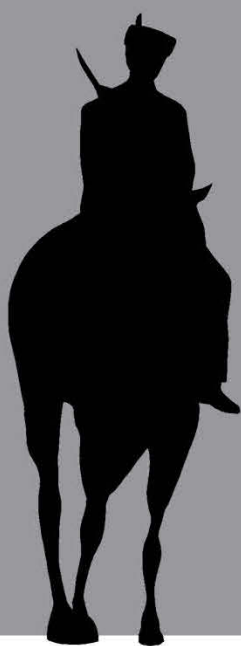




К. Э. Разлогов

ПЛАНЕТА КИНО

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА
МИРОВОГО ЭКРАНА



К. Э. Разлогов

ПЛАНЕТА КИНО

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА
МИРОВОГО ЭКРАНА



ЭКМО
МОСКВА
2015

УДК 791.43
ББК 85.373(0)
Р 17

Рекомендовано к печати Ученым советом АНО «Новый институт культурологии»
Автор-составитель серии:
К. Э. Разлогов, доктор искусствоведения, профессор
Редактирование текста и концепция иллюстраций — *М.Ю. Торопыгина*, кандидат искусствоведения
Рецензенты:
В. О. Чистякова, кандидат философских наук, заведующая сектором экранной культуры
и новых технологий коммуникации Российского института культурологии МК РФ;
А. М. Шемякин, кандидат филологических наук,
заведующий отделом современного отечественного кино НИИ киноискусства.

Разлогов, Кирилл Эмильевич.
Р 17 Планета кино / К.Э. Разлогов. — Москва : Эксмо, 2015. — 408 с. : ил. — (Подарочные издания. Кино).

В книге известного культуролога, исследователя экранной культуры, свидетеля и непосредственного участника многих событий в мире кино К. Э. Разлогова на огромном фактическом материале представлена история возникновения и развития кинематографа на всех континентах. В ней прослеживается эволюция выразительных средств экрана, технические метаморфозы, экономические и политические баталии кинобизнеса. Герои книги — выдающиеся кинорежиссеры и кинооператоры, великие актеры и актрисы.

Издание иллюстрировано, снабжено именным указателем и указателем фильмов. Книга адресована как специалистам (историкам, культурологам, философам), так и самому широкому кругу читателей — всем, кого интересуют история кинематографа и культуры.

УДК 791.43
ББК 85.373(0)

Издание для досуга

ПОДАРОЧНЫЕ ИЗДАНИЯ. КИНО

Разлогов Кирилл Эмильевич

ПЛАНЕТА КИНО

Директор редакции *Е. Капльев*. Ответственный редактор *А. Полбенникова*
Редактор *М. Торопыгина*. Младший редактор *Д. Калинина*
Научная редакция *Р. Шабалин*. Художественный редактор *Г. Булгакова*
Верстка *Н. Кириллова*. Корректоры *Н. Витько*, *М. Безлепкина*

Во внутреннем оформлении использованы фото:
Igor Shikov, Janaka Dharmasena, Arcady, Igorij / Shutterstock.com
Используется по лицензии от Shutterstock.com
LiliGraphie, photolinc, wancha / Shutterstock.com
Используется по лицензии от Shutterstock.com

Во внутреннем оформлении использована фотография:
James Steidl / Shutterstock.com и иллюстрация: *astudio / Shutterstock.com*
Используется по лицензии от Shutterstock.com

ООО «Издательство «Эксмо»
123308, Москва, ул. Зорге, д. 1. Тел. 8 (495) 411-68-86, 8 (495) 956-39-21.
Home page: www.eksmo.ru E-mail: info@eksmo.ru
Өндіріші: «ЭКСМО» АҚБ Баспасы, 123308, Мәскеу, Ресей, Зорге көшесі, 1 үй.
Тел. 8 (495) 411-68-86, 8 (495) 956-39-21
Home page: www.eksmo.ru E-mail: info@eksmo.ru
Тауар белгісі: «Эксмо»
Қазақстан Республикасында дистрибутор және өнім бойынша арыз-талаптарды қабылдаушының
өкілі «РДЦ-Алматы» ЖШС, Алматы қ., Домбровский көш., 3-а, литер Б, офис 1.
Тел.: 8 (727) 2 51 59 89,90,91,92, факс: 8 (727) 251 58 12 вн. 107; E-mail: RDC-Almaty@eksmo.kz
Өнімнің жарамдылық мерзімі шектелмеген.
Сертификация туралы ақпарат сайтта: www.eksmo.ru/certification

Сведения о подтверждении соответствия издания согласно законодательству РФ
о техническом регулировании можно получить по адресу: <http://eksmo.ru/certification/>

Өндірген мемлекет: Ресей. Сертификация қарастырылмаған

Подписано в печать 01.10.2014.
Формат 60x84¹/₈. Печать офсетная. Усл. печ. л. 47,6.
Тираж экз. Заказ



ISBN 978-5-699-69079-4



© Разлогов К.Э., текст, иллюстрации, 2014
© Шелковская К., иллюстрации, 2015
© Оформление. ООО «Издательство «Эксмо», 2014

Оглавление

Предисловие.....	6
Кино начиналось так	8

Глава I. ВЕЛИКИЙ НЕМОЙ. 1895–1934 гг...... 15

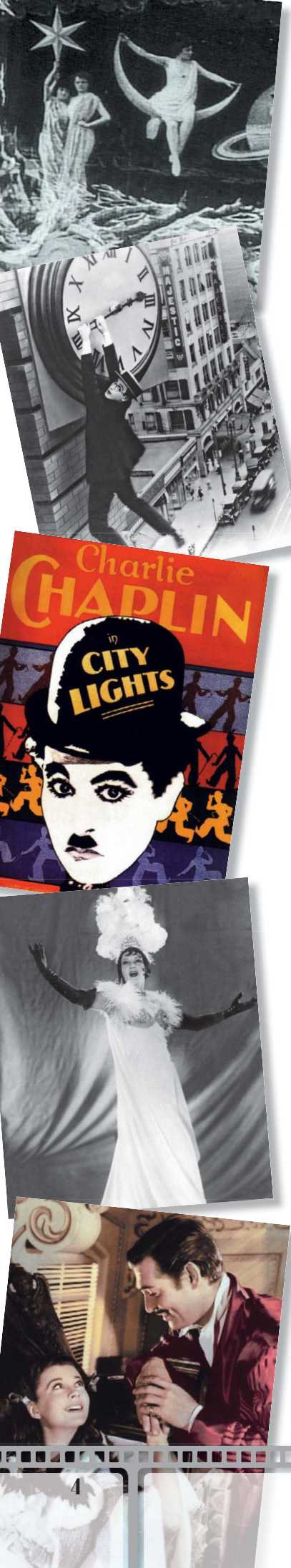
Луна и Поливальщик	16
Жанровый калейдоскоп	21
Смех и слезы	28
Первые звезды в солнечной Калифорнии.....	32
Гриффит и Эйзенштейн.....	38
Стихия экспрессии.....	41
Война между хроникой и эксцентрикой.....	45
«Золотой век» немого кино.....	51
Киноавангард.....	62
Эксперимент, понятный миллионам	66
Звук и цвет в немом кино	73

Глава II. КИНО ГОВОРИТ. 1927–1940 гг...... 77

Будущее звуковой фильма	78
Развлечения в эпоху кризиса.....	84
Новые герои комедий.....	92
Историко-революционный фильм как жанр.....	95
От гангстерского фильма к полицейскому.....	98
Фильм ужасов.....	101
Судьбы вестерна.....	104
Победа прозы над поэзией.....	107

Глава III. ЭКРАННАЯ РЕАЛЬНОСТЬ И ТЕАТРАЛЬНОСТЬ. 1932–1979 гг...... 113

«Консервированный театр»	114
Звук и изображение	121
От боевых действий к «холодной войне»	125
Судьбы неореализма	132
Кино против ТВ.....	138
Новые классики Голливуда.....	144
Реабилитация физической реальности.....	148
Отчуждение, остранение, деконструкция	151
Новая оперность против синема верите	155



Глава IV. МЕТАМОРФОЗЫ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА. 1934–2012 гг.

