

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Владимирский государственный университет
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых»

С. А. Говердовская-Привезенцева

ИСТОРИЯ МИРОВОГО КИНО. ЖАНРЫ (1895 – 1945)

Учебное пособие



Владимир 2020

УДК 791.1
ББК 85.373
Г57

Рецензенты:

Доктор филологических наук, профессор
зав. кафедрой журналистики, рекламы и связей с общественностью
Тверского государственного университета
Е. Н. Брызгалова

Кандидат филологических наук
доцент кафедры журналистики, рекламы и связей с общественностью
Владимирского государственного университета
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых
О. В. Февралёва

Говердовская-Привезенцева, С. А.

Г57 История мирового кино. Жанры (1895 – 1945) : учеб. пособие /
С. А. Говердовская-Привезенцева ; Владим. гос. ун-т им. А. Г. и
Н. Г. Столетовых. – Владимир : Изд-во ВлГУ, 2020. – 195 с.
ISBN 978-5-9984-1207-3

Рассмотрено появление и формирование основных жанров мирового кинематографа в период с 1895 по 1945 г.

Предназначено для студентов вузов направлений подготовки 42.03.02 «Журналистика» и 42.03.04 «Телевидение», а также преподавателей, занимающихся вопросами журналистского образования.

Рекомендовано для формирования профессиональных компетенций в соответствии с ФГОС ВО.

Ил. 316. Табл. 11. Библиогр.: 70 назв.

УДК 791.1
ББК 85.373

ISBN 978-5-9984-1207-3

© ВлГУ, 2020

© Говердовская-Привезенцева С. А., 2020

ВВЕДЕНИЕ

Учебное пособие, первую страницу которого вы открыли, – третье по счету, изданное в рамках курса «История мирового кино» для студентов направлений подготовки «Журналистика» и «Телевидение». Если в предыдущих изданиях, «История мирового кино» (1895 – 1945)» и «История мирового кино. Россия (1895 – 1945)», акцент делался на кинематографических персоналиях, благодаря которым «ожившая фотография» стала мировой киноиндустрией, то здесь главным становится жанровая система мирового кинематографа.

Учебное пособие знакомит с новыми киноименами и фильмами, наконец, с началом рождения жанров и их первоначальным развитием. Ведь в конце XIX – начале XX века жанры давно и прочно существовали в литературе, театре, музыке, изобразительном искусстве, но их еще не могло быть у зарождающегося экранного искусства. Год за годом, шаг за шагом кинематографисты создавали их. У искусства нет изначальной теории, у искусства есть практические творения. Когда их накапливается какое-то количество, только тогда можно обобщить, сделать выводы, назвать происходящее, затем название перерастёт в общезначимый и общеупотребляемый термин.

Автор не останавливается на рассмотрении только особенностей каждого жанра, его задача – изложить общую историю происходящего, чтобы за один семестр обучения у студентов сложилась целостная картина развития киноиндустрии с 1895 по 1945 год. Для этого достаточно сильным аргументом станет рубрика **ФИЛЬМОГРАФИЯ**, которая заканчивает каждую главу. Она – не полная, не окончательная, потому что каждый год приносит новые забытые или малоупоминаемые до этого фильмы, имена режиссёров, актеров, продюсеров, операторов, композиторов. Но и представленные фильмы и имена дают понимание, как мало кинофильмов снимали в самом начале пути, затем киногоды становились обильнее, объёмнее, разнообразнее – уже и в жанровом отношении.

В рубрике **БИБЛИОГРАФИЯ** даётся перечень литературных, газетных, журнальных изданий о конкретном жанре.

Присутствие в пособии рубрики **ТВОРЧЕСКОЕ ЗАДАНИЕ** принципиально важно вследствие того, что показывать мировые киношедевры студентам-журналистам не позволительно как простым зрителям. Они – творческие личности. Они должны видеть то, что происходит на киноэкране по-другому, с откликом в своей душе. Это необходимо для того, чтобы появлялись собственные идеи, задумки, которые хотелось претворить в жизнь, еще учась в университете.

Для тех же, кто более склонен к научно-исследовательской работе, в рубрике **ДОКЛАДЫ** предложены некоторые темы для исполнения. Конечно, они не являются жесткими, а могут быть переформулированы, дополнены, изменены в зависимости от настроения и возможностей каждой учебной группы студентов-журналистов. Человеку, интересующемуся кинематографом, будет любопытно узнать, как молодое искусство искало и осваивало новые приемы киноизображения, технические средства киноязыка, вырабатывало новые драматургические приемы, жанровую структуру, как отходило от театральных систем, как использовало звук, цвет, искало новые художественно-эстетические формы, осмысляло и обогащало теорию киноискусства. Выдающиеся кинорежиссеры – Мельес, Гриффит, Чаплин, Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко, Кулешов, Вертов, Дисней, опираясь на опыт, на традиции театра, живописи, музыки, традиции литературы, непрерывно овладевали новыми средствами кинематографа и стали подлинными новаторами, оставившими след в становлении и развитии мирового киноискусства и киножанров.

Стоит обратить внимание на рубрику **АФИША**. В ней представлены сочные, красивые документы эпохи. Афиша – документ эпохи. Научиться анализировать киноафиши разных лет, отчетливо видеть их эволюцию – задача второго плана обучения.

Наконец, традиционное присутствие в каждом учебном пособии кинематографических кроссвордов предполагает и постоянную рубрику **КРОССВОРД**, в которой определяются тематика будущих интеллектуальных задач и условия их создания.

Глава 1

НАЧАЛЬНЫЙ ПЕРИОД РАЗВИТИЯ КИНО

Теория «кино аттракционов» появилась в XX веке. В 1986 году вышла программная статья Тома Ганнинга, американского ученого киноведа, исследователя истории кино и теоретика. Статья называлась «The Cinema of Attractions ...». И, таким образом, Томом Ганнингом был введен данный термин «кино аттракционов», который начал широко обсуждаться в научном сообществе, в сообществе киноисследователей, киноантропологов и киноисториков. Том Ганнинг впервые предложил посмотреть на раннее кино совершенно другим взглядом, посмотреть на него, как на антропологический феномен. «Как люди смотрели кино? Почему они смотрели такое кино? Почему изначально оно было таким, а потом стало иным?»

Сегодня понятие «кино аттракционов» широко обсуждается. К двадцатилетию статьи Тома Ганнинга вышла книга «The Cinema of Attractions Reloaded». Обсуждается применение этого термина не только к раннему кино, но и к самым разным формам современного кино, в частности, идет речь о том, что современные блокбастеры: «Человек — паук», «Аватар», все невероятные, фантастические элементы которых, призванные «дергаться нас в кресле», «чувствовать себя напряженно» — это элементы аналогичные элементам «кино аттракционов»¹.

Раннее кино не было самостоятельным зрелищем, а являлось визуальным аттракционом, «ярмарочной диковинкой». Кинематограф демонстрировался в развлекательных балаганах, передвижных цирках, увеселительных парках, городских клубах. Вместе с тем при сохранении традиционных субкультур городского общества сформировался массовый потребитель зарождающейся коммерческой киноиндустрии.

Потому кино первого десятилетия своего существования имеет различные определения — ярмарочное или балаганное, кино примитивов, кино аттракционов.

¹ Устюгова В.В. «Кинематограф аттракционов» и его распространение в русской провинции на рубеже XIX – XX веков. Вестник Нижегородского университета им. Лобачевского, 2016, № 4, с. 91-100

Аудиторию первого кино составляла широкая демократичная публика. Но суть этого феномена заключалась не в его примитивности, лубочности. Согласно концепции Т. Ганнинга², раннее кино еще не было связано с повествованием, рассказом, а являлось ярмарочной диковинкой, визуальным аттракционом. Оно не рассказывало истории, а показывало натуру и движение, удивляло трюками и фокусами. Кино не существовало как форма самостоятельного зрелища, а вписывалось в программу развлечений ярмарок, театральных вечеров, увеселительных парков. Зрители, наряду с другими выступлениями фокусников, гимнастов, танцами, песнями, шли смотреть на техническое чудо - кинематографический аппарат.

«Безграмотный крестьянин, затерянный в дебрях сибирской тайги или муромских лесов, узнавал о многих событиях только тогда, когда ему говорила об этом картинка»³.

Воспоминания первых зрителей свидетельствуют о том, что первое кино производило на них чрезвычайно сильное впечатление. Пугало само слово – «синематограф», пугало и то, что они первый раз видели на белой простыне экрана.



«И вдруг пронзительный визг женщин, мужские голоса, топот ног, распахиваются двери, в страхе выбегает полнотелая супруга и еще

² Устюгова В.В. «Кинематограф аттракционов» и его распространение в русской провинции на рубеже XIX – XX веков. Вестник Нижегородского университета им. Лобачевского, 2016, № 4, с. 91-100

³ Сытин И.Д. Страницы пережитого // Жизнь для книги. М.: Госполитиздат, 1960. 280 с.

несколько женщин, а за ними поддевка, мастеровой и другие... В чем дело? Хозяин балагана Тихлер (мы уже знаем его фамилию) успокаивает публику, водворяет обратно в помещение. Оказывается, женщины испугались поезда! Какого поезда? Что за чудеса? Что там делается? ...Люди выходят с такими лицами, будто только что на их глазах сотворил чудо сам Иисус Христос. С мастерового даже хмель как рукой сняло».⁴

Вряд ли россияне могли побывать в столице, в Москве, не говоря уж о Париже, и вот впервые - люди видели улицы больших городов.



«Как?! Что такое?.. Потрясающе!! Улица полна движения! А люди! Люди! Подумать только! Живые люди! Идут, шагают, спешат во всех направлениях! Один останавливается перед нами, что-то говорит, машет нам рукой, спешит дальше... Лошади! Живые лошади!! Экипажи, кучера, седоки!.. Много экипажей! Все живое, все движется!! Жизнь большого небывалого города захватывает нас своей стремительностью, сутолокой, шумом... да, да, шумом!»⁵

Сколько раз в кинотеатрах того времени во всём мире можно было услышать одинаковые возгласы, правда, на разных языках: «Смотрите, поезд! Летит на нас! Прямо на нас! На нас!!!»

⁴Устюгова В.В. «Кинематограф аттракционов» и его распространение в русской провинции на рубеже XIX – XX веков. Вестник Нижегородского университета им. Лобачевского, 2016, № 4, с. 91-100

⁵ Там же.

Кинематограф вызывал удивление, шок, создавал эффект действительной жизни и движения. Ю.Г. Цивьян, исследуя особенности восприятия экранного пространства, оптическую природу иллюзии раннего кино, подтверждает, что сидящие в зале люди при виде движущегося на них поезда (готового «влететь в зрительный зал»), испытывали сильное шоковое воздействие. Вид поезда, вырастающего до пугающих размеров, заставлял неискушенного зрителя вскакивать на ноги; дамы инстинктивно подбিরали юбки перед накатывающими на край картины волнами. Движение «на зрителя» Ю.Г. Цивьян характеризует как прием, несущий семантику угрозы, потрясения, новизны⁶.

Но уже совсем скоро, спустя год после первых успехов, как пишет историк кино Жорж Садуль, кино было начало выходить из моды. Его упадок ускорил пожар, произошедший в 1897 году на Благотворительном базаре в Париже. После него на кинематограф стали смотреть как на опасное развлечение. Чтобы владельцам ярмарочных балаганов могли продолжать эксплуатировать киноаппараты, парижская мэрия приказала построить особые помещения, в которых зрительный зал должен быть отделен от помещения с киноаппаратом и целлулоидом. Такая структура кинотеатра существует в мире до сих пор.



Тематика фильмов того времени была однообразной: «прибытие поезда», «пожарные», «парады», «морские купания», «выходы с фабрик» Подобные фильмы насчитывались дюжинами. Их снимали повсюду. Снимались приезды и путешествия царствующих особ, светские мероприятия, вслед за видовыми картинами зарождался жанр хроники.

⁶Устюгова В.В. «Кинематограф аттракционов» и его распространение в русской провинции на рубеже XIX – XX веков. Вестник Нижегородского университета им. Лобачевского, 2016, № 4, с. 91-100

Кинематограф из забавной научной новинки и технического аттракциона постепенно превращался в новый вид искусства. Происходило это во многом благодаря Жоржу Мельесу и изобретенным им кинотрюкам. *«Фокусник Мельес понял возможности нового чуда. Понял “сверхнатуральные” возможности кинематографа. Первым кинематографическим жанром стала ФЕЕРИЯ. ...Характер этих картин понятен по их названиям “Исчезающая дама”, “Лаборатория Мефистофеля”, “Заколдованная гостиница” и т.д. Экран зажил странной жизнью: люди летали по воздуху, волшебны пропадали в облаках дыма, превращались в животных и цветы, гуляли по звездам... В деревянный сарай, приспособленный под киноателье, вошли цирк, варьете, мюзик-холл»⁷.*

Жанр кинофантастики Жоржа Мельеса был связан с научной мыслью XIX века. Иллюзионист открывал кино как другую, виртуальную, реальность, первым показав путешествие на Луну, чихающее Солнце, псевдоинсценировки дела Дрейфуса и коронацию Эдуарда VII. *«Если Люмьер был Гутенбергом кино, Мельеса можно назвать его Фаустом или Калиостро»⁸.*

Однако довольно трудно новое ремесло перерастало в отрасль промышленности. Шла борьба за культурно оборудованные кинотеатры с комфортным зрительным залом, гигиеной и безопасностью; за использование чистой, а не потрёпанной многочисленными кинопоказами, пленки. Постепенно уже далеко не любой желающий мог «крутить» кино и тем самым зарабатывать.

Вскоре появилась и более серьезная проблема – нехватка фильмов для показов. Несмотря на то, что во Франции уже работали киностудии братьев Пате, Леона Гомона, Жоржа Мельеса, появились они и в России, Италии, США, но киноматериалов всё равно не хватало.

В каталоге Шарля Пате значились пленэры, комические сцены, трюковые, исторические и политические сцены, хроники действитель-

⁷Устюгова В.В. «Кинематограф аттракционов» и его распространение в русской провинции на рубеже XIX – XX веков. Вестник Нижегородского университета им. Лобачевского, 2016, № 4, с. 91-100

⁸Бейли К. Кино: фильмы, ставшие легендами. СПб.: Академический проект, 1998. 400 с.

ных событий, гривуазные и пикантные сцены, экранизированные аттракционы, появились феерии-сказки, драматические и реалистические сцены⁹

В каталогах американских студий «Мутто-граф» и «Биограф» за 1902 год фигурируют комедии, водевили, трюки, спорт и развлечения, заметные персонажи, железные дороги, наука, пожар и полиция, войска, парады, море, дети, образование, выставки, механизмы и др.

По мере того как киносеанс, состоящий из нескольких десятков фильмов хронометражем от 20 секунд до трех минут, стал занимать целый вечер, в городах открывались новые электротeatры.



«Публика входила и выходила на протяжении всего сеанса. В зрительном зале стояли ряды длинных скамеек или простых гнутых стульев»¹⁰.

«Любой сарай, амбар, склад, магазин, – вспоминал А. Ханжонков, – все, что имело крышу и могло укрыть от дождя “уважаемых посетителей”, – годилось под биограф»¹¹.

Для кинематографа 1900-х были характерны идущие от Жоржа Мельеса комические и феерические сюжеты. Трюковое кино привлекало не повествованием, а «падениями и появлениями», «чиханием и взрывами», гротескным комизмом. Кинематограф был подчинен не художественным вкусам публики, а ее любопытству. Но произошло насыщение любопытства. Актерами кинематографа были автомобиль, вело-

⁹ Устюгова В.В. «Кинематограф аттракционов» и его распространение в русской провинции на рубеже XIX – XX веков. Вестник Нижегородского университета им. Лобачевского, 2016, № 4, с. 91-100

⁹ Садуль Ж. Всеобщая история кино. М.: Искусство, 1958. Т. 1. 611 с.

¹⁰ Устюгова В.В. «Кинематограф аттракционов» и его распространение в русской провинции на рубеже XIX – XX веков. Вестник Нижегородского университета им. Лобачевского, 2016, № 4, с. 91-100

¹¹ Ханжонков А.А. Первые годы русской кинематографии. М.; Л.: Искусство, 1937. 176 с.

сипед, лодка, они действовали, не нужны были надписи. Неодушевленные актеры своими движениями объясняли все. Появился элегантный молодой человек в цилиндре на катке, появились «погони», никаких декораций и пояснений.

Киноиндустрия была ориентирована на развлечение публики и коллективное восприятие, в залах раннего типа стояла «вавилонская какофония шумов, музыки и слов». Синематограф работал с «эстетикой удивления». И сам поход в кинотеатр был построен по-другому, это был праздник, новый семейный ритуал.

В XIX–XX веках «кино аттракционов» делало прививку зрителям к тому, современности, попытке человека привыкнуть к тому количеству шока, который начинает его окружать. Кино переходило к новым формам, рассчитанным на прямое воздействие. Ситуация заставляющая нас и сегодня задуматься над теми же вопросами, какие были в начале XX века: «Какая новая современность наступает?» Ведь нынешние технологические средства требуют от нас еще большей скорости, еще большей способности подвергаться воздействию. Встает вопрос о пределах человеческих, антропологических возможностей.

Увеличение рынков сбыта вызвало необходимость расширения производства и разнообразия продукции. Многие предприниматели начали закупать фильмы в других странах. Во Франции появляются английские и американские картины, в которых было немало новых сюжетов и примеров оригинального использования съемочной техники. Фирмы Пате и Гомон беззастенчиво копируют иностранные фильмы, так же, как они это делали ранее в отношении друг друга. Ведущие кинематографисты все чаще обращаются к съемкам на натуре.

Погоня за новыми сюжетами приводит французских предпринимателей к самому широкому использованию репертуара цирков и балаганов, а также к постановке фильмов на литературные произведения. Примером подобной экранизации может служить фильм режиссера Зекка «Стачка», поставленный для фирмы Пате в 1903 году, по мотивам романа Золя «Жерминаль».

Но самое сильное впечатление своей достоверностью оставляла у зрителей хроника. Ни один другой вид искусства не мог предоставить

зрителям возможность пережить те или иные волнующие события политической или общественной жизни страны так, как кинематограф. «Коронация в Москве», «Землетрясение в Мессине», «Высадка французского десанта в Марокко» и многие другие сюжеты вызывали у зрителей горячий интерес в первую очередь своей достоверностью.



Интерес к хронике и восстановленным событиям зрителей наталкивает Пате на мысль об организации в ряде стран своих корреспондентских пунктов с тем, чтобы на основе документальных съемок регулярно выпускать «Пате-журнал», девизом которого стало: «Все видим, все знаем». Первые номера этого журнала появились в Париже в 1908 году.

Организация хроникального материала, прибывающего из разных стран, его последовательность в журнале и смысловая нагрузка положили начало простейшим видам монтажа. Здесь были сделаны первые открытия в области тех его приемов, которые в дальнейшем станут основой выразительности киноязыка.

Следующий по популярности жанр, который начинает свою историю в фильме Л. Люмьера «**Политый поливальщик**», в те далекие годы называли «комическим». Разница между комическим фильмом и фильмом-комедией определится позднее, когда в центре комедийного

фильма будет находиться художественный образ, создаваемый актером.

Вначале же комические фильмы строились по принципу погони и преследования. Уже в названиях ранних комических фильмов акцентировалось внимание зрителей на движении: **«Погоня за колесом»**, **«Бег за париком»** и т.д. Так как кинематограф был тогда немым и, следовательно, литературный текст не мог быть использован, для съемок подбирались сюжеты, в которых преобладало действие, а не слово.

В тех случаях, когда содержание было непонятно зрителям, постановщики прибегали к своеобразным внутрикадровым надписям. Первые надписи появляются в виде заглавных титров. Вставлять надписи в тех местах, где они были необходимо по сюжету, начинают только с 1905 года. До этого времени надписи иногда делали на стеклянных диапозитивах и показывали с помощью волшебного фонаря на дополнительном экране, помещавшимся рядом с основным.

Среди фильмов первого десятилетия существования кино немало мелодрам, как, например, **«Прелюбодей»**, в котором рассказывалось история бедной и честной девушки, соблазненной богатым хозяином и кончившей жизнь самоубийством.

Фильм **«Отравительница»**, где жена по уговору с любовником, пытается отравить больного мужа. Но муж, подслушав их разговор, убивает неверную жену, а сам кончает жизнь самоубийством, выпив приготовленный женой яд. В драме **«Отравительница»** фирмы Пате можно наблюдать, как постепенно театр уступает место новым приемам кинематографа. Камера уже не стоит на одной точке, а движется, панорамируя справа налево. Декорация, разделенная перегородкой на две комнаты, «монтируется» с помощью панорамы. Зеркало, повешенное на стене, играет роль крупного плана, позволяя увидеть лицо актера, снимаемого со спины.

Конечно, если сравнить постановки 1903 – 1905 гг. с фильмами 1897 – 1898 гг., нельзя не заметить жанрового разнообразия и улучшения техники съемок. Однако эти положительные моменты не могли возме-

стить низкое качество актерской игры и примитивность драматургического построения. Это обстоятельство неминуемо должно было привести к новому кризису в кинематографии.

К 1905 году фирма «Пате» становится крупнейшей производственной организацией не только в Европе, но и во всем мире. Ежедневно павильоны и лаборатории «Пате» выпускали тысячи метров киноплёнки – драмы, комедии, хронику, видовые ленты. Продукция компании давала возможность кинотеатрам и ярмарочным залам еженедельно обновлять программу. «Пате» обслуживала весь мировой рынок. На пять копий, проданных в стране, приходилось 150 для американского рынка.

Из года в год росли прибыли огромного треста, акционеры получали баснословные дивиденды, а сфера влияния киноимперии все расширялась и расширялась. Пример «Пате» оказался заразительным.

Фирма «Гомон» реорганизуется и превращается в акционерное общество, финансируемое «Французско-швейцарским банком» и группой промышленников из Эльзаса. С «Пате» довольно успешно конкурировала и студия «Эклер» с филиалами в Италии и Германии. Переход к массовому промышленному способу производства фильмов неминуемо должен был повлечь за собой изменения в системе проката. А это означало ликвидацию ярмарочного кино.

Ярмарочные предприниматели покупали копии фильмов и показывали их до полного износа плёнки. Они имели также право перепродавать копии по своему усмотрению. Но в борьбе со своими конкурентами Шарль Пате, используя свои производственные преимущества и опираясь на поддержку нескольких связанных с ним кинофирм, первым вводит в 1907 г. новую систему снабжения фильмами. Вместо свободной продажи он отдает их владельцам кинотеатров в прокат, то есть во временно пользование.

Мало того, фирма «Пате» начала высылать на ярмарки своих киномехаников, строить свои удобные кинозалы. А отсюда – только один шаг до постоянных кинотеатров. Прокатная система уже существовала

в Англии, но там этому способствовала широко развитая сеть кинотеатров. Во Франции же дела обстояли несколько хуже: в частности, в Париже к 1905 году насчитывалось всего около 80 кинотеатров.

Все возрастающее производство фильмов не могло не обратиться в поисках сюжетов к такому богатейшему источнику как литература. До поры до времени эти пиратские налеты не волновали писателей и драматургов, но когда на афишах кинотеатров им пришлось читать название собственных пьес или романов, в них не могло не заговорить авторское чувство и, естественно, появилось желание получить соответствующий гонорар.

Защищать авторские интересы взялся известный французский юрист Бенуа Леви, сумевший доказать право авторов на получение гонорара с кинофирм за экранизацию их произведений. В результате этого процесса возникло «Общество авторов и литераторов» (ССАЖЛ), которое возглавил драматург П. Декурсель. Художественным руководителем и режиссером фирмы ССАЖЛ был актер Альбер Капеллани. Фильмы снимались в павильонах студии «Пате», которая по договору получила право их проката. Марка фирмы обязывала их владельцев заботиться о качестве продукции.

Первым фильмом вновь созданного общества была экранизация «Арлезианки» А. Додэ, за которой последовала «Западня» Э. Золя и «Король веселится» В. Гюго. Используя для экранизации имена крупнейших писателей и драматургов прошлого и настоящего, нельзя было относиться к ним также бесцеремонно, как это имело место в прошлом.

Переломным стал 1907 год, сезон выдался на редкость неудачный. Экономический кризис во Франции, серьезно отразился на посещаемости и доходах кинотеатров. Кинематограф обратился теперь к иной клиентуре, постарался завоевать буржуазную публику, прежде презиравшую вульгарное развлечение. В том же году в парижских газетах начинается шумная кампания в поддержку идеи создания высокохудожественных фильмов с участием крупнейших мастеров театра. За кулисами этой кампании стояли крупные парижские банкиры Лаффит. Широко задуманное мероприятие – создание собственного кинопроизводства. (Идеям всегда нужны деньги, деньгам - идеи).

Оставаясь в тени, банкиры стали душой нового общества «Фильм д'ар», во главе которого находился член французской Академии писатель Анри Лаведан. Общество располагало первоначальным капиталом в 500 000 франков и за короткий срок обзавелось собственной студией в самом аристократичном районе Парижа – Нейи.



17 ноября 1908 года во вновь открытом кинотеатре «Шаррас» близ Елисейских Полей состоялась торжественная премьера первого фильма новой студии – **«Убийство герцога Гиза»** режиссером выступил Андре Кальмет. Газеты и журналы прислали корреспондентов, чтобы они рассказали читателям о рождении художественного кино. Фильм «Убийство герцога Гиза» отличался от сходных постановок на исторические темы тем, что сценарий на него написал профессиональный писатель, а роли исполняли известные актеры.

В картине отсутствовали присущие кинематографу элементы: движение камеры, смена планов, продуманный монтаж. Ни его сюжет, ни постановка не внесли ничего нового. В то же время совершенно необычной, качественно новой для кино была игра Ле Баржи.

Успех этой постановки был потрясающим, но главную роль в этом сыграли не художественные достоинства фильма, а появление на экране театральных актеров и актрис труппы «Комеди Франсэз», театр прежде недоступный не только для народа, но даже для мелкой буржуазии. Начиная с очень высокой стоимости билетов и кончая необходимостью появляться в театре только в вечерних туалетах, все было рассчитано на возможность посещения этого театра только высшим обществом.

И все же первый опыт «Фильм д'ар» был, по существу, «пирровой победой». Крупнейшие мастера французской сцены не поняли, что у кинематографа есть свои особенности, отличные от театра. Слепое подражание выразительным средствам чужого искусства создатели фильма пытались выдать за достоинство, механически пересадив на почву кино театральные приемы.

Все последующие постановки «Фильм д'ар», отдающие классицистической скукой, насквозь искусственные «Возвращение Улисса» или «Поцелуй Иуды» продолжали опыт фильма «Убийство герцога Гиза» и, несмотря на восторженную оценку официальной прессы, в прокате себя не оправдали. Они были слишком театральны и статичны, с чем уже не мирился массовый зритель. Таким образом, этот эксперимент не стал творческой победой, и все-таки нельзя не признать, что «Фильм д'ар» коренным образом изменил отношение к кинематографу со стороны прессы и интеллигенции, а это уже было большим достижением. «Убийство герцога Гиза» и вся последующая продукция «Фильм д'ар» совершили в этом смысле настоящий переворот, суть которого заключается в том, что киноискусство не может существовать без участия писателей-сценаристов и профессиональных актеров. После того, как стали сниматься ведущие мастера французской сцены, включая великую Сару Бернар, отпал вопрос о балаганном характере кино. В роскошных залах или в новых кинотеатрах можно было увидеть представителей всех слоев общества.

Хороший литературный сценарий и хорошие актеры облагородили кино, но произошло это много лет спустя после премьеры «Убийство герцога Гиза». Непосредственные же результаты правильнее всего определить одним словом – фиаско. Попытка создания художественного фильма не удалась.

Все чаще и чаще появляются картины, метраж которых превышает стандартную длину в одну часть. Леон Гамон показал на премьере в театре «Варьете» фильм «Блудный сын» (1907) в трех частях (1000 м), поставленный Мишелем Карре.

Фирма «Пате», которая к этому времени располагала семью павильонами и одна производила столько фильмов, сколько все ее конкуренты вместе взятые, работала главным образом над выпуском продукции среднего качества, представляя право создавать «шедевры» «Фильм д'ар» и ССАЖЛ, обеспечив за собой право их проката.

В 1904-1905 гг., когда были открыты новые студии, Пате пригласил еще ряд режиссеров, так как Ф. Зекка и Л. Нонге не могли уже справиться со все возрастающим объемом продукции. И хотя вновь приглашенные режиссеры, как, например, Гастон Велль, Анри Эзе, Луи Ганье, не блистали особыми способностями, каждый из них принес что-то новое. Продукция фирмы становилась все более разнообразной, усложнялась техника постановок, совершенствовался монтаж.

В 1908 – 1910 гг. начинают строить киностудии в Италии, Дании, России. Широкое развитие получило кинопроизводство в США. В 1909 году там была организована «Компания кинематографических патентов», объединившая вначале крупнейшие производственные киноорганизации, а затем и прокат, толчком к чему, очевидно, послужил опыт Пате. Обеспокоенные таким поворотом событий, ведь американский рынок давал им более половины всех доходов, предприниматели Европы попытались создать свой трест, объединяющий производство и прокат. Однако из этого нечего не вышло. Фирма «Пате» старалась сохранить за собой господствующее положение.

Началась борьба за кинотеатры, так как увеличение выпуска фильмов само по себе не могло обеспечить получения нужных прибылей. «Братья Пате», «Гомон», «Эклер» и некоторые другие фирмы арендуют, покупают и строят «кинопаласы», то есть роскошные кинотеатры с большим количеством мест. Крупнейший из них – «Ипподром» - вмещал 6000 человек.

В целях повышения доходов от проката фильмы в кинотеатрах программа меняются почти каждый день, развивается реклама. Продолжительность картин увеличивается и достигает уже полутора – двух часов. Это обеспечивало производство фильмов большого метража.

С новой силой вспыхивает «эпидемия» увлечения цветным и звуковым кино. Появляется «эльгафон» - аппарат, в котором передача

звука осуществлялась с помощью сжатого воздуха. Все поиски не увенчались успехом, но, тем не менее, шумиха привлекла в кинотеатры новую волну зрителей.

Вкусы широких кругов кинозрителей становятся своеобразным компасом, определяющим успех или провал нового фильма. Тут-то и появляется реакция на эстетскую, напыщенную продукцию «Фильм д'ар», серия картин студии «Гамон», числящаяся в каталоге под названием «Жизнь как она есть».

