

ТЕОРИЯ КИНО. ОТ ЭЙЗЕНШТЕЙНА ДО ТАРКОВСКОГО

Зарождение кинематографа и теории
КИНО





Фильмы:

- «Полистый поливальщик» братьев Люмьер
- «Путешествие на Луну» Жоржа Мельеса
- «Нетерпимость» Д.У. Гриффита
- «Кабинет доктора Калигари» Р. Вине
- «Антракт» Рене Клера
- «Андалузский пес» Бунюэля и Дали

Цель: Рассказать о зарождении кинематографа, его течениях в период немого кино и о первых теоретиках кино.

Основные идеи:

1. «Живая фотография» братьев Люмьер – аттракцион, способный привлекать многочисленных зрителей и приносить существенную прибыль.
2. Зарождение кино – первый публичный показ 28 декабря 1895 г. в «Гран кафе» на Бульваре Капуцинов в Париже.
3. Жорж Мельес сделал следующий шаг: он формирует фотографируемую реальность. Для этого ему понадобились вымышленный сюжет, актер и декорация.
4. Главной фигурой американского (да и мирового) кино начала XX века является Дэвид У. Гриффит.
5. Главным результатом всех гриффитовских реформ явился параллельный монтаж. Идею одновременного развития нескольких сюжетных линий он позаимствовал из литературы.
6. «Немецкий экспрессионизм» – художественное пространство фильмов, смоделированное в съемочном павильоне, отражало распадающийся «покосившийся» мир.
7. «Фотогения» Луи Деллюка.
8. «Французский авангард». Провозгласив идею «чистого кино», режиссеры-авангардисты начали создавать фильмы без сюжетов, без героев, без смысла.
9. Сюрреализм Бунюэля и Дали.
10. Монтажное советское кино.

Мы начинаем курс лекций по теории кино, в основу которого положена книга Семена Фрейлиха «Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского». Сегодняшняя лекция посвящена тому, как одновременно с зарождением кино начали появляться различные теории кино.

Открытия **братьев Люмьер** имели непреходящее значение. Люмьеры и их операторы нашли возможность не только показывать движение, но и снимать человека и предмет с движения.

Первый публичный просмотр состоялся 28 декабря 1895 г. в «Гран кафе» на Бульваре Капуцинов в Париже. Именно с этого момента – первого платного (коммерческого) сеанса, принесшего 33 франка чистой прибыли, – начинается история мирового кино. Братья Люмьер не предвидели триумфального будущего своего детища и рассматривали кинематограф лишь как «живую фотографию» - аттракцион, способный привлекать многочисленных зрителей и приносить существенную прибыль. Однако скоро стало очевидным, что французы открыли путь новому виду искусства. По сути, братья Люмьер положили начало документальному кино. Они снимали на пленку короткие (протяженностью 40 - 50 секунд) репортажи будничной жизни города и своей семьи: «Выход рабочих с фабрики», «Завтрак младенца», «Игра в покер», «Прибытие поезда», «Разрушение стены» и др. Эти названия одновременно представляют сюжет картин, авторы которых не инсценировали события, а лишь фиксировали их с помощью киносъемочного аппарата. Поэтому фильмы братья Люмьер создавали без сценария, без декораций, без участия актеров.



Одно из немногих исключений – знаменитый короткий скетч «Полистый поливальщик», где мальчик-подросток наступает на шланг за спиной садовника, и тот в результате неожиданно обдает себя струей воды. Сцена была снята на натуре, а в качестве исполнителей выступили приятели Люмьер. Естественность экранного образа, отсутствие какого бы то ни было вмешательства создателей фильма в реальный ход события, снимаемого на пленку, – характерная особенность кинематографа Люмьер.



Но зрителей прежде всего завораживала специфическая природа экранного зрелища, которая подспудно проявляла себя в незатейливых «движущихся картинках». Оказалось, что изображение может менять свой масштаб (план) в отличие, например, от театрального спектакля, представляя предметный мир и человека, как в целом, так и в совокупности отдельных деталей.