Догма и реальность 164
Многонациональное советское ... 171
Киноискусство в «социалистическом лагере»..... 182
Соц-арт. Победа над соцреализмом? 210
Победа соцреализма? 217

Глава V. ИГРЫ ИНТЕЛЛЕКТУАЛОВ. 1958–1976 гг.

Из Нового Света в Старый 224
Открытие новых территорий 228
От «оттепели» к «застою» 232
Горечь «сладкой жизни» 239
Бергман 246
Франция, «новая волна» 250
Немецкая «новая волна» 261
«Новое кино» Латинской Америки 266
Бенгальская киношкола 270
Японское кино: между традицией и модернизацией 273
Траектории политизации 276

Глава VI. ПАРАДОКСЫ ГЛОБАЛИЗАЦИИ:

МЕЙНСТРИМ И АРТХАУС. 1966–2012 гг.

Искусство или промышленность?..... 280
Возрождение Голливуда 287
Глобализация и дуализм 292
Бокс-офис 298
Интернационализация Голливуда 304
Боливуд 316
Боевые искусства Востока в мире кино 322
Опасные связи кино и литературы 328
Русский след? 334
Круговорот ремейков 344
Начало или продолжение следует? 350
Сексуальная революция и любовные треугольники 355
Продюсерский кинематограф 364
Волна детско-подросткового кино 367
Транснациональные карьеры и копродукции 374
Мозаика жанров 382
Кино XXI века 397





Предлагаемый альбом — «Планета кино» в иллюстрациях и комментариях — является не столько фундаментальным трудом, сколько авторским высказыванием. Он может претендовать на субъективность на вполне законных основаниях, поскольку отражает взгляд человека, который в значительной мере был и остается не только свидетелем, но и активным участником кинопроцесса на протяжении почти полувека.

Мне, конечно, хотелось бы подробнее поговорить о проблемах художественных, эстетических, творческих. Но лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать. Поэтому изобразительная часть этой книги не менее, а более важна, чем ее текст. Что касается тех трансформаций, которые происходят в киноиндустрии как в сфере бизнеса и производства, влияющей и на художественно-эстетические аспекты произведений, то их анализ читатель может найти в моей монографии «Мировое кино».

Опираясь на достижения научной мысли, я попытался изложить все, включая и сложные вопросы киноведения, общедоступным языком. Это дает мне право надеяться, что книга будет интересна не только специалистам, но в первую очередь широкому кругу читателей, особенно молодой аудитории, для которой большая часть описываемых здесь событий и действующих лиц действительно принадлежит истории.

Кирилл Разлогов

Кино начиналось так...



Раннюю историю кино обычно делят на две части: с одной стороны, это история научно-технических открытий, которые привели к изобретению кинематографа, с другой — история многочисленных представлений и зрелищ, основой для которых служили движущиеся изображения.

Считается, что идею этого «волшебного фонаря» предвосхитил Платон. В его трактате «Государство» содержится притча о пещере, где довольно точно описывается принцип современного кинопоказа. Великий философ помещает людей в пещеру, подобно зрителям: они прикованы и могут видеть перед собой лишь стену, на которой отражаются движущиеся тени предметов и людей, находящихся за их спинами. Тени образуются и падают на этот экран благодаря тому, что за участниками действия оказывается источник яркого света.

Современный читатель, естественно, заметит, что здесь практически точно воспроизведен

сеанс в кинотеатре: луч света, падающий из аппаратной, находящейся за спиной зрителей, переносит на находящийся перед их глазами экран запечатленные на пленке изображения.

Крупнейшим теоретиком, оказавшим значительное воздействие на формирование представлений об экранной форме коммуникации, был Афанасий Кирхер — иезуит, ученый, автор трактата «Великое искусство света и тени», одновременно с принципами действия «волшебного фонаря» изучавший математику и иврит.

Помимо «волшебного фонаря», первыми зрелищами, так или иначе предвосхищавшими кинематограф, можно считать разные формы реконструкции движения с помощью чередования рисунков. Так, во второй половине XIX в., еще до изобретения кинематографа, появился «оптический театр» Э. Рейно, где с помощью сконструированного им аппарата на экран проецировались движущиеся изображения. Первому публичному киносеансу предшествовали



Кадры из ранних фильмов братьев Люмьер: первая семейная идиллия «Завтрак малыша» (зрителей тогда поразило шевеление листьев на заднем плане), первый фильм ужасов «Прибытие поезда на вокзал в Ла Сиота» (есть легенда, что зрители в испуге вскакивали со своих мест и убегали из зала), один из первых документальных фильмов «Выход рабочих с фабрики Люмьер»,





Заставка киножурнала
«Пате»

Киноателье братьев Пате
в России

Государь император и члены его семьи с интересом относились к технической новинке: торжественные события снимали для публичного показа, а моменты досуга — для домашнего архива. Коронацию Николая II в 1896 г. запечатлел француз Камилл Серф, затем при дворе работал поляк Болеслав Матушевский, а с 1900 г. — Александр Ягельский



и другие формы зрелища, в частности изобретенная Т. Эдисоном возможность просматривать движущиеся изображения в специально предназначенных для этого ящиках. Заглядывая в них, человек мог видеть фильмы, составленные из фотографических изображений.

Предысторию кино принято заканчивать 28 декабря 1895 г., когда братья А. и Л. Люмьер организовали в «Гран-кафе» на бульваре Капуцинок в Париже первый публичный киносеанс. Поскольку киносеанс был платным, можно считать, что с этого момента уже начинается история кинопромышленности и кинопроката. Любопытно, что сами братья Люмьер воспринимали движущееся изображение как своего рода трюк и не считали, что у кинематографа есть какое-то особое будущее, выходящее за эти пределы.

В истории кинематографа каждой страны есть люди, стоявшие у истоков национального кинопроизводства: это братья М. и Э. Складановские в Германии, В. Сашин-Федоров в России и многие другие. Они так или иначе дошли до понимания того, что фотографии можно оживить и в таком виде демонстрировать, но не превратили это изобретение в общественное достояние. Вообще фотография в движении первоначально воспринималась скорее как инструмент научного исследования, способы фотографической фиксации окружающего мира зарождались именно в научно-технической среде.

Первый публичный киносеанс стал основой развития зрелищности. Ряд эпизодов, запечатленных камерой братьев Люмьер, открывал дорогу кинохронике, в том числе и документалистике социального характера, получившей особое развитие в конце XIX — начале XX вв. Сказанное относится, например, к таким сюжетам, как «Выход рабочих с фабрики Люмьер» или «Разрушение стены». Некоторые исследователи не без основания считают первым фильмом ужасов картину «Прибытие поезда на вокзал в Ла Сиота». Дело в том, что появление на экране приближавшегося к перрону состава вызвало настоящий ужас в зале: зрители выбежали, боясь, что поезд на них наедет.

Для современной аудитории, привыкшей к восприятию кинофильмов и телевизионных программ, изображение передает серию осмысленных движений, которые определяют повествовательную линию фильма или эпизода, а кадр читается в целом, однако такое восприятие возникло не сразу.