Создателем серии был ведущий режиссер студии Луи Фейад. Он принадлежал к новому поколению кинематографистов, которые пришли в период с 1908 -1909 гг. Среди них также Капеллани, Леон Буржуа, Рене Лапренс. Все эти режиссеры стояли на голову выше режиссеров – самоучек первого периода, вроде Зекка, Нонге и им подобным. Фейад понимал, что исторические драмы не интересуют кинозрителей, в особенности, если они исполняются на театральных котурнах.

Кино завоевало популярность именно близостью к жизни. Сама техника съемок, способная перенести на экран образы окружающего мира, была залогом реалистического характера кинематографа. «Жизнь как она есть» порывала с театральной условностью. Стиль новой серии «Гомон» гораздо точнее определить, как натуралистический.

Фейад много работал со светом, часто, снимая на натуре, использовал красоты пейзажа для создания соответствующего настроения у зрителей. Его бесспорным достижением было привлечение для работы в кино таких способных артистов, как Рене Карль, Рене Наварр, Сюзанна Гранде и некоторых других. Но чаще всего эти фильмы были типичными мелодрамами, не обращаясь к социально острой тематике.

Вслед за «Жизнь как она есть», фирмы «Гамон», появились и другие «серии из реальной жизни». В. Жассе, режиссер фирмы «Эклер» снимает «Битвы жизни», а «Пате», не желая отставать от конкурентов, начинает выпускать серию «Сцены жестокой жизни», над которой трудились Зекка и Лапренс. Из всей серии «Сцен жестокой жизни» заслуживали внимания, пожалуй, только фильмы К. де Марлона, который создавал их на своей студии и продавал «Пате».

Постановки этого режиссера отличались от многих других своей изобразительной культурой, художественно выполненными декорациями, умелым использованием света. К. де Марлон уделял очень большое внимание работе с актерами, добиваясь от них углубленной передачи психологического состояния героев. Он больше, чем кто-либо другой во французском кинематографе, уделял внимание эффектам освещения, оригинальности декораций.

Несмотря на различие в методах, цели у «Фильм д'ар» и конкурирующих фирм были одинаковы и весьма прозаичны – привлечение максимального числа зрителей, но тематическое однообразие серий «Жизнь как она есть», «Битвы жизни», «Сцены жестокой жизни» привело к тому, что они не пользовались успехом у публики.

Начиная с 1911 года, экраны кинотеатров заполнили приключенческие кинороманы: «Рокамболь», «Ник Винтер», «Зигомар», «Фантомас» и многие другие. Все герои массовых изданий бульварной литературы, которой зачитывалась в те дни молодежь больших городов, перекочевали с печатных страниц в сценарии фильмов.

Тематику для детективных сюжетов заимствовали из серийных романов Эжена Сю и знаменитого «Рокамболь» Понсон дю Террайля. Однако до появления романа Леона Сизи «Зигомар», который печатался выпусками в одной из парижских газет, полицейский роман в кинематографе не был ведущим жанром.

Право на экранизацию «Зигомара» приобрела фирма «Эклер», где работал В. Жассе. Первый выпуск новой серии был длиной в 1000м. После того как вышли несколько фильмов этой серии, Жассе создает фильмы о женщине – бандитке – серию «Протеа».



Фирма «Гамон» приступает к выпуску серии **«Фантомас» (1913)** - экранизации приключенческого романа П. Сувестра и М. Алена, появившегося еще в 1911 году. Режиссером первых пяти серий был Луи Фейад.

Тематическое и жанровое многообразие французской киноиндустрии накануне первой мировой войны включало в себя и многочисленные исторические фильмы, показывающие главным образом жизнь и интриги придворных кругов. С легкой руки «Фильм д'ар» на экраны выпускаются картины, воскрешающие отдельные эпизоды из жизни Ришелье, Людовика XV и многих других. А экранизация романа Дюма-отца **«Три мушкетера» (1913)** имела длину около 4000м и считалась одной из самых на шумевших картин сезона.

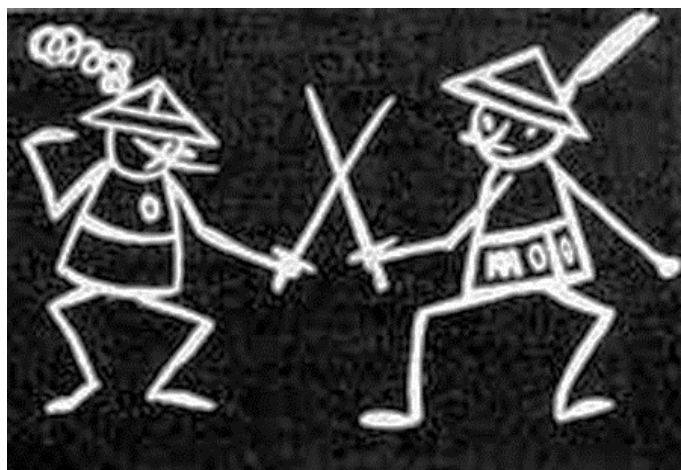
К юбилею одного из самых значимых имен для Франции Пате выпускает трехчасовой фильм **«Наполеон» (1912)**. По отзывам прессы, постановка отличалась особой тщательностью съемки и почти документальной точностью воспроизведения эпохи. Фильм состоял из эпизодов, расположенных в хронологическом порядке. Каждому эпизоду предшествовала надпись с памятной датой. Такие события, как заседание Конвента, вступление в Египет, коронация, чередовались с эпизодами из интимной жизни Наполеона: знакомство с Жозефиной, рождение наследника и т. п.

Все снято общими планами, при полном отсутствии крупных. Декорации рисовали на холсте. Актеры играют в той подчеркнутой театральной манере, которую уже принято было называть стилем «Фильм д'ар».



Особого внимания заслуживает и картина Л. Меркантона **«Королева Елизавета» (1912 г.)** с Сарой Бернар в главной роли. Для постановки была образована смешанная франко-английская компания. Съемки производились в Англии. Фильм имел громадный успех не только в Европе, но и в США, где для его эксплуатации была организована специальная фирма. Режиссер сумел избежать театрального штампа, а для Сары Бернар «Королева Елизавета» стала наиболее удачной ролью в кино.

Не ограничиваясь историческими сюжетами, весьма часто прибегали к постановке фильмов на основе евангельских притч и эпизодов из Ветхого и Нового завета. Примером могут служить «Притча о блудном сыне» и «Иосиф прекрасный и его братья». Наиболее популярным из библейской серии был фильм «Жизнь Христа». Его ставили несколько раз со все большим и большим размахом.



Самым молодым из многочисленных видов кинопродукции, появившихся после 1907 года, несомненно был мультипликационный фильм. В 1908 году Эмиль Коль, выпустил целую серию рисованных мультфильмов, главным действующим лицом которым был Фантош — рисованный человечек.

Коммерческая деятельность французских фирм отодвигала на второй план заботу о совершенствовании художественных и изобразительных качеств кинофильмов. Французская кинематография начинает

топтаться на месте. Успехи итальянских исторических боевиков, рождение датских психологических драм, динамизм американских фильмов намечали новую эру в развитии кино. Французские предприниматели должны были вступить в единоборство со своими новыми противниками. Однако начало первой мировой войны в августе 1914 года спутало все карты кинодельцов.

Борьба за новый передел мира началась, и к моменту ее окончания многое изменилось в развитии французского киноискусства. Война открыла перед кинопромышленностью США неограниченные возможности расширения производства и сбыта. Широчайшая сеть кинотеатров требовала постоянного притока новых фильмов. Европейские студии не могли справиться с этой задачей. Началась «золотая лихорадка» перестройки кинопромышленности.

В годы войны французское кинопроизводство потеряло рынки Германии, Италии, Англии и России. С учетом того, что «Пате» и «Гомон», до начала военных действий получали за границей 90 % своих доходов, станет очевидным, какую решающую роль имели внешние рынки для развития французской киноиндустрии. Еще в 1913 году доходы от экспорта французских фильмов начали падать, появились многочисленные конкуренты, но эти признаки не особо волновали директоров крупнейших киностудий. А в 1914 году армия конфисковала киностудии для военных нужд. Лишь в середине следующего года удалось возобновить производство в очень ограниченном объеме.

Шарль Пате видел, как трудно делать фильмы в условиях войны, значительно проще создавать их в идеальных условиях Америки, за несколько тысяч километров от линии фронта. Империя, созданная им в период процветания, шаталась, и единственным средством спасения было перенести центр производства в Америку. И вот уже в 1915 году Пате начал плановую ликвидацию французской кинематографии. В самом конце войны он продал свою студию и уже после подписания мирного договора уступил за 200 миллионов франков фабрику киноплёнки в Венсенне своему сопернику, владельцу американской фирмы «Кодак» Истмену. Таким образом Франция лишилась собственной базы сырья.

Действия Пате привели к тому, что количество французских фильмов, демонстрирующихся в Париже, снизилось до 30% в 1917 году и до 10 – в 1918 (тогда как еще в 1914 году их было 80 %). Вместо них компания «Пате» наводнила рынок американской продукцией. 30 ноября 1918, через три недели после окончания войны, Шарль Пате объявляет о прекращении производственной деятельности своей фирмой, за несколько дней до этого подобное заявление сделал и директор студии «Гомон».

Действия Пате, так или иначе, отразились на работниках кино, что в итоге вылилось в массовое бегство творческих кадров в Голливуд. В годы войны за океан перекочевали крупные французские режиссеры – А. Копеллани, Л. Перре, Э. Шотар, М. Турнер, а также ряд актеров, среди которых был и Макс Линдер.



В годы войны киноискусство Франции не создало подлинных ценностей. Быстро миновала мода на патриотические мелодрамы. Сара Бернар в последние годы жизни согласилась выступить в сентиментальной мелодраме **«Французские матери» (1917)**. Но даже имя первой актрисы Франции не спасло фильм от провала. Затем, как и в других европейских странах пришла мода на полицейские фильмы. Начало этому положил многосерийный фильм **«Приключения Элен» (1915)** производства нью-йоркского филиала «Пате» (Режиссер

Луи Ганье). Молодая, стройная и ловкая американка в велюровом берете Перл Уайт завоевала сердца не только зрителей, но и критиков, и даже писателей и поэтов.

Ветеран натуралистической школы «Жизнь как она есть» Луи Фейад, подражая «Похождениям Элен» снимает четырехсерийный фильм «Вампиры» с французской звездой Мюзидорой, одетой в черное трико. Вскоре Мюзидора стала серьезной конкуренткой Перл Уайт. Не ограничиваясь «Вампирами», Фейад создает еще более длинную и занимательную двадцатисерийную ленту «**Жюдекс**» (1916) о судье и сыщике – любителе в одном лице. А еще позже в 1917 году Луи Фейад выпустил еще один цикл: «Новая миссия Жюдекс».

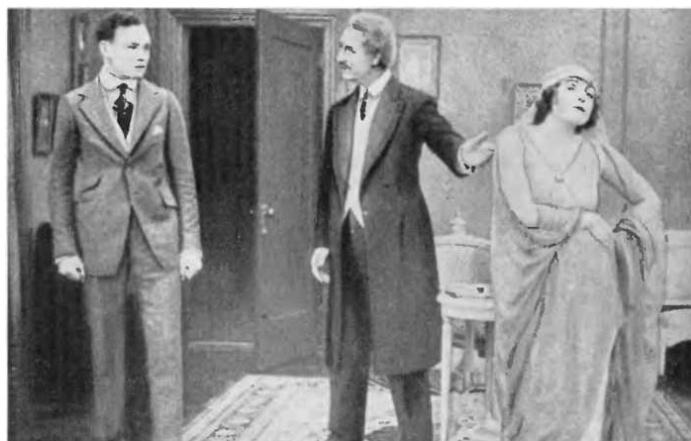
Кроме приключений, в кинотеатрах постоянно демонстрировались психологические драмы, на которые оказал несомненное влияние американский фильм Сесилия де Милля «**Вероломная**» (1915), шедший во Франции в 1916 году под названием «Преступление». Хотя на родине фильм не имел особого успеха, во Франции же картина была признана шедевром. Де Милль умело применял крупные и средние планы, а также монтаж, с помощью которого конфликт приобрел особый драматизм и выразительность, дополнительной приманкой фильма де Милля было изображение быта американских миллионеров и экзотизм одного из героев – богатого восточного принца (его играл великолепный актер Сессю Хайякава).

Сюжет «Вероломной» - история белой женщины, поклявшийся стать возлюбленной восточного принца и не сдержавшей своего слова, был достаточно пикантен, чтобы заинтересовать публику. Вдобавок изображение азиата варваром, клеймившим американку раскаленным железом, вызывало в зрительном зале расистские комплексы «желтой опасности».

За годы войны во французском кино появились новые режиссеры: неудавшийся драматург Абель Ганс, литературный критик Марсель Л'Эрбье, одна из первых женщин – кинорежиссеров Жермена Дюлак. Впрочем, во время войны им не удалось создать что-либо значительное. Наиболее успешно сложилась карьера Ганса, оригинальные постановки которого выделялись среди работ Фейада, Пукталя, Эрвиля и

других режиссеров довоенной формации, но его модернистские поиски широкого резонанса не получили. Лишь спустя несколько лет Абель Ганс станет заслуженным «метром» французской кинематографии.

Не удался также опыт работы в кино выдающегося театрального деятеля Андре Антуана (1858- 1943). Он был крупнейшим театральным режиссером, создателем «Свободного театра» (1887), воспитателем целой плеяды талантливых актеров. Антуан провозглашал идеи отказа от ателье, съемок на натуре. Актеры должны были распрощаться с театральной манерой игры, вести себя перед объективом так, как в жизни, не обращая внимания на оператора и кинокамеру. Великий реформатор театра видел в кино прежде всего изобразительное искусство, в котором решающее слово принадлежит оператору, художнику и режиссеру – монтажнику, соединяющему отдельные кадры в единое гармоническое целое.



Первой его работой были **«Братья-корсиканцы» (1916)**. Романтически приподнятая тема была заимствована из одноименного произведения А. Дюма. Режиссеру удалось передать в фильме острый динамизм действия, характерный для литературного источника. За первой удачной работой последовали новые экранизации – **«Виновный» (1918)** по Ф. Копе и **«Труженики моря» (1918)** по В. Гюго. Осваивая специфику кино, Антуан не злоупотреблял найденными приемами и очень тактично пользовался ими, не делая их самоцелью, как это наблюдалось у А. Ганса.

Стремление раскрыть характеры и широко использовать возможности реалистической передачи природы выгодно отличали фильмы Антуана от бытовавших тогда салонных мелодрам и серийных детективов. Но зрители кинотеатров безучастно отнеслись к его опытам. Их реакция насторожила владельцев киностудий, ставка на Антуана не оправдала себя, и его работа в кино прекратилась. Однако уроки Андре Антуана не пропали даром: в более поздних работах Ж. Фейдера, Л. Пуаре можно обнаружить влияние его творческих установок.

Тем не менее, значительную часть в развитии мирового кинематографа, введение в него новых приёмов и находок, составило в это же время европейское кино.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Гращенкова И. Н. Русский кинематограф 10-х годов и кинематограф Русского послеоктябрьского зарубежья 20-х годов. - М., 2005.
2. Зоркая Н.М. История отечественного кино. XX век. - М.: ООО «Белый город», 2014. – 512 с.
3. История отечественного кино. Хрестоматия/ Рук.проекта Л.М.Будяк.Авт.-сост.А.С.Трошин, Н.А. Дымшиц, С.М. Ишевская, В.С. Левитова. М.: «Канон+», РООИ «Реабилитация», 2012. – 672 с.
4. Кино. Всемирная история. / Под ред. Ф. Кемпа.- Пер. с англ. - М., ООО «Магма», 2013. – 576 с.
5. Надеждин Н. Братья Люмьер «Синема». Издательство «Майор», 2011.
6. Первый век нашего кино. Энциклопедия. М.: Издательство «Локид-Пресс», 2006. – 910 с.
7. Разлогов К.Э. История искусства экрана/К.Разлогов. – М.: Эксмо, 2013. - 688с.: ил.- (Российский институт культурологии. Сокровищница мировой культуры).
8. Ханжонков А. А. Первые годы русской кинематографии. — М., Л.: Искусство, 1937.

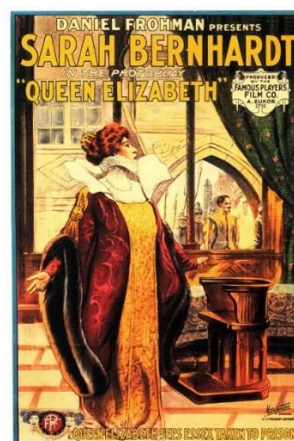
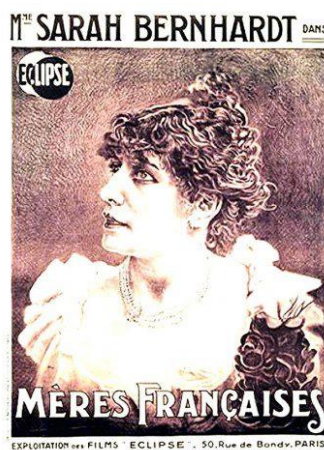
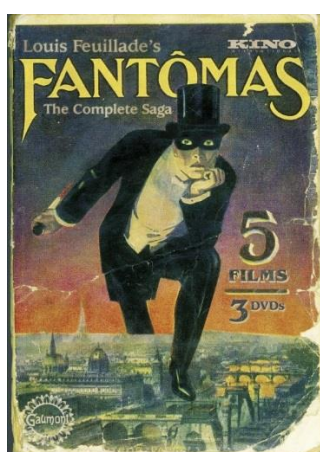
ТВОРЧЕСКОЕ ЗАДАНИЕ

Сделайте ко Дню всемирного кино информационный сюжет о создании первых кинофильмов.

ДОКЛАДЫ

1. Создание кинематографических жанров на основе фильмов начального этапа создания кино.
2. Кинотворчество театрального режиссёра Андре Антуана в кино.
3. Первые кинорежиссёры: Абель Ганс, Марсель Л'Эрбье, Жермена Дюлак.

АФИШИ



КРОССВОРД

Студентам, посещавшим занятия, имеющим хороший семестровый рейтинг, предоставляется возможность вместо экзамена разработать кроссворд, охватывающий все стороны раннего периода становления кино. В кроссворде должно быть не менее 20 вопросов по горизонтали, 20 вопросов – по вертикали. Примеры можно посмотреть в Приложении.¹²

¹² Данная глава подготовлена на основе информации следующих интернет-источников: ru.wikipedia.org, kinopoisk.ru, cinemafirst.ru, kinosophia.wordpress.com, history.wikireading.ru, cinema-theque.ru, imdb.com, craftkino.ru/devide-uork-griffit-rozhdenie-iskusstva/, screenwriter.ru/cinema/47, seance.ru/blog/griffith-shorts/

Фотографии взяты с ресурса <https://yandex.ru>

Глава 2

ПЕРВЫЕ ЗВУКОВЫЕ ФИЛЬМЫ

«Подождите, подождите минутку!
Вы ещё ничего не слышали!»
(первая синхронная фраза мирового кинематографа)

ЗВУКОВОЕ КИНО — разновидность кинематографа, в котором, в отличие от «немого», изображение сопровождается записанным звуком (речью, музыкой, шумами и звуковыми эффектами).

ИСТОРИЯ

Звук был заветной мечтой кинематографистов с самого младенчества кино. Проводилось множество экспериментов по привнесению в кино механически записанного звука. В момент появления кинематографа уже существовала технология звукозаписи, такая как фонограф. Но трудности синхронизации отдельных устройств кинетофонографа были настолько велики, качество звука настолько низким, что изобретение так и осталось техническим курьёзом, потому что оставался малопригодным для звукового кино ещё несколько десятилетий.

Первый метод записи звука в профессиональном кинематографе назывался «граммофонный», когда звук сохранялся на граммпластинке, синхронизированной с кинопроектором. Кроме «Уорнер Бразерс» подобные технологии разрабатывали Pathé и Gaumont («Гомон Хронофон», 1901 и «Хрономегафон», 1910). Но доступная на тот момент максимальная продолжительность записи на одной пластинке не превышала 2—3 минуты, чего было недостаточно даже для одной части фильмокопии, длившейся на экране 15 минут при стандартной в то время частоте проекции 16 кадров в секунду. Звук был слишком тихим для кинозалов, несмотря на все ухищрения. Технологии того времени не выполняли задачи, нужные для кино — синхронизацию с изображением. Иначе в звуке нет никакого смысла, звукоусиление — его

должно было хватить на весь кинозал, и длительность записи — носители того времени могли записывать не более пяти минут. Изобретатели постепенно старались решить эти проблемы.

Большинство кинопроизводителей изначально скептически относились к идее звука в кинематографе, опасаясь утраты универсальности киноязыка и интернациональной аудитории. Одним из активных противников звука в кинематографе был Чарли Чаплин.

В 1928 году советские кинематографисты Всеволод Пудовкин, Сергей Эйзенштейн и Григорий Александров выступили со «Звуковой заявкой», предостерегая от злоупотребления звуком: *«Первый период сенсаций не повредит развитию нового искусства, но страшен период второй, который наступит вместе с увяданием девственности и чистоты первого восприятия новых фактурных возможностей, а взамен этого утвердит эпоху автоматического использования его для «высококультурных драм» и прочих «сфотографированных» представлений театрального порядка. Так использованный звук будет уничтожать культуру монтажа».*

Литературовед В. Шкловский высказывался в том же ключе: «Говорящее кино почти так же мало нужно, как поющая книга».

Понять упомянутых авторов можно — они создали кинематограф, основанный на условности не издающего не единого звука экранного искусства, а звук своей реальностью сразу разрушал эстетику Великого Немого, формировавшуюся многие годы. К тому же первые опыты с фонограммой давали основание для подобного пессимизма: необычайная трудоёмкость и несовершенная технология процесса записи звука той поры сразу сказались на изменении эстетики фильма. Такие фильмы критики не без основания прозвали иллюстрированным радио, забыв о том, что радио вначале было лишь средством информации и коммуникации и лишь со временем стало использоваться как средство художественного вещания.

Что же касается простых зрителей, то они восприняли появление в кино звука с интересом и даже с восторгом, — прежде всего, как очередной технологический аттракцион. Подобно тому, как зрителей первых немых фильмов восхищало само действие, воспроизведённое на

экране, — едущие паровозы и автомобили, бегущие люди и собаки, трепещущая листва деревьев и т. п., так и зрителей-слушателей первых звуковых лент приводило в удивление и восторг то, что действие на экране (вылетающая пробка от бутылки шампанского, удар топора, падение ведра в колодец, стук кулака по столу, выстрел пушки и т. п.) абсолютно точно совпадали с соответствующим звуком, значительно усиливая тем самым эффект реальности.

Немаловажное достоинство звукового фильма для широкой аудитории состояло и в том, что благодаря диалогам и закадровому тексту значительно усиливалась милая сердцу обычного зрителя нарративность повествования: теперь легче было устанавливать причинно-следственные связи в развитии сюжета, реже приходилось разгадывать изобразительные и монтажные ребусы, создаваемые изобретательными режиссёрами, а людям, слабо владеющим грамотой, уже не нужно было вчитываться в многочисленные поясняющие титры. О зрительском восприятии звука в кино красноречиво говорит тот факт, что на Первом Международном кинофестивале в Венеции в 1932 году "Путёвка в жизнь", так разочаровавшая М. Блеймана и ряд других кинодеятелей, была с восторгом принята публикой — на зрительском референдуме наиболее талантливым режиссёром был назван её постановщик Николай Экк (Ивакин)

Американские кинопродюсеры высказывались более прагматично, предрекая прекращение экспорта кинокартин с приходом звука, способное резко снизить доходы Голливуда. Однако растущая популярность радиовещания вплотную заставила заняться внедрением звукозаписи в кино. Проблемы синхронизации удалось решить, совместив изображение и фонограмму на общем носителе — киноплёнке. Перечислим фамилии специалистов, которые работали над этой проблемой: венгерский инженер Дениз Михали, датчане Аксель Петерсен и Арнольд Поульсен, француз Де Пино и американец Миллер.

Попытки привлечь в кинотеатры зрителей, привлечь любым способом, привели к появлению в начале XX века своеобразного первого киношоу, которое называлось «кинодекламацией»: актёры озвучивали

самих себя прямо в кинозале. Разъезжая вместе с картиной, как театральная труппа, исполнители ролей из-за экрана громко произносили свои реплики синхронно с изображением.

Удивительно, но зрители редко смотрели «немое» кино без музыкального сопровождения. В камерных залах часто находились пианисты, которые играли на протяжении всей картины. В России их прозвали таперами от французского слова «taper» — стукач. Для больших залов и вовсе нанимали оркестр. Это было дорого, ведь помимо затрат на съемки фильма приходилось также платить музыкантам. Поэтому изобретатели вновь обратились к идее звукозаписи. На этот раз они попытались записать звуковую дорожку не на внешний носитель вроде цилиндра, а прямо на киноплёнку.

Развивались два звуковых формата: звук на диске (звук создается отдельной записью на фонографе и проигрывается синхронно с изображением) и звук на плёнке (звук физически записывается на полосе киноплёнки, содержащей изображения). Метод звука на диске первоначально был более успешным и в киноиндустрии господствовала технология Vitaphone, но победил метод звука на плёнке.

В 1921 году Дэвид Уорк Гриффит предпринял попытку коммерческого использования звукового процесса в фильме «Улица грез». Выпущен был немой вариант фильма, одновременно в Нью-Йорке состоялся премьерный показ его звукового варианта с устным вступлением Гриффита, а также озвученными эпизодами с записью песен и различных звуковых эффектов.

Эксперимент Гриффита с использованием анахронического формата звука на диске системы Rotokinema оказался неудачным из-за того, что большая часть кинотеатров не вмещала оборудования этой системы.

Премьера первого коммерческого звукового фильма состоялась в августе 1926 года, когда Warner Bros. выпустила фильм «Дон Жуан», используя систему Vitaphone. Фильм был снят режиссером Аланом Крослендом и демонстрировался с записанным оркестровым сопровождением и звуковыми эффектами.

Наконец настал день 23 октября 1927 год, когда в Нью-Йорке показан первый в истории полнометражный фильм «Певец джаза» режиссера Алана Кросленда, созданный по технологии *Vitaphone* со звуком на грампластинке. Состоялся окончательный поворот кинематографа к звуку.



Фильм «Певец джаза» представлял музыкальные номера, снятые средним и общим планом, не требующими точной синхронизации. Вместо диалогов использовались интертитры. Первой произнесённой фразой в картине стала синхронная реплика главного героя — «Подождите, подождите минутку! Вы ещё ничего не слышали!» — ставшая символом наступления эры звукового кино.

В «Певце джаза» речь прозвучала настолько естественно и необходимо, что немое кино потеряло смысл. Это доказывает и международный успех: фильм заработал почти \$3 млн с бюджетом около 500 тысяч.

Но большинство звуковых фильмов тех лет представляли собой классические немые картины с записанным музыкальным сопровождением и привычными титрами вместо реплик. Они годились для проката в существующей сети немых кинотеатров, позволяя получить дополнительные доходы, изредка устраивая звуковые сеансы в доработанных залах. Полноценная речевая фонограмма появилась только в следующей картине — «Поющий дуралей».

В Европе звук в кино впервые появился в немецком фильме «Мелодии мира», вышедшем на экраны в 1929 году. Фильмы с синхронной

речевой фонограммой получили название «говорящих», в отличие от картин с несинхронным музыкально-шумовым оформлением, которые называли просто «звуковыми».

В СССР работы по созданию собственных систем звукового кино начаты 26 ноября 1926 года. Наиболее впечатляющие успехи в этой области достигнуты инженерами Александром Шориным, Павлом Тагером, Вадимом Охотниковым. Первый звуковой кинозал был открыт 5 октября 1929 года на Невском проспекте в Ленинграде.

Репертуар кинотеатра состоял из экспериментальных фильмов с музыкальными номерами, звук которых записывался по системе Шорина на оптическую дорожку переменной ширины. В 1930 году закончена работа над первыми полнометражными звуковыми документальными фильмами «План великих работ» и «Симфония Донбасса», снятыми режиссёрами Абрамом Роомом и Дзигой Вертовым. Год спустя создана первая художественная кинокартина «Путёвка в жизнь» со звуком, записанным по системе «Тагелефон». К 1934 году произошёл полный переход советского кинопроизводства к звуковому кино.

Вскоре Fox Film Corporation начали записывать новостные хроники со звуком, что стало прототипом телевизионных сводок новостей.

15 марта 1932 года Американская Академия киноискусства утвердила «академический» формат звукового кинематографа, ставший международным стандартом. Благодаря этому звуковые фильмы стало возможно смотреть практически в любом кинотеатре мира. Теперь главной проблемой стало переоснащение киносети: по разным данным стоимость одного комплекта звуковоспроизводящего оборудования вместе с установкой в начале 1930-х годов составляла от 10 до 20 тысяч долларов США, что по тем временам было огромными деньгами даже для кинопрокатчиков. В результате, стоимость билетов на звуковые картины возросла, чтобы покрыть расходы на техническое перевооружение.

В 1940 году был разработан новый стандарт «Фантасаунд» (оптической звукозаписи, давший возможность впервые воспроизвести в кино стереофонический трёхканальный звук). Многодорожечная фонограмма записывалась на отдельную киноплёнку, которую воспроизводил фильмфонограф, синхронизированный с кинопроектором. Метод

был сразу же использован в полнометражном мультфильме «Фантазия» студии Уолта Диснея, но не получил распространения из-за сложности и огромной стоимости звуковоспроизводящего оборудования. Стереофонический и многоканальный звук получил полноценное развитие позднее, в результате обострения конкуренции кинематографа с бурно развивающимся телевидением. Дополнительную роль сыграло широкое распространение магнитной звукозаписи в конце 1940-х годов. В это же время первичную синхронную фонограмму начали записывать не на киноплёнку, а на 35-мм перфорированную магнитную ленту.

После монтажа и сведения магнитная фонограмма переводилась в оптическую дорожку, пригодную для печати совмещённых фильмокопий. В 1952 году звуковое кино получило новое качество в системе панорамного кино «Синерама»: семиканальный звук записывался на отдельную магнитную ленту, синхронизированную с тремя кинопроекторами. Пять заэкраных громкоговорителей обеспечивали следование звука за изображением его источника на экране, а ещё два канала использовались для «звукового окружения».