Однако поскольку Люмьеры использовали свои приемы только для съемок одноминутных документальных фильмов, создание которых сводилось к искусству выбора сюжета, композиции кадра и освещения, художественные возможности кино оставались неизведанными. Фильмы братьев Люмьер очень скоро перестали поражать. Как заметил Жорж Садуль, «люмьеровский реализм оставался в известной мере механическим» и потому «привел кинематограф в тупик!» (1).

Жорж Мельес сделал следующий после братьев Люмьер шаг: он отказался от простого воспроизведения реальности и попытался вести рассказ. Мельес сам формирует фотографируемую реальность. Для этого ему понадобились вымышленный сюжет, актер и декорация.

Это были зрелищные постановки, феерии, лучшую из которых, «Путешествие на Луну» (для времени вполне масштабную – картина демонстрировалась пятнадцать минут), Мельес поставил по мотивам романов Жюль Верна и Герберта Уэллса. Наивная фантазия в фильме сочеталась с юмором, действие развивалось с помощью трюков и опиралось на аттракционы, заостренные иногда до гротеска. Феерии Мельеса – это, по существу, зрелища. Недаром наибольший успех эти фильмы имели в мюзик-холлах и ярмарочных балаганах. Конечно, современный зритель воспринял бы картины Мельеса как примитив. В кинопавильоне Мельес соорудил сцену, съемочная же камера пребывала в той единственной точке, где предположительно стояло бы самое удобное кресло партера. По сути, постановки Мельеса – это фильмы-спектакли. Однако это не должно закрывать от нас историческое значение открытий Мельеса.

Картины Мельеса отличаются богатством выдумки, разнообразием технических решений, размахом декораций, но вместе с тем страдают монотонностью экранного изображения, представленного общими маловыразительными планами. В отличие от фильмов братьев Люмьер, где реальные объекты свободно приближались и удалялись от камеры, перемещение актеров в студии Мельеса было строго ограничено порталом сцены, а киносъемочный аппарат оставался статичным. Его фильмы-феерии имели условно-театральный характер. Этот значительный недостаток позволил многим исследователям говорить о некинематографичности мельесовских фильмов, ограничивая его вклад в развитие экранного языка изобретением серии трюков (двойная экспозиция, взаимозамещение предметов в кадре и т.д.).

Вместе с тем следует отметить, что Мельесу принадлежит открытие важнейшего средства кинематографической образности – монтажа. Снимая довольно развернутые сюжеты с завязкой, развитием действия, кульминацией, он не мог уложиться в один монтажный кадр, как братья Люмьер, и вынужден был собирать повествование из нескольких эпизодов. Это и привело Мельеса к использованию последовательного монтажа. Кстати говоря, он тоже раскрашивал свои фильмы.

Мартин Скорсезе в 2012 г. снял замечательный фильм «Хранитель времени», посвященный творчеству и жизни Жоржа Мельеса.

С. Фрейлих: «Люмьер снимал картины. Мельес впервые ставил их. Именно здесь наметился поворот кинематографа «глаза» к кинематографу «взгляда», хотя это обнаружится в полную силу лишь в творчестве Дэвида Гриффита. Мельес же был его предтечей».

«Я всем обязан ему», – сказал о Мельесе Гриффит. Не «прямое кино» Люмера берет на вооружение Гриффит, а игровое, жанровое кино Мельеса.

До 1914 г. французское кино занимало лидирующее положение в мировом кинопроцессе. Здесь появились первые кинозвезды, первые эксцентрические комедии, первые киноимперии «Пате» и «Гомон». Чтобы превратить кино из дешевого ярмарочного развлечения в более высокое зрелище, некоторые литераторы и театральные деятели организовали общество «Фильм д'Арт» и занялись экранизациями известных романов с привлечением знаменитых актеров.

Первая мировая война подорвала позиции европейского кино, но не остановила кинопроцесс. Его движущий центр быстро и незаметно переместился на американский континент.