Так, по свидетельствам очевидцев, в одном из ранних фильмов Люмьер — «Завтрак малыша» — зрителей привлекало вовсе не само действие, а прежде всего дрожание листьев на втором плане. То, что движется ребенок, было понятно (он и создан для того, чтобы двигаться), но вот что фиксируется движение листьев, которые даже в театральной декорации остаются неподвижными, поражало воображение. В настоящее время мы видим картину завтрака, а на листья не обращаем ни малейшего внимания. В способности отделять главное от второстепенного в содержании кадра и заключается основа позднейшего киновосприятия.

В течение года после первого киносеанса кинопроизводство распространилось практически по всему миру. Первоначально кинематограф был монополией французов: они создавали в европейских столицах кинотеатры, операторы-французы снимали для Люмьер или «Пате» хроникальные сюжеты из жизни Вены или Санкт-Петербурга, Нью-Йорка или Берлина. Следуя примеру Люмьер, Ж. Мельес создал филиал своей фирмы в Америке. Компания Ш. Пате претендовала на общемировую монополию, успешно действуя по всей Европе и даже конкурируя с Т. Эдисоном, монополистом в создании киноаппаратуры, в США.

Впервые годы наиболее развитым был кинематограф Франции и Англии, в 1900–1910-е гг. — Италии, Дании, России и Германии. Расширяющаяся индустрия порождала национальных продюсеров (О. Месстер в Германии, У. Пул в Англии и др.). Кино в европейских странах постепенно переходило от кустарного и мелкого производства к крупным монопольным объединениям. В России одним из первых в этом роде было акционерное общество «Ханжонков и Ко». Эти компании преследовали в первую

«Мы решили поставить художественный сюжетный фильм. Внимание наше привлек цыганский табор, раскинувшийся под Москвой. Там было все, что надо: и молодая, пластичная в танцах цыганка, и красавец-цыган с демоническим лицом, толпа старых цыган и подрастающих цыганят, необыкновенно шумных и грязных.

Сценарий (или сценариус), сострепанный наскоро, производил хорошее впечатление: была и любовь беззаветная, и страсть к азарту неудержимая (цыган проигрывал в карты свою молодую жену), и месть кровавая, и танцы, танцы без конца.

Съемки показали, что нас ждет неудача. Цыгане были терроризированы съёмочным аппаратом. Стоило Сиверсену завертеть ручку, как лица цыган «замораживались» от страха. Красавица-плясунья и ее партнер с ужасом косились на аппарат. Какие уж тут могут быть танцы! Так или иначе съемки были закончены. Табор тронулся в свой дальний путь, а мы с волнением и тайной надеждой приступили к лабораторным работам.

Чудес не бывает. Картина была неудачной. И негатив и позитив пустили на «концы». Таким образом, мечта о выпуске в этом сезоне первой русской бытовой картины не осуществилась».

**Из воспоминаний А. Хаджонкова
«Первые годы русской кинематографии»**

*Старейший русский
кинопредприниматель
Александр Ханжонков.
Его «Электротئاتр»
еще в начале XXI в.
использовался
по первоначальному
назначению (это был
кинотеатр «Москва»
на Триумфальной
площади), пока не был
поглощен очередной
волной борьбы
за недвижимост*





Сотрудники фирмы Ханжонкова

очередь коммерческие цели; как правило, за ними стояли крупные промышленно-финансовые группировки. (В отличие от них создатели фильмов, люди творческие, были скорее носителями художественных устремлений.)

В годы Первой мировой войны (1914–1918) конкуренция между крупными кинопроизводящими компаниями привела к парадоксальным последствиям. В частности, именно в разгар военных действий Ш. Пате, смирившись с превосходством США, внес предложение о ликвидации французской кинопромышленности как не приносящей достаточной прибыли.

В Америке киноиндустрия развивалась иначе, чем в Европе. После высылки из США представителя Люмьер (1897), составившего чрезмерную конкуренцию Эдисону (его Edison Manufacturing Company, самой старой в стране), возникло несколько американских кинокомпаний: International Film Company (1896), American Mutoscope & Biograph Co (1897), Vitagraph (1898) и др. Конкурентная борьба между ними, энергичное противостояние «независимых» монополии Эдисона способствовали головокружительному росту кинопроизводства. Окончательную победу «независимых» знаменовал декрет Верховного суда (Вашингтон, 15 октября 1915 г.) об аннулировании монополии Эдисона по истечении срока действия патентов. Последующие несколько лет, используя тормозящее влияние войны в Европе, кинопромышленность США постепенно завоевывала первенство в мировом масштабе.

Кино стало ведущим средством распространения массовой культуры. В этом смысле его ближайшими родственниками и предшественниками можно считать балаган, цирк, мюзик-холл, дешевые приключенческие романы, бульварную литературу и театральные фарсы — «неблагородное» наследие, которое вовсе не следует отбрасывать. Первые развлекательные фильмы, составлявшие основу репертуара ярмарочных кинопредставлений, были популярным народным развлечением; возникнув как такое зрелище, кино следовало своему призванию быть самым массовым из искусств.

С другой стороны, с 1900-х гг. начали возникать авангардистские формы культуры, в дальнейшем сформировавшиеся в направления: символизм, футуризм, экспрессионизм, сюрреализм. Все они стремились, иногда не особенно удачно, в корне трансформировать существовавшую с XIX в. систему искусств.

В этих сложных условиях под непосредственным воздействием экономических и со-

циально-политических факторов кино впитало в себя и переработало художественный опыт человечества в тех формах, которые оно обрело на рубеже XIX–XX вв. Именно это позволило ему занять свое, вскоре ставшее ведущим, место в культуре и определиться как особая и многогранная система общения между людьми — словом, стать одним из средств массовой коммуникации, явлением массовой культуры.



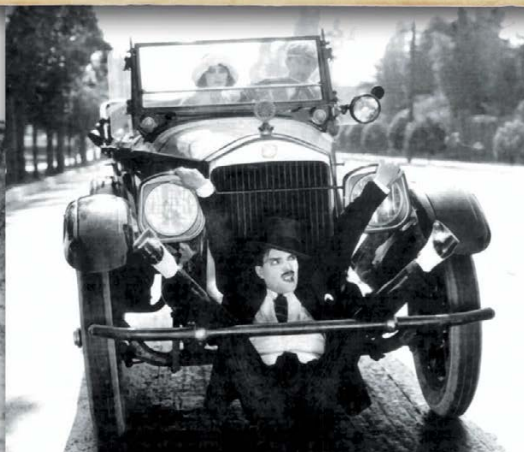
*На съемках фильма «Ключ счастья»
(режиссер Я. А. Протазанов, совместно с В. Р. Гардиным, 1913 г.)*



Глава I

ВЕЛИКИЙ НЕМОЙ

1895–1934 гг.



Луна и Поливальщик

С самых ранних времен существования кинематографа выделились две линии развития, которые назвали линией Люмьера и линией Мельеса. Первая связана со стремлением к документальности, вторая — со зрелищностью (Ж. Мельес заложил основы кинематографического искусства). Обратимся для примера к классическим произведениям: «Политый поливальщик» (один из фильмов уже упоминавшейся первой программы Люмьер) и «Путешествие на Луну» (фильм снят Мельесом в 1902 г.).