Менее, чем через год разработана широкоэкранная киносистема «Синемаскоп» с четырёхканальной магнитной совмещённой фонограммой. На подложку киноплёнки с готовой фильмокопией наносились четыре дорожки магнитного лака, служившие носителем высококачественного звука. В 1955 году эта технология достигла своего совершенства в первом широком формате «Todd AO»: шесть независимых звуковых каналов записывались на магнитных дорожках 70-мм киноплёнки.

Появление стереофонической музыки и специальных звуковых эффектов резко усилило зрелищность кинематографа. Магнитная фонограмма такого типа стала стандартной в широкоформатном кино, а также в ранних фильмокопиях стандарта «Синемаскоп» и его советского аналога «Широкий экран», однако впоследствии дорожки оказались недолговечны и неудобны в эксплуатации. Широкоэкранные фильмокопии стали печатать с классической оптической фонограммой, а многоканальный звук остался только в широком формате, до которого при необходимости «увеличивали» анаморфированный нега-

тив. В конце 1980-х годов лаборатория Dolby разработала двухдорожечную стереофоническую оптическую фонограмму Dolby SR (Spectral Recording).

Современные фильмокопии снабжаются цифровыми оптическими фонограммами стандартов SDDS или Dolby Digital. Одновременно с ними размещается аналоговая фонограмма Dolby SR, которая служит резервной при сбое цифровой. Часть фильмов выпускается с фонограммой DTS на отдельном компакт-диске, для синхронизации которой в пространство между аналоговой фонограммой и изображением впечатывается временной код. В широкоформатном кино этот же тип фонограммы заменил устаревшую магнитную¹³.

После появления звука в кино началось изучение использования звука: синхронное, асинхронное, а также привело к разрушению установившихся представлений об эстетике и художественных принципах киноискусства. Несовершенство технологии синхронной съёмки первых десятилетий привело к преобладанию длинных диалоговых монтажных планов, немислимых в позднем немом кинематографе. Низкая чувствительность первых микрофонов сковывала перемещение актёров по съёмочной площадке, лишая сцену подвижности. От динамичного монтажа приходилось отказываться из-за риска рассинхронизации. Громоздкость синхронных кинокамер и звукозаписывающего оборудования заставляли избегать натурных съёмок, если в сценах звучала синхронная речь. Всё это заставило изобретать новые технологии, такие как рирпроекция, позволяющие имитировать натурную съёмку в павильонах киностудий.

Вместе с тем, художественные акценты сместились от выразительности изображения к содержанию речевой фонограммы. Визуальная стилистика звуковых фильмов первых двух десятилетий резко деградировала и стала напоминать театральные постановки. Если в немом кинематографе кинооператоры могли выбирать кадр, не вмешиваясь в ход мизансцены, то при синхронной съёмке аппаратами, вес которых достиг 100 килограммов, действие стали строить как в театре, с разворотом на неподвижную камеру. На какое-то время произошёл возврат к композиции «портальной арки» первых лет немого кино.

¹³ https://ru.wikipedia.org/CITEREFSMPTE_Motion_Imaging_Journal2007

Эти перемены не сказались только на документальном кинематографе, большая часть которого продолжала сниматься немым способом с последующим наложением закадрового дикторского комментария и шумовых эффектов из фонотеки. Редкие сцены, снимавшиеся синхронно, не влияли на технологию в целом, и соседствовали с привычным динамичным монтажом. Возврат к полноценной кинематографической изобразительности стал возможен только в начале 1950-х годов после распространения магнитной звукозаписи, упростившей технологию синхронной съёмки. Одновременно с этим многие режиссёры стали отказываться от записи чистовой фонограммы непосредственно на съёмочной площадке в пользу последующего озвучения в тон-студии. Это позволило вновь «освободить» камеру, отказавшись от заглушения её звука.

Приход звука предъявил новые требования к киноактёрам, которые теперь должны были обладать хорошей дикцией и разборчивостью речи. Многие звёзды немого кино оказались не у дел из-за неспособности внятно произносить текст или особенностей голоса. В Голливуде получили распространение актёрские курсы сценической речи, которые были вынуждены посещать даже признанные звёзды немого кино.

В то же время с приходом звука появились жанры кинематографа, невозможные до этого, такие как музыкальные фильмы с обилием синхронного актёрского пения. Появились новые кинопрофессии, одной из главных среди которых считается кинокомпозитор, создающий свои произведения специально для звуковых фильмов. Музыкальный репертуар радиостанций и студий звукозаписи начал пополняться композициями, изначально предназначавшимися для кинофильмов. Популярность песен и музыки из фильмов позволила кинопроизводителям увеличить доходы выпуском саундтрека на отдельном звуковом носителе.

Большинство киностудий организовали собственные оркестры для записи музыкальных фонограмм. Однако число музыкантов, получивших таким образом новую работу, было мизерным по сравнению с количеством тапёров, ставших в одночасье безработными. В отличие от небольших кинозалов, довольствовавшихся единственным пианистом, крупные кинотеатры в эпоху немого кино содержали полноцен-

ные оркестры, сопровождавшие показы симфонической музыкой. Занятые в этой индустрии музыканты составляли половину представителей своей профессии в США, оставшись не у дел из-за появления в кино звукозаписи.

Настоящим открытием звукового кино стали живые шумы, слышимые зрителями немых фильмов. Достоверная запись шумовой фонограммы неожиданно оказалась не менее сложной проблемой, чем синхронизация актёрской речи. Обнаружилось, что прямое воспроизведение шумов, сопровождающих снимаемую сцену, даёт невыразительный, и часто неузнаваемый звук. В результате, киноиндустрия пришла к необходимости создания целой отрасли по звукозаписи шумовых эффектов, основы которой заложены голливудским звукооформителем Джеком Фоли.

Современным кинематографистам системы звукового кино позволяют создавать звукозрительные контрапункты и влиять звуковыми эффектами на драматургию картины, а диалоги становятся отдельным авторским приемом режиссеров. Такой долгий путь звукового кино от первых наборок Эдисона до многоканальной записи и огромных кинотеатров определенно стоил того.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

Год выхода	Название	Режиссёр
1921	Улица грёз	Дэвид Уорк Гриффит
1926	Дон Жуан	Алан Кросленд
1927	Певец джаза	Алан Кросленд
1928	Поющий дуралей	Ллойд Бэйкон.
1929	Мелодии мира	Вальтер Руттманн
1930	План великих работ	Абрам Роом
1930	Симфония Донбасса	Дзига Вертов
1931	Путёвка в жизнь	Николай Экк

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Вейсенберг Е. Конец немого кино. — Л.: «Теакинопечать», 1929. — 32 с.

2. Гращенкова И. Н. Кино Серебряного века. Русский кинематограф 10-х годов и кинематограф Русского послеоктябрьского зарубежья 20-х годов. - М., 2005.
3. Зоркая Н.М. История отечественного кино. XX век.- М.: ООО «Белый город», 2014. – 512с.: ил.
4. История отечественного кино. Хрестоматия/ Рук.проекта Л.М.Будяк.Авт.-сост.А.С.Трошин, Н.А. Дымшиц, С.М. Ишевская, В.С. Левитова. _ М.: «Канон+»РООИ «Реабилитация», 2012.-672с.
5. Комаров С. Немое кино // История зарубежного кино, в двух томах. — Москва: Искусство, 1965. -416с.
6. Майоров Н.А. Самые первые в истории развития мирового кинематографа (рус.) // «Мир техники кино» : журнал. — 2013. — № 3 (29). — С. 34—40. — ISSN 1991-3400.
7. Первый век нашего кино. Энциклопедия. М., Издательство «Локид-Пресс», 2006. - 910с.
8. Разлогов К.Э. История искусства экрана/К.Разлогов. — М.: Эксмо, 2013. - 688с.: ил.- (Российский институт культурологии. Сокровищница мировой культуры)
9. Садуль Ж. Всеобщая история кино, в четырех томах. — Москва: Искусство, 1963.
10. Теплиц Е. История киноискусства 1895—1928. Изд-во «Прогресс». М., 1967.
11. Форестье Л. Великий немой / Б. Кравченко. — М.: «Госкиноиздат», 1945. — 115 с. — 5000 экз.
12. Ханжонков А. А. Первые годы русской кинематографии. — М., Л.: Искусство, 1937.
13. Хроника киноиндустрии // The Essential Reference Guide for Filmmakers = Краткий справочник кинематографиста. — Rochester: Eastman Kodak, 2007. — С. 5—18. — 214
14. Шорин А. Ф. Как экран стал говорящим / Б. Н. Коноплёв. — М.: «Госкиноиздат», 1949. — 94 с.

ТВОРЧЕСКОЕ ЗАДАНИЕ

Попробуйте звуком старых фильмов озвучить современную видеокартинку.

ДОКЛАДЫ

1. История создания первого звукового фильма «Певец джаза».
2. Фильм Дзиги Вертова «Симфония Донбасса»: составляющие звуковой фонограммы.
3. Актёры «немого кино», которые заговорили.

АФИШИ



КРОССВОРД

Студентам, посещавшим занятия, имеющим хороший семестровый рейтинг, предоставляется возможность вместо экзамена разработать кроссворд, охватывающий все стороны жизни и творчества Дэвида Уолта Гриффита. В кроссворде должно быть не менее 20 вопросов по горизонтали, 20 вопросов – по вертикали. Примеры можно посмотреть в Приложении.¹⁴

¹⁴ Данная глава подготовлена на основе информации следующих интернет-источников: ru.wikipedia.org, kinopoisk.ru, cinemafirst.ru, kinosophia.wordpress.com, history.wikireading.ru, cinema-theque.ru, imdb.com, craftkino.ru/devide-uork-griffit-rozhdenie-iskusstva/, screenwriter.ru/cinema/47, seance.ru/blog/griffith-shorts/

Глава 3

ЭПИЧЕСКОЕ КИНО

Фильм-эпопея, или киноэпопея, или эпический фильм — жанр кинематографа, в основном игрового кино, относящийся к эпическим жанрам искусства, в котором действия развиваются на фоне исторических моментов или фильм, в котором использованы только исторические моменты.

Эпический - и в фильмах, и в книгах и везде и всегда означает следующее: во-первых, это как правило большой объём произведения эпический жанр не может уложиться в рассказ или короткометражку; во-вторых, большая масштабность изложения: судьба не одного героя, а многих, взгляд под разными углами зрения, повествование не от первого лица, а со стороны. В эпических фильмах чаще всего описывается некое большое событие или череда их. Например, если это война - то она будет подана глазами многих героев, при котором возможно даже столкновение противоположных точек, например, победители - побеждённые, описываться будут различные судьбы в ракурсе этой войны, то, что случилось после войны, как она повлияла на те-то и те-то судьбы.

ИСТОРИЯ

Эпические фильмы отличаются баснословными бюджетами, гигантскими декорациями, массовками, широтой видения и спецэффектами. Корни эпического кино исходят из Европы, в частности, из Италии, где режиссеры, обращаясь к прошлому своей страны, снимали необычные и оперные по масштабу ленты.



Энрико Гуаццони привлек более 5000 статистов для съемок своей девятичасовой драмы **«Камо грядеши?» (1912)** о временах раннего христианского Рима, поставленный по роману Генриха Сенкевича.

Джованни Пастроне снимал во множестве мест фильм **«Кабирия: исторический взгляд в третий век до н.э.» (1914)**. Фильм идёт три часа, отличается массовками с участием сотен человек и красочными декорациями.



Идет рассказ о похищении маленькой римской аристократки Кабирии и её кормилицы Крессы финикийскими пиратами во время Второй пунической войны в III веке до н.э., их последующего спасения римским агентом и его рабом, атлетичным Мацистом. Фильм и сегодня кажется таким же красочным и впечатляющим, каким он был при выходе на экран в 1914 году. «Кабирия» была самым зрелищным и смелым из ряда ярких итальянских эпических лент перед Первой мировой войной, обращавшихся к имперскому прошлому Италии – классической античности и богатству империи.



Реклама фильма объявляла о 5000 участниках съемок, 1000 лошадей, 200 слонах и 200 верблюдах в более чем 1200 сценах. И это были не пустые слова. Этот фильм, снимавшийся более шести месяцев, с солидным бюджетом, представляет массу эпических сцен, включая историческую реконструкцию (с настоящими слонами) перехода Ганнибала через Альпы, извержение вулкана Этна, разгром римского флота при Сиракузах и подготовку к принесению Кабирии в жертву в огромном храме Молоха. Фильм был настолько грандиозным по своему масштабу, что не помещался на 14 катушках (продолжительность 3 часа), в то время как в США большинство фильмов еще были короткометражными.



Камера режиссера Джованни Пастроне была необычна мобильна для своего времени; ряд съемок осуществлялся в движении. Технически новаторская и успешная при выходе на экраны, «Кабирия» оказала влияние на более поздних режиссёров, таких, как Д.У. Гриффит, чьи **«Рождение нации» (1915)** и **«Нетерпимость» (1916)** во многом обязаны великолепию и смелости этого фильма.



Фильм «Наполеон» (1927) французского режиссёра Абеля Ганса стал революционный для своего времени работой. Новаторское использование освещения и специальных эффектов, мастерский монтаж и исключительная способность рассказчика говорят о Гансе как об одном из первых творцов кино. Рассказ о жизни Наполеона Бонапарта, описание школьных лет императора и его роль в осаде Тулона, Большой террор и Первая итальянская кампания. Ганс до конца жизни продолжал перемонтировать и вносить изменения в этот фильм, в результате чего появились многочисленные варианты, некоторые продолжительностью до пяти с половиной часов.

«Наполеон» Ганса отличается новаторской съемкой и монтажом: съемка с ручного штатива, полиэкранными кадрами, ручной тонировкой, широкоформатными триптихами, «скачущим» монтажом, съемками с тележки, крупными планами и монтажом с наложением. Затяжные крупные планы с изображением Бонапарта, солдат и толпы вызывают ликование и сострадание.



Камера движется с удивительной скоростью, перенося зрителя в сердце батальных сцен, передавая атмосферу на балу в честь победы. «Наполеон» - эпический фильм с искусной режиссурой, вдумчивой игрой актеров, красочным действием и масштабными декорациями. Все это объединено с линией повествования, включающей юмор, любовь, грусть, сочувствие, боль и отвагу. Кульминация фильма происходит в эпизоде с триптихом, изменяющим свой черно-белый цвет на тонированные вручную синий, белый и красный цвета. Для создания меняющихся изображений Ганс использовал многократную экспозицию.



Итальянские эпические фильмы в жанре «меч и сандалии» оказали существенное влияние на продукцию Голливуда и вдохновили Сесила Б. де Милля на создание первого варианта фильма о библейской истории Моисея **«Десять заповедей» (1923)**. Созданный в жанре эпоса, фильм является первым в трилогии. Вторым фильмом, **«Царь царей» (1927)** Кинокритики того времени высказывались о нём в превосходной степени. Современные киноведы более требовательно оценивают картину, считая, что «Христос в исполнении Уорнера излишне подобен иконе, а фильм иногда превращается просто в иллюстрацию»¹⁵.



Третий фильм, **«Крестное знамение»**, вышел в 1932 году. После пожара в Риме Император Нерон обвиняет в случившемся христиан, и выпускает указ, согласно которому все они должны быть пойманы. Префект Марк, самый важный военный чиновник в Риме, наталкивается на двух схваченных христиан и освобождает их, поскольку влюблен в девушку-христианку, Мерсию. Марк преследует Мерсию, но Императрица, влюбленная в него, от ревности уговаривает Нерона предать всех христиан смерти.

¹⁵ Scott Eyman. Empire of Dreams: The Epic Life of Cecil B. DeMille. — Simon & Schuster, 2010. — 592 с. — ISBN 0743289552.



Разразившаяся в 1914 г. Первая мировая война замедлила развитие европейской киноиндустрии, но в США режиссеры продолжали раздвигать границы кино. Дэвид Уорк Гриффит снял сагу о гражданской войне в США **«Рождение нации» (1915)** - фильм, новаторский, как с точки зрения технологии, так и стиля повествования. В основу 190-минутного эпического рассказа о Гражданской войне в США и последующем подъеме Ку-клукс-клана легла пьеса «Участник клана» (1905) преподобного Томаса Диксона-младшего. Здесь описываются проблемы, якобы возникающие тогда, когда белые и черные получают равный статус, и чувствуется «отвага» секретного общества, «спасшего Юг от анархии правления черных». По мастерству повествования фильм является шедевром раннего кино.

Полотно повествует о двух семьях, разлученных Гражданской войной, и делится на две части. В первой рассказывается, как возник конфликт между Севером и Югом. После сцены убийства президента Линкольна Гриффит приступает к рассказу об альтернативной истории послевоенного общества, о «коррупции» среди «простых» темнокожих.



Несмотря на протесты «Национальной ассоциации содействия прогрессу цветного населения», фильм в итоге собрал рекордные 18 млн. долларов. Он также возродил интерес к Ку-клукс-клану, который к моменту выхода фильма уже никак себя не проявлял.



Режиссёры использовали тему войны, снимая пацифистские фильмы, такие, как аллегорическая **«Цивилизация» (1916)** Томаса Харпера Инса, который был титаном ранней киноиндустрии – режиссером, который определил роли кинопродюсера и администратора производства, помог разработать голливудскую студийную систему и в 1915 г. стал соучредителем одной из первых в Голливуде крупных независимых производственных компаний – Tringle Motion Picture Company. Инс осознал потребность в площадях для съемок художественных фильмов, требующих массы декораций, реквизита, костюмерных и съемочных павильонов. Он создал первую реальную студию «Инсвилл» на ранчо в Лос-Анжелесе, где и снимал «Цивилизацию».

Фильм-аллегория о моральных аспектах войны. Вопреки желанию граждан, король развязывает войну с соседним государством. Граф Фердинанд конструирует подводную лодку и получает приказ потопить океанский лайнер, предположительно перевозящий боеприпасы для врага. В решающий момент Фердинанд отказывается выполнить приказ – выпустить торпеды – и топит собственную подводную лодку. Когда граф оказывается на грани жизни и смерти, он встречает Иисуса, который возвращает Фердинанда к жизни, чтобы тот стал «гласом

мира». Однако вместо этого он попадают в тюрьму – за измену – и Иисус возвращается, чтобы показать королю настоящий лик войны.

После войны серьезное влияние на европейское кино оказали такие режиссеры как Фриц Ланг. Литературной основой для его фильмов **«Нибелунги: Зигфрид» (1924)** и **«Нибелунги: Месть Кримхильды» (1924)** послужила эпическая поэма XIII в. о тевтонском рыцаре Зигфриде.



Фильм на тему Первой мировой войны стал блокбастером эпохи немого кино: **«Большой парад» (1925)** режиссера Кинга Видора демонстрировался в нью-йоркском кинотеатре «Astor Theater» беспрецедентные 96 недель. Фильм был актуальным, потому что рассказывал о судьбе трёх американских солдат, воевавших в Европе, на фронтах Первой мировой войны. Все трое представляли разные слои общества - рабочий, мелкий торговец и сынок богатых родителей. Война стерла классовые перегородки и сблизил молодых людей. Двое погибли на фронте. Третий же, потеряв ногу, вернулся домой. Он, разочарованный в своих ожиданиях и надеждах, уезжает обратно в Европу, где узнаёт крепкую мужскую дружбу и испытывает настоящую любовь.

Зрители узнавали в молодых людях себя, своих друзей и сыновей, потому и смотрели фильм по несколько раз, главная мысль которого - победа в войне не может быть оправдана ценой любых потерь. Фильм считается предшественником такой антивоенной ленты, как «На западном фронте без перемен».

ФИЛЬМОГРАФИЯ

Год выхода	Название	Режиссер
1912	Камо грядеши?	Энрико Гуаццони
1914	Кабирия: исторический взгляд в третий век до н.э.	Джованни Пастроне
1915	Рождение нации	Дэвид Уорк Гриффит
1916	Нетерпимость	Дэвид Уорк Гриффит
1916	Цивилизация	Томас Харпер Инс
1923	Десять заповедей	Сесиль Б. де Милль
1924	Нибелунги: Зигфрид	Фриц Ланг
1924	Нибелунги: Месть Кримхильды	Фриц Ланг
1927	Царь царей	Сесиль Б. де Милль
1927	Наполеон	Абель Ганс
1925	Большой парад	Кинг Видор
1932	Крестное знамение	Сесиль Б. де Милль

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Кино. Всемирная история. / Под ред. Ф. Кемпа.- Пер. с англ. - М., ООО «Магма», 2013. – 576с.
2. Лихачёв Б.С. Кино в России (1896 -1926). Материалы к истории русского кино. - Л., Academia, 1927.- Т.1 1896 -1913.- 212с.
3. Первый век нашего кино. Энциклопедия. М., Издательство «Локид-Пресс», 2006. - 910с.
4. Разлогов К.Э. История искусства экрана/К.Разлогов. – М.: Эксмо, 2013. - 688с.: ил.- (Российский институт культурологии. Сокровищница мировой культуры)
5. «Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского» (С.И. Фрейлих, 1992)

ТВОРЧЕСКОЕ ЗАДАНИЕ

Снимите большую массовую сцену со ста, не меньше, людьми, чтобы получить практический навык и осознать трудности работы съемочной группы при таких условиях работы.

ДОКЛАДЫ

1. Творческий путь режиссёра Энрико Гуаццони.
2. Творческий путь режиссёра Джованни Пастроне.
3. Творческий путь режиссёра Томаса Харпер Инса.

АФИШИ



КРОССВОРД

Студентам, посещавшим занятия, имеющим хороший семестровый рейтинг, предоставляется возможность вместо экзамена разработать кроссворд, охватывающий историю эпического кино. В кроссворде должно быть не менее 20 вопросов по горизонтали, 20 вопросов – по вертикали. Примеры можно посмотреть в Приложении.¹⁶

¹⁶ Данная глава подготовлена на основе информации следующих интернет-источников: ru.wikipedia.org, kinopoisk.ru, cinemafirst.ru, kinosophia.wordpress.com, history.wikireading.ru, <https://www.kinonews.ru/top100-history/>, <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/hollywood/35555/annot/>, cinematheque.ru, imdb.com, craftkino.ru/devid-uork-griffit-rozhdenie-iskusstva/, screenwriter.ru/cinema/47, seance.ru/blog/griffith-shorts/

Глава 4

ФАНТАСТИЧЕСКОЕ КИНО

Кинофантастика — жанр художественной кинематографии, который характеризуется повышенным уровнем условности. Образы, события и антураж фантастических фильмов часто намеренно отстранены от обыденной реальности — это может делаться как для достижения специфических художественных задач, добиться которых создателям фильма удобнее средствами фантастики, чем средствами реалистического кино, так и просто для развлечения зрителя (последнее характерно прежде всего для жанрового кино). Характер условности зависит от конкретного направления или жанра — научная фантастика, фэнтези, фильм ужасов, фантасмагория.

Эволюция кинофантастики во многом следовала за эволюцией гораздо более динамично развивающейся фантастической литературы. Однако кинематограф с самого начала обладал свойством визуальности, которого письменная литература практически лишена. Движущееся изображение воспринимается зрителем как достоверное, существующее здесь и сейчас, причём ощущение достоверности не зависит от того, насколько фантастично разворачивающееся на экране действие. Это свойство восприятия зрителем кинематографа приобрело особое значение после появления спецэффектов.

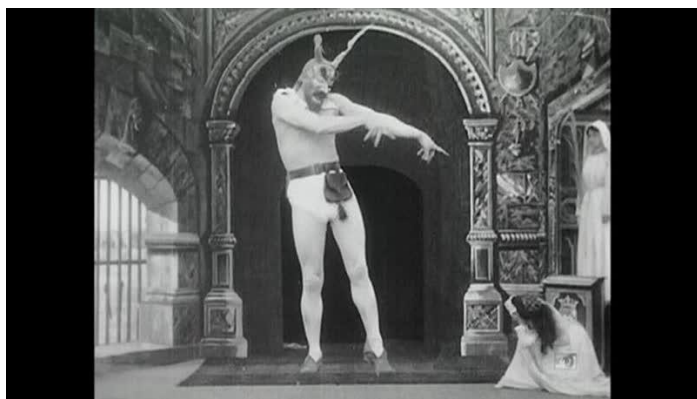
ИСТОРИЯ

Уже на ранней стадии развития кино некоторые его пионеры осознавали, как великолепно это средство подходит для представления всего сверхъестественного, жуткого и фантастического. Первые фантастические фильмы длились всего несколько минут, были чёрно-белыми и немыми. Акцент делался не на персонажах или сюжете, а на какой-либо фантастической технологии. Фильмы представляли собой разновидность комедии.

Прообразом фантастического фильма была метафорическая короткометражка братьев Люмьер **«Механический мясник» (1895)**, где

была показана вымышленная машина, перерабатывающая живых поросят в сосиски. Никаких особых приёмов (даже простого монтажа) для этого фильма не потребовалось, но результат получился достаточно неожиданный — на экране родился образ бездушного механического монстра, уничтожающего живые существа.

Далее на эту территорию пришел французский режиссёр Жорж Мельес, который, используя возможности движущейся камеры, замедленной и ускоренной съемки, двойной экспозиции, наложения, стоп-кадра, наплыва и других хитроумных трюков, мог играть на чувствах восторженных, ошеломленных или испуганных зрителей.



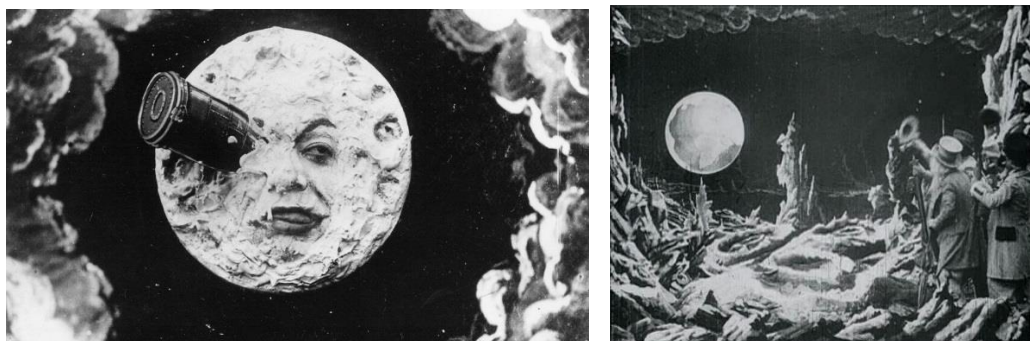
Первым фантастическим фильмом со спецэффектами считается двухминутная лента Мельеса «**Замок Дьявола**» (1896), в которой в декорациях старинного замка появляется летучая мышь, которая вдруг превращается в Мефистофеля. Мефистофель наколдовывает магический котёл. Из котла появляются морочи — призраки, скелеты, ведьмы и т. д. — которыми дьявол пугает попавшие в его власть души. Одна из душ показывает Мефистофелю сколоченный из двух деревянных палок крест, и дьявол исчезает.

Фильм был одной из первых попыток Жоржа Мельеса использовать спецэффекты для изображения на экране фантастических событий. На этих же приёмах и по той же схеме, а также при помощи подобных спецэффектов основывались другие фильмы-ужасы XX века. В целом выдержан в иронической комедийной интонации, историки жанрового кино пытаются представить его первой в мире кинокартиной жанра фантастики ужасов и даже фэнтези. В фильме со сходным сюжетом

«Лаборатория Мефистофеля» (1897) был трюк, когда голова превратившегося в призрак Мефистофеля отрывается от туловища и летает по комнате.

В следующие несколько лет Жорж Мельес выпустил множество фильмов с мистическими мотивами (**«Заколдованная гостиница», 1897**), изображением «научных» эффектов (**«Начинающий рентгенолог», 1898**) и воспроизведением классических фантастических сюжетов (**«Пигмалион и Галатей», 1898**) и так далее.

Разнообразие оказавшихся в распоряжении Жоржа Мельеса приёмов было использовано им для создания поразительных для тогдашнего зрителя трюковых лент. Начав с двойной экспозиции, он довёл дело до многократной и мог теперь в двухминутке **«Одна голова хорошо, а четыре лучше» (1898)** общаться с тремя своими головами, разложенными рядом на столе, или присутствовать на экране в семи ролях одновременно в фильме **«Человек-оркестр» (1900)**, однако все это были пока хоть и эффектные, но всего лишь демонстрации мастерства, трюки ради самих трюков.



Главными достижениями кинофантастики первого десятилетия XX века остаются два фильма Мельеса — **«Путешествие на Луну» (1902)** и **«Невероятное путешествие» (1904)**. Оба они поставлены как масштабные кинематографические комедийные мистерии со множеством спецэффектов и в уникальной «мельесовской» стилистике, которую было практически невозможно симитировать. Фильмы эти имели грандиозный успех, однако сам Мельес не смог предложить ничего в развитие своих достижений. На протяжении целого десятилетия он

продолжал снимать в одной и той же манере и в 1912 году его статичный стиль в бурлескном **«Завоевании полюса»** на фоне других быстро развивающихся направлений воспринимался уже как анахронизм.

Созданные Жоржем Мельесом и его последователями приёмы «кинематографической магии» очень быстро перешли из разряда забавных курьёзов в категорию чрезвычайно мощных художественных средств. Опыт, который Мельес приобрёл, разрабатывая постановочные трюки для театральных спектаклей, оказался бесценным и в кино, позволив начать делать короткометражные фильмы с фантастическими сюжетами.

Это соответствовало тогдашним задачам кинематографа, который считался чисто развлекательным коммерческим видом искусства и должен был прежде всего приносить доход. Спецэффекты давали возможность привлечь на киносеансы больше публики и продать прокатчикам больше копий фильмов. Владея искусством постановки фантастических короткометражек, Мельес имел грандиозное преимущество перед другими кинематографистами, которые вынужденно были ограничены бытовыми и историческими сюжетами.

Если братья Люмьер начинали как промышленные химики, то Мельес был прекрасным театральным сценографом. Но как бы образны ни были его фильмы, в них всегда было что-то от пантомимы; поэтому трудно представить, что многие люди когда-либо были серьезно напуганы или взволнованы ими.

В 1898 году появились первые британские фантастические фильмы, снятые Джорджем Альбертом Смитом, который оспаривал приоритет Мельеса в изобретении приёма двойной экспозиции, но в итоге так и остался в истории «вторым номером». Его первым опытом был фильм **«Фауст и Мефистофель» (1898)**. Почти одновременно с ним вступил в безнадежное соревнование с Мельесом Уолтер Р. Бут, который дебютировал мистической короткометражкой **«Проклятие Мизера» (1899)**.

