). Продюсером картины выступит один из пионеров отечественного кинематографа — Александр Дранков.



Александр Дранков

Позже экран покорила ее величество мелодрама. Множество лент «о любви и смерти» было снято на студии Александра Ханжонкова. Звездой студии была Вера Холодная.



Александр Ханжонков



Вера Холодная

Довольно часто отечественные режиссеры брались за экранизацию классики. В этой области особенно отметился Яков Протазанов, создавший киноадаптации «Пиковой дамы» (1916 г.)

и «Отца Сергия» (1918 г.). Главные роли в них исполнил актер Иван Мозжухин.

Конструктивисты

После 1917 года основной темой искусства в России стали революция и строительство нового мира. Как ни странно, новый мир нуждался в новых художественных формах — так возник конструктивизм, оказавший значительное влияние на кинематограф.

В основе стиля лежит идея о том, что всякое произведение должно приносить общественную, точнее — производственную пользу. Конструктивисты выступали за отказ от всего лишнего, чрезмерного. Они призывали «не украшать стены картинами, а окрашивать эти стены». Художнику конструктивисты предпочитали инженера.

Будучи врагами станковой живописи и других традиционных видов творчества, конструктивисты высоко ценили кино — молодое искусство, еще не покрывшееся пылью времен.

Эстетика конструктивизма хорошо сочеталась с техникой монтажа. Описывая монтаж, конструктивисты подчеркивали его *машинную* природу. Возможно, дальше всех пошел Сергей Эйзенштейн. — Режиссер уподобил монтаж работе автомобильного двигателя[1].

Эффект Кулешова

Советская школа превратила монтаж в религиозный культ. О монтаже было написано множество статей и книг (Эйзенштейном, Пудовкиным и другими). Однако первые великие открытия в этой сфере принадлежат режиссеру и теоретику кино Льву Кулешову. Важнейшее из них названо по имени кинематографиста — «*эффект Кулешова*».

Математически его можно описать следующим образом: 1+1=3.

Формула была выведена в результате эксперимента, проделанного исследователем на рубеже 1910–1920-х годов: Кулешов последовательно соединил крупный план актера Ивана Мозжухина с тремя различными изображениями — тарелки супа, мертвого ребенком и играющей девочки. Взятое само по себе, лицо актера не выражало никаких эмоций. Однако в сопоставлении с другими кадрами оно словно преображалось. Если Мозжухин «видел» перед собой суп, в глазах его читался голод, если «смотрел» на ребенка в гробу — скорбь и т. д. Таким образом, соединение конкретных, не связанных друг с другом изображений порождало некое отвлеченное понятие. — Понятие — не сводимое к простой сумме кадров (1+1=2). Эксперимент Кулешова показал: монтаж работает не только на формальном, но и на содержательном уровне кинопроизведения, подобно рифме в поэзии или цвету в живописи.

[1] «Если уж с чем-нибудь сравнивать монтаж, то есть фалангу монтажных кусков — «кадров» — следовало бы сравнить с серией взрывов двигателя внутреннего сгорания» (*Эйзенштейн С.* За кадром. Ключевые работы по теории кино. — М. : Академический проект ; Гаудеамус, 2021. — С. 79).



Иван Мозжухин

Как и Луи Деллюк, Кулешов проверял свои теоретические выкладки на практике. Так появились фильмы «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» (1924 г.) и «По закону» (1926 г.). И все же наиболее значительные работы советской школы принадлежат другим мастерам. Первым из них творческий путь начал великий документалист Дзига Вертов.

«Человек с киноаппаратом»

Документальное кино возникло раньше игрового (правда, ненамного). Тем не менее большие художники — такие как Гриффит или Мурнау — долгое время обходили эту область кинематографа стороной.

Первые значительные произведения документалистики начали появляться в 1920-е годы. Важную роль в этом сыграли два постановщика: американец Роберт Флаэрти и советский кинохудожник Дзига Вертов. Флаэрти — поэт первобытности. Герои большинства его фильмов — благородные дикари, не испорченные «благами» цивилизации («Нанук с севера», 1922 г.; «Моана», 1926 г.) или сельские



«Нанук с севера». Реж. Р. Флаэрти.

жители, предпочитающие цивилизации мир дикой природы («Луизианская история», 1948 г.).

Вертов, напротив, был целиком отдан идее будущего. Каждая его лента — симфония: индустриальная, футуристическая, утопическая, звучащая в ритме машины или заводского станка.

Режиссер не терпел игровое кино. Ему нужна была «жизнь, застигнутая врасплох». Свои картины он собирал из фрагментов реальности как мозаики. В них нет ни сюжета, ни интертитров[1], а вот экспериментов хоть отбавляй: то ускоренное воспроизведение, отчего люди в кадре бегают по площадям и улицам как муравьи; то пленка прокручивается в обратном направлении, будто само время двинулось вспять; то экран вдруг оказывается поделен на части — и сразу несколько событий спрессовываются в одном мгновении.

Как и другие советские постановщики, Вертов занимался теорией кино. Ключевое для него понятие — кино-глаз[2]. Отсюда происходит наименование, данное Вертовым своим соратникам — киноки (от слов *кино* и *око*). Взгляды режиссера, как явствует из его статей (и манифеста), выходили далеко за пределы кинематографа. Кино-глаз в представлении Вертова — не просто образ кинокамеры, но символ техногенной утопии и одновременно путь, ведущий к ее осуществлению. Конечная точка и цель утопии — «электрический человек»[3], т. е. гибрид машины и человека, в создании которого киноискусству, по мнению автора, суждено принять непосредственное участие.



Плакат братьев В. и Г. Стенбергов к фильму «Человек с киноаппаратом». Реж. Д. Вертов.

Воплощение этой идеи мы находим в центральном произведении Вертова — «Человек с киноаппаратом»[4] (1929 г.). По форме картина имеет сходство с фильмом немецкого режиссера Вальтера Руттмана «Берлин — симфония большого города» (1927 г.). Обе ленты представляют городскую жизнь как калейдоскоп образов (улицы, трамваи, люди…). Но если Руттман

[1] Интертитры — специальные кадры, содержащие украшенный орнаментом текст, диалог или комментарий, который вставляется во время монтажа между двумя кадрами для разъяснения сюжетных поворотов или передачи другой информации зрителю. Использовались в основном в немом кинематографе (*прим. ред.*).

[2] Так называется один из лучших фильмов режиссера, поставленный в 1924 году.

[3] *Вертов Д.* Статьи. Дневники. Замыслы. — М. : Искусство, 1966. — С. 47.

[4] Роль «человека с киноаппаратом» сыграл оператор фильма Михаил Кауфман (кстати, родной брат режиссера).