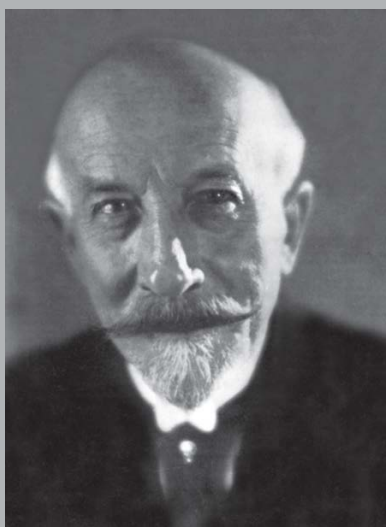
«Политый поливальщик» состоит из одного кадра без интертитров. Поливальщик со шлангом занят работой. Мальчишка наступает на шланг и, внезапно подняв ногу, поливает поливальщика. Далее следуют его наказание и продолжение поливки. Все эти действия образуют замкнутый сюжет, обращаясь к способности зрителя, тогда еще незнакомого с более сложными вариантами кинозрелища, следить за событиями, переходя от одного объекта внимания к другому: от проказника к шлангу, садовнику и наоборот. Уже в этом фильме используются элементарные приемы киновыразительности: садовник струей воды сбивает шляпу, которая на предшествующих метрах фильма оставалась незамеченной. Роль киноаппарата сведена к минимуму. Фильм снят общим планом, ибо только такое расстояние от объекта съемки позволяло без смены точки зрения про-

следить за всей цепью событий, происходящих целиком в рамках кадра.

Фильм «Путешествие на Луну» показывает мир вымышленный, основанный на откровенно нереальной, сказочной логике — логике феерии, в известной мере близкой современному жанру фэнтези. Однако фантастичность, а иногда и неопределенность происходящего никак не препятствуют восприятию. Это объясняется двумя причинами: крайне простой драматургической схемой и наличием в фильме наряду с повествовательным принципом построения, который можно назвать зрелищным. Он получил особое распространение на современном этапе развития киноискусства, когда зрелищные возможности кинематографа, благодаря современной технике были усилены даже не в десятки, а в сотни и тысячи раз.

Специфической особенностью фильма является намеренное взламывание внутреннего обособленного мира произведения. Отсюда — танцы на зрителя и поклоны в зал, что придает ему дополнительную сложность, требующую двойного прочтения: как серии эстрадных номеров (зрелища) и как сюжета (повествования). Восприятие «Путешествия на Луну» как спектакля не только закономерно, но и необходимо. Недаром Мельес на возвратившемся с Луны космическом корабле помещает рекламный знак своей фирмы «Стар фильм».

*Луи Жан и Огюст
Луи Мари Никола
Люмьер. Изобретатели
кинематографа были
учеными, инженерами
и предпринимателями,
но никак не подозревали,
что станут
родоначальниками нового
искусства*



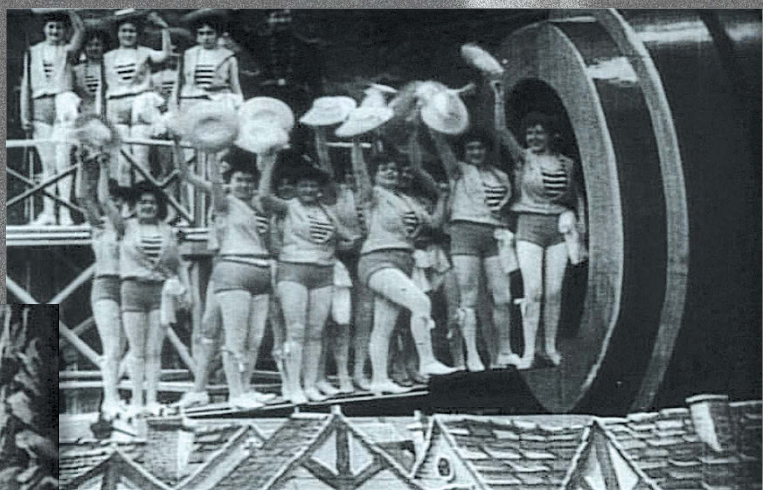
*Волшебник экрана Жорж
Мельес перенес в кино
опыт магического театра,
обогащенный возможностями
комбинированных и трюковых
съемок. Он по праву считается
первооснователем кино как
зрелища*

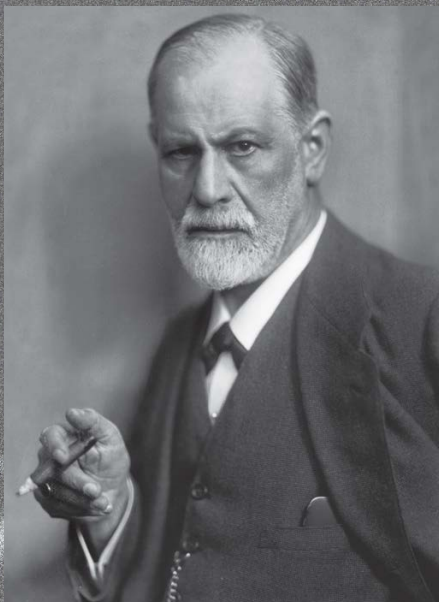
*«Путешествие на Луну»
(режиссер Жорж
Мельес, 1902) заново
было отреставрировано
в 2011 г. Некогда лента
была раскрашена от руки
самим режиссером и его
дочерью, современные
технологии позволили
вернуть цвет на экран*





Кадры из фильмов «Политый поливальщик» братьев Люмьер (два верхних) и «Путешествие на Луну» Мельеса (два нижних). С первых лет истории кино жанры комедии и феерии (ныне фэнтези) заняли ведущие позиции в шкале популярности кинофильмов





Зигмунд Фрейд

«Образы сновидений». В специальной и популярной литературе неоднократно отмечалась близость между кинопросмотром и сном. «Лентой сновидений» называл фильм великий американский режиссер Орсон Уэллс. С самого начала XX в. и кинематографисты, и основатель психоанализа австрийский ученый З. Фрейд (каждый со своей стороны) исследовали значения иллюзий, сновидений и галлюцинаций. Кино нередко называли «диваном для бедных», поскольку беседы с личным психоаналитиком по традиции велись с кушетки, на которой лежал пациент. Именно психоанализ вдохновил теоретиков кино на исследование таких феноменов, как вуайеризм (синдром подглядывания) и идентификация (уподобление зрителя одному из персонажей). Позднее теории Фрейда, как правило в упрощенных вариантах, нередко напрямую использовались сценаристами, особенно в США.



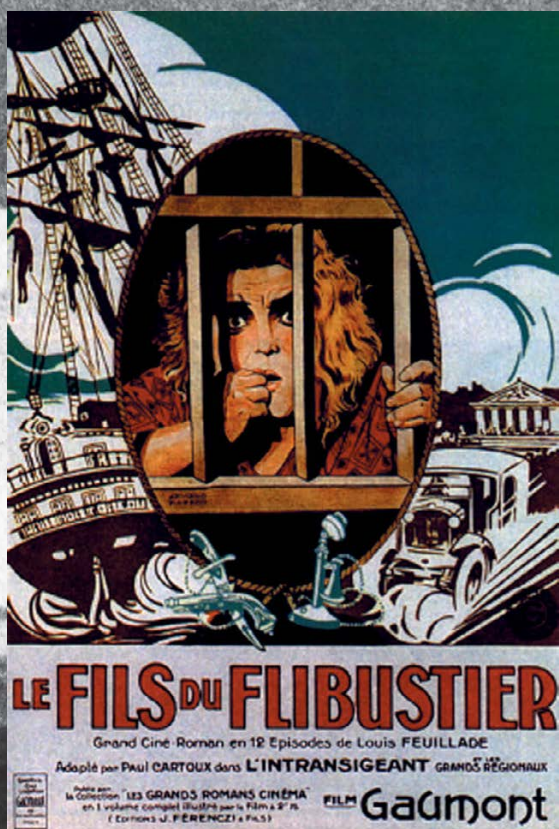
*Кадры из фильмов
«Сон любителя гренков с сыром»
(режиссер Эдвин Портер, 1906)
и «Андалузский пес»
(режиссеры Сальвадор Дали
и Луис Бунюэль, 1929)*