В США появление фильмов Мельеса вызвало активизацию Томаса Алвы Эдисона, который поручил одному из сотрудников его студии

Эдвину С. Портеру исследовать работы французского кинематографиста и принять на вооружение его технологии. Портер поставил свой первый фантастический фильм **«Фауст и Маргарита» (1900)**, впоследствии он стал одним из наиболее влиятельных американских кинематографистов первых двух десятилетий истории кино.

Появление кинофантастики в России можно уверенно датировать **1909** годом, когда были поставлены фильмы **Василия Гончарова «В полночь на кладбище» и «Вий»** (до наших дней не сохранившиеся).

Экранизации литературных произведений почти сразу стали одним из самых популярных направлений кинематографа. Поскольку короткий метр не позволял перенести произведение на экран хоть сколько-нибудь полно, кинематографисты обычно или выбирали какой-то выигрышный эпизод книги, или же делали адаптацию, которая сводила сюжет книги к нескольким существенным эпизодам. Поскольку фантастика давала к тому же возможность привлечь зрителя чудесами спецэффектов, понятно внимание кинематографистов к этому направлению. Важные для истории культуры ранние экранизации фантастических произведений были практически в каждой стране, где развивался свой национальный кинематограф.

Во втором десятилетии XX века большинство классических фигур фантастики дебютировали в кино: **«Франкенштейн» (1910)** в 16-минутной версии режиссёра Джеймса Сирла Доули и продюсера Томаса Эдисона; **«Вервольф» (1913)** режиссера Генри Макрея; Доктор Джекилл и мистер Хайд в фильме **«Странная история» (1914)** режиссёра Макса Мака.

«Странная история доктора Джекилла и мистера Хайда» была экранизирована множество раз. Всего существует более 60 экранизаций, отдельные мотивы повести фигурируют во многих фильмах.

Французский фильм **«Остров ужаса» (1911)**, сюжетной основой для которого послужил роман «Остров доктора Моро», стал первой попыткой экранизации произведений Герберта Уэллса.



В **1913** году в России классик мировой мультипликации Владислав Старевич снял несколько игровых фильмов по фантастическим произведениям Николая Васильевича Гоголя, в том числе **«Ночь перед Рождеством»**.

В том же **1913** году в Швеции режиссёр Мориц Стиллер экранизировал роман-фантазмагорию Гуго фон Гофмансталя **«Незнакомка»**.

В **1916** году в США был снят фильм **«20 000 лье под водой»**, первая экранизация знаменитого одноимённого романа Жюль Верна и один из первых опытов подводной киносъёмки.

В **1918** году в Дании появилась первая полнометражная экранизация книги о космическом полёте — **«Полёт на Марс»** режиссёра Хольгера-Мадсена по мотивам романа Софуса Михаэлиса.

По мере развития постановочных и прокатных возможностей кинематографа длина фильмов увеличивалась, что создавало возможность включать в фильм не один двух-трёхминутный скетч или сценку, а достаточно развёрнутый сюжет. Такие фильмы могли демонстрироваться уже не в составе киноальманахов, а самостоятельно и поэтому имели достаточно серьёзный зрительский резонанс и распространялись в большем количестве копий (в том числе «пиратских»).

Кинематограф Германии 1910—1920-х годов считался одним из наиболее развитых в эстетическом и художественном плане даже по сравнению с французским и американским, которые далеко превосходили его количеством снятых фильмов. Немецкие кинематографисты одними из первых начали относиться к кино как не столько к развлечению, сколько к способу создания произведений искусства. При этом

большое влияние на киноискусство того времени оказывал художественный авангард. Их сочетание довольно быстро привело к впечатляющим результатам — в том числе в области символической кинофантастики.



Одним из первых серьёзных достижений в этом направлении стал фильм **«Пражский студент» (1913)**, поставленный Стелланом Рюэ и Паулем Вегенером — история о студенте, который продал дьяволу своё отражение в зеркале и впоследствии сталкивается со своим двойником, который действует вопреки его желаниям и ломает его планы. В конце концов, он вызывает двойника на дуэль, убивает его, но сразу после этого умирает, так как двойник — это его alter ego.

Фильм Стеллана Рюэ был слишком тяжеловесен и монотонен даже для того времени, когда полнометражные фильмы не отличались повышенной динамикой. Несмотря на это, он создал новый «бродячий сюжет», впоследствии неоднократно экранизировавшийся — широко известна, например, гораздо более живая и выразительная версия Хенрика Галеена (1926).

Фильм **«Голем»**, снятый режиссером Хенриком Галееном, косвенно основанном на романе Густава Майринка, представлял собой версию истории о Франкенштейне, основанную на легенде о гигантской фигуре из глины, оживленной в 1580 году, чтобы спасти от погрома евреев Праги. Создателем этой версии пришлось осовременить эту историю, применив её к XX веку — к неудовольствию Пауля Вагенера, участвовавшего в создании сценария и сыгравшего главную роль.

В 1920 году он переснял «Голем», и на этот раз в качестве режиссера, возвратив историю к первоисточнику XVI века с гораздо более сильным эффектом. Ужасный глиняный гигант (которого снова играл Вегенер) обладал неуклюжим пафосом, предвосхитившим Чудовище Бориса Карлоффа в фильмах о Фаркенштейне, снятых в 1930 гг. режиссером Джеймсом Уэйлом; художник Ганс Пельциг и оператор Карл Фройнд (оба принадлежали к лучшим специалистам своего времени) создали мрачное клаустрофобное изображение старой Праги.

Пауль Вегенер, сыгравший Голема, создал один из своих самых впечатляющих экранных образов, с которым так освоился, что впоследствии дважды возвращался к нему в фильмах **«Голем и танцовщица» (1917)** и **«Голем: Как он пришел в мир» (1920)** — последний, пересказывающий легенду о создании и первом бунте Голема, остаётся наиболее удачным из киновоплощений этого сюжета.



Интересный социальный поворот темы дал режиссёр Отто Рипперт в шестисерийном фильме **«Гомункулус» (1916)**, одного из самых популярных немецких кинопроектов того времени. Учёный Эдгар Родин создаёт Гомункулуса — совершенного искусственного человека, но лишённого души. Узнав тайну своего происхождения, тот решает отомстить людям. Он организует революции и устанавливает в мире «совершенное общество» — жесточайшую диктатуру. Мотивы и образы этого фильма существенно повлияли на Фрица Ланга и нашли отражение в знаменитом «Метрополисе». Фильм не имел международного резонанса, так как попал под бойкот, объявленный странами Антанты на

время войны всей германской промышленности, в том числе киноиндустрии. Немецкие фильмы, сделанные в этот период, прокатывались только в Германии.

Безумцы, сумасшедшие ученые часто фигурировали в ранних фантастических фильмах. Один из самых ранних фильмов был фильм **«Система доктора Гудрона и профессора Плюма» (1913)** режиссёра Мориса Турнье, снятый по мотивам рассказа Эдгара По «Система доктора Тарра и профессора Фезера». В фильме у посетителя приюта для лунатиков возникает проблема определения различий между его служащими и обитателями.

Позже приют появился снова как место действия фильма **«Страница безумия» (1926)** по удивительно авангардной драме японского режиссёра Тейносукэ Кинугасы о бывшем матросе, работающем дворников в приюте, чтобы находиться рядом со своей сумасшедшей женой. Отвергая титры и бросая зрителям вызов монтажом с прыгающими кадрами, которые более чем на 30 лет опередили Жака-Люка Годара, Кинугаса в этом фильме использует экспрессионистические искажения, чтобы поместить зрителя внутрь головы безумной женщины. Даже сегодня это выглядит поразительно современно.

Фильм **«Безумие доктора Тюба» (1915)** режиссера Абея Ганса рассказывает об ученом, открывшем способ изменять внешний вид людей и предметов. Многие из ранних сценариев Фрица Ланга, такие, как **«Чума во Флоренции» (1919)** – еще одна адаптация рассказа Эдгара По «Маска красной смерти» - демонстрировали одержимость темой смерти. Во время войны Ланг служил в австрийской армии и получил тяжелые ранения. «Четыре года я наблюдал жизнь, обнаженную до самого простого – голода, отчаяния и смерти».

В фильме **«Хильда Уоррен и смерть» (1917)** режиссёра Джо Мэй, Фриц Ланг сам сыграл роль Смерти. Чуть позже написал сценарии для еще двух одержимых темой смерти фантазмагорий: **«Пляска смерти» (1919)**, **«Лилит и Ли» (1919)**. Его режиссерская карьера шла в гору – планировалось поручить ему съемки фильма «Кабинет доктора Калигари» (1920). Но это назначение перешло к Роберту Вине, хотя жестокий финальный поворот в концовке фильма был предложен Ф. Лангом. Фильм **«Кабинет доктора Калигари» (1920)** Роберта Вине стал настоящей эстетической революцией в кинематографе. История о выступающем в бродячем балагане таинственном докторе Калигари, который

демонстрирует публике сомнамбулу Цезаре, спящего, просыпающегося только по воле своего хозяина. Калигари ночами отправляет Цезаре убивать горожан, которые чем-то ему не понравились. В итоге оказывается, что вся эта история — болезненный бред одного из персонажей, но финальный поворот даёт зрителю повод усомниться и в этом.



Снятый в нарочито авангардистских декорациях, фильм гениально создавал ощущение тяжёлого ночного кошмара. Это ощущение прекрасно сочеталось с возникавшей в финале темой безумия, получало чёткое сюжетное обоснование, делая форму и содержание фильма неразрывно связанными. Смысл же основной метафоры фильма был в те времена более чем прозрачен: спящий разум народов Европы позволил своим правителям втянуть их в безумие мировой войны — впрочем, немецкие создатели фильма имели в виду прежде всего родную Германию, которая эту войну проиграла.

«Кабинет доктора Калигари» стал программным произведением мирового экспрессионизма и оказал громадное влияние на многие эстетические течения 1920-х годов.



Вампирам же пришлось ждать следующего десятилетия и фильма **«Носферату. Симфония ужаса» (1922)** режиссера Ф.В. Мурнау, как вольная экранизация «Дракулы» Брэма Стокера. Мурнау интересно сочетал достоверные натурные съёмки с выморочными декорациями, подчёркивая противостояние жизни и смерти. Готическая атмосфера разрушенного замка, выверенный ритм монтажа, а главное — мастерская игра Макса Шрека, создавшего выразительнейший образ вампира, безжалостного человека-крысы, — все это создало картине репутацию одного из самых страшных фильмов за всю историю кинематографа.

С «Кабинета доктора Калигари» кинофантастика определенно пошла вверх - особенно в послевоенной Германии. Искривленные экспрессионистические декорации фильма, отрицающие любые претензии на реализм, изломанное повествование, гиперстилизованная игра актеров и параноидальное ощущение неопределенности — всё это выражало настроения побежденной, травмированной нации, неуверенной в своей идентичности, видящей врагов внутри себя и извне.

Неудивительно, что Смерть - или в образе «мрачного жнеца» (скелета с косой), или же в виде её различных демонических воплощений — господствовала в немецком кино в его самом продуктивном периоде.

Вышедший на экраны в том же году, что и «Носферату. Симфония ужаса», фильм Фрица Ланга **«Усталая смерть» (1921)** содержит предложение Смерти молодой женщине, чьего жениха она забрала, трех шансов на его спасение. Но истории, которые рассказывает фильм, - происходящие в трех разных местах: во дворце халифа в Багдаде, в Венеции эпохи Возрождения и в сказочном Китае, - лишь доказывают невозможность спасти жизнь, обреченному на смерть; невеста принимает её, чтобы воссоединиться со своим любимым.

Этот «тройной рассказ в формате кадра» был использован режиссёром Паулем Лени в фильме **«Кабинет восковых фигур» (1924)**, в котором рассказаны истории трех восковых культир: Гаруна аль Рашида (Эмиль Янгс), Ивана Грозного (Конрад Фейдт) и Джека Потрошителя (Вернер Краус). Краус и Фейдт, двое из ведущих немецких актеров этого периода, сыграли главные роли (доктора и его смертоносного сомнамбулы) в «Кабинете доктора Калигари».

Колдовство было еще одной темой, подпитывающей рождавшуюся кинофантастику. Датский режиссер Бенжамин Кристенсен переехал в Голливуд, где снял фильм **«Колдовство сквозь века» (1922)** с сюрреалистическим смешением документальных и обильно театрализованных эпизодов, зачастую насыщенных духом картин Иеронима Босха или Франсиско Гойи. В его страстных нападках на религиозный фанатизм нашлось место для насмешливого юмора – особенно, когда сам режиссёр появлялся в роли Сатаны, играя абсолютно голым. Большая часть голливудских фильмов Кристенсена утрачена, но его **«Семь шагов к Сатане»** - одна из лучших, наполненных привидениями домовых мистификаций.

Во всем обильном собрании фантастических фильмов эпохи немого кино в Германии присутствует ощущение победы темных сил или вышедших из-под контроля вещей и неумолимого скольжения к краю смертельной пропасти; и это невозможно не связать с тем кошмаром, который вскоре заполнит эту страну. Но немецкое кино того времени не обладало монополией на фантастику.

Голливуд выпустил на экраны цикл фильмов, главные роли в которых сыграл многогранный Лон Чейни, утвердивший себя как один из самых сильных исполнителей в мире. В одной из своих самых памятных работ, фильм **«Призрак оперы» (1925)** режиссера Руперта Джулиана, Чейни сыграл роль Призрака с наводящим ужас лицом. Чейни получил признание критиков не только за актерские способности, но также за мастерское использование своего собственного новаторского грима.



Хотя эти голливудские фильмы и содержали патологические и фантастические элементы, они в основном представляли собой гротеск истории в реалистической обстановке, и в них отсутствовало удручающее ощущение, что весь мир катится вниз, которое было таким сильным в немецком кино того времени.

Редким исключением был **«Человек, который смеётся» (1928)** режиссёра Паули Лени, в главной роли Конрад Фейдт, который играет Гуинплена, сына опального английского дворянина, оскорбившего короля Якова II. По приказу короля Гуинплен обезображен; из-за резанного рта кажется, что он постоянно смеётся.

Художественно значительная экспрессионистская драма Фрица Ланга **«Доктор Мабузе, игрок» (1922)**, снятая по роману Норберта Жака, рисовала почти современный для создателей фильма мир, который потерял стержень существования и потому подвержен влиянию могущественных негодяев. Доктор Мабузе (Рудольф Клайн-Рогге) обладает невероятной гипнотической силой, посредством которой он может подчинять себе людей, вызывать у них галлюцинации, и он беззастенчиво пользуется этим в своих аферах. Фильм пользовался огромной популярностью, а в 1933 году Фриц Ланг снял его звуковое продолжение — **«Завещание доктора Мабузе»**. Образ доктора Мабузе стал нарицательным и впоследствии он появлялся как главный негодяй в нескольких фильмах и комиксах.

Роберт Вине, постепенно перешедший к более «камерному» направлению в экспрессионизме, поставил интересный, но по моде того времени сильно затянутый фильм **«Руки Орлака» (1924)** по роману Мориса Ренара — историю гениального пианиста Орлака (Конрад Фейдт), который в аварии потерял кисти обеих рук. Чтобы спасти его гений для человечества, жена уговаривает его на операцию по пересадке рук от погибшего донора. Операция проходит успешно, руки приживаются. Но постепенно Орлак начинает подозревать, что чужие руки пытаются овладеть его сознанием, и, чтобы не сойти с ума, он пытается узнать, чьи именно кисти ему пересадили. Впоследствии этот сюжет несколько раз переснимался — но не как не психологическая драма, а как фильм ужасов.



Между тем Фриц Ланг продолжал развивать фантастическую тему в кино — следующим его большим проектом стал фильм в двух частях **«Нибелунги» (1924)**, поставленный по мотивам знаменитого германского эпоса «Песнь о Нибелунгах».

Первая часть фильма повествовала о молодом Зигфриде, который победил дракона, стал обладателем сокровищ нибелунгов, женился на Кримхильде и был предательски убит. Вторая часть была глубоко трагической и совершенно не фантастической историей о том, как овдовевшая Кримхильда отомстила за смерть мужа, уничтожив всех своих братьев.

Фильм и сейчас поражает размахом постановки, а его значение для кинематографа того времени вполне можно сравнить со значением трилогии «Властелин Колец» для современного кино. Впрочем, мировому успеху «Нибелунгов» сильно мешал тогдашний исторический контекст — в проигравшей войну Германии фильм воспринимался как призыв к возрождению величия германской нации, а за рубежом то же самое обстоятельство заставляло многих видеть в нём чуть ли не агитку. Однако по прошествии десятилетий стало очевидным, что при всей политической ангажированности, «Нибелунги» стали одним из высочайших художественных достижений германского немого кинематографа.

Настоящую революцию в кино совершил следующий фильм Фрица Ланга — грандиозная метафорическая антиутопия **«Метрополис» (1927)**. Съёмки этой картины обошлись в рекордную для немого кино сумму, в ценах 2005 года - это 200 млн долларов США.

Огромный футуристический город разделен на две части — надземную, где праздно обитают «хозяева жизни», и подземную, жи-

лище рабочих, низведённых до положения придатков гигантских машин. Фредер, сын одного из правителей Метрополиса, вдруг осознаёт ущербность этого разделения и пытается на своём опыте понять жизнь людей «подземелья». Он влюбляется в Марию, девушку «снизу», которая воспитывает детей рабочих и рассказывает им о лучшей жизни, которая их ждёт впереди. Отец Фредера, желая показать сыну неполноценность рабочих по сравнению с «высшим классом», намерен спровоцировать бунт, а затем подавить его.



Он использует изобретённого ученым Ротвангом человека-машину, которому придается внешний вид Марии. Механическая Лже-Мария толкает рабочих на восстание. Они ломают машины, в том числе те, которые обеспечивают существование подземной части города. Вода затапливает рабочие кварталы и едва не губит детей, которых спасает настоящая Мария. Бунт разрастается, и в итоге отец Фредера вынужден дать восставшим обещание, что принципы существования Метрополиса будут изменены.

«Метрополис» настолько органично и мощно объединил достижения экспрессионизма с мотивами научной фантастики, что практически завершил развитие первого и дал существенный импульс развитию второго направления в кино. Прежние эксперименты в этой области по сравнению с фильмом Ланга выглядели совершенно неубедительно, и на протяжении ещё многих лет попытки поставить что-нибудь сравнимое по масштабу оборачивались провалом, но несмотря на это именно

впечатляющие достижения «Метрополиса» дали кинофантастике возможность шаг за шагом наращивать обороты.

Хенрик Галеен, успешный и как режиссёр, и как сценарист, в 1928 году снял «Альрауне» — вторую экранизацию (первая, довольно слабая, была поставлена в 1918 году) одноимённого «научно-мистического» романа Ганса Гейнца Эверса. По сюжету профессор-генетик Якоб тен Бринкен (Пауль Вегенер), следуя древним магическим поверьям, создаёт из корня мандрагоры девушку Альрауне — существо, неотягощённое наследственностью и приносящее удачу тем, кто находится рядом с ней. Он отдаёт её на воспитание в пансион. Когда Альрауне взрослеет, она сбегает из пансиона с влюблённым в неё юношей и затем вынуждает его присоединиться к бродячей цирковой труппе. Через несколько лет профессор находит её и говорит молодой женщине, которая его совсем не помнит, что он — её отец. Заинтригованная тайной своего происхождения, Альрауне находит научные записи тен Бринкена, из которых узнаёт правду. Узнав, что она вообще не человек, девушка испытывает шок и решает отомстить профессору, который постепенно начинает относиться к ней уже не как к дочери, а как к возлюбленной. Она заставляет тен Бринкена постоянно ревновать, а затем покидает его во время игры в рулетку, унеся с собой и его везение. Профессор, понявший, что не сможет удержать Альрауне, впадает в безумие и пытается убить её, но девушку спасает единственный человек, которого она действительно смогла полюбить.

Фильм оказался весьма удачной смесью фантастики и мелодрамы, предвосхитив основные демиургические мотивы фильмов о Франкенштейне. Впоследствии были сделаны ещё две экранизации этого сюжета — звуковой фильм 1930 года с той же Бригиттой Хельм в роли Альрауне и западногерманская постановка 1952 года.

Конец десятилетия ознаменовался революционным переворотом в киноискусстве — появились звуковые фильмы. Тем не менее, германские кинематографисты ещё некоторое время оставались верны немому кино, в котором они добились таких значительных успехов.

Одним из последних крупных достижений немецкого немого кинематографа стал научно-фантастический фильм **Фрица Ланга «Женщина на Луне» (1929)** - первый в мире фильм, где было достаточно достоверно показано космическое путешествие.



Эта задача, позже серьёзно опошленная многочисленными эпигонами, тогда воспринималась как серьёзная и значимая для искусства в целом — дискуссии о космических полётах формировали столь необходимое новое позитивистское мировоззрение, и кино не могло оставаться от них в стороне, раз уж имело возможность высказаться. Поэтому для консультирования фильма были приглашены ведущие немецкие авторитеты в области практического ракетостроения и авторы книг о возможности космических полётов — Херманн Оберт, Вилли Лей и другие. Их участие в проекте не избавило картину от ряда наивных упрощений, но в целом фильм оставался едва ли не главным кинопроизведением на тему «настоящего» космического полёта вплоть до выхода на экраны через 20 лет знаменитого «Место назначения: Луна» (1950). Многие сценарные находки из него стали навязчиво популярны и среди советских фантастов. (например, едва ли не обязательное присутствие в сюжете «тайком пробравшегося на корабль юного пионера»).

В Германии фантастическое кино продолжало существовать в двух основных ипостасях - как политическая метафора, которую пришедшие в 1933 году к власти нацисты быстро свели к нулю, и как техническая фантазия. К первой категории можно отнести фильм Фрица Ланга

«Завещание доктора Мабузе» (1933), в котором находящийся в коме суперзлодей продолжает, тем не менее, плести сложнейшие интриги. Этому фильму так и не удалось выйти в немецкий прокат и вскоре Лангу пришлось эмигрировать в США.

Послереволюционное кино в СССР носило во многом пропагандистский характер. Поэтому если до революции основу российской кинофантастики составляли сказки и экранизации классических произведений с элементами мистики, то уже первые советские фантастические фильмы делали упор на тему пролетарской мировой революции.

Таковы были «Железная пята» (1919) по мотивам романа Джека Лондона, где историки будущего изучают документы о гибели капитализма в XX веке; «Призрак бродит по Европе» (1923) - «антикапиталистическая» экранизация рассказа Эдгара По «Маска Красной Смерти».

В середине 1920-х годов в советском кино появляется и закрепляется тема противостояния Советской Республики и капиталистического окружения - в форме фантазий о будущей войне. Целый «букет» таких фильмов появился в 1925 году.

В фильме Николая Петрова, фантастическом детективе по сценарию Николая Суровцева «Аэро НТ-54» (1925) советский инженер изобретал новейший двигатель для аэропланов и за этим изобретением гонялись иностранные шпионы. Фильм «Коммунит» («Русский газ»), снятый в 1925 году, рассказывал об изобретении в СССР парализующего газа, который должен помочь разделаться со всеми врагами. Гораздо менее гуманный фильм «Луч смерти» (1925) описывал ситуацию, когда иностранные пролетарии получают из СССР лучевое оружие и с его помощью свергают власть капитала. В фильме «Наполеон-газ» (1925) ситуация была инвертирована — на этот раз страшный газ изобрели капиталисты, которые попытались с его помощью захватить Ленинград.

Особняком в этом ряду стоит фильм Якова Протазанова «Аэлита» (1924), признанный во всем мире классикой кинофантастики. Снятый кинокомпанией «Межрабпом-Русь» (смешанное акционерное общество) по мотивам одноимённой повести А. Н. Толстого, фильм уделяет

гораздо большее, чем роман, внимание реалистическому показу жизни в послереволюционном СССР. Фантастическая «марсианская» часть картины поставлена на явном контрасте, в духе экспрессионизма.



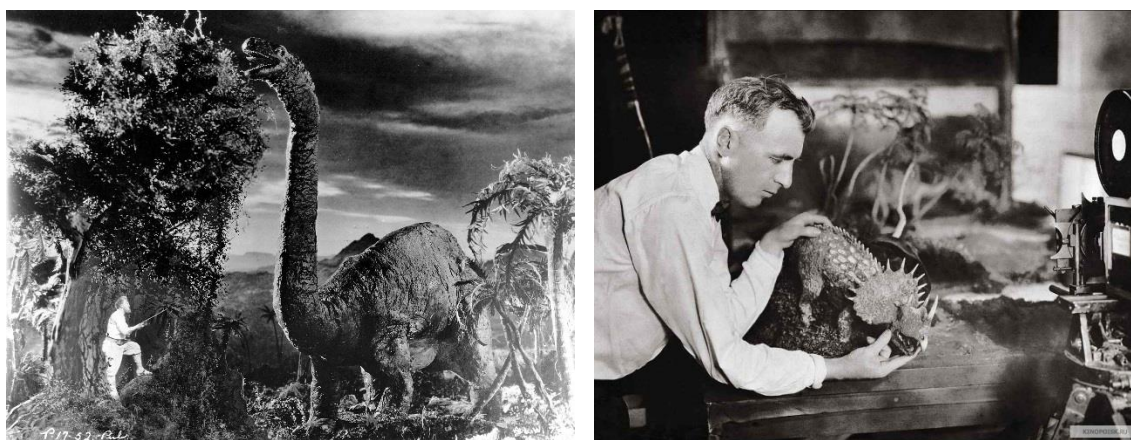
Аэлита, дочь правителя Марса Тускуба, пытается свергнуть диктатуру отца с помощью прилетевших к ней с Земли инженера Лося и красноармейца Гусева. После ряда неудач восстание заканчивается успехом. Однако, к разочарованию землян, став правительницей, Аэлита устанавливает столь же жестокую диктатуру.



Фильм **«Мисс Менд» (1926)**, художественный фильм режиссёров Фёдора Оцепа и Бориса Барнета, снятый на студии Межрабпом-Русь по агитационно-приключенческим повестям Мариэтты Шагинян «Месс-менд, или Янки в Петрограде» и «Лори Лэн, металлист». Фильм почти начисто лишен связи с сюжетом литературного первоисточника и его сюрреалистического обаяния, он рассказывает всего лишь об очередной предотвращённой попытке мирового капитала погубить СССР. «Мисс Менд» был одним из самых кассовых фильмов 1920-х годов.

По мере ужесточения политики партии по отношению к культуре фантастическая социальная тема становилась все более рискованной даже при сохранении чисто коммунистического подхода — фильмы по любому мельчайшему поводу могли подвергнуться обвинениям в «правом» или «левом» уклоне, что автоматически делало жизнь его создателей невыносимой. Поэтому во второй половине 1920-х годов попытки снять фантастические фильмы прекращаются.

Продолжалось развитие спецэффектов, техники покадровой мультипликации. Самой заметной фигурой в этой области стал Уиллис О'Брайен, чьи «живые» динозавры создали главные предпосылки к созданию первой экранизации романа Конан Дойла «Затерянный мир» (1925). Одноимённый фильм режиссёра Гарри Хойта, во многом стал бенефисом О'Брайена — созданные им динозавры заняли едва ли не большую часть экранного времени и стали главной причиной грандиозного успеха картины. При работе над этим фильмом О'Брайен уже совмещал в одном кадре покадрово снятые кукольные фигуры и «живых» актёров, но делалось это пока путём разделения экрана.



Впоследствии, сделанные на этом проекте наработки, позволили О'Брайену довести свою технику съёмки почти до совершенства и эффективно совмещать в одном кадре человека и куклу, что было с таким блеском использовано им через несколько лет при съёмках «Кинг-Конга».

Хотя нынешнему требовательному зрителю спецэффекты О'Брайена не кажутся столь уж убедительными, для середины 1920-х годов

они были беспрецедентны. Конан Дойл, которому экранизация чрезвычайно понравилась, показал отдельные фрагменты на одном из заседаний Общества американских иллюзионистов, умолчаниями и недомолвками убедив аудиторию, что это документальные съемки настоящих динозавров. На следующий день New York Times опубликовал репортаж, в котором было сказано, что «чудовища древнего мира (или нового мира), которые были показаны публике, невероятно правдоподобны. Если это и подделка, то превосходная».

Успех фильма едва не привел к его уничтожению: после появления звукового кино в 1929 году было решено сделать озвученную версию и продюсеры фильма договорились, что все немые копии фильма и иноязычные негативы будут собраны и уничтожены и оставлен только исходный негатив. До создания звуковой версии дело так и не дошло, но с уничтожением копий фильма компания First National Pictures справилась вполне успешно. Как и следовало ожидать, исходный негатив впоследствии тоже был утрачен. Ныне фильм известен только по нескольким случайно сохранившимся американским и иноязычным копиям, как правило, в значительно сокращенных вариантах монтажа.

Появление звука вызвало в кинематографе радикальные изменения, которые привели к быстрой смене лидеров, поколений и приоритетов. В кинофантастике новые веяния не просто сменили приоритеты, но и создали возможность выхода этого направления практически на первый план зрительского интереса - правда, не сразу. С появлением звука мюзикл стал на некоторое время чуть ли не главным направлением в кино, но первая же попытка поставить музыкальную комедию на фантастическом материале оказалась и последней.



Сатирическая комедия **«Только представьте» (1930)**, поставленная Дэвидом Батлером, рассказывала о человеке, который был убит ударом молнии в 1930 году и оживлён в 1980-м. В фильме был показан Нью-Йорк будущего, где автомобили заменены самолётами, люди носят имена из буквенно-цифровых сочетаний и питаются пилюлями, семейные пары составляются не по любви, а путём подбора партнёров, чей союз наиболее соответствует интересам государства. Фильм, дорогой в постановке, в прокате безнадёжно провалился, чем на два десятилетия обрёк научно-фантастические фильмы в Голливуде на безбюджетные и малобюджетные постановки.

Однако сразу вперёд вырвалось другое направление кинофантастики - фильмы ужасов, или, точнее, фильмы о чудовищах.



Следующей классической экранизацией студии *Universal* стал **«Человек-невидимка» (1933)** Джеймса Уэйла, поставленный по знаменитой фантастической повести Герберта Уэллса. Фильм был снят чрезвычайно близко к литературному первоисточнику, что не помешало смещению акцентов от научно-фантастической драмы к фильму ужасов. В отличие от предыдущих фильмов серии, сюжет требовал по-настоящему сложных спецэффектов, которые были реализованы с великолепной изобретательностью и на высочайшем доступном для того времени уровне. Особенностью постановки было то, что главный герой в течение всего фильма был лишён возможности «работать лицом» — оно было или наглухо замотано бинтами, или невидимо. Это дало возможность пригласить на титульную роль не звезду, а малоизвестного тогда Клода Рейнса, который, не имея возможности играть мимикой, сумел создать сильный и запоминающийся образ, используя только голос и пластику движений.