В 1908 г. возник Голливуд, который уже к 1914 г. стал крупнейшим в мире центром кинопроизводства. Картины снимались практически ежедневно в двух основных жанрах: ковбойские фильмы, позже получившие название вестерна, и комедии – slapstick comedy (комедия затрещин).



Главной фигурой американского (да и мирового) кино начала века является Дэвид У. Гриффит (1875-1948).

Творческий вклад Гриффита в развитие искусства кино определяется четырьмя главными моментами:

- внедрение в кинодраматургию повествовательной, романной конструкции;
- реформа системы актерской игры;
- превращение кинокамеры в активного участника действия;
- параллельный монтаж.

Главным результатом всех гриффитовских реформ явился параллельный монтаж. Идею одновременного развития нескольких сюжетных линий он позаимствовал из литературы – прежде всего у Диккенса – и научился повествовать изображениями, скачкообразно переходя от одного эпизода к другому. Сюжетосложение в фильмах Гриффита обрело многослойность.

События, происходившие в одно и то же время в разных местах, чередовались друг с другом на протяжении всей ленты и пересекались только в финале. Сегодня подобный способ киноповествования является хрестоматийным. Однако Гриффит добивался его внедрения ультимативным путем, так как продюсеры недоуменно возражали против разрушения привычной для тогдашнего зрителя последовательно-линейной драматургии фильма. К 1913 г. Д. У. Гриффит становится взрослым художником со своим собственным творческим методом. Это позволило ему создать первые в мире монументальные экранные произведения: «Рождение нации» (1914) и «Нетерпимость» (1916).

О художественных достоинствах германского киноискусства 20-х годов XX века весь мир заговорил в связи с творчеством режиссеров-экспрессионистов. «Немецкий экспрессионизм» представляет собой заключительную фазу развития целостного направления в мировой художественной культуре начала XX века.

Первым фильмом, открывшим новое направление, стал «Кабинет доктора Калигари» (1919) Роберта Вине. «Кабинет доктора Калигари» является классическим образцом эстетики экспрессионизма не только на тематическом уровне, но и с точки зрения формы. В этой связи следует подчеркнуть, что главными соавторами режиссера здесь стали художники Герман Варм, Вальтер Рериг, Вальтер Рейман. Ибо декорации, костюмы, актерский грим стали выражением философско-эстетической концепции экспрессионизма. Художественное пространство фильма, смоделированное в съемочном павильоне, отражало распадающийся «покосившийся» мир.



Изображенные предметы (двери, стулья, окна) лишены правильных геометрических форм, графичность которых еще более обостряют светотеневые контрасты. Изломленные улицы, хаотичное нагромождение домов, зигзаги лестниц расщепляют композицию кадров, подчеркивая их плоскостной характер. Даже титры в фильме выписаны резким неровным «почерком».

«Немецкий экспрессионизм» обогатил кино новыми темами и новыми изобразительными приемами. Снимая свои фильмы в павильонах, режиссеры и художники научились создавать не просто романтическую атмосферу в кадре, а целостное символическое пространство, в котором даже ирреальные персонажи оказывались аллегориями устрашающих, но вполне реальных идей. Режиссеры-экспрессионисты впервые целиком подчинили актерскую игру общей образной концепции фильма.

У каждого художественного направления в кино есть свой теоретик. О немецком экспрессионизме писал теоретик кино Зигфрид Кракауэр в своей книге «От Калигари от Гитлера».

Теоретиком французского кино 1920-х годов был Луи Деллюк, написавший «Фотогению кино».

Теория фотогении, созданная Луи Деллюком, была первой кинотеорией, завоевавшей мировую



известность и оказавшей значительное влияние на все последующее развитие киномысли.

Понятие «фотогения» у Деллюка определяло свойство существ и предметов выглядеть на экране иначе, чем в жизни. Деллюк, в сущности, лишь подметил это явление, но не дал ему внятного объяснения. Он составил целый список того, что при переходе на экран выигрывало в силе, красоте и поэзии. К фотогеничным явлениям он отнес поезда, пароходы, самолеты, современную технику; описал некоторые свойства человеческих лиц, одежды, мебели, которые, с его точки зрения, отвечали специфике нового искусства. Составленный Деллюком реестр фотогеничных элементов мира в значительной степени отражал его личные пристрастия, но еще в большей мере – тенденции его времени. Однако само понятие «фотогении» выявляется у Деллюка, скорее, эмпирически, и ему не дается рационального объяснения.