Уже в немом кино пираты и разбойники стали любимыми персонажами кинематографистов, привлекавшими в кинотеатры не только юных зрителей: кадр из фильма «Братья-разбойники» (режиссер Василий Гончаров, 1912) и афиша фильма «Сын флибустьера» (режиссер Луи Фейад, 1922)

Жанровый калейдоскоп



По отношению к раннему кино одним из первых проблему жанров поднял еще в 1908 г. в работе «Нат Пинкертон» К. И. Чуковский — в связи с бульварной литературой и зарождением массовой культуры. Он предложил следующий открыто полемический вариант: «Беллетристика кинематографа распадается на несколько групп. Есть произведения фантастические, т. е. такие, где посредством новой комбинации фотографических снимков на экране воочию появляется то, что в жизни совершенно невозможно. Есть произведения комические, которые исполняются под веселую музыку, и есть произведения трагические, которые исполняются под грустную музыку. Есть еще один род произведений — я бы назвал их «азартными», о них не упоминается ни в одной истории словесности».

Стоит заменить «азартный» на более традиционное «авантюрный», и мы получаем классификацию другого исследователя — Э. Арнольди. Но «азартный» жанр имеет и другие разновидности. Как-то мне довелось читать лекцию о русском кино в американском университете. Я привел эту цитату Чуковского и с некоторым сожалением сказал, что не нахожу адекватного перевода для термина «азартный жанр» и могу только его описать. И тут из задних рядов мне подсказали, что речь идет о таком популярном в современном кино жанре, как триллер. Это не совсем точный перевод слова «азартный»; тем не менее триллер (фильм, вызывающий дрожь), как и экшн (фильм, построенный на действии), оказывается в какой-то степени потомком азартного жанра, который придумал и которому дал название К. И. Чуковский.

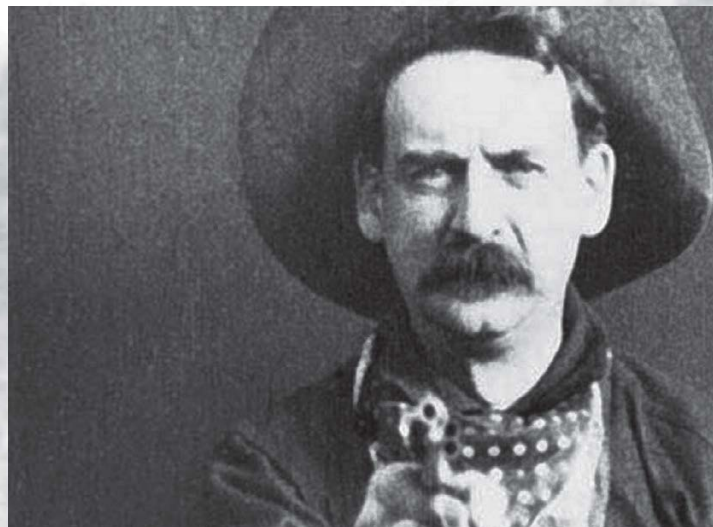
Что же касается системы жанров немого кино, то она во многом построена на особенностях развития киноискусства: с одной стороны, как повествования, с другой — как зрелища.

И для зрелища решающим моментом стало возникновение монтажа.

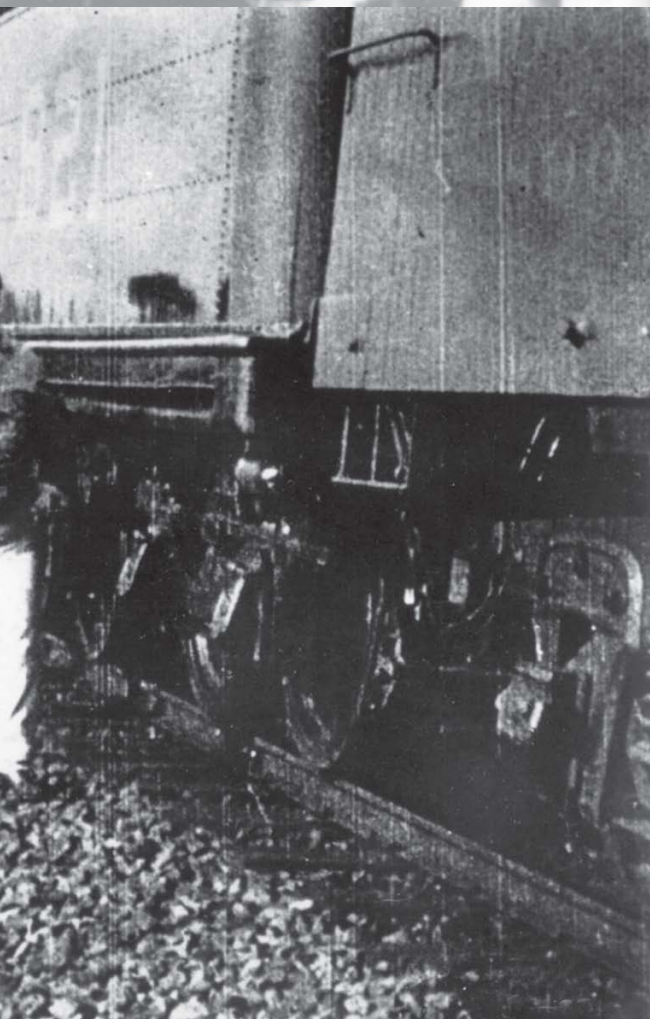
Новаторские варианты появляются относительно рано. В картине английского режиссера Дж. Уильямсона «Нападение на миссию в Китае» (1900) действие (нападение восставших на миссию) распадается на несколько обособленных в пространстве моментов: нападающие, защищающиеся и спешащие к ним на помощь моряки. Указанные моменты образуют единое целое в сознании зрителя, так как логически определенным образом соотносятся с атакой. Эта особенность приключенческих фильмов приводит к зарождению упомянутого выше перекрестного монтажа (т. е. чередованию кадров защищающихся и нападающих, преследователей и преследуемых), который способствует нарастанию напряжения в сознании зрителя.

Сходные моменты обнаруживаются и в первом в истории кино вестерне (вестерн — фильм о завоевании Дикого Запада, один из классических жанров американского кино). В фильме «Большое ограбление поезда», снятом в 1903 г. режиссером Э. Портером, зритель становится свидетелем захвата бандитами сначала железнодорожной станции, затем поезда. Они грабят почтовый вагон, после перестрелки закупают ящиком с деньгами, а потом собирают дань с испуганных пассажиров. Преследователи настигают скрывшихся в лесу бандитов и в очередной перестрелке убивают всех преступников. Сообщение об ограблении и преследование сочетаются с помощью перекрестного монтажа; здесь этот прием служит для выделения ударного эпизода внутри фильма.

Сюжет почти без изменений воспроизводит схему классической драматургии. Лишенное лишь экспозиции, действие переходит от завязки (станция и проникновение на поезд) к кульминации (двойной грабеж) и развязке. Но сюда все же вкрадывается инородный элемент — крупный план главаря бандитов (по свидетельствам историков, директора кинозалов вольны были показывать его в начале или в конце фильма).