Бесспорной вершиной коммерческой кинофантастики той эпохи стал **«Кинг-Конг» (1933)** - фильм, соединивший традицию историй о фантастических путешествиях с традицией фильмов о чудовищах. Сюжет был во многом подсказан фильмом «Затерянный мир», в финале которого профессор Челленджер привозит в Лондон огромного диплодока. Мастер по спецэффектам Уиллис О'Брайен, работавший над «оживлением» динозавров в этом «Затерянном мире», провёл огромную подготовительную работу для начала съёмок масштабного фильма «Сотворение», который так и не был запущен в производство, однако его наработки привлекли внимание Мериана Купера и Эрнеста Шодсака, которые решили использовать их в новом приключенческом фильме.

Итогом их совместной работы стала грандиозная картина о гигантской горилле, которую с затерянного острова, населённого динозаврами, привозят в Нью-Йорк. При бесспорной легковесности сюжета, построенного на основе архетипа «красавицы и чудовища», фильм получился и во многом новаторским: например, в нём впервые был использован специальный музыкальный саундтрек, придававший дополнительную эмоциональную окраску экранным событиям. Впервые в полнометражном фильме налажено «взаимодействие» в одном кадре анимационных персонажей с персонажами, сыгранными актёрами. Сам же Конг, во многом сверх намерений своих создателей, стал весьма удачным символом мощи и силы дикой природы и её противостояния современной урбанистической цивилизации.



Другие фантастические фильмы, созданные в Голливуде в тот же период, заработали куда меньшую популярность, хотя некоторые из них и оставили заметный след в истории кино. Среди экранизаций следует упомянуть **«Остров потерянных душ» (1933)** Эрла Кентона, поставленный по роману Герберта Уэллса **«Остров доктора Моро» (1936)**, и фильм Тода Броунинга **«Дьявольская кукла» (1936)** по мотивам романа Абрахама Меррита **«Гори, ведьма, гори!»**

Голливудская кинофантастика 1940-х годов редко стремилась к оригинальности и зачастую кормилась мало изобретательным калькированием прежних достижений. Фильм Хэла Роуча **«Миллион лет до нашей эры» (1940)** вновь вернул на экраны анимационных динозавров.



Студия «Universal», эксплуатируя пакет спецэффектов, использованных в **«Человеке-невидимке»**, выпустила сначала прямое продолжение **«Возвращение человека-невидимки» (1940)**, затем продолжила тему детективно-фантастической комедией **«Девушка-невидимка» (1940)**, а следом выпустила антифашистский шпионско-комедийный боевик **«Невидимый агент» (1942)**.

Во второй половине 1930-х годов в США появился ряд фантастических сериалов (как правило, экранизаций популярных серий газетных комиксов), ориентированных на подростковую аудиторию. Для этих фильмов характерны отсутствие какой бы то ни было художественной глубины и достоверности, это были достаточно примитивные и чисто коммерческие постановки. Обычно серии демонстрировались в кинотеатре перед показом основного фильма. Съёмки таких сериалов проводились обычно с максимальной экономией — на декорациях, оставшихся от съёмок других фильмов, и с использованием подручного реквизита. Тем не менее, эти фильмы пользовались значительным успехом и, в сочетании с распространением комиксов и появлением чисто подростковых журналов фантастики, сыграли заметную роль в формировании специфической аудитории жанра.



Одним из наиболее характерных примеров такого кино стал **сериал «Флэш Гордон» (1936)**, по мотивам комиксов Алекса Рэймонда, рассказывающий о трёх людях с Земли, которые прилетели на планету Монго, чтобы победить злого императора Минга Беспощадного. Один из первых в истории американского и мирового кино фильмов космической фантастики, где появляются инопланетяне. В 1996 году внесен в Национальный реестр фильмов как лента имеющая культурное, историческое и эстетическое значение. Выпущен на экран в виде 13 эпизодов продолжительностью по 20 минут (из этих эпизодов был также смонтирован полнометражный фильм). В дальнейшем в этом же цикле были выпущены ещё два сериала - «Путешествие Флэша Гордона на

Марс» (1938) и «Флэш Гордон покоряет Вселенную» (1940). Исполнитель заглавной роли Бастер Краббе сыграл также титульную роль в аналогичном по решению сериале **«Бак Роджерс» (1939).**

В Европе развитие фантастического кино в 1930-1940-е годы шло совершенно иными путями. Здесь не было такой выраженной централизации кинопроизводства, как в США, а особенности национальных кинематографий придавали фильмам своеобразие и свежесть, которых так часто не хватало голливудской продукции. Испытывая постоянное давление со стороны американских конкурентов, европейские кинорежиссёры и продюсеры часто делали акцент именно на своеобразии своих фильмов - и именно на этом выигрывали.



Французский киноавангард, продолжавший развивать сюрреалистическое и поэтическое кино, подарил зрителям дебютный фильм Жана Кокто **«Кровь поэта» (1930)**, в котором падение фабричной трубы вызывает у наблюдающего за катастрофой Поэта цепочку фантастических видений, обыгрывающих темы смерти, власти человека над реальностью и его зависимости от случая и чужого умысла.



К технической фантастике можно отнести фильм **«F.P.1 не отвечает» (1932)** по роману Курта Сьодмака о создании в Атлантике огромной плавучей платформы для самолётов, где межконтинентальные рейсы могли бы делать промежуточную посадку для дозаправки. Фильм был рассчитан на широкий мировой прокат и снимался совместно студиями UFA и Gaumont сразу в трёх версиях — немецкой, французской и английской, причём у каждой был свой актёрский состав. Режиссёром всех трёх версий был Карл Хартл.

Другой аналогичный проект того периода — фильм Курта Бернхардта **«Туннель» (1933)** по мотивам романа Бернгарда Келлермана о прокладке туннеля из Европы в Америку под Атлантическим океаном. Этот фильм снимался в немецкой и французской версиях, однако в Великобритании по горячим следам вышел его ремейк в постановке Мориса Элви - **«Трансатлантический туннель» (1935)**.



Значительным событием мировой кинофантастики стал британский философско-футуристический фильм **«Облик грядущего» (1936)**, поставленный Уильямом Кэмероном Мензисом по сценарию Герберта Уэллса. Это была первая попытка серьёзного осмысления возможного ближайшего и отдалённого будущего Европы, предпринятая кинематографом.

В фильме была предсказана грандиозная мировая война, которая начинается в 1940 году, тянется несколько десятилетий и практически уничтожает цивилизацию, отбрасывая её к варварству. Сохранить (и даже преумножить) современные знания удаётся только технократической организации «Крылья над миром», которая в районе Персидского

залива строит мощную авиационную группу и с её помощью устанавливает контроль над разорённой планетой. К 2036 году цивилизация совершает могучий рывок и приобретает черты футуристической утопии.

Технической вершиной британской кинофантастики стал цветной фильм **«Багдадский вор» (1940)**, поставленный по мотивам арабских сказок под руководством продюсера Александра Корда целой группой режиссёров (в работе над ним участвовали один за другим Людвиг Бергер, Майкл Пауэлл, Тим Уэлан, а также не указанные в титрах Золтан Корда и Уильям Кэмерон Мензис). Фильм получил три премии «Оскар» (в том числе за лучшие спецэффекты) и до сих пор считается одной из лучших кинофэнтези с восточными мотивами.

Обернулся впечатляющим успехом продюсерский эксперимент Дугласа Фэрбенкса, в котором атмосфера сказки в духе «Тысячи и одной ночи» сочеталась с волшебными по тому времени спецэффектами и обаянием исполнившего титульную роль самого Фэрбенкса.



Фильм позаимствовал многие выразительные решения у немецкого экспрессионизма, но прибавил к ним чисто голливудскую масштабность постановки. То, что получилось в результате, положило начало продолжительной традиции создания фантастических фильмов в антураже Древнего Востока — включая знаменитый позднейший цикл о путешествиях Синдбада.

В условиях СССР сложилось своеобразное отношение к фантастике: с одной стороны, значительная часть советского «классового» искусства была почти неприкрытой фантастикой, так как по вполне внятно сформулированной идеологической установке оно описывало

жизнь не такой, какая она есть, а такой, какой она должна быть, и киноискусства это касалось в первую очередь. Более отвлечённая фантастика при этом воспринималась обычно как попытка увести читателя или зрителя от «насуточных проблем социалистического строительства» и категорически не приветствовалась. Поэтому советская кинофантастика 1930-1940-х годов развивалась, за единичными исключениями, в направлении детской киносказки («Доктор Айболит», «По щучьему веленью» и другие), взрослой военно-пропагандистской НФ («Родина зовёт», «Глубокий рейд») и экранизаций избранных произведений зарубежной классики («Гибель сенсации», «Таинственный остров»). Однако именно упомянутые единичные исключения как раз и стали высшими достижениями советской кинофантастики.

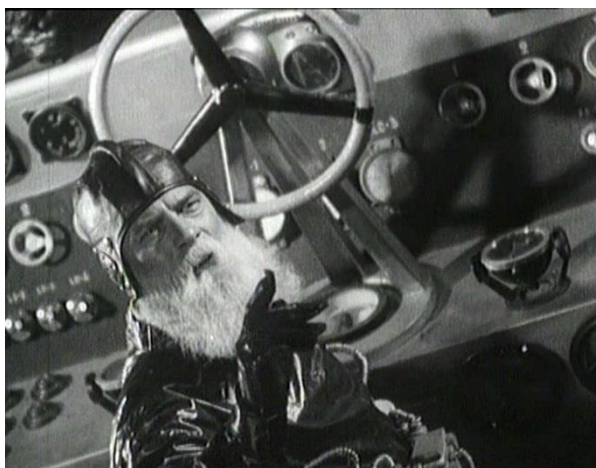


Детский фильм Александра Птушко **«Новый Гулливер» (1935)** стал во многих отношениях чрезвычайно удачным экспериментом, что сделало его этапным произведением мирового кинематографа. Пионер Петя засыпает, читая книгу Джонатана Свифта о путешествиях Гулливера, и ему снится, что он сам стал Гулливером в стране лилипутов. Сатирические мотивы фильма направлены, по логике времени, против буржуазного окружения СССР.

Главным достижением создателей фильма стало небывалое по масштабам использование объёмной анимации в сочетании с сыгранным «вживую» Гулливером — вся страна лилипутов была решена в технике кукольного мультфильма (всего было задействовано около полутора тысяч кукол), причём для основных персонажей были созданы десятки вариантов голов с разными выражениями лица. Эта техника была

проще «пластичной куклы» Старевича и оказалась довольно живой — с использованием тех же приёмов снимался, например, классический анимационный мюзикл «Кошмар перед Рождеством» (1993).

Фильм Василия Журавлёва **«Космический рейс» (1936)** оказался единственным за весь этот период примером советской кинофантастики более-менее «дальнего» прицела — в частности, единственным фильмом на космическую тему (что, собственно, и делает его по-настоящему уникальным достижением отечественной кинематографии 1930-х годов). Группа советских учёных отправляется на Луну на космическом корабле, построенном благодаря выдающемуся героизму советских же конструкторов. Старт, полёт, посадка на Луну и другие обстоятельства полёта составляют суть фильма (если не принимать во внимание гламурный соцреализм в изображении недалёкого будущего).



Несмотря на поверхностность, фильм замечательно достоверен технически (в соответствии с тогдашними научными представлениями) - во многом благодаря тому, что его создателей консультировал Циолковский. Представляется существенным, что опробованное «Космическим рейсом» утопическое направление в кинофантастике не получило поддержки «сверху» и за следующие два с лишним десятилетия ничего похожего в СССР больше на экраны не выходило.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

Год выхода	Название	Режиссер
1895	Механический мясник	Братья Люмьер
1896	Замок Дьявола	Жорж Мельес
1897	Лаборатория Мефистофеля	Жорж Мельес
1897	Заколдованная гостиница	Жорж Мельес
1898	Начинающий рентгенолог	Жорж Мельес
1898	Пигмалион и Галатя	Жорж Мельес
1898	Одна голова хорошо, а четыре лучше	Жорж Мельес
1898	Фауст и Мефистофель	Джон А. Смит
1900	Человек-оркестр	Жорж Мельес
1900	Фауст и Маргарита	Эдвин С. Портер
1902	Путешествие на Луну	Жорж Мельес
1904	Невероятное путешествие	Жорж Мельес
1909	В полночь на кладбище	Василий Гончаров
1909	Вий	Василий Гончаров
1910	Франкенштейн	Дж. Сирл Доули
1911	Остров ужаса	Жоэ Амман
1912	Завоевание полюса	Жорж Мельес
1913	Вервольф	Генри Макрей
1914	Странная история	Макс Мак
1916	20 000 льё под водой	Стюарт Пейтон
1924	Нибелунги	Фриц Ланг
1924	Аэлита	Яков Протазанов
1924	Багдадский вор	Рауль Уолш
1925	Аэро НТ-54	Николай Петров
1925	Луч смерти	Лев Кулешов
1925	Затерянный мир	Гарри О. Хойт

Год выхода	Название	Режиссер
1925	Коммунит (Русский газ)	Яков Морин
1925	Наполеон-газ	Семён Тимошенко
1926	Мисс Менд	Федор Оцеп, Борис Барнет
1927	Метрополис	Фриц Ланг
1929	Женщина на Луне	Фриц Ланг
1930	Только представьте	Дэвид Батлер
1930	Кровь поэта	Жана Кокто
1932	F.P.1 не отвечает	Карл Хартль
1933	Туннель	Кёртис Бернхардт
1933	Человек-невидимка	Дж. Уэйла
1933	Кинг-Конг	Мериан К. Купер
1933	Остров потерянных душ	Эрл Кентон
1933	Завещание доктора Мабузе	Фриц Ланг
1936	сериал Флэш Гордон	Форд Биби
1936	Облик грядущего	Уильям Кэмерон Мензис
1936	Космический рейс	Василий Журавлёв
1938	Путешествие Флэша Гордона на Марс	Форд Биби, Роберт Ф. Хилл
1939	сериал Бак Роджерс	Форд Биби, Сол А. Гудкайнд
1940	Миллион лет до нашей эры	Хэл Роач мл.
1940	Возвращение человека-неви- димки	Джо Май
1940	Девушка-невидимка	А. Эдвард Сазерленд
1940	Флэш Гордон покоряет Все- ленную	Форд Биби, Рэй Тейлор
1940	Багдадский вор	Александр Корда, Людвиг Бергер, Майкл Пауэлл, Тим Уэлан

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Барканов С., Гуров А., Власенко А., Терехин В. Ужас: Аннотированный каталог зарубежных фильмов ужасов и мистики. — М.: НПКЦ «ИНТЕХ», 1994. — С. 608. — ISBN 5-8095-0004-8
2. Гращенкова И. Н. Кино Серебряного века. Русский кинематограф 10-х годов и кинематограф Русского послеоктябрьского зарубежья 20-х годов. - М., 2005.
3. Зоркая Н.М. История отечественного кино. XX век.- М.: ООО «Белый город», 2014. — 512с.: ил.
4. История отечественного кино. Хрестоматия/ Рук.проекта Л.М. Будяк. Авт.-сост. А.С. Трошин, Н.А. Дымшиц, С.М. Ишевская, В.С. Левитова. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2012. - 672с.
5. Кино. Всемирная история. / Под ред. Ф. Кемпа. - Пер. с англ. - М., ООО «Магма», 2013. — 576с.
6. Комаров С. Немое кино // История зарубежного кино. — Москва: Искусство, 1965. — Т. 1. — 416 с.
7. Первый век нашего кино. Энциклопедия. М., Издательство «Локид-Пресс», 2006. - 910с.
8. Разлогов К.Э. История искусства экрана/К.Разлогов. — М.: Эксмо, 2013. - 688с.: ил.- (Российский институт культурологии. Сокровищница мировой культуры).
9. Садуль Ж. Всеобщая история кино. — Москва: Искусство, 1958.
10. Самутина, Наталья (составитель). Фантастическое кино. Эпизод первый: Сборник статей. — М.: Новое литературное обозрение, 2006. — С. 408. — ISBN 5-86793-441-1. Архивная копия от 13 ноября 2007 на Wayback Machine.
11. Теплиц Е. История киноискусства 1895—1928. Изд-во «Прогресс». М., 1967.
12. Ханютин Ю. Реальность фантастического мира: Проблемы западной кинофантастики. — М.: Искусство, 1977.
13. Харитонов Е., Щербак-Жуков А. На экране - чудо: Отечественная кинофантастика и киносказка (1909-2002 гг.): Материалы к популярной энциклопедии.
14. Ханжонков А. А. Первые годы русской кинематографии. — М., Л.: Искусство, 1937.

ТВОРЧЕСКОЕ ЗАДАНИЕ

Создайте собственный фантастический фильм: покажите друзьям, одноклассникам, соберите отзывы, опубликуйте статью.

ДОКЛАДЫ

1. История создания трех фильмов из списка перечисленных в фильмографии.
2. Самый ужасный фантастический фильм.
3. Фантастика, которая сбылась (хотя бы частично) на основе представленной фильмографии фильмов.

АФИШИ



КРОССВОРД

Студентам, посещавшим занятия, имеющим хороший семестровый рейтинг, предоставляется возможность вместо экзамена разработать кроссворд, посвященный жанру кинофантастики. В кроссворде должно быть не менее 20 вопросов по горизонтали, 20 вопросов – по вертикали. Примеры можно посмотреть в Приложении.¹⁷

¹⁷ Данная глава подготовлена на основе информации следующих интернет-источников: ru.wikipedia.org, kinopoisk.ru, cinemafirst.ru, kinosophia.wordpress.com, history.wikireading.ru, cinema-theque.ru, imdb.com, craftkino.ru/devid-uork-griffit-rozhdenie-iskusstva/, screenwriter.ru/cinema/47, seance.ru/blog/griffith-shorts/

Глава 5

КИНОКОМЕДИЯ

Кинокомедия/комедийный фильм – один из основных жанров киноискусства, который ставит своей целью рассмешить зрителя, вызвать улыбку, улучшить настроение. Различают несколько видов, или жанров, кинокомедии:

Комедия ситуаций – комедии, в которых эпизоды представляют собой различные ситуации.

Романтическая комедия – комедии о любви.

Эксцентрическая комедия – буффонада на киноэкране.

Трагикомедия – комедии, в которых комические эпизоды сочетаются с трагическими.

Пародия — комедии, пародирующие какой-либо другой жанр.

Комедийный фильм ужасов – комедия, в которой комические эпизоды сочетаются с эпизодами ужасов, или же зачастую комедиями ужасов называют фильмы, пародирующие фильмы ужасов.

Криминальная комедия – комедия, главными героями которой являются гангстеры, воры, полицейские, или комедия с элементами криминального фильма.

Музыкальная комедия – комедия, в которой много музыки и песен.

Жанр комедии требует изобретательности и мастерства сценариста, режиссёра и тех актёров, которые будут играть главные роли. У одних это получается лучше, и они становятся знаменитыми, как Чаплин, Никулин или Гайдай, другие же пытаются смешить зрителей заезженными и примитивными шуточками, и это выходит у них искусственно и через силу. Снять хорошую комедию сложнее чем, скажем, снять хорошую драму или боевик. И общее впечатление от картины легко можно испортить, допустив какую-нибудь пару ляпов.

Жанр комедии легко скрещивается с другими жанрами - детективом, приключениями, фантастикой, даже с фильмами о войне и фильмами ужасов. Комедии с успехом использовались даже в роли агитационных и пропагандистских роликов, и это не выглядело неестественно. Это делает трудным проблему выделения поджанров – их

можно насчитать слишком много. В разных странах (особенно в США, Франции, СССР) сложились свои национальные традиции в жанре комедий.

ИСТОРИЯ

Кинокомедия была одним из первых и популярных жанров кино. Немногочисленные фильмы, такие, как **«Политый поливальщик» (1895)** режиссера Луи Люмьера, в котором садовнику не удастся справиться с садовым шлангом, имели традицию обыгрывать визуальную шутку в одной сцене: поливальщик поливает цветы из шланга; какой-то мальчишка наступает ногой на шланг, и вода не течёт; удивлённый поливальщик заглядывает внутрь шланга, при этом мальчишка убирает ногу, и струя воды брызгает поливальщику в лицо. Эта сцена считается классической комедийной сценкой.



Пока великое искусство кино распространялось по всему миру, где в основном снимали документальные бытовые зарисовки, во Франции кино продолжало совершенствоваться. Документальные зарисовки были скучны для привыкшего к кино зрителя, и началось производство фильмов различных жанров. Среди них начали снимать и комедии, причём комедий было больше, так как жанр фантастики и фильма ужасов ещё не был изобретён Жоржем Мельесом, то наиболее удачным вариантом стали кинокомедия и мелодрама.



Ранние эксперименты пользовались серьезным успехом, но многие исполнители, бывшие популярными в эпоху немого кино, сейчас в основном забыты или находятся в тени Чарли Чаплина или Бастера Китона. Смелая игра Гарольда Ллойда в фильме **«Наконец в безопасности!»** (1923) и Раймонда Гриффита в фильме **«Руки вверх!»** (1926) являются типичными образцами удачного стереотипа комедии, а также напоминанием о том, как культовые исполнители могут исчезать из поля зрения общества.



Самым известным комиком эпохи немого кино был Чарли Чаплин. Согласно итогам масштабного опроса кинопрофессионалов, проводимого раз в десять лет британским изданием Sight & Sound, специалисты выше всего ставят комедийные фильмы **«Генерал»** (Бастер Китон), **«Огни большого города»** (Чаплин), **«Поющие под дождём»** (Стэнли Донен), **«В джазе только девушки»** (Билли Уайлдер) и **«Время развлечений»** (Жак Тати).

Именно в Европе, в ранний период немого кино, комедийный жанр начал обретать свою форму и логику, с которыми он войдет в 1920-е годы с такими комическими актерами, как Андре Дид и, прежде всего,

очень популярный Макс Линдер, рано проявивший себя в этой области.



Андре Дид стал первым настоящим всемирно известным комиком, снимавший коротенькие эксцентрические комедии. Он играл некоего месье Буаро, которому постоянно не везло, которого все били, окатывали водой. Комедии с участием Дида пользовались огромной популярностью во всём мире. В разных странах его героя звали по-разному: в Италии его звали Кретинетти, в Испании — Санчо, в Латинской Америке — Торрибио, в России — Глупышкиным. У Дида появилось множество подражателей во всём мире, и их комедии тоже пользовались успехом.

Так продолжалось до тех пор, пока на экраны Франции не вышла коротенькая комедия **«Первые шаги на льду» (1907)**, в титрах которой значилось имя тогда ещё никому не известного Макса Линдера. По сюжету герой Линдера должен был стоять на коньках, чего в жизни Макс никогда не делал. Его попытки хоть каким бы то ни было способом устоять на ногах и не упасть были зафиксированы на камеру и принесли Линдеру первую популярность. Позже, в 1908 году, когда Андре Дид уезжает в Италию, Макс уверенно занимает его место. Линдер стал первым комиком, который придумал героя, внешность которого совершенно не соответствовала жанру комедии. Линдер по-своему развивал жанр комедии. В отличие от дидовских примитивных трюковых комедий, Линдер снимал тоже трюковые фильмы, но в фильмы вкрадывалась определённая сатира.

В отличие от Дида, Линдер не кривлялся в своих фильмах, мимика его была тоньше, сдержаннее. Линдер играл не смешного человека, попадающего в курьёзные положения, а реального человека, попадающего в курьёзные положения. Линдер своими фильмами добавил в жанр комедии не только остроумные трюки, но и принцип построения комедии как жанра.

Обладая хорошим ритмом, Линдер так компоновал гэги, что они как бы нарастали к финалу фильма. Также Линдер сочинял шутки, исходя из созданного им образа, а не положения.



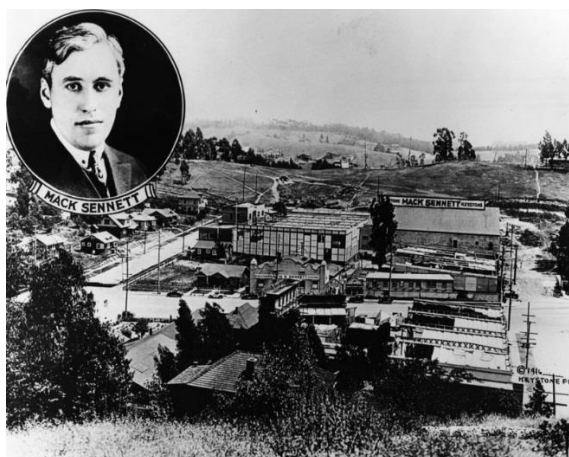
Герои Линдера — это и врач, и повар, и жокей, и учитель танцев, но всегда он элегантный, красивый, импозантный, с французскими усиками, и интеллигентный, не приученный к простой работе. Так, в одной из лент герою Линдера поручают ощипать курицу. Тот, не зная, как это делается, начинает её брить.

Первая мировая война влияния на развитие кинокомедии не оказала, она только уменьшила её производительность и сменила тематику: как раз в период с 1914 по 1918 год вышли комедии о шпионах, комедии, изображающие войну в юмористическом плане - фильм Линдера **«Макс и шпион» (1915)** и др.

Студия *Keystone* Мака Сеннета после своего основания в 1912 году находила формы, которые впоследствии будут определять характер комедии кино. «Полицейские» фильмы, которые часто создавались за считанные дни и сильно разнились по качеству, обычно состояли из эпизодов с маниакальными погонями, включавшими серии безумных

физических трюков, и имели состав актеров, комично отличающихся друг от друга по комплекции.

Именно Сеннет «открыл» первых комедийных звезд Голливуда, таких, как Мак Свэйн, Форд Стерлинг, Мэйбл Норманд, Роско «Фэтти» Арбакл, Гарри Лэнгдон и Чарли Чаплин. Все они приобрели известность благодаря фильмам *Keystone*.



Чаплин вырос на грубых фарсах *Keystone* и в конечном счете стал выдающейся комедийной звездой эпохи, добившись в 1915 г. недельной оплаты в 1250 долларов США. Решающим для успеха Чаплина было то, что его известность помогала ему влиять на характер собственного материала. В этом плане он все больше удалялся от грубых мазков и открытого фарса комедий *Keystone* (в которых ему никогда не было комфортно) и оттачивал грани своего комического альтер эго — бедного, но доброго бродяги в котелке, с тросточкой и в мешковатой одежде.



Картина «Золотая лихорадка» (1925) Чаплина была одним из самых кассовых фильмов эпохи немого кино, и в ней, как и во многих других его фильмах, таких, как «Малыш» (1921), он использовал темы, которые были очень близки его сердцу, - тему бедности, которая иногда перекликалась с его собственным жизненным опытом. Этот фильм знаменит своим «Танцем булочек», в котором бродяга Чаплина искусно исполняет «танец», манипулируя двумя вилками, воткнутыми в две булочки. Для комедии Чаплина было типичным искусное совмещение смешных, напоминающих танец, движений и остроумных, ситуационно обоснованных шуток.

Бывший акробат Китон, еще ребенком участвовавший в водевилях, отличался от Чаплина тем, что во время своих комедийных выступлений сохранял контраст между постоянно невозмутимым лицом и абсурдными гимнастическими трюками, которые его персонажи должны были исполнять, чтобы избежать травм. Физическая комедия Китона казалась почти поэтичной с её тщательно продуманными и мастерски исполнявшимися все более сложными элементами, которые были столь же опасны, сколько и зрелищны.



По мере того как в 1930-е годы немые фильмы сменялись звуковыми, экранные комики пытались адаптироваться к новому походу к делу. Фарс и комедия положений Мака Сеннета преобразовывали «в вербальную хореографию, в которой один актер играл «правильного» персонажа, а другой выдавал панчлайны (цепляющие шутки)». Джимми Дюранте, изрекатель банальности, и У.К.Филдс, импровизирующий в диалогах, постоянно использовал двусмысленности – фильм

«Подарок» (1934). Слышать, что герои фильмов разговаривают на экране было странно, диалоги к комедиях — тем более.

Появление звукового кино радикально изменило карьеру многих комедийных актеров. Чарли Чаплин еще некоторое время шел против течения, сопротивлялся звуку, создал еще один немой фильм - **«Огни большого города» (1931)**. Только через много лет он снимет свой первый звуковой фильм **«Великий диктатор» (1940)**. Лорел и Харди быстро приспособились к звуковому кино, но для других комиков тоже это было сделать непросто — начать разговаривать в кадре.



Для Бастера Китона оказалось сложным приспособиться к основанной на диалоге комедии, но он, в силу разных обстоятельств, компромиссно был подвигнут к звуковым фильмам — **«Разговаривай свободнее» (1932)**.



Такие исполнители, как Гарольд Ллойд и Гарри Лэнгдон, потеряли большую часть своего комического пыла и привлекательности.

У.К.Филдс, частью сценического образа которого были остроумные реплики, смог уйти от немых хитов, таких, как **«Салли из опилок» (1925)**, и сделал успешную карьеру в звуковых фильмах, таких, как **«Банковский сыщик» (1940)**. Лорел и Харди аналогично начинали свою деятельность в конце эпохи немого кино, приспособились к новому средству и заложили фундамент для следующего поколения гениев комедии.¹⁸

С добавлением звука комедийные фильмы часто переходили в жанр сюрреализма, где комические элементы граничили с абсурдом. Так, в фильме **«Путь на Запад» (1932)** шея Оливера Харди вытягивалась до невозможной длины, в фильме **«Лошадиные перья» (1932)** Харпо Маркс зажигал свечу с двух концов. Многие комики 1930-х, прежде чем попасть на экран, работали в водевиле или оттачивали свое мастерство на сцене. И подготовленность актеров можно наблюдать в таких фильмах, как **«Музыкальная шкатулка» (1932)**, **«Шестеро одинаковых» (1934)**.

Одними из самых интересных комиков того времени стали братья Маркс. Они перенесли свой анархический, фарсовый стиль со сцены на экран и соединили его с диалогами, слишком сложными для того, чтобы они могли использовать их в водевилях.