Французское кино после Первой мировой войны довольно долго оставалось в состоянии кризиса. В 1917 г. Луи Деллюк писал: «Франция, которая изобрела кино, создала и сделала его известным, теперь наиболее отсталая страна...». Оставаясь в тени ярких достижений американских и германских режиссеров, французская кинематография утрачивала свой лидерский статус. Чтобы выровнять ситуацию, творческая общественность предпринимает ряд мер в целях возрождения художественного потенциала своей киношколы.

Подлинными виртуозами чистой кинематографической формы явились представители «французского авангарда», пришедшие на смену группе Деллюка. Именно с их творчеством связан взлет французского кино с 1924 по 1930 г. Провозгласив идею «чистого кино», режиссеры-авангардисты начали создавать фильмы без сюжетов, без героев, без смысла.

Мощным кинематографическим аккордом французского авангарда является фильм Рене Клера (1898 - 1981) «Антракт». Лента создавалась не как самостоятельное экранное произведение, а как антракт хореографического представления. Но стоило фильму появиться перед публикой, как тут же он обрел автономное художественное существование. Пресса запестрела хвалебными отзывами и рецензиями, назвав постановку

Р. Клера лучшим фильмом года. Именно «Антракт» (1924) знаменует начало французского киноавангарда во всей совокупности его течений и является отражением духа времени – интеллектуального и эстетического бунтарства. Снятый исключительно на натуре фильм представляет собой карнавальное течение образов «яркой свежести и живой изобретательности» (Ж. Садуль).

Продуктивным авангардистским направлением также явился сюрреализм. Основателем резкого (жесткого) сюрреализма выступил испанский режиссер Луис Бунюэль, который в сотрудничестве с Сальвадором Дали снял две картины, считающиеся классическими образцами этой эстетики: «Андалузский пес» (1928) и «Золотой век» (1930).

«Андалузский пес» вызвал бурю споров, протестов и восторгов. Родившись из двух снов – Бунюэля и Дали – фильм, тем не менее, не стал «толкованием сновидений». Другое дело – художественная структура картины, отражающая природу сна. Образы реальные и причудливые переплетаются на экране вне логики причинно-следственных связей, ибо авторы пытаются установить контакт со зрителем не на рациональном, а на первородном уровне ощущений. В этом смысле весьма характерен кадр, запечатлевший ладонь с дырой, из которой выползают муравьи. Образ нацелен прямо в подсознание зрителя.

Мощными достижениями в области кинематографической формы заявила о себе в 20-е годы советская киношкола. Хотя содержательно-тематический аспект здесь был ограничен советской идеологией, это не повлияло на стилистику фильмов, на способ художественного мышления режиссеров. Зарубежные коллеги их уважительно называли «советскими формалистами», подчеркивая новаторскую сущность творчества, а три картины – «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Земля» – были включены в список лучших фильмов всех времен и народов.

Дополнительные ресурсы по теме лекции:

1. Садуль Ж. Всеобщая история кино. - М.: Искусство, 1958. - 6 томов.
2. Луи Деллюк «Фотогения», пер. с франц., - М., 1924.
3. Зигфрид Кракауэр «Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера», - М., Искусство, 1977. – 320 с.
4. http://www.dnevkin.ru/library_kracauer_1.html
5. Сергей Комаров. Немое кино // История зарубежного кино. — Москва: Искусство, 1965. — Т. 1. — 416 с.



Книга: Теория кино. От Эйзенштейна до Тарковского
Лекция: Зарождение кинематографа и теории кино

6. Разлогов К.Э. Мировое кино. История искусства экрана. – М., ЭКСМО, 2013. – 688 с.