Кадры из фильма
«Большое ограбление поезда»



Монтаж в кино представляет собой соединение нескольких кадров, а в позднейшей теории трактуется как столкновение содержания этих кадров. Монтаж существует в нескольких различных вариантах и по-разному развивается в разных жанрах киноискусства. В большинстве ранних картин монтаж сводился к последовательной склейке отдельных эпизодов, которые никак внутри себя не дробятся. Эти эпизоды просто следуют друг за другом во времени. В дальнейшем, с появлением планов различной степени крупности, ранее цельные сцены и эпизоды стали дробиться на несколько планов, в частности появилась так называемая восьмерка — чередование планов собеседников со смещением по их взглядам. Чередование планов преследующих и преследуемых получило название перекрестного монтажа. Столкновение планов по смыслу, а не по связи в пространстве и времени называется параллельным, или интеллектуальным, монтажом.



Кадр из фильма «Сонька — Золотая ручка» (1914–1915) с Ниной Гофман в главной роли. Это один из первых российских киносериалов. Жанр сериала (рассказа с продолжениями) зародился на страницах периодической печати и быстро перекочевал на экраны кинотеатров. Сегодня он почти безраздельно господствует на телевидении. Российский режиссер В. Мережко решил воскресить «Соньку...» в новом сериале в начале XXI в.

Для придания действию динамичности здесь используется уже движение камеры как горизонтальное, так и вертикальное вокруг своей оси. Горизонтальная панорама сопровождает грабителей и их преследователей в скачке по лесу, а вертикальная — следует за грабителями, опускающимися по железнодорожной насыпи, в связи с чем меняется пространственная характеристика кадра.

Дальнейшее развитие систем повествовательности приводит к формированию сериалов. Как структура сериалы возникли на основе периодической печати: газеты и журналы публиковали бесконечные романы с продолжением,

обращаясь систематически к одному и тому же кругу читателей. В то время зрители кинотеатров также были постоянными (дешевые залы находились вблизи мест проживания, в так называемых спальных районах), и давать продолжение одного и того же сюжета можно было практически бесконечно. Киносерии получили распространение в 1910-е гг.

Одним из самых типичных примеров такого рода были фильмы французского режиссера Л. Фейада, который первым обратился к экранизации цикла романов о Фантомасе. Они поставлены в 1913–1914 гг. Можно рассматривать как целостное произведение всю совокупность

фильмов (пять циклов, включающих по несколько частей каждый), один цикл с общим названием («Фантомас», «Жюв против Фантомаса», «Убивающий мертвец», «Фантомас против Фантомаса», «Фальшивый судья») или каждую часть, которая демонстрировалась на отдельном сеансе и тоже имела свое название.

Особенность группы жанров, основанных на детективных сюжетах, — роль загадочного аспекта в самых разных вариантах: в виде вопросов зрителям, их сознательного обмана, последовательных перевоплощений персонажей. В центральном эпизоде серии «Фантомас против Фантомаса» Фантомасов оказывается несколько: сам Фантомас, а также надевшие аналогичный костюм полицейский и Фандор. Действие постепенно раскрывает, кто есть кто: Фантомас убивает полицейского, а труп обнаруживает Фандор, снимающий сразу две маски — свою и убитого.

Исторический фильм как жанр обозначил свои границы уже в эпоху немого кино. Особую роль в данном жанре играют два фактора: информированность зрителя о событиях прошлого (как правило, вступающая во взаимодействие с режиссерской концепцией) и ориентация на документ. В этом аспекте исторический подход восходит к реконструкциям хроники, один из наиболее ранних примеров которой — фильм «Коронация Эдуарда VII». Ж. Мельес запечатлел ее в 1902 г. (за полтора месяца до самой церемонии, отложенной из-за болезни короля), а публично фильм был показан только после коронации.

С реконструктивной в историческом фильме взаимодействовала противоположная тенденция — театрализация, наиболее ярко представленная продукцией школы «Фильм дар». Хрестоматийный пример такого рода — фильм «Убийство герцога Гиза» (1908). В зависимости от степени осведомленности зритель мог воспринять определенную точку зрения на показанное событие: в частности, убийство в 1588 г. герцога Генриха де Гиза гвардейцами короля Генриха III трактуется в фильме как вероломное предательство.



«Русская свадьба XVI столетия» — историческая картина в пяти сценах, поставленная В. Гончаровым в 1908 г., по сути — экранизация оживших живописных полотен, которые были сконструированы художником В. Фестером по картинам К. Е. Маковского, изображавшим различные этапы свадебного обряда