Фильмом **«Утиный суп» (1933)** они определили основы искусства острот и повлияли на других комедийных актеров. Метод братьев Маркс заключался в том, чтобы с одинаковым задором издеваться и над бесправными, и над облеченными властью, куражась, и над пытающимся спасти свой бизнес уличным торговцем, и над высокомерным

¹⁸ Кино. Всемирная история. / Под ред. Ф. Кемпа.- Пер. с англ. - М., ООО «Мagma», 2013. – с.62-63

послом страны-соперницы. Здесь используется и злая сатира, и безобидное, почти сюрреалистическое безрассудство. Режиссёр фильма, Лео Маккэри, создал прочную основу для веселой истерии.

Пока братья Маркс вносили свой вклад в комедийное кино, появились их коллеги, ньюйоркцы «Три болвана», ставшие столпами неприятной американской комедии.



Кёрли, Ларри и Мо снялись более чем в 200 короткометражных и художественных фильмах и лучше всего запомнились своим буйным фарсом с выпадами, обычно совершаемыми друг против друга в фильмах, подобных фильму **«Ошеломленные доктора» (1937)**.

В России первые комедии появились в 20-е годы XX века и поначалу были лишены идеологии, высмеивания чего-либо, острых конфликтов. Все они снимались так, как будто в стране ничего не происходило. Только к концу десятилетия комедии стали использовать как сатиру над зажиточными нэпманами и пропаганду нового строя. Первая звуковая комедия **«Механический предатель» (1931)** высмеивала стремление закупать продукты впрок и призывала ходить не по магазинам, а в распределитель за пайком. Но такие комедии особой популярностью не пользовались, так как режиссёры быстро предложили альтернативу.

Самым популярным жанром 30-х в СССР стали музыкальные комедии. **«Весёлые ребята» (1934)**, **«Волга-Волга» (1938)**, **«Трактористы» (1939)** — вот на такие фильмы ходили по несколько раз, а песни распевали всей страной.



В годы войны комедии массово выходили в рамках «Боевых кино-сборников» — альманахов из агитационных короткометражек с участием Любови Орловой, Марины Ладыниной, Николая Крючкова, Эраста Гарина, Бориса Чиркова, Янины Жеймо и многих других знаменитых актёров. Это были сатирические фильмы, высмеивавшие фашистов и поднимавшие настроение фронтовикам — особенно это было важно на линии фронта и в госпиталях. В комедиях военных лет находилось место и романтическим линиям, как в фильмах «**Два бойца**» или «**Воздушный извозчик**», что тоже несомненно шло на пользу боевому духу.



А вот музыкальная комедия «Сердца четырёх» в 1941 году попала под запрет — одним из главных героев был командир Красной армии, и его сочли неуместным в легкомысленной комедии. В послевоенное время музыкальные комедии вернулись на экраны и уже не сдавали позиций вплоть до 90-х годов.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

Год выхода	Название	Оригинальное название
1895	Политый поливальщик	Луи Люмьер
1907	Первые шаги на льду	Макс Линдер
1912	Макс – законодатель мод	Макс Линдер
1915	Макс и шпион	Макс Линдер
1921	Малыш	Чарли Чаплин
1923	Наконец в безопасности!	Фред С. Ньюмейер, Сэм Тейлор
1925	Салли из опилок	Дэвид Уорк Гриффит
1925	Золотая лихорадка	Чарли Чаплин
1926	Руки вверх!	Кларенс Дж. Баджер
1926	Генерал	Клайд Брукман
1931	Огни большого города	Чарльз Чаплин
1931	Механический предатель	Алексей Дмитриев
1931	Украденные драгоценности	Уильям С. МакГэнн, Джон Г. Адольфи
1931	Скиппи	Норман Торог
1932	Путь на Запад	Роберт Милтон
1932	Лошадиные перья	Норман З. МакЛеод
1932	Музыкальная шкатулка	Джеймс Пэррот
1932	Эй, папа!	Альфред Дж. Гулдинг
1933	Утиный суп	Лео МакКери
1934	Женоненавистники	Арчи Годлер
1934	Шестеро одинаковых	Лео МакКери

Год выхода	Название	Оригинальное название
1934	Весёлые ребята	Григорий Александров
1935	Ночь в опере	Сэм Вуд, Эдмунд Гулдинг
1936	Новые времена	Чарли Чаплин
1936	Млечный путь	Лео МакКери, Рэй МакКери
1937	Ошеломленные доктора	Дель Лорд
1937	О, мистер Портер!	Марсель Варнель
1938	Большое радиовещание в 1938 году	Митчелл Лейзен, Джеймс П. Хоган
1938	Волга-Волга	Григорий Александров
1939	Трактористы	Иван Пырьев
1940	Великий диктатор	Чарли Чаплин
1940	Банковский сыщик	Эдвард Ф. Клайн
1941	Сердца четырёх	Константин Юдин
1941	Сердца четырёх	Константин Юдин
1943	Два бойца	Леонид Луков
1943	Воздушный извозчик	Герберт Раппапорт
1952	Поющие под дождём	Стэнли Донен, Джин Келли
1959	В джазе только девушки	Билли Уайлдер.
1967	Время развлечений	Жак Тати

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Арнольди Э., Гарольд Ллойд, в кн.: Комики мирового кино. _ М., 1966.
2. Бастер Китон, Чарлз Самуэлс. Мой удивительный мир фарса. М. Радуга, 2002. – 366с.
3. Гитис М. И. Структурные особенности звукового решения фильмов в жанре кинокомедии: - Санкт-Петербург, 2013.- 227 с.

4. Гращенкова И. Н. Кино Серебряного века. Русский кинематограф 10-х годов и кинематограф Русского послеоктябрьского зарубежья 20-х годов. - М., 2005.
5. Зоркая Н.М. История отечественного кино. XX век.- М.: ООО «Белый город», 2014. – 512с.: ил.
6. История отечественного кино. Хрестоматия/ Рук.проекта Л.М.Будяк.Авт-сост.А.С.Трошин, Н.А. Дымшиц, С.М. Ишевская, В.С. Левитова. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2012. - 672с.
7. Кино. Всемирная история. / Под ред. Ф. Кемпа. - Пер. с англ. - М., ООО «Магма», 2013. – 576с.
8. Садуль Ж. Всеобщая история кино. — Москва: Искусство, 1958.
9. Салис Р. «Нам уже не до смеха»: Музыкальные кинокомедии Григория Александрова/Пер. с англ. В.А. Третьякова. М.: Новое литературное обозрение, 2012.-360 с.
10. Цивьян Ю. О Чаплине в русском авангарде и законах случайного в искусстве. - М.: Новое литературное обозрение № 81(5) / 2006. - с. 99-142.

ТВОРЧЕСКОЕ ЗАДАНИЕ

Снимите ремейк фрагмента одной из комедий изучаемого периода. Задание выполняет вся группа. Представьте сделанное на суд зрителей. Введите в работу дополнительную съемочную группу, которая будет делать «съемку о съемке».

ДОКЛАДЫ

1. История создания фильма «Утиный суп» (1933).
2. Этапы эволюции кинокомедии 1895-1945 гг.
3. Типажи героев кинокомедий.
4. Причины для смеха в кинозале: национальные традиции.

АФИШИ



КРОССВОРД

Студентам, посещавшим занятия, имеющим хороший семестровый рейтинг, предоставляется возможность вместо экзамена разработать кроссворд, посвященный жанру кинокомедии. В кроссворде должно быть не менее 20 вопросов по горизонтали, 20 вопросов – по вертикали. Примеры можно посмотреть в Приложении.¹⁹

¹⁹ Данная глава подготовлена на основе информации следующих интернет-источников: ru.wikipedia.org, kinopoisk.ru, cinemafirst.ru, kinosophia.wordpress.com, history.wikireading.ru, cinema-theque.ru, imdb.com, craftkino.ru/devide-uork-griffit-rozhdenie-iskusstva/, screenwriter.ru/cinema/47, se-ance.ru/blog/griffith-shorts/

Глава 6

ИСТОРИКО-РЕВОЛЮЦИОННОЕ КИНО

Историко-революционный фильм – этим термином принято обозначать кинопроизведения, в которых воссоздаются исторические эпизоды борьбы народных масс и народных героев за социальное освобождение, за установление нового, справедливого общественного строя. Рождение историко-революционного фильма было важным открытием молодого советского киноискусства, мастера которого видели одну из своих главных задач в том, чтобы запечатлеть в экранных образах страницы истории революционной борьбы в России.

Историко-революционный жанр – специфический жанр, родившийся в СССР, сегодня почти полностью забытый, но интерес к нему сохраняется, так как имеет исторические корни, что его основой стали конкретные исторические события. Обширные массы людей были захвачены революцией, так или иначе участвовали в ней, сражались на реальных фронтах Гражданской войны, были свидетелями радикальных перемен. Сфера кино не могла не откликнуться на настроения аудитории: во-первых, потому, что необходимо было разговаривать со зрителем на одном языке; а во-вторых, многие кинематографисты сами точно также являлись участниками и революции, и войны.

Зародившись в Советской России, историко-революционный фильм затем занял важное место в кинематографах Китайской Народной Республики, Северной Кореи и других государств, в которых произошли революции. Рискнём предположить, что если бы в дни существования Парижской Коммуны или Великой Французской Революции существовали киноаппараты, то историко-революционное кино зародилось бы именно там. Была в этом жанре и ещё одна прелесть для кинематографистов СССР. Он позволял резко противопоставить наше производство фильмам буржуазных стран. Дерзким советским режиссёрам нужен был дерзкий советский жанр.

Условно можно разделить жанр на два поджанра: фильмы о революции и фильмы о Гражданской войне. Иногда они сочетали в себе и то, и другое, но, как правило, всё же разделение картин первого типа

обычно сосредотачиваются на периоде 10-х годов XX века, охватывая условный период от Первой мировой войны до начала Гражданской. Центральными темами здесь выступают:

- осознание рабочими и крестьянами себя, как класса
- обострение классового противостояния на фоне чиновничьего произвола, войны, социального расслоения
- работа революционных политических организаций
- личный героизм революционеров.

Историко-революционных фильмов на тему Гражданской войны в России, пожалуй, даже больше, чем фильмов о непосредственном процессе революции. В фильмах кроме реально существовавших персонажей, есть множество фильмов о том, как сражались простые люди, рабочие и крестьяне, комсомольцы, как выживала в это время интеллигенция.

Общие признаки историко-революционного фильма о Гражданской войне таковы:

- сюжет разворачивается во время боевых действий Гражданской войны
- поднимается тема неразрешимых идеологических противоречий (часто выражающаяся в знаменитой формуле «брат на брата, сын на отца»)
- присутствует самопожертвование героев во имя будущих поколений и строительства нового мира
- большее, по сравнению с фильмами о революции, количество эпизодов с ярко-выраженным экшеном

ИСТОРИЯ

Десятилетие за десятилетием имя Сергей Эйзенштейна, самого известного и влиятельного из всех русских кинорежиссёров, попадает в составляемые критиками списки величайших режиссёров всех времён. Это подтверждает роль, которую он и его коллеги, русские кинематографисты и теоретики, сыграли в развитии кинематографа. Воздействие их идей и фильмов 20-х годов XX века, высшей точки эпохи

немного кино и самого новаторского десятилетия в истории российского кино, было огромным.

Кинематографисты и их фильмы были продуктами условий, преобладавших в России сразу после революции: голод; война как с внешними врагами, так и гражданская; политическая, экономическая и институциональная нестабильность. Всё это уравнивалось оптимизмом, обязательным условием для построения нового социалистического государства. Это новаторство применялось во всех элементах кинопроизводства – в актерских и операторских приемах, костюмах, дизайне, монтаже.



Новаторство, смелость и совершенство советских фильмов, выпущенных в период с 1924 по 1930 г. – включая такие шедевры, как **«Мать»** (1926) режиссера Всеволода Пудовкина, **«Октябрь»** (1927) режиссера Сергея Эйзенштейна, **«Человек с киноаппаратом»** (1929) режиссера Дзиги Вертова, **«Земля»** (1930) режиссера Александра Довженко, – были результатом длительного и упорного труда.



Киноиндустрия, унаследованная большевиками, находилась в состоянии разрухи. Многие продюсеры, режиссеры, актеры бежали из России. Система показа была разрушена, дистрибьютерские и производственные компании находились в ожидании национализации, запаса киноплёнки практически не было, вплоть до 1922 года, пока не были подписаны контракты на её поставку из Германии, импорт иностранных фильмов, преобладавший на рынке до 1917 года, прекратился, а производство отечественных фильмов остановилось.

В этих условиях кинематографистам были предоставлены возможности, свобода и компетенции на беспрецедентном уровне. Большинство учились киноремеслу создания агитационно-пропагандистских кинолент, комбинируя фильмы из старых запасов, кинохронику и вновь снимаемые документальные кадры, чтобы демонстрировать их на агитпоездах, отправлявшихся в отдаленные места страны. Кинорежиссеры Кулешов, Пудовкин, Эйзенштейн, Вертов, Трауберг, Козинцев – все работали над агитационными фильмами.

Опыт производства лент, предназначавшихся в основном для неграмотного зрителя, наряду с доступными ресурсами для достижения учебных и идеологических целей, оказал глубокое формирующее воздействие на их последующий радикальный стилистический, интеллектуальный и эстетический подход к кинематографу. Этот подход был поистине революционным в ряде аспектов: размах и скорость, с которой они могли впитывать, адаптировать и включать некоторые из своих азартных, радикальных идей, тенденций, практик и техник создаваемого искусства.



Одновременно с кинематографом революции происходили в изобразительном искусстве, дизайне, поэзии, литературе и театре. Мощное влияние на кино оказывали динамичная геометрия конструктивистского искусства, творчество театральных режиссёров Всеволода Мейерхольда, Константина Станиславского, футуристического поэта и писателя Владимира Маяковского. Акробатика, элементы театра «Гриньоль», шоковые эффекты, фрагментация повествования, поставленное движение и использование символических и характерных лиц, к которым Эйзенштейн обращается в фильме **«Стачка» (1925)** – всё это можно проследить по его опыту работы с Мейерхольдом, чья теория «биомеханики» подчеркивала скорее физическую экспрессию, чем психологическую мотивацию, предпочитаемую Станиславским.

К 1919 г. Кулешов, противостоящий реализму и влиянию теории Станиславского «отец русского кинематографа», стал соучредителем в Москве учебного Всероссийского государственного института кинематографии (ВГИК). Нехватка пленки оказала влияние на его раннюю практику съемки «беспленочных» фильмов и поощрение своих учеников к перемонтированию разрезанных копий фильмов Д.У. Гриффита.



Одним из первых фильмов мастерской Кулешова была остроумная пародия **«Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» (1924)**, в которой изображены сумасбродные приключения американца в советской Москве. Наиболее видным учеником Кулешова был Пудовкин, умело использовавший монтаж в своих фильмах.

Эксперименты Кулешова с монтажом и серийным редактированием фильмов породили споры о теории и практике монтажа, который становится важным элементом российского кино в 1920-х гг. Идеи Кулешова были восприняты другими кинематографистами, в частности Эйзенштейном, который продолжал анализировать их с учетом различных компонентов – метрических, ритмических, тональных и интеллектуальных. В конечном счете государственный аппарат кино посчитал эти идеи «уклонистскими и опасно формалистическими».



Другим важным революционным элементом было развитие документального кино. Вертов работал над первыми в России киножурналами «Кинонеделя» (1919) и стал активным сторонником «неигрового» кино, пропагандируя его образовательную роль и более совершенное изображение реальности документальным фильмом. Вместе с женой, Елизаветой Свиловой, и группой «Киноки» («кино-глаза») они создавали собственные киножурналы «Киноправда» (1925).



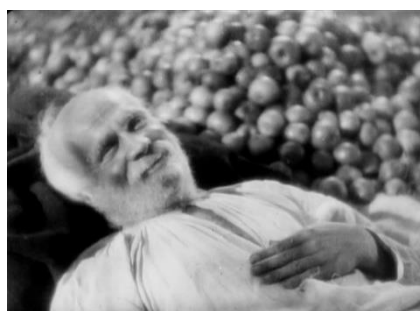
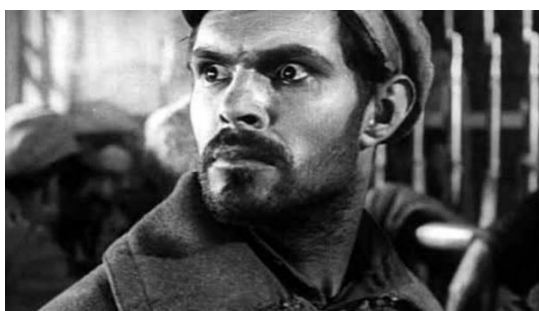
Шедевр Ветрова «Человек с киноаппаратом» является кульминацией его кинематографического мастерства и смелого использования новаторских техник монтажа и движущейся камеры, использование камеры с рук и в движении, необходимое в документалистской работе Ветрова и его сотрудников, повлияло на разработку методов слежения за объектом и параномирования при съемке, использовавшихся новым поколением кинематографистов. Самым известным примером применения этих методов является эпизод со скатывающейся по одесской лестнице детской коляски в фильме Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин» (1925).

Спорным остается вопрос, почему в фильмах революционного периода не было кинозвезд - то ли в связи с тем, что большинство прежних находились в изгнании, а новые еще не успели утвердиться, то ли из интеллектуальных и эстетических предпочтений. Эйзенштейн применял представительский подход, усложнявший теорию «типажа», и избегал привлечения профессиональных актеров в пользу «натуральных моделей», способных передавать характер или классовую принадлежность зрителя. Режиссер предпочел выбрать рабочего Василия Никандрова, не обладавшего выразительной внешностью, на роль Владимира Ленина в фильме «Октябрь» только из-за похожести черт лица; сами массы должны были играть роль «коллективного героя».

Тем не менее другие режиссёры стали гораздо сильнее полагаться на элементы сценария и игру актеров. В дебютном фильме Пудовкина «Мать» главное место отводится выразительному изображению матери (Вера Барановская) – героини, втянутой в вихрь революции личной трагедией.



Выпускники экспериментальной театральной группы ленинградской ФЭКС (Фабрика эксцентрического актера), такие, как Козинцев и Трауберг, прочертили траекторию индивидуальных переживаний и судеб в пределах популярных драматических форм сатирической комедии, романтического приключения и мелодрамы в таких фильмах, как **«Чертовое колесо» (1926)** и **«Шинель» (1926)**. Они же совместно с оператором-постановщиком Андреем Москвиным отобразили эксцентричный взгляд простой продавщицы на Парижскую коммуну 1871 г. в фильме **«Новый Вавилон» (1929)**, для которого композитор Дмитрий Шостакович написал свое первое музыкальное сопровождение.

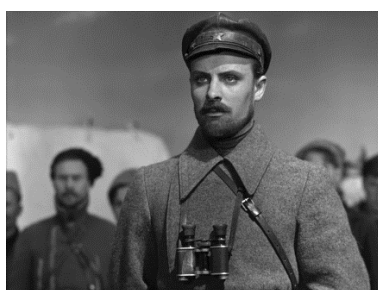


Увлечение украинского кинорежиссера Александра Довженко темой взаимоотношений между человеком и окружающей его природой привело его в таких фильмах, как **«Арсенал» (1929)** и **«Земля» (1930)**, к применению более спокойного, живописного и поэтичного подхода и подкреплению своих рассказов о классовой борьбе элементами ритуала, мифа и фольклора.

Настоящую динамику развитие историко-революционного фильма приобрело уже в звуковую эпоху сталинского кинематографа. Первым настоящим оглушительным успехом был один из самых известных фильмов за всю историю существования Советского Союза – **«Чапаев» (1934)** братьев Васильевых.



История о героической борьбе, жизни и смерти Василия Ивановича Чапаева захватила зрителей не только благодаря большому количеству экшн-эпизодов, но и за счёт ярких, симпатичных персонажей (в первую очередь, самого Чапаева). Этот фильм послужил отцом не только образа историко-революционного кино в звуковую эпоху, но и создал основу советского массового кинематографа вообще. Картина Васильевых очень понравилась товарищу Сталину. После успешного прохождения столь высокой цензуры кинематографисты устремились снимать фильмы на аналогичную тему. Тенденция эта оказалась настолько устойчивой, что сохранялась на протяжении всего существования СССР.



Основным законодателем на долгое время стал «Чапаев», и потому нередко данный подвид подобного кино смешивается с байопиком (фильм-биография) о жизни красных командиров: **«Котовский» (1942)**, **«Щорс»**, **«Первая конная» (1941)** — о Будённом и Ворошилове и т.д.

Существует много кинокартин, так или иначе соприкасающихся с темой, но смещающих акцент с революции и войны на другие вопросы. Определить их точную жанровую принадлежность довольно сложно, но частично отнести к историко-революционному направлению также можно.

Многие из приведенных выше фильмов стали долговременной классикой, но немногие были популярны среди простых людей.



Зрители предпочитали менее дидактические развлечения в форме захватывающих приключенческих рассказов, таких как **«Красные дьяволята» (1923)** грузино-греческого режиссера Ивана Перестиане, научно-фантастические мелодрамы, такие, как снятая в конструктивистском стиле фантастическая буффонада **«Аэлита» (1924)** Якова Протазанова и романтические комедии, включая **«Дом на Трубной» (1928)** участника экспериментальной мастерской Кулешова Бориса Барнета. Этот фильм – комедия положений – смело используя историю о путанице, возникшей с недавно приехавшей в Москву домработницей, высмеивает недостатки ленинского нэпа, который, тем не менее, позволил ограниченному числу свободных предприятий поддержать советскую экономику.

Ближе к концу десятилетия стало труднее и опаснее выражать такие явные или скрытые критические взгляды на жизнь в СССР. Продуктивные дискуссии и выражение художественных различий между кинематографистами сменились догматическими идеологическими спорами между кинематографистами и их политическими хозяевами и ограниченными условиями производства. Аппаратчики из Народного комиссариата просвещения, которым с 1917 г. руководил Анатолий Луначарский на посту председателя «Союзкино» был заменен Борисом Шумяцким; начались «чистки» в киноиндустрии, и господство сравнительной свободы и экспериментирования, увлекавших революционное поколение кинематографистов, закончилось.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

Год выхода	Название	Режиссёр
1919	Кинонеделя	Дзига Вертов
1923	Красные дьяволята	Иван Перестиане
1924	Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков	Лев Кулешов
1924	Аэлита	Яков Протазанов
1925	Стачка	Сергей Эйзенштейн
1925	Броненосец «Потемкин»	Сергей Эйзенштейн
1925	Киноправда	Дзига Вертов
1926	Мать	Всеволод Пудовкин
1926	Чертово колесо	Козинцев и Трауберг
1926	Шинель	Козинцев и Трауберг
1927	Октябрь	Сергей Эйзенштейн
1928	Дом на Трубной	Борис Барнет
1929	Человек с киноаппаратом	Дзига Вертов
1929	Новый Вавилон	Козинцев и Трауберг
1929	Арсенал	Александр Довженко
1930	Земля	Александр Довженко
1934	Чапаев	Братья Васильевы
1942	Котовский	Александр Файнциммер
1939	Щорс	Александр Довженко
1941	Первая конная	Ефим Дзиган

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Гращенкова И. Н. Кино Серебряного века. Русский кинематограф 10-х годов и кинематограф Русского послеоктябрьского зарубежья 20-х годов. - М., 2005.
2. Зоркая Н.М. История отечественного кино. XX век.- М.: ООО «Белый город», 2014. – 512с.
3. История отечественного кино. Хрестоматия/ Рук.проекта Л.М.Будяк.Авт-сост.А.С.Трошин, Н.А. Дымшиц, С.М. Ишевская, В.С. Левитова. _ М.: «Канон+»РООИ «Реабилитация», 2012. - 672 с.

4. Кино. Всемирная история. / Под ред. Ф. Кемпа.- Пер. с англ. - М., ООО «Магма», 2013. – 576 с.
5. Комаров С. Немое кино // История зарубежного кино, в двух томах. — Москва: Искусство, 1965.
6. Первый век нашего кино. Энциклопедия. М., Издательство «Локид-Пресс», 2006. – 910 с.
7. Разлогов К.Э. История искусства экрана/К.Разлогов. – М.: Эксмо, 2013. - 688с.: ил.- (Российский институт культурологии. Сокровищница мировой культуры).
8. Садуль Ж. Всеобщая история кино, в четырех томах. — Москва: Искусство, 1963.
9. Теплиц Е. История киноискусства 1895—1928. Изд-во «Прогресс». М., 1967.
10. Ханжонков А. А. Первые годы русской кинематографии. — М., Л.: Искусство, 1937.

ТВОРЧЕСКОЕ ЗАДАНИЕ

Продолжите фильм Дзиги Вертова «Человек с киноаппаратом», непременно соблюдая стилистику его съемки и монтажа.

ДОКЛАДЫ

1. История создания фильма Льва Кулешова «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков».
2. Стилистические особенности жанра «историко-революционный фильм».

АФИШИ



КРОССВОРД

Студентам, посещавшим занятия, имеющим хороший семестровый рейтинг, предоставляется возможность вместо экзамена разработать кроссворд, посвященный жанру «историко-революционный фильм». В кроссворде должно быть не менее 20 вопросов по горизонтали, 20 вопросов – по вертикали. Примеры можно посмотреть в Приложении.²⁰

²⁰ Данная глава подготовлена на основе информации следующих интернет-источников: ru.wikipedia.org, kinopoisk.ru, cinemafirst.ru, kinosophia.wordpress.com, <https://www.bbc.com/russian/features-39672113>, https://pikabu.ru/story/filmyi_o_protivostoyanii_sisteme_revolyutsionnoe_kino_chast_1_fantastika_5314314, <https://craftkino.ru/imenem-revolycii-istoriko-revolucionnyj-film/>

Глава 7

СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКОЕ КИНО

Сюрреалистическое кино - модернистский подход к теории **фильма**, впервые возникший в Париже в 20-х годах XX века в художественной культуре западного авангардизма. Характеризуется сопоставлениями, отклонением драматической психологии и частым использованием отвратительных образов.

Опираясь на учение З. Фрейда, сюрреалисты считали, что творческая энергия исходит из сферы подсознания, которая проявляет себя в грезах, сновидениях, галлюцинациях, внезапных озарениях, автоматических действиях.

Общими особенностями искусства сюрреализма являются: фантастика абсурда, алогизм, парадоксальные сочетания форм, зрительная неустойчивость и изменчивость образов.

ИСТОРИЯ

Франция оказалась родиной сюрреалистического кино из-за удачного сочетания легкого доступа к кинооборудованию, финансирования и множества заинтересованных артистов и зрителей. Участники сюрреалистического движения были одними из первых, кто оценил магию кино. Фильмы жанра «сюрреализм» часто содержали намеки на «другой мир», были привлекательны для начинающих режиссеров и постановщиков. Сюрреалисты видели в кинематографе алхимические инструменты, которые обеспечивали преобразование реальности.

Поскольку кино продолжало развиваться в 1920 годах, многие сюрреалисты осознали, что пленочная камера может запечатлеть реальный мир таким сказочным способом, каким не могли их руки и кисти. Наложение, переэкспонирование, быстрое, замедленное и обратное движение, остановка, блики объектива, настраиваемая резкость и причудливые трюки с камерой могут превратить исходное изображение в нечто новое, необычное. Использование сюрреализма в кино дало возможность творческим людям сформировать границы между фантазией и

реальностью, особенно в пространстве и времени. Как у мечты, которую они хотели воплотить в жизнь, у фильма не было границ или правил. Луис Бунюэль сказал: «Похоже, фильм - невольная имитация сна».

«Вступление» (1924) - 22-минутный немой французский фильм, по сценарию Рене Клера и Фрэнсиса Пикабиа, режиссер Рене Клер. **«Морская ракушка и священнослужитель» (1928)** - 31-минутный немой фильм, сценарий Антонин Арто, режиссер Жерман Дюлак. **«Андалузский пёс» (1929)** - 21-минутный немой французский фильм, сценарий написан Сальвадором Дали и Луисом Бунюэлем, режиссер Бунюэль. **«Морская звезда» (1929)** - 27-минутный немой французский фильм, сценарист и режиссер Мэн Рэй. **«Золотой век» (1930)** - 60-минутный французский фильм со звуком, сценарий написан Дали и Бунюэлем, режиссер Бунюэль. **«Кровь поэта» (1930)** - 50-минутный французский фильм, режиссер и сценарист Жан Кокто.

После «золотого» периода двадцатых-тридцатых годов говорить о сюрреализме в кино в чистом значении этого термина не приходится. Фильмы, которые каталогизируются как таковые, неоднородны и гибричны. Среди их создателей можно найти корифеев жанра или их наследников, обращающих внимание на бессознательное, сон, психику: Луис Бунюэль, Федерико Феллини, Дэвид Линч, Шуджи Тера-яма, Терри Гиллиам, Рауль Руис, Алехандро Йодоровски. Целые жанры, такие как фэнтези, могут отчасти относиться к сюрреалистическим. Влияние этого направления также присутствует в мультипликационном кинематографе восточных стран.

Джозеф Корнелл снимал сюрреалистические фильмы в Соединенных Штатах в конце 1930 годов. Антонин Арто, Филипп Супо и Роберт Деснос писали сценарии для таких картин. Сальвадор Дали разработал сцену сна для фильма Альфреда Хичкока **«Зачарованный» (1945)**. Это был один из первых американских фильмов, в которых психоанализ стал основным элементом истории. Хичкок хотел запечатлеть яркость снов, как никогда раньше, и почувствовал, что именно Дали сможет помочь ему это сделать. В 1946 году Дали и Уолт Дисней начали работу над фильмом «Судьба». Проект был окончательно завершён в 2003 году.

Основатель сюрреализма Андре Бретон рассматривал кино как средство освобождения подсознательного. Его соратник Филипп Супо писал: «Мы считали, что кино предложит необычные возможности для выражения, трансформирования и понимания сновидений». В 1924 г. Бретон написал «Манифест сюрреализма», и в том же году кинематографист Рене Клер снял фильм «Антракт», смесь дешевого фарса и логики сновидений. Предназначенный к показу в антракте балета Франсиса Пикабия «Спектакль отменяется» в парижском Театре Елисейских Полей, этот фильм содержит cameo Пикабия и его коллег, художников Мана Рэя и Марсея Дюшана.



Пикабия писал сценарий «Антракта» совместно с Клером и задумывал его как нападку на Бретона, тем не менее этот фильм считается сюрреалистическим. Фильм начинается с калейдоскопа изображений; в нем используется мастерский монтаж для создания эффектов, дезориентирующих зрителя: балерина превращается в бородатого мужчину, а оторвавшийся катафалк мчится по рельсам американских горок.