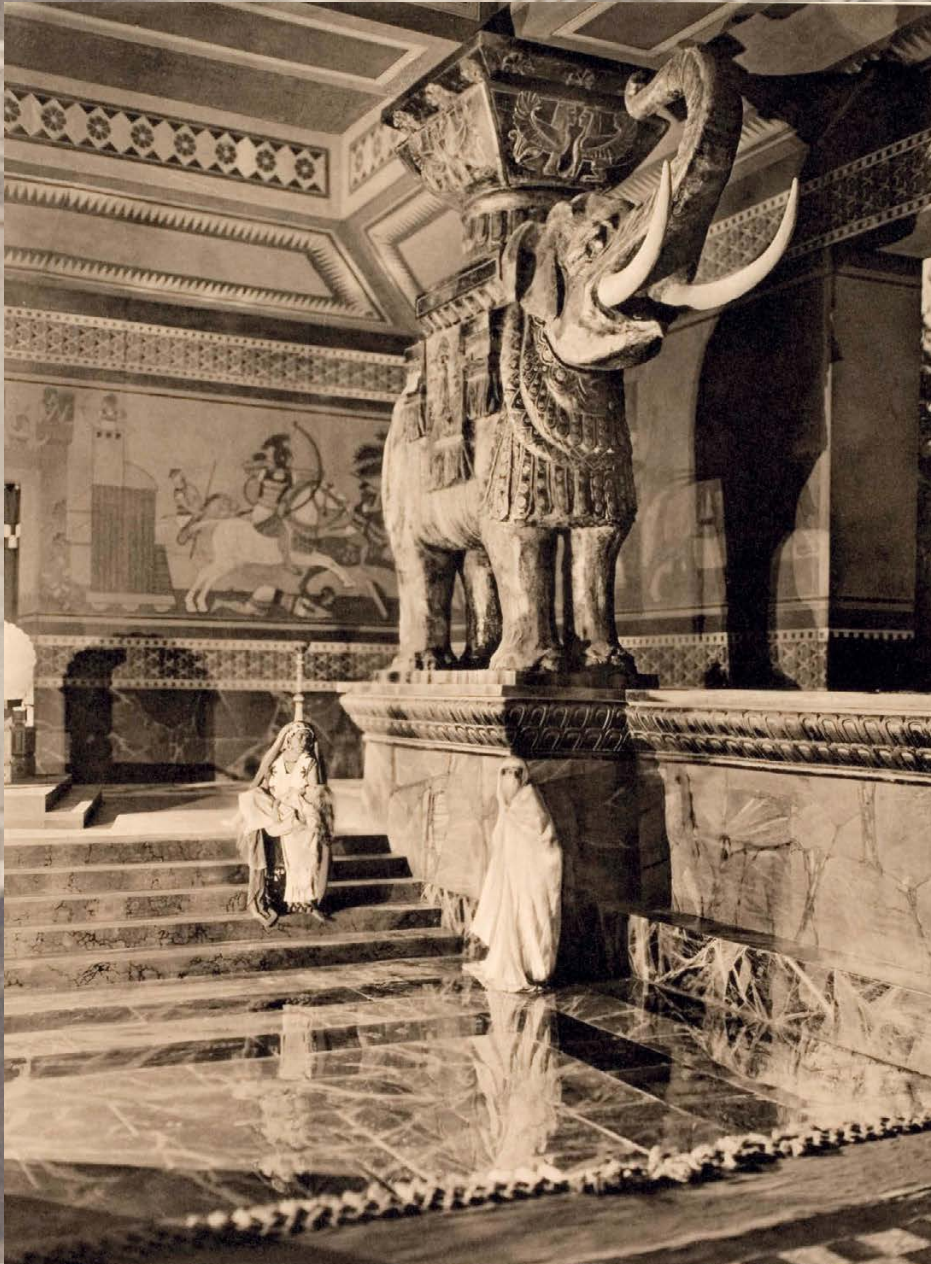


Русская классика глазами немого кино: кадр из фильма «Евгений Онегин» (режиссер Василий Гончаров, 1911) и Федор Шляпин в фильме «Царь Иван Васильевич Грозный» (режиссер Александр Иванов Гай, 1915)



Кадры из фильма «Оборона Севастополя» (1911): слева вверху — игровая сцена, справа вверху — ветераны на фоне тех же декораций

Кадр из фильма «Кабирия» (режиссер Дж. Пастроне, 1914). Грандиозные декорации наглядно свидетельствовали о могуществе новорожденной киноиндустрии





Кадр из хроники: Лев Толстой в Ясной Поляне. Этот именитый участник севастопольских событий в конце жизни нередко появлялся на экране — операторы стремились запечатлеть для грядущих поколений «уходящую натуру»



Для артхаусного крыла исторического фильма, наоборот, характерна тенденция к максимальному правдоподобию, своего рода документализму в отношении к прошлому. В качестве примера можно привести русские исторические хроники, первая из которых — «Оборона Севастополя» — создана в 1911 г.

Фильм представляет собой серию расположенных строго по хронологии эпизодов обороны города в 1855 г., во время Крымской войны, начиная с потопления русского флота вплоть до отхода на Северную сторону. Завершает фильм часть, посвященная ветеранам войны и памятным местам современного по отношению к созданию фильма Севастополя.

Приоритет синтеза реконструктивной и театрализованной тенденций принадлежит итальянским пеплумам. Название этого специфического жанра восходит к античной верхней одежде эпохи, которая стала опознавательным признаком фильмов, посвященных далекому прошлому. Наиболее знаменитый из такого рода фильмов — «Кабирия» — был снят Дж. Пастроне в 1914 г. Он свидетельствует об умении сочетать рассказ о превратностях жизни вымышленных героев с подлинными историческими событиями, а также о творческом развитии приемов выразительности в раннем кинематографе.

Демонстрация «Кабирии» продолжалась около четырех часов. Действие фильма включало как эпические, так и камерные эпизоды, что обусловило многообразие использованных в фильме планов — от среднего до сверхдальнего, включая кадры извержения вулкана или сожжения флота. Противопоставление масштаба обыгрывалось и непосредственно в ряде действий: в одном из эпизодов герои были вынуждены карабкаться по гигантской статуе. В дальнейшем разномасштабность стала одним из излюбленных эффектов, доступных в динамике, пожалуй, только кинематографу. Вспомним хотя бы хрестоматийные кадры из фильмов А. Хичкока — герои на статуе Свободы или на гигантских каменных барельефах.

Смех и слезы

Иной стороной кинематографическая специфика оборачивалась в жанре комедии. Чаще всего комедийный эффект вызывался непосредственно внутрикадровым содержанием. Это касается и одной из самых известных особенностей ранних комедий — переходящих героев-актеров. Например, о том, что он увидит известного М. Линдера, зрителю сообщается уже в заглавии фильма «Макс и его собака Дик» (1912).

Иные истоки выразительности обнаруживаются в ранней американской комедии «Королева быстроты». Героиня фильма, преодолевая множество препятствий, доставляет лекарство больному отцу-судье. За экспозицией, сообщающей о чудодейственности этого средства, а также о привязанности девушки к одному из полицейских, следует кульминация — преследование, в котором участвует группа полицейских на велосипедах. Фильм заканчивается посрамлением злого полицейского, притащившего героиню на расправу к тому самому судье, которому предназначалось лекарство. В отличие от прицельно бытового комизма французской школы, в «Королеве быстроты» мелькают элементы эксцентрики, которые в дальнейшем становятся определяющим признаком американской «комической». Характерна значительная дробность фильма: если в разобранной выше комедии М. Линдера было всего 15 кадров, то здесь их более 90, при совсем небольшом различии в метраже. Это объясняется большим числом объектов и мест съемок (четыре участвующие в гонке группы, множество аспектов дороги), параллельностью действий, а также внутренним членением монтажных элементов.



Макс Линдер сочетал французскую галантность с американским интересом к техническим новинкам

Сюжетная схема фильма Макса Линдера «Макс и его собака Дик» предельно проста: героиня Сюзанна колеблется между двумя претендентами, пока наконец, бросив жребий, не останавливается на Максе. Вскоре Макс обнаруживает, что жена ему изменяет, и, предупрежденный Диком, застаёт ее с другом. Вместо ожидаемых побоев он их просто выгоняет и в заключительном кадре мирно завтракает с верной собакой. Выразительность в целом построена на сценической пантомиме, индивидуальная особенность фильма состоит в деятельном участии в происходящем собаки, обусловленном обиходными представлениями о собаке как о самом разумном животном и лучшем друге человека. И то и другое доводится до крайности: собака уподобляется человеку, но не в характере исполнения (движется она тривиально и не очень осмысленно), а в сюжетных функциях вплоть до финала — верный пес лучше неверной жены.

Мейбл Норманд со своим мотоциклом. «Я не могу представить себе ничего более прекрасного, чем Мейбл за рулем», — говорил режиссер Мак Сеннет



Кадр из фильма «Королева быстроты». В главной роли (в центре) Мейбл Норманд



Чарли Чаплин в фильме
«Собачья жизнь» (1918).

Образ бродяги стал постоянной маской Чаплина вплоть до фильма «Новые времена». В картине «Собачья жизнь» Чаплин выступает наследником Макса Линдера, но и у Дика появляется преемник

На новый уровень американская «комическая» поднимается в творчестве Ч. Чаплина, в какой-то мере объединившего французскую и американскую традиции с приемами английского мюзик-холла. Характерным с этой точки зрения был фильм «Бродяга» (1915).

Ведущим жанром как немого кино, так и, пожалуй, кинематографа в целом была не только комедия, но и противостоящая ей мелодрама, базирующаяся на противопоставлении наказуемого порока бессильной добродетели или, в другом варианте, духовных устремлений человека плотским. Типичен в этом плане датский фильм «Бездна» (режиссер У. Гад, 1910).

Система жанров раннего кинематографа возникла и развивалась в тесном взаимодействии со зрительскими интересами и предпочтениями. Благодаря сложению жанровой системы удалось обеспечить устойчивую связь между создателями кинофильмов и зрителями, что, в свою очередь, определило экономическое процветание кинематографа и дальнейшее расширение сферы его влияния.