Хотя режиссер Жермен Дюлак никогда не была участницей движения сюрреалистов, она разделяла их интерес к подсознательному и использовала сценарий сюрреалиста Антонена Арто для фильма **«Раковина и священник» (1928)**, фрагментированного лирического повествования, сосредоточенного на эротических галлюцинациях священника. И всё же Арто чувствовал, что плавная киносъемка и оптические эффекты Дюлак были несовместимы с сюрреализмом, и вместе с другими сюрреалистами организовал шумный протест во время премьерного показа фильма.



«Раковину и священника» затмил принятый с восторгом фильм режиссера Луиса Бонюэля **«Андалузский пёс» (1929)**, в написании сценария которого участвовал художник Сальвадор Дали. Фильм помог им обоим добиться признания в качестве сюрреалистов, и второй фильм Бонюэля **«Золотой век» (1930)** также был верен сюрреализму.

В начале фильма двое любовников в любовном раже катаются по земле... их разлучают; остальная часть действия фильма наполнена их неудовлетворенным желанием.

В кульминации фильма изображение Христа размещено рядом с цитатой из романа маркиза де Сада «120 дней Содома, или Шокла разврата». Фильм вызвал скандал, во время его премьерного показа возникли беспорядки, после чего он был запрещен почти на 50 лет.



В 1932 году Бонюэль порвал с сюрреалистами, но продолжал создавать сюрреалистические фильмы на протяжении всей своей карьеры. Позже, будучи беженцем из своей родной Испании, в 1960 г. он принял предложение от правительства Франсиско Франко создать фильм. Бонюэль продемонстрировал, что ни в малейшей степени не утратил своей подрывающей устои резкости, и фильм «Виридиана» (1961) с изображением нищих бродяг, позирующих для пародии на картину «Тайная вечеря» Леонардо де Винчи, был запрещен при жизни Франко.



В сюрреалистическом ключе снят и немецкий фильм Карла Теодора Дрейера «**Вампир: Сон Алана Грея**» (1932), поставленный по мотивам произведений Шеридана Ле Фану. Герой его попадает в странный замок, где наблюдает череду загадочных сцен, которые выводят его за пределы обыденности. Попытка вмешаться в события приводит к тому, что он умирает, но продолжает видеть всё происходящее даже после того, как его положили в гроб - хрестоматийными стали кадры, снятые «из глаз» покойника сквозь окошко в крышке гроба.

Сюрреализм постепенно влился в мейнстрим. Дали получил заказ на разработку сцены сна для фрейдийского триллера «**Завороженный**»

(1945) Альфреда Хичкока. Годом позже Дали сотрудничал с Уолтом Диснеем в коротком мультфильме «Судьба», который до 2003 г. пролежал на полке, когда, наконец, был завершен художниками-аниматорами компании «Уолт Дисней».

ФИЛЬМОГРАФИЯ

Год выхода	Название	Режиссёр
1923	Возвращение к разуму	Мэн Рей
1924	Механический балет	Дадли Мэрфи
1924	Вступление	Рене Клер
1924	Антракт с музыкальной партитурой	Рене Клер
1926	Оставь меня в покое	Ман Рей
1928	Раковина и священник	Жерман Дюлак
1929	Андалузский пёс	Луис Бунюэль
1929	Морская звезда	Мэн Рэй
1930	Золотой век	Луис Бунюэль
1930	Кровь поэта	Жан Кокто
1933	Земля без хлеба	Луис Бонюэль
1945	Зачарованный	Альфред Хичкок

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Зоркая Н.М. История отечественного кино. XX век.- М.: ООО «Белый город», 2014. – 512с.
2. Кино. Всемирная история. / Под ред. Ф. Кемпа.- Пер. с англ. - М., ООО «Магма», 2013. – 576 с.
3. Комаров С. Немое кино // История зарубежного кино, в двух томах. — Москва: Искусство, 1965.
4. Первый век нашего кино. Энциклопедия. М., Издательство «Локид-Пресс», 2006. – 910 с.
5. Разлогов К.Э. История искусства экрана/К.Разлогов. – М.: Эксмо, 2013. - 688с.: ил.- (Российский институт культурологии. Сокровищница мировой культуры).
6. Садуль Ж. Всеобщая история кино, в четырех томах. — Москва: Искусство, 1963.
7. Теплиц Е. История киноискусства 1895—1928. Изд-во «Прогресс». М., 1967.

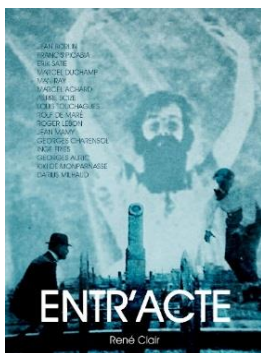
ТВОРЧЕСКОЕ ЗАДАНИЕ

Смонтируйте сюрреалистический сюжет из кадров известных сюрреалистических фильмов изучаемого периода 1895 – 1945.

ДОКЛАДЫ

1. Режиссёрский анализ фильма Луи Бунюэля «Андалузский пёс».
2. История создания фильма Жерман Дюлак «Раковина и священник».
3. Неудачная, по словам Альфреда Хичкока, его картина «Зачарованный».
4. Мой сюрреалистический сценарий, включающий находки знаменитых режиссёров.

АФИШИ



КРОССВОРД

Студентам, посещавшим занятия, имеющим хороший семестровый рейтинг, предоставляется возможность вместо экзамена разработать кроссворд, посвященный изучаемому жанру – сюрреалистическое кино. В кроссворде должно быть не менее 20 вопросов по горизонтали, 20 вопросов – по вертикали. Примеры можно посмотреть в Приложении.²¹

²¹ Данная глава подготовлена на основе информации следующих интернет-источников: ru.wikipedia.org, kinopoisk.ru, cinemafirst.ru, kinosophia.wordpress.com, history.wikireading.ru, cinema-theque.ru, imdb.com, craftkino.ru/devide-uork-griffit-rozhdenie-iskusstva/, screenwriter.ru/cinema/47, seance.ru/blog/griffith-shorts/

Глава 8

ГОТИЧЕСКОЕ КИНО

...Ничто не воздействует столь сильно на человека, как готика... Даже самый невосприимчивый мозг, рассудок, свободный от каких бы то ни было следов суеверия, непроизвольно признаёт её власть и силу.

Натан Дрейк

Готическое кино – жанр, который затрагивает интеллектуальные сферы и аспекты бытия человека, в которых, в отличие от фильмов ужаса, отсутствует атмосфера страха и ужаса при наличии опасных сверхъестественных существ, вроде вампиров и оборотней, приведений, а его герои не впадают в ужас при столкновениями со сверхъестественными существами и не испытывают страха от пребывания в местах с соответствующей мистической атмосферой.

ИСТОРИЯ

История готического кино связана с готическим романом ужасов. Романы «Замок Отранто» (1764) Хораса Уолпола и «Таинства Удольфские» (1794) Анны Рэдклиф положили начало жанру литературы, ставши популярными благодаря сочетанию в них романтики и ужаса. Популярность достигла пика с романом Мэри Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей» (1818). Позже это были произведения Эдгара Аллана По и музыка Гектора Берлиоза, объединявшая аллюзии экзотического, криминального и сверхъестественного. Другими типичными составляющими были описания сумасшествия и страха перед новыми технологиями. К 1897 году, когда был издан роман «Дракула» Брэма Стокера, стилистические и тематические аспекты готического ужаса присутствовали во многих литературных произведениях, например, Роберта Люиса Стивенсона «Странная история доктора Джекилла и мистера Хайда» (1886).



В первые десятилетия существования кино предпринимались попытки адаптировать готические романы для экрана. Самые первые картины в готическом жанре, фактически положившая начало этому направлению в кинематографе, были сняты немецкими кинорежиссерами. Фриц Ланг в 1921 году представил широкой публике фильм **«Усталая смерть»**, Фридрих Вильгельм Мурнау в 1922 году - фильм **"Носферату: Симфония ужаса"**.

Фильмы демонстрировали темные, таинственные миры заброшенных замков, населенных летучими мышами и вампирами. В них были представлены характерные типы: мужчина-хищник и истеричная женщина-жертва. Фильмы имели ошеломляющий успех, принесли своим создателям мировую известность, а образ графа Орлока, великолепно исполненного Максом Шреком, и по сей день остается недостижимой.



Немецкий стиль в Голливуде внедряли режиссеры-иммигранты Пауль Лени с фильмом **«Кот и канарейка» (1927)** и Бенжамин Кристенсен с фильмом **«Семь шагов к Сатане» (1929)**. Прогресс в использовании грима и постановки был самым заметным в фильмах с участием актера Лона Чейни. Среди них был **«Горбун из Нотр-Дам» (1923)**, ранний пример дерзкого смешения в киночерт театра «Гран-Гиньоль», готической романтики, интермедии, пантомимы и фарсового водевиля.

Созданные Чейни изображения явных физических пороков и безумия (в ролях, для которых использовал придуманный им грим), часто на фоне сумрачной готической архитектуры в таких фильмах, как **«Призрак оперы» (1925)** и **«Лондон после полуночи» (1927)**. Фильмы произвели фурор, говорят, что зрители отшатывались при виде «Человека тысячи лиц».



Прежде чем строгое выполнение требований администрации, следившей за соблюдением правил морали в кинолентах, и самоцензура остановили эксперименты с таинственностью и наглядным изображением жестокости в начале эпохи звукового кино, готические фильмы процветали, включая известный своим ярко выраженным сексуальным содержанием фильм **«Доктор Джекилл и мистер Хайд» (1931)** студии Paramount с Фрериком Марчем в главной роли.

Большая часть фильмов ужасов того времени была выпущена студией Universal. В 1931 году она выпустила два фильма – **«Дракула»** и

«**Франкенштейн**», которые облекли тематику, стиль и побуждения готического кино в устойчивую форму. Благодаря успеху этих фильмов стала появляться масса фильмов, построенных на их истории и стиле. Желание Universal повторять свои хиты запечатлело традиции и иконографию готического фильма в сознании общества.



Такие фильмы, как «**Убийства на улице Морг**» (1932) с Белой Лугоши в главной роли, «**Мумия**» (1932) и «**Невеста Франкенштейна**» (1935) содержат небольшие изменения в шаблонах, но остаются архетипично готическим по повествованию и атмосфере, усиленными экзотическими местами, мрачным реквизитом и некоторыми второстепенными персонажами. Среди важных инноваций было углубление женских ролей. В фильмах проявлялось ощущение сексуальной угнетенности, моральной нечистоты, беспокойства и истерии, как со стороны мужчин, так и женщин.



Утробный, пронзительный крик беспомощной женщины-жертвы впервые издала Фэй Рэй в роли похищенной блондинки Энн Дэрроу

при виде гигантской гориллы Конга в фильме **«Кинг-Конг» (1933)** режиссеров Мэриан Купери Эрнста Шодсака. Актрисе рекомендовали повторять этот крик, ставший кульминацией сексуальных коннотаций в подобных фильмах. В истории кино актриса Рэй осталась как «королева крика».

Среди стоящих особняком постановок того времени следует упомянуть фильм Карла Фройнда **«Безумная любовь» (1935)**, вольный ремейк немецкой немой драмы «Руки Орлака». По сравнению с первоисточником сюжет значительно обогатился - в нём появился сумасшедший гений доктор Гоголь, который не только пересадил Орлаку руки казнённого убийцы, но и тайно влюблён в жену Орлака, восковая статуя которой стоит в его личном кабинете. Мотив «двойников» усиливается тем, что в одной из сцен доктор является Орлаку под видом того самого убийцы, руки которого Орлаку достались.

Последним крупным голливудским достижением этого периода по части конструирования чудовищ стал Человек-Волк. В 1935 году студия *Universal* выпустила в прокат фильм Стюарта Уолкера **«Лондонский оборотень»** об учёном-ботанике, который был во время экспедиции на Тибет укушен странным животным и после возвращения в Лондон стал по ночам превращаться в покрытое шерстью человекообразное чудовище. Фильм не имел значительного успеха, однако через несколько лет студия решила вложиться в производство ещё одной картины на ту же тему, однако с более глубокой фольклорной проработкой.

Результатом стал поставленный Джорджем Вагнером **«Человек-волк» (1941)** с участием Лона Чейни-младшего, Белы Лугоши, Клода Рэйнса и Марии Успенской. Фильм не блистал особенной глубиной, но благодаря атмосферности и выразительности был с энтузиазмом принят зрителями, которые соскучились по достойным жанровым ужастикам, и пополнил список «классических киномонстров» ещё одним персонажем.

В отличие от предыдущих фильмов о чудовищах, отдельной линии продолжений «Человек-волк» не породил, однако персонаж Лона Чейни-младшего начал регулярно появляться в фильмах «трэшевой»

серии, где знаменитые монстры раз за разом встречались друг с другом, чтобы подраться и заработать для студии немного денег — **«Франкенштейн встречает человека-волка» (1943)**, **«Дом Франкенштейна» (1944)** и **«Дом Дракулы» (1945)**.

Тема Джекила и Хайда сначала была обыграна в антураже детективного нуар-триллера **«Чёрная пятница» (1940)** с Борисом Карлоффом и Стэнли Риджесом, а затем возвращена к викторианским корням в поставленном Виктором Флемингом ремейке **«Доктор Джекил и мистер Хайд» (1941)** со Спенсером Трейси и Ингрид Бергман в главных ролях.

Заимствования Universal материалов из готических источников сделало жанр фильма ужасов зрелой формой кино. Студия инициировала создание ряда легендарных франшиз, утвердивших ее статус поборника готического кино: **«Дочь Дракулы» (1936)** с Глорией Холден в роли дочери Дракулы, графини Марии Зелески, образ которой опирался на традиции вамп с лесбийскими обертонами.



В последующие годы аналогичную продукцию студия выпускала в различных вариантах: **«Сын Дракулы» (1939)**, **«Дом Дракулы» (1945)** и комический **«Эббот и Костелло встречают Франкенштейна» (1948)**. Они имели тенденцию дистанцировать персонажей от тех фильмов, в которых они появлялись первоначально, с тем результатом, что образы Франкенштейна или Дракулы и, более того, концепции вампира и рукотворного монстра отделялись от их готического окружения.

Отдаление персонажей от их исходной среды делало их менее готическими и угрожающими. Это также закрепило за исходными филь-

мами ужасов студии Universal статус «старейшин». Подобное уважение иллюстрируется устойчивостью лейбла «Ужасы от Universal» и восхищением, испытываемым от оригинальных актеров-новаторов, таких, как Лугоши и Карлофф.

Главным залогом успеха ужасов от Universal был творческий потенциал персонала, вовлеченного в производство. В лице Уэйла, ветерана Первой мировой войны, студия Universal обрела режиссера-новатора, чье видение и лукавый, часто причудливый, юмор передались фильмам, которые он снимал.



Не менее важным для успеха «фильм монстров» был талант художника-гримера Джека Пирса. Именно Пирс придумал присущий Карлоффу классический облик Франкенштейна с квадратной головой на вытянутой прямой шее. Также он успешно изобрел ряд разнообразных новаторских гримов для фильмов **«Невеста Франкенштейна» (1935)** и **«Человек-волк» (1941)**.



В «Невесте Франкенштейна» Пирс изменил первоначальный образ Чудовища для изображения последствий воздействия огня путем добавления шрамов и укорачивания прически. По ходу фильма он изменял грим Чудовища, чтобы показать, что его раны заживали. Сессии гримирования нередко были долгими и обременительными. Над «Невестой Франкенштейна» Пирс работал по семь часов в день, создав двух монстров в течение 32 дней съемок. Результаты были настолько впечатляющими, что обеспечили Universal статус культовых фигур.



Но не все готические фильмы производились под эгидой Universal. Такие фильмы, как «Белый зомби» (1932), «Уродцы» (1932), «Упырь» (1933), «Люди-кошки» (1942), «Я шла рядом с зомби» (1943) были сняты другими, часто независимыми студиями. Их обвиняли в попытке «перефранкенштейнить» Франкенштейна. Дурную славу, в частности, приобрел фильм «Уродцы». Этот «рассказ в рассказе» с изображением труппы цирковых «уродцев», воспроизводившийся реальными людьми с физическими недостатками с показом их мести обидчикам, так задел широкую публику, что фильм был подвергнут многочисленным запретам, почти завершившим режиссерскую карьеру Броунинга.

Фильм продюсера и сценариста Вэла Льютона «Я шла рядом с зомби» тоже выделялся, но по другой причине. Он впитал в себя значительную часть ужасов, которые ранние фильмы ужасов демонстрировали недвусмысленно – с тем эффектом, что любые страхи, которые он вызывает, кажутся преувеличенными. Фильм отличают длинные, прозрачные и беззвучные пассажи на фоне угасающего колониального быта. Героини фильма, Бетси Конел (Фрэнсис Ди) и беспомощная Джессика Холланд (Кристин Гордон), идут через чащобы вест-индийского острова под бой барабанов вуду.

Шокирующие элементы встречаются редко: труп, злобный взгляд и, наконец, единственный зомби. В то же время «Уродцы» и «Я шла рядом с зомби» отличались от других, современных им фильмов. Сегодня обе эти картины все еще удерживают свою позицию в жанре фильмов ужасов, сохраняя свой культовый статус. Впечатляет тот факт, что ни один из этих фильмов еще не подвергся переработке и повторению.

Кроме того, в 1930-е годы выходит целый ряд фильмов по мотивам произведений Эдгара По — «Убийство на улице Морг» (1932), «Чёрный кот» (1934), «Ворон» (1935) и другие. Как правило, это были тёмные романтические драмы, сюжет которых редко уходил к явной фантастике, но которые по интонации были очень близки к фантастическим фильмам ужасов.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

Дата выхода	Название	Режиссёр
1913	Оборотень	Генри МакРэя
1913	Ночь перед Рождеством	Владислав Старевич
1913	Незнакомка	Мориц Стиллер
1913	Пражский студент	Пауль Вегенер, Стеллан Рюэ
1913	Система доктора Гудрона и профессора Плюма	Морис Турнье

Дата выхода	Название	Режиссёр
1914	Странная история Силь- вии Грей	Чарльз Л. Гэскилл
1916	Гомункулус	Отто Рипперт
1917	Голем и танцовщица	Рохус Глизе, Пауль Вегенер
1917	Хильда Уоррен и смерть	Джо Май
1918	Полёт на Марс	Хольгер-Мадсен
1919	Чума во Флоренции	Фриц Ланг
1919	Пляска смерти	Фриц Ланг
1919	Лилит и Ли	Фриц Ланг
1919	Железная пята	Владимир Гардин
1920	Голем, как он пришел в мир	Карл Безе, Пауль Вегенер
1920	Кабинет доктора Калигари	Роберт Вине
1920	Доктор Джекил и мистер Хайд	Джон С. Робертсон
1921	Носферату	Фридрих Вильгельм Мурнау
1921	Усталая смерть	Фриц Ланг
1922	Носферату – Симфония ужаса	Фридрих Вильгельм Мурнау
1922	Ведьмы	Беньямин Кристенсен
1922	Колдовство сквозь века	Беньямин Кристенсен
1922	Доктор Мабузе, игрок	Фриц Ланг
1923	Горбун из Нотр-Дам	Уоллес Уорсли.
1923	Призрак бродит по Европе	Владимир Гардин
1923	Слесарь и Канцлер	Владимир Гардин
1924	Руки Орлака	Роберт Вине
1925	Призрак оперы	Руперт Джулиан, Лон Чейни
1926	Страница безумия	Тэйносукэ Кинугаса
1927	Кот и канарейка	Пауль Лени
1927	Лондон после полуночи	Тод Браунинг
1929	Семь шагов к Сатане	Бенжамин Кристенсен

Дата выхода	Название	Режиссёр
1931	Доктор Джекилл и мистер Хайд	Рубен Мамулян
1931	Дракула	Тод Браунинг
1931	Франкенштейн	Джеймс Уэйл
1932	Убийства на улице Морг	Роберт Флори
1932	Мумия	Карл Фройнд
1932	Белый зомби	Виктор Гэльперин
1932	Уродцы	Тод Браунинг
1933	Завещание доктора Мабузе	Фриц Ланг
1933	Вурдалак/Упырь	Т. Хэйес Хантер.
1933	Кинг-Конг	Мэриан Купери, Эрнст Шодсак
1934	Чёрный кот	Эдгар Дж. Улмер
1935	Невеста Франкенштейна	Джеймс Уэйл
1935	Ворон	Лью Лэндерс
1935	Безумная любовь	Карл Фройнд
1935	Лондонский оборотень	Стюарт Уолкер
1935	Трансатлантический туннель	Морис Элвей
1935	Новый Гулливер	Александр Птушко
1936	Дочь Дракулы	Ламберт Хилльер
1939	Сын Дракулы	Роберт Сьодмак
1940	Чёрная пятница	Артур Любин
1948	Эббот и Костелло встречаются Франкенштейна	Чарльз Бартон
1941	Человек-волк	Джордж Ваггнер.
1941	Человек-волк	Дж.Ваггнер
1941	Доктор Джекил и мистер Хайд	Виктор Флеминг
1942	Люди-кошки	Жак Турнёр

Дата выхода	Название	Режиссёр
1942	Невидимый агент	Эдвин Л. Марин
1942	Люди-Кошки	Жак Турнёр
1943	Я гуляла с зомби	Жак Турнёр
1943	Сын Дракулы	Роберт Съодмак
1943	Франкенштейн встречается человека-волка	Рой Уильям Нилл
1944	Дом Франкенштейна	Эрл С. Кентон
1944	Проклятие людей-кошек	Гюнтер фон Фритш
1945	Дом Дракулы	Эрл С. Кентон.
1945	Остров мёртвых	Марк Робсон
1945	Зачарованный	Альфред Хичкок

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Готический роман // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. — Институт научной информации по общественным наукам РАН: Интелвак, 2001. — Стб. 184—186 — 1596 с. — ISBN 5-93264-026-X.
2. Ефимов, А. С. Русский антинигилистический роман 1860-1870 гг. и «готический сюжет» / Антон Сергеевич Ефимов // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2019. – № 12. – С. 18-22.
3. Кино. Всемирная история. / Под ред. Ф. Кемпа.- Пер. с англ. - М., ООО «Магма», 2013. – 576с.
4. Комаров С. Немое кино // История зарубежного кино, в двух томах. — Москва: Искусство, 1965.
5. Невский Б. Жанры: Готика в книгах и фильмах // Мир фантастики. — август 2004. — № 12.
6. Первый век нашего кино. Энциклопедия. М., Издательство «Локид-Пресс», 2006. - 910с.
7. Разлогов К.Э. История искусства экрана/К.Разлогов. – М.: Эксмо, 2013. - 688с.: ил.- (Российский институт культурологии. Сокровищница мировой культуры).

8. Садуль Ж. Всеобщая история кино, в четырех томах. — Москва: Искусство, 1963. — Т. 1.
9. Теплиц Е. История киноискусства 1895—1928. Изд-во «Прогресс». М., 1967.

ТВОРЧЕСКОЕ ЗАДАНИЕ

Сделайте спецрепортаж на тему «готического кино» с участием экспертов, сценаристов, студентов и простого народа.

ДОКЛАДЫ

1. Лучший фильм жанра «готика» периода 1895-1945: аргументы.
2. История создания нескольких фильмов жанра «готика».
3. Составьте таблицу главных героев фильмов жанра «готика», соберите их в группы, дайте психологические характеристики.

АФИШИ



КРОССВОРД

Студентам, посещавшим занятия, имеющим хороший семестровый рейтинг, предоставляется возможность вместо экзамена — составить кроссворд на тему «готическое кино».²²

²² Данная глава подготовлена на основе информации следующих интернет-источников: ru.wikipedia.org, <https://dnevnik.ykt.ru/Legenda/495040>

Фотографии взяты с ресурса <https://yandex.ru>

При написании данной главы использованы:

http://old.gothic.ru/cinema/articles/gothic_cinema.htm,

https://www.kinopoisk.ru/lists/m_act%5Bkeyword%5D/6145048/m_act%5B%5D/ok/

Глава 9

ГАНГСТЕРСКИЕ ФИЛЬМЫ

Гангстерский фильм – поджанр боевика, криминального фильма, рассказывающий об организованной преступности. В большинстве классических примеров этого направления действие происходит в США в 1920-е - 1950-е годы — период расцвета гангстерских группировок. В отличие от «полицейских фильмов», в гангстерской драме главными персонажами выступают не служители правопорядка, а преступники и лидеры криминальных сообществ, что часто приводит к попытке оправдания их действий и романтизации их образа жизни.

ИСТОРИЯ

Мода на жанры приходит и уходит, но гангстерские фильмы популярны всегда — они появились еще в эпоху черно-белого кино. Это истории о параллельных мирах, где царствуют кодексы чести, оружие, деньги, насилие и борьба за власть. Их герои всегда привлекают внимание совершенно невообразимым обычному человеку моральным выбором, который им приходится делать.

Начало 1930-х годов в Голливуде иногда называют «золотым веком сумбура»: цензура еще не установилась, актриса Мэй Уэст находилась в зените славы, выпускались экспрессионистские мюзиклы, и гангстеры с автоматами отправлялись на дело.

Фильмы этого периода вызывают в памяти определенные образы: Джейс Кэгни вдавливая грейпфрут в лицо Мэй Клар в фильме **«Враг общества» (1931)**, Пол Муни держит автомат в фильме **«Лицо со шрамом» (1932)**, Эдвард Дж.Робинсон изображает коротышку-толстяка в фетровой шляпе, главаря банды в фильме **«Маленький Цезарь» (1931)**. Эти три фильма образуют то, что критики называют «парадигмой» классического гангстерского кино.



Хотя 1930-е годы были для гангстерского кино особенно плодотворным периодом, считается, что первый образец жанра опередил это время почти на двадцать лет. В качестве первого примера фильма о преступности историки кино называют 11-минутную картину **«Чёрная рука» (1906)**, в которой два вымогателя угрожают хозяину мясной лавки и его семье расправой в случае невыплаты определённой денежной суммы. Фильм Д.У. Гриффита **«Мушкетёры аллеи Пиг» (1912)** был 16-минутной немой лентой, в основу которого легло реальное убийство букмекера Германа Розенталя.



Главным гангстерским фильмом конца 1920-х был **«Преступный мир» (1927)** режиссера Джозефа фон Штернберга, снятый по сценарию бывшего чикагского репортера Бена Хехта: «Мне в голову пришла идея. Нужно было уйти от изображения положительных героев и героинь и написать сценарий, в котором были только бандиты, сутенеры и

проститутки. Как репортер, я изучал этих милых людей, а зрителю, пристрастившемуся к детективам, нравилось видеть на экране преступников с их любовными проблемами и садизмом».

Гангстерское кино 1930-х годов получило поддержку с неожиданной стороны – осенью 1919 года конгресс США принял Закон Волстеда, запрещающий продажу алкоголя. В результате сухой закон спровоцировал рост криминальных банд, которые «шли на прорыв» и обеспечивали американцам незаконный доступ к спиртному. Это была эпоха гангстерских боссов, бутлегеров, подпольных питейных заведений. Это было также время новых возможностей для Голливуда. Ряд студий специализировался на гангстерских фильмах. Первой из них была Warner Bros., которая хвастала тем, что снимали фильмы с сюжетами «прямо из газетных заголовков».

Вышедшие один за одним фильмы: **«Маленький Цезарь» (1931)** Мервина Лероя с Эдвардом Дж. Робинсом в роли низкорослого бандита-психопата, **«Враг общества» (1931)** Уильма Уэллмана с Кэгни в роли инициативного гангстера и **«Лицо со шрамом» (1932)** студии United Artists режиссёра Говарда Хоукса – породили массу заимствований.



Написанный Хехтом сценарий фильма «Лицо со шрамом» был основан на истории главаря банды Аль Капоне. В отличие от других первых гангстерских фильмов, картина поссорила его создателей с цензорами. «Американская публика и все добросовестные комитеты штатов по цензуре считают гангстеров и хулиганов отталкивающими персонажами. Гангстеризм не должен появляться в фильмах», - сказали Хоуксу перед началом съемок. Тем не менее Хоукс снял фильм, не соблюдая

этих рекомендаций, после чего ему и продюсеру Говарду Хьюзу предстояло титаническое сражение, чтобы обеспечить выход картины на экраны.

Концессионное соглашение первоначально требовало от Хоукса и Хьюза для получения разрешения на показ фильма «Лицо со шрамом» создать его таким, чтобы он служил образцом негативного отношения к гангстеризму для будущих продюсеров подобных картин. Цензоры хотели, чтобы фильм был переименован в «Позор нации», его герой, гангстер, выглядел трусом и в последней части был повешен. Хотя альтернативная концовка и была подготовлена, Хьюз показал критикам первоначальный вариант фильма и выпустил его в Новом Орлеане, где полномочия «Офиса Хейса» не действовали. В конце концов фильм был показан во многих штатах в оригинальном варианте. Цензоры едва ли могли обвинить Голливуд в придумывании гангстерских историй, поскольку в то время гангстеры и так регулярно появлялись на первых полосах газет. Связи между бандитами из реальной жизни и их эквивалентами в кино часто казались расплывчатыми. Один из самых жестоких гангстеров своего времени, Джон Диллинджер, был застрелен в 1934 году при выходе из кинотеатра, где смотрел гангстерский фильм **«Манхэттенская мелодрама»** с Кларком Гейблом в главной роли.

Внутри гангстерского жанра имеется особый драматизм, очевидный с самых первых гангстерских фильмов, но преобладавший в 1930-х годах. С одной стороны, гангстерские герои были эффектными, харизматичными персонажами, легко узнаваемыми публикой. И все же они неизменно проявляли себя как подлые и жестокие убийцы, оставлявшие после себя физические и эмоциональные разрушения. Вот почему их следовало наказывать, и поэтому гангстер, сыгранный Кэгни в фильме **«Ангелы с грязными лицами» (1938)**, так трусливо идет на электрический стул. По крайней мере, он таким кажется.

Фильм заканчивается на двусмысленной ноте: зритель никогда не узнает, действительно ли Кэгни изображает страх ради друга детства Джерри Коннали, ныне священника, который умоляет его умереть трусливо, чтобы дети, которых священник старается удерживать от

преступлений, не делали кумира из бандита, или это его естественное поведение.