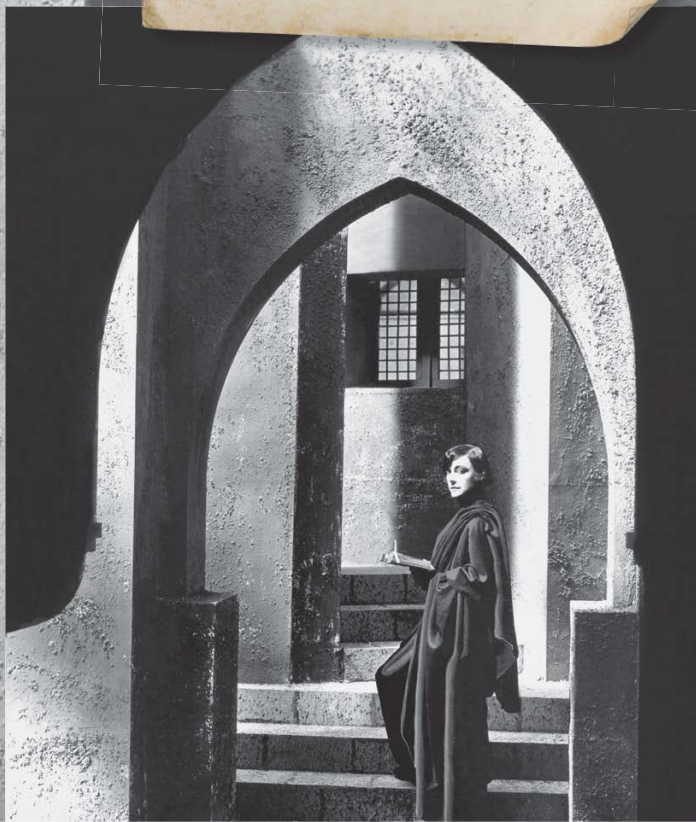


В фильме Чарли Чаплина «Бродяга» рассказывается о том, как бродяга Чарли спасает дочь фермера от бандитов, за что поначалу получает работу на ферме, а затем уходит в одиночестве, так как ему не удалось завоевать сердце героини. Открытую эксцентричность приобретают все эпизоды работы на ферме, вплоть до того, что Чарли «качает» из коровы молоко ее же собственным хвостом. Скрытая эксцентрика преобладает в создании самого центрального образа, в его внешнем облике (спадающие брюки и большие ботинки в оппозиции светским усикам и котелку) и в характере (благородный бродяга).



*Аста Нильсен
и Пол Реймерт в фильме «Бездна»*

Аста Нильсен в заглавной роли в фильме «Гамлет». Эта нордическая звезда была одной из первых, кто рискнул примерить на себя мужские одежды ради воплощения архетипического образа принца датского



Героиня фильма «Бездна» Магда (ее играет звезда датского и мирового кино Аста Нильсен), случайно познакомившаяся с благопристойным молодым человеком, приезжает к нему на лето в гости и томится от скуки в доме его отца-пастора. Коварным змеем-искусителем оказывается прибывший с цирковой труппой «ковбой» Рудольф, который похищает героиню. По прошествии нескольких лет, как нам сообщают титры, мы видим Магду в «артистическом пансионате» брошенной своим возлюбленным и партнером, предпочитающим более молодых танцовщиц. Однако, несмотря на минутную попытку героини вернуться к добродетельному жениху, Рудольфу все же удается ее удержать. Голос плоти оказывается сильнее. Заключительный эпизод фильма повествует о последней встрече жениха с героиней, которую сам «ковбой» бросает в объятия этого, как ему кажется, финансово выгодного господина. Спасая бывшего друга и себя от побоев героя-любownika, Магда убивает Рудольфа и безутешно оплакивает его. Внутрикадровые элементы подчинены принципу максимальной достоверности, подчеркиваются бытовые детали: воротничок священника, хлыст «ковбоя», бедность декораций маленького театра, где приходится выступать героям. Однако это стремление к достоверности не должно скрывать и другую сторону — моделируется идеология. Дом пастора и (в большей степени) цирк показаны такими, какими их представляет коллективное сознание скандинавского мещанина: первый — белоснежным и пуританским, как сам протестантизм, второй — грязным и мрачным прибежищем разврата.

Первые звезды в солнечной Калифорнии

Решающим моментом принято считать создание Голливуда, иными словами, постепенное переселение ведущих кинематографистов из Нью-Йорка к тихоокеанскому побережью США. Во-первых, здесь можно было скрыться от всевидящего ока Т. Эдисона, имевшего монополию на использование любой киноаппаратуры, а во-вторых, климатические условия позволяли снимать фильмы без искусственного освещения почти круглый год. Благодаря этому штат Калифорния и стал тем центром индустрии развлечений, которым он остается по сей день. Создатели Голливуда являлись выходцами из самых разных европейских стран: Сэмюэл Голдвин был родом из Варшавы, в годы его детства входившей в состав Российской империи, Луис Б. Мейер — из Минска, братья Николас и Джозеф Шенки — из Рыбинска и т. д. Все они, а также их коллеги и конкуренты отличались невиданной деловой хваткой и умением понять, в какой сфере лежат интересы их потенциальных клиентов, в данном случае зрителей.

Первым игровым фильмом, снятым голливудской студией, стал «Мужчина-скво» Сесила Де Милля и Оскара Апфеля. К 1915 г. большинство американских фильмов снималось в Голливуде, где скоро обосновались такие «мейджоры» (крупные голливудские студии), как «Коламбия», РКО (Radio-Keith-Orpheum), «Уорнер Бразерс», «Парамаунт».

Система голливудских студий формировалась постепенно, начиная с кустарного производства и заканчивая вертикальной монополизацией и соединением в одних руках и производства, и проката, и показа фильмов. Огромное значение здесь имело формирование так называемой системы звезд, ибо уже тогда стало ясно, что первым и главным элементом, привлекающим зрителя в кинотеатры, оказываются исполнители главных ролей.

Первоначально никаких звезд, конечно, не было: в ранних фильмах даже имен исполнителей

никто не знал. В дальнейшем, как уже отмечалось, именно в жанре комедии появились персонажи-маски, за которыми были закреплены определенные актеры или актрисы. Каждый комик, будь то Макс Линдер, Чарли Чаплин, Бастер Китон или Гарольд Ллойд, создавал себе образ, которому оставался верен. Это было нужно в том числе и для того, чтобы потенциальный зритель сразу мог понять, какой именно фильм ему предстоит увидеть. При этом прозвища героев (Макс, Чарли, Фатти, т. е. Толстяк (актер Роско Арбэкл) и т. п.) зачастую значились в названии самих фильмов.

Вслед за этим появились исполнители и исполнительницы, обладающие достаточной притягательной силой для того, чтобы своим присутствием на экране завлекать зрителей в кинотеатры.

Как только стало ясно, что женщины-героини привлекают внимание зрителей к мелодрамам, начали искать мужчин-героев, которые завоевали бы популярность в приключенческих фильмах (в Америке это были в первую очередь вестерны). Такими звездами стали, к примеру, Уильям Харт, Гэри Купер и Джон Уэйн.

Перипетии личной жизни звезд оказались не менее привлекательными для зрителей, нежели приключения героев и героинь на экранах, откуда и популярность разного рода любовных связей и семейных пар. Наиболее характерный пример здесь — дуэт Дугласа Фэрбенкса и Мэри Пикфорд. Он — идеальный герой приключенческих фильмов, она — идеальный образ добродетельной домохозяйки, который был способен привлечь к экранам не только мужскую, но и женскую часть населения (в дальнейшем эта аудитория покинет кинозалы и поднимет рейтинги так называемых «мыльных опер» на радио, а затем и на телевидении).

Интересно, что в 1920-е гг. потенциальные звезды чаще «импортировались» из Европы. Наиболее характерной в этом плане можно считать историю Греты Гарбо, привезенной