Герои фильмов – гангстеры имели особую привлекательность для любого желающего критиковать существовавшее положение вещей. Это раскрывалось в эссе критика Роберта Воршоу «Гангстер как трагический герой» (1948), написанном вскоре после окончания «золотого века» гангстерских фильмов 1930-х и начала 1940-х годов. Автор утверждал, что гангстерские фильмы были «отражением той части американской души, которая ... отвергает американизм». Он писал о «голливудских» гангстерах так, как будто они были шекспировскими фигурами – героями с фатальными пороками. «Гангстер является обитателем города со своим языком и знаниями, странными и бесчестными занятиями и внушающий ужас отвагой; он несет свою жизнь в руках как афишу», - писал Воршоу в эссе.

В 1930-х годах гангстерские фильмы породили новый тип голливудского героя – крутого рабочего парня, часто – с иммигрантским прошлым и очевидной одержимостью насилия в США. Оружие стало деталью американского кино, начиная с фильма «Большое ограбление поезда» (1930) режиссёра Эдвина С. Портера. Но бум начала 1930-х пришелся как раз на то время, когда Голливуд поворачивался к звуковым фильмам, которые начинали отдавать должное стрекоту автоматов – как полицейских, так и гангстеров. Лучшие гангстерские фильмы также обладали некоторой частью той же демонической энергии и живой характеристики.

Озабоченные ростом популярности таких преступников, цензоры «Офиса Хейса» в 1935 году издали мораторий на гангстерские фильмы. Ответной мерой Голливуда было убрать гангстеров или дать актеру, который играл гангстера, роль блюстителя закона.



В фильме «Джимэны» (1935) главную роль сыграл Кэгни, один из архетипических актеров-гангстеров, превратившийся в государственного человека, адвоката, работающего на ФБР. Хотя гангстерские фильмы почти всегда заканчивались крахом преступника, консерваторы возражали против свободного поведения и роскоши, присутствовавших на большом экране как часть жизни преступного мира. Такие фильмы, как «Джимэны» и «Пулями или голосами» (1936) сознательно старались принизить образы гангстеров, изображавшихся в начале 1930-х.

Влияние американских гангстерских фильмов достигло Европы, над которой нависла тень войны. Хотя фильм «Пепе ле Мокро» (1937) с Жаном Гобеном в главной роли, игравшим печально известного парижского бандита, скрывающегося в парижских трущобах, создавался, очевидно, по американской модели, он в большей степени являлся предшественником фильмов жанра нуар, чем частью гангстерского жанра.



В Голливуде гангстерский фильм стал уступать дорогу меланхолическому самосознанию фильма нуар только в 1940-х годах. Полезно проследить за прогрессом актера Хамфри Богарта.





В фильме **«Окаменевший лес» (1936)** он играл роль «всемирно известного киллера» Дюка Мэнти. В фильмах **«Тупик» (1937)**, **«Ангелы с грязными лицами» (1939)** и **«Ревущие двадцатые» (1939)** он все еще стоял на стороне злодеев. Но его экранный персонаж постепенно менялся. Актер начал играть частных сыщиков чаще, чем бандитов. Изменялся он – изменялся жанр гангстерского кино. Фильмы **«Лицо со шрамом»** и **«Маленький Цезарь»** уступили место фильмам, в которых героями были сыщики, а не бандиты.

В документальном фильме **«История американского кино от Мартина Скорсезе» (1995)** режиссер утверждает, что **«Ревущие двадцатые»** - последний «большой гангстерский фильм перед приходом фильма нуар». Гангстерский жанр изменялся по мере того, как «гангстер превращался в бизнесмена». Великая депрессия создала сложные экономические условия, в которых стиль жизни гангстеров выглядел привлекательным. К 1950-м годам сухой закон был отменен, и жизнь в США стала богаче. Гангстеры остались мрачным прошлым общества, зато начал расти уровень насилия и садизма. В фильме **«Большая жара» (1953)** Ли Марвин швыряет чайник с обжигающим кофе в лицо Глории Грэм. В фильме **«Долгое прощание» (1973)** Марк Райделл разбивает бутылку о лицо своей подруги – просто чтобы преподать урок сыщику Филиппу Марлоу.

Классическая эпоха гангстерского фильма в США началась картиной **«Преступный мир» (1927)** режиссера Джозефа фон Штернберга. и завершилась лентой **«Ревущие двадцатые» (1939)** режиссёра Рауля Уолша. О тематике забыли вплоть до триумфа **«Крёстного отца» (1972)** режиссёра Фрэнсиса Форд Коппола. В последние годы ганг-

стеры наиболее часто встречаются в фильмах в стиле ретро: «Проклятый путь» (Сэм Мендес, 2002 год), «Чёрная орхидея» (Брайан Де Пальма, 2006 год), «Подпольная империя» (2010 год) и так далее.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

Год выхода	Название	Режиссёр
1906	Чёрная рука	Уоллес МакКатчен
1912	Мушкетёры аллеи Пиг	Дэвид Уорк Гриффит
1927	Преступный мир	Джозеф фон Штернберг
1931	Маленький Цезарь	Мервин Лерой
1931	Враг общества	Уильям Уэллман
1932	Лицо со шрамом	Говард Хоукс и Ричард Россон
1934	Манхэттенская мелодрама	В.С. Ван Дайк, Джордж Кьюкор
1935	Джимэны	Уильям Кили
1936	Пулями или голосами	Уильям Кили
1936	Окаменевший лес	Арчи Майо
1937	Пепе ле Мокро	Жюльен Дювивье
1937	Тупик	Уильям Уайлер.
1938	Ангелы с грязными ли- цами	Майкл Кёртиц
1939	Ревущие двадцатые	Рауль Уолш

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Кино. Всемирная история. / Под ред. Ф. Кемпа.- Пер. с англ. - М., ООО «Магма», 2013. – 576с.
2. Комаров С. Немое кино // История зарубежного кино, в двух томах. — Москва: Искусство, 1965.
3. Первый век нашего кино. Энциклопедия. М., Издательство «Локид-Пресс», 2006. - 910с.
4. Разлогов К.Э. История искусства экрана/К.Разлогов. – М.: Эксмо, 2013. - 688с.: ил.- (Российский институт культурологии. Сокровищница мировой культуры).
5. Садуль Ж. Всеобщая история кино, в четырех томах. — Москва: Искусство, 1963.
6. Теплиц Е. История киноискусства 1895—1928. Изд-во «Прогресс». М., 1967.

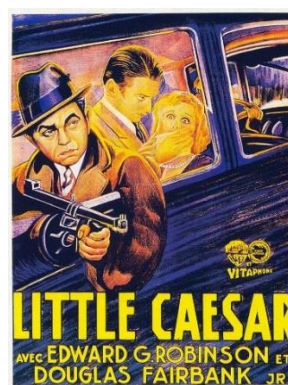
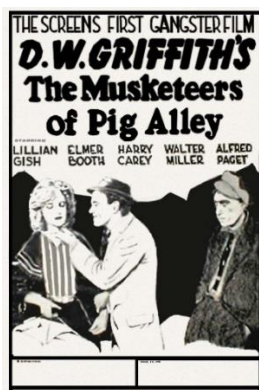
ТВОРЧЕСКОЕ ЗАДАНИЕ

Создайте спецрепортаж о жанре «гангстерские фильмы», используя мнения экспертов, службы министерства внутренних дел, представителей власти, суда.

ДОКЛАДЫ

1. Любовь к гангстерским фильмам – психология восприятия.
2. Итоги опроса «За что вы любите гангстерские фильмы?»
3. Проблемы «гангстерского жанра» в российских фильмах и сериалах.

АФИШИ



КРОССВОРД

Студентам, посещавшим занятия, имеющим хороший семестровый рейтинг, предоставляется возможность вместо экзамена разработать кроссворд, посвященный гангстерским фильмам. В кроссворде должно быть не менее 20 вопросов по горизонтали, 20 вопросов – по вертикали. Примеры можно посмотреть в Приложении.²³

²³ Данная глава подготовлена на основе информации следующих интернет-источников: Фотографии взяты с ресурса <https://yandex.ru>

Глава 10

ФИЛЬМ НУАР

Нуár («чёрный фильм») — кинематографический термин, который впервые в 1946 году употребил французский критик Нино Франк для обозначения стиля, получившего популярность в американском кино в середине 1940-х годов. Для него характерны криминальный сюжет, мрачная атмосфера циничного фатализма и пессимизма, стирание грани между героем и антигероем, относительная реалистичность действия и тёмное освещение сцен, как правило, ночных. Женщины обычно выступают как лживые персонажи, которым нельзя доверять; однако именно они мотивируют главных героев мужского пола.

ИСТОРИЯ

Единого общепринятого определения феномена «нуар» в киноведении не существует. Часто его определяют, как особый жанр киноискусства или субжанр драмы (Джеймс Дэмико, Фостер Хирш). Вместе с тем ряд критиков возражает против этого, отмечая, что фильмы-нуар — это явление внежанровое (Стивен Нил, Пол Шрейдер, Джон Белтон), среди них можно найти не только детективы и криминальные драмы, но и вестерны, и даже комедии.

Всегда провокационный британский критик Рэймонд Дергнат включил в свой нуарный пантеон первоначальную версию фильма **«Кинг-Конг» (1933)**, большинство критиков согласились бы причислить сюда историческую драму **«Черная книга» (1949)** и даже случайные британские фильмы, **«Ночь и город» (1950)**, например.



В сценарном плане нуар отталкивался от американской школы «крутого детектива», в кинематографии многие приёмы были позаимствованы из арсенала немецкого экспрессионизма («М», «Ярость» и «Жизнь дается один раз» Фрица Ланга). Фильм «М» (1931) о серийном убийце детей является одним из первых криминальных фильмов, в котором нуарный визуальный стиль объединен с нуарным сюжетом. В главной роли этого немецкого триллера снялся типичный актер жанра Петер Лорре, отличавшийся своим таинственно-тревожным исполнением; фильм содержит закадровый текст – прием, ставший фирменным признаком жанра.

Еще один фильм Ф. Ланга «Жизнь дается один раз» (1937), с обреченной молодой парой, убегаящей от судьбы и закона, также предопределил аспекты фильма нуар. Но все же ни одна из этих работ не передает ощущения экзистенциональной клаустрофобии и всеобъемлющей двойственности, являющихся квинтэссенцией нуара.



Еще одним иногда предлагаемым кандидатом на звание первого голливудского фильма нуар является лента «Незнакомец на третьем этаже» (1940) малоизвестного режиссера Бориса Ингстера, практически оставшаяся незамеченной.



Лентой с сильнейшей заявкой на начало голливудского цикла фильмов нуар является криминальный триллер «**Мальтийский сокол**» (1941) режиссёра Джона Хьюстона, хотя его создатели не имели намерения обозначать тенденцию, не говоря уже о начале одного из самых изучаемых, любимых и важных циклов в истории кино.

Помимо самого Ланга, многие мастера нуара (Премингер, Сьодмак, Уайлдер) прошли закалку в немецком кинематографе довоенного времени. Не исключено также влияние и французского поэтического реализма конца 1930-х годов («Пепе ле Моко»). Фильмы нуар снимались и за пределами США — в Великобритании, во Франции и в Японии.

Сюжетную линию «чёрных фильмов» отличает запутанность. Фабула фильма-нуар «липкая, как кошмар или речь пьяницы»²⁴. Эта сюжетная неопределённость порождает у зрителя смутную тревогу.

Частный детектив соглашается выполнить очень неопределённую миссию: найти женщину, остановить шантаж, удалить кого-либо, и тут же трупы устилают его путь. За ним следят, его оглушают, его арестовывают. Стоит ему спросить о чём-то, как он оказывается связанный, окровавленный, в подвале. Люди, едва различимые в темноте, стреляют и убегают.

Герои нуара редко бывают приятными людьми. Циничные, жестокие, ищущие выгоду и бесчувственные, они являются разочарованными одиночками, не уверенными в себе и безразличные к будущему. Часто подобные роли исполняли такие актеры, как Хамфри Богарт или Роберт Митч, которые умели проникать в темный мир своих экранных персонажей. В мире нуара, даже если герой был достаточно удачлив, чтобы дожить до конца фильма, он редко покорял сердце женщины. Для фильма нуар типично взаимное недоверие между героями, потеря наивности, чувство отчаяния, мрачный юмор, удерживающий зрителя в нужной степени пессимистического настроения.

Отмечают следующие элементы стиля «нуар»:

- большинство сцен — ночные или намеренно затемнены; дневные сцены высококонтрастны

- в кадре преобладают вертикальные и косые линии, свет падает через жалюзи наподобие тюремной решётки. Лица героев часто отражаются в зеркалах либо показаны через дымчатое стекло.

²⁴ Садуль Ж.

- освещение не выделяет актёра среди обстановки, часто он вообще помещается в тень, что подчеркивает растворение персонажей в среде, в общей мрачной атмосфере.

- в традиции немецкого экспрессионизма изобилуют искажённые ракурсы: камера часто запечатлевает героев либо место действия широкоугольным объективом, с непривычно высокой либо низкой точки съёмки, «под голландским углом».

- «чёрному фильму» ближе по духу методичное, размеренное нагнетание напряжения от диалога к диалогу (т. н. саспенс), а не суэта, погони, потасовки (т. н. экшн).

- естественная «среда обитания» не отягощённых моральными принципами героев — большой город-лабиринт в целом и его криминальная обочина в частности. Действие часто происходит в барах, мотелях, увеселительных заведениях, подпольных залах для азартных игр.

- мотив воды: дождь, влажные поблёскивающие улицы, доки, причалы — частые детали в фильме-нуар.

- сложная, запутанная хронология действия, создающая впечатление «потерянности во времени», дезориентации.



Конвейерное производство нуаров начинается в 1944 году. Как раз в это время Американская киноакадемия признала за криминальной драмой законное место в голливудской иерархии жанров, наградив главными призами фильм Билли Уайлдера **«Двойная страховка»**. Фильм ужасов при этом не считался серьезным жанром и не мог претендовать на «Оскары» в главных номинациях. Уайлдер снял фильм «без всяких следов любви или жалости». Сюжет о женщине, обманы-

вающей любовника, чтобы избавиться от богатого мужа, соединял героя и антигероя в одном лице и по сочетанию цинизма и пессимизма был для того времени беспрецедентным.

«Чёрные фильмы» использовали, как правило, детективные сюжеты, заимствуя их у авторов «крутых» детективов — таких, как Р. Чандлер (серия фильмов о Филиппе Марлоу), Д. Хэммет («Стеклянный ключ»), Д. М. Кейн («Почтальон всегда звонит дважды»), К. Вулрич («Чёрный ангел»). В титрах классических нуаров можно увидеть имена и более интеллектуальных авторов — Э. Хемингуэя («Убийцы»), К. Одетса («Крайний срок — на рассвете»), Т. Уайлдера («Тень сомнения») и др.



Своеобразный вклад в эволюцию нуара внесли мелкие студии, которые специализировались на малобюджетных лентах категории «Б»: такие фильмы снимались ночью, при минимальном освещении и часто за пределами дорогостоящих студийных декораций. Наиболее успешно справлялись с ограничениями бюджета такие, как **«Объезд» (1945)** режиссёра Э. Г. Ульмера.

По мере роста оптимистических настроений в американском обществе нуары вытесняются на обочину кинопроизводства. Начиная с 1948 года всё чаще появляются крупнобюджетные нуары в цвете, действие переносится далеко за город, подчас в жаркие страны: «Леди из Шанхая», «Риф Ларго», «Ниагара». Вместо тёмных, плохо освещённых подворотен экран всё чаще заливает солнечный свет; иногда для обозначения этой группы фильмов вместо «фильм-нуар» применяется контрастное наименование — «фильм-солей» («солнечный фильм»). После 1955 года интерес к нуару в Голливуде и других странах сходит

на нет; в бокс-офисе его вытесняют такие жанры, как пеплум, романтическая комедия и мюзикл.

Эпоха классического нуара заключена между фильмами **«Мальтийский сокол» (1941)** и **«Печать зла» (1958)**. На создании нуаров специализировались режиссёры Рауль Уолш, Джон Хьюстон, Роберт Сьодмак, Отто Премингер и Фриц Ланг; свой вклад в развитие жанра внесли такие крупные мастера, как Стенли Кубрик, Орсон Уэллс, Билли Уайлдер, Николас Рэй и Альфред Хичкок. Эталонные образы частных детективов и негодяев в фильмах этого направления создали Хамфри Богарт, Дэна Эндрюс, Берт Ланкастер и Орсон Уэллс. «Роковых женщин» в нуарах играли почти все голливудские кинодивы того времени, в частности Рита Хейворт, Ингрид Бергман, Джоан Кроуфорд, Лорен Бэколл, Барбара Стэнвик, Ава Гарднер и Джин Тирни.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

Год выхода	Название	Режиссёр
1931	М	Фриц Ланг
1933	Кинг-Конг»	Мериан К. Купер, Эрнест Б. Шодсак
1936	Ярость»	Фриц Ланг
1937	Жизнь дается один раз	Фриц Ланг
1940	Ребекка	А.Хичкок
1940	Незнакомец на третьем этаже	Борис Ингстер
1941	Мальтийский сокол	Джон Хьюстон
1944	Газовый свет	Дж. Кьюкора,
1944	Подозреваемый	Р. Сьодмака
1944	Двойная страховка	Билли Уайлдера
1945	Объезд	Э. Г. Ульмер
1946	Винтовая лестница	Р. Сьодмака
1946	Дурная слава	А. Хичкок
1950	Ночь и город	Жюль Дассен
1955	Ночи охотника	Чарльз Лоутон

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Васильченко А. Пули, кровь и блондинки. История нуара. М., 2018.
2. Кино. Всемирная история. / Под ред. Ф. Кемпа.- Пер. с англ. - М., ООО «Магма», 2013. – 576с.
3. Комаров С. Немое кино // История зарубежного кино, в двух томах. — Москва: Искусство, 1965.
4. Первый век нашего кино. Энциклопедия. М., Издательство «Локид-Пресс», 2006. - 910с.
5. Разлогов К.Э. История искусства экрана/К.Разлогов. — М.: Эксмо, 2013. - 688с.: ил.- (Российский институт культурологии. Сокровищница мировой культуры).
6. Садуль Ж. Всеобщая история кино, в четырех томах. — Москва: Искусство, 1963. — Т. 1.
7. Теплиц Е. История киноискусства 1895—1928. Изд-во «Прогресс». М., 1967.
8. Фрейлих С.И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского». М., 1992.

ТВОРЧЕСКОЕ ЗАДАНИЕ

А если соединить гангстерские фильмы, готику, нуар, а вдобавок сдобрить это кинокомедией? Попробуйте это сделать!

ДОКЛАДЫ

1. Особенности жанра «нуар».
2. Изучите характерные особенности героев жанра нуар. Проведите кастинг среди своей группы, определитесь, кто из вас нужен «нуару»? Обобщите результаты, выступите с общим докладом.
3. История создания фильмов жанра «нуар».
4. Составьте полную фильмографию жанра «нуар»

АФИШИ



КРОССВОРД

Студентам, посещавшим занятия, имеющим хороший семестровый рейтинг, предоставляется возможность вместо экзамена разработать кроссворд, посвященный жанру нуар. В кроссворде должно быть не менее 20 вопросов по горизонтали, 20 вопросов – по вертикали. Примеры можно посмотреть в Приложении.²⁵

²⁵ Данная глава подготовлена на основе информации следующих интернет-источников: ru.wikipedia.org, kinopoisk.ru, cinemafirst.ru, kinosophia.wordpress.com, history.wikireading.ru, cinema-theque.ru, imdb.com, craftkino.ru/devide-uork-griffit-rozhdenie-iskusstva/, screenwriter.ru/cinema/47, seance.ru/blog/griffith-shorts/

Глава 11

ФИЛЬМЫ-МЮЗИКЛЫ

Музыкальный фильм – разновидность звукового кино. Жанр киноискусства, особенность которого состоит в том, что актёры фильмов не только участвуют в диалогах, но и исполняют песни, содержание которых дополняет сюжет.

Достаточно быстро мюзикл стал самым развлекательным из всех жанров. Бесконечные танцы и музыка позволяют зрителю полностью отрешиться от повседневных жизненных забот. Часто так бывает, что где-то в подсознании у нас крутится мелодия, которая отражает наше настроение или будит воспоминания. В мюзикле эта мелодия, усиленная красочными музыкальными номерами, обретает особое звучание.

ИСТОРИЯ

Мюзикл возник на сцене театра и только с появлением звукового кино попал на экран. Музыка всегда использовалась в театральных представлениях, пели в театре еще с древних времен. Но в современном виде мюзикл – легкий жанр с большим количеством костюмов, красивых декораций. Драматический сюжет рассказан через песни. Простая, более популярная по сравнению с оперой музыка, — появилась в XIX веке. Его первопроходцами в Америке считаются Уильям Гилберт и Артур Салливан.

В период с 1871 по 1896 год они создали четырнадцать комических опер, которые часто упоминаются как оперетты, среди которых наиболее известными являются «Корабль Её Величества „Пинафор“», «Пираты Пензанса» и «Микадо». Комические оперы были более развлекательными, чем классическая опера, но при этом не таким опасно фривольным, как водевиль и бурлеск. Это всегда были простые истории, они излагались в песнях и разговорах и были сразу понятны зрителю. Стил Гилберта и Салливана довольно быстро принялись копировать. Из комических опер они на Бродвее превратились в мюзиклы, став постепенно самостоятельным жанром.

Время с 1930-х годов до начала 1950-х считается золотым веком мюзиклов в кино. На протяжении 20 лет мюзиклы становились хитами и занимали первые строчки по кассовым сборам.



Первый музыкальный фильм и вообще первый звуковой фильм - **«Певец джаза»** - вышел в 1927 году. Ободренные колоссальным успехом, продюсеры начали вставлять песни едва ли не в каждую картину, чтобы в полной мере использовать притягательную силу звука.



Однако лишь в немногих из них, вроде фильмов **«Парад любви»** Эрнста Любича и **«Аплодисменты»** Рубена Мамуляна, музыка целенаправленно использовалась как составная часть диалогов, размышлений или воспоминаний героев, то есть несла смысловую нагрузку.

Изначально они выполняли простую функцию: с помощью привычного жанра зрителей приучали к тому, что кино перестало быть немым. Посетителям кинотеатров были хорошо знакомы водевиль, театральные мюзиклы, даже музыкальные шоу на радио, а вот звуковое кино было еще в новинку. Неудивительно, что первые киномюзиклы

похожи на роскошные и предельно нереалистичные театральные постановки, снятые на пленку. Свой отпечаток накладывало и несовершенство звукозаписывающей аппаратуры: актеры не могли далеко отойти от микрофона, его прятали за декорациями и вынуждены были топтаться на одном месте.



После картины **«Огни Нью-Йорка» (1928)**, разрекламированной как «стопроцентно говорящий, стопроцентно поющий, стопроцентно танцующий» мюзикл, подобные фильмы вошли в моду. Многие из них были и экранизацией популярных театральных постановок. Но вскоре на экраны начали выходить и чисто кинематографические мюзиклы, с песнями и музыкой таких ведущих американских композиторов, как Джером Керн, Сервинг Берлин, Джордж Гершвин и Коули Портер. Но поскольку были сняты стационарной камерой, публике они быстро наскучили.

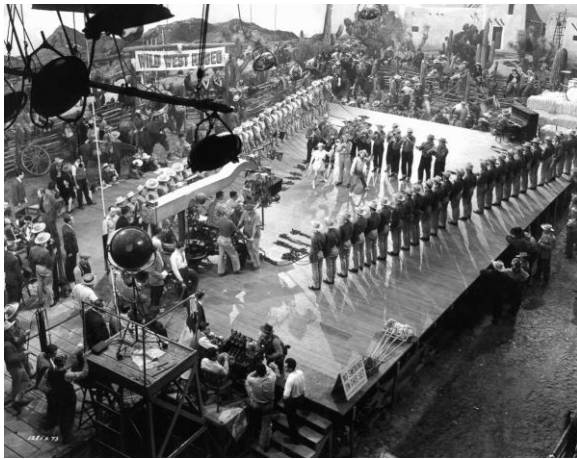


Фильм **«Мелодии Бродвея» (1929)** стал первым мюзиклом, получившим «Оскара» как лучшая картина года и одновременно повернувшая этот жанр в новое направление. Его действие происходило за кулисами, а рассказывал оно том, как театральная компания ставит очередное шоу. Все «закулисные» мюзиклы придерживались схожей сюжетной линии. Продюсер пытается достать деньги на постановку, которой, по его глубокому убеждению, суждено стать гвоздем сезона. Девушки из кордебалета отпускают шуточки во время репетиций, не забывая при этом завлекать в свои сети одиноких миллионеров. Драматург - как правило, состоятельный молодой человек — скрывается от семьи, не одобряющей его занятия. Само собой, он жутко влюбляется в девицу из кордебалета, которая получает шанс стать звездой, когда примадонна хлопает дверью в самый день премьеры.



Такие «закулисные» мюзиклы, как **«42-я улица» (1933)**, **«Парад у рампы» (1933)** и **«Золотоискатели» (1933)**, сделали популярными многих актеров (Дик Поуэлл, Раби Килер, Джоан Блонделл), однако, истинной звездой этих картин был постановщик танцевальных сцен Басби Беркли. Он превращал заурядные музыкальные номера в аттракционы, захватывающие дух. Он экспериментировал с объективами, с фокусным расстоянием и всевозможными оптическими эффектами и ритмическим монтажом.





Уникальными его работы делало динамичное использование кинокамеры: Беркли прикреплял ее к подъемным кранам, пускал на тележке по специально проложенным рельсам и размещал в траншеях ниже киносъемочного павильона, чтобы получить необычный ракурс. Самым знаменитым его изобретением стала высотная съемка, когда действие снималось с большой высоты, чтобы были ясно видны геометрические фигуры, образованные тщательно выстроенным кордебалетом.



Со стилем Беркли резко контрастировала подчеркнутая элегантность Фреда Астера. Он уже был эстрадной звездой первой величины, когда в 1933 году составил с Джинджер Роджерс экранный дуэт, и по сей день остающийся одним из самых популярных в истории кино. В

своей первой совместной картине — **«Полет в Рио» (1933)** — они танцевали лишь однажды. Однако этот танец настолько понравился публике, что они вместе снялись еще в девяти мюзиклах.



Сюжет таких романтических комедий, как **«Цилиндр»** и **«Время свинга» (1936)**, был весьма непритязателен, но все волшебным образом преображалось, как только Джинджер и Фред начинали танцевать.

Астер отличался крайней дотошностью, он планировал танцевальные номера до мельчайших деталей. Он всегда стремился сделать их как можно разнообразнее. Он также настаивал на том, чтобы каждый танец органически вписывался в сюжет, в отличие от большинства других мюзиклов, где действие останавливалось, пока номер не закончится. Впоследствии Джинджер предпочла драматические роли, а Фред остался одной из популярнейших звезд голливудского мюзикла, снявшись, в частности, в таких картинах, как **«Оркестровый фургон» (1953)**.



Во многих других мюзиклах «золотого века» Голливуда снимались известные певцы, у каждого из них был свой неповторимый стиль. Жанетт Макдональд и Нельсон Эдди снялись в нескольких популярных легких операх, включая картину **«Розмари» (1936)**. Юная Дина Дурбин также исполняла классические песни в веселых комедиях типа **«Трудный возраст» (1938)**.

В 1940-е годы голливудские мюзиклы приобрели яркий напористый и боевой характер. Фильм **«Янки Дудл Денди» (1942)** режиссера Майкла Кёртиса соответствовал настроению вступившей во Вторую мировую нации, с её патриотизмом, сентиментальностью, агрессией и обожествлением президента Франклина Рузвельта.

Закрытие европейских рынков вынудило Голливуд присмотреться к Латинской Америке как к источнику зарубежных доходов, что вызвало мини-бум латиноамериканских мюзиклов, таких, как **«В гостях у Аргентины» (1940)**. Фанатичное веселье преобладало в фильме с полностью звездным составом **«Благодари судьбу» (1943)**. Фильм **«Встреть меня в Сент-Луисе» (1944)** режиссёра Винсенте Миннели с Джудт Гарлен в главной роли ностальгический горько-сладкий коктейль, сбитый из старых песен с оглядкой на детские воспоминания начала века. Эта прекрасная история о семейной жизни на рубеже XX столетия положила начало подлинной революции в жанре мюзикла.

Бинг Кросби демонстрировал более расслабленную манеру пения, так называемый «крунинг», например в картине **«Праздничный кабачок» (1942)**, где он впервые исполнил песню «Белое Рождество».

Фрэнк Синатра, придерживавшийся более современного стиля пения, пользовался огромным успехом у девочек-подростков. Он получил прозвище «Голос» за уникальную интерпретацию таких песен, как «Твое очарование» из фильма **«Поднять якоря» (1945)** и «Кто хочет стать миллионером?» из картины **«Высшее общество» (1956)**.

Наконец, Элис Фей и Бетти Грэйбл прекрасно пели и танцевали в таких зрелищных постановках, как **«Аллея Тин-Пэн» (1940)**.



И все же ведущей вокалисткой того периода была Джуди Гарленд. После шумного международного успеха фильма «Волшебник из Оз» она снялась в ряде картин с Микки Руни, в том числе в картине режиссёра «Дети в доспехах» (1939). В этих фильмах группа тинэйджеров преодолевала многочисленные препятствия, стремясь поставить свой мюзикл.

Восхождение мюзиклов в кино совпало с появлением «системы звезд» в Голливуде. Фильмы стали продавать и рекламировать при помощи актеров — исполнителей главных ролей, за которыми продюсеры строго закрепляли определенные амплуа. Именно звезды мюзиклов в то время были одними из самых популярных и уважаемых людей в Голливуде, которые потеснили прежних знаменитостей эпохи немого кино.

Пик популярности мюзиклов наступил в 1940-е, во время Второй мировой. Это было идеальное развлечение для уставших от войны людей. В 1945 году, когда закончилась война, шесть из десяти самых кассовых фильмов были мюзиклами.

Популярность мюзиклов в Голливуде не могла пройти незамеченной в СССР. Ленин, как известно, называл кино «важнейшим из искусств», но долгое время отечественные фильмы в СССР пользовались меньшим успехом, чем кино из США и Германии. Когда к власти пришел Сталин, ему было важно поднять популярность советского кино, мюзиклы для этого были идеальным вариантом. Они одновременно и развлекатели, и занимались пропагандой советского образа жизни.



Первый советский фильм-мюзикл вышел в 1934 году - **«Веселые ребята»** с Леонидом Утесовым и Любовью Орловой в главных ролях. Его режиссер Григорий Александров вместе с Сергеем Эйзенштейном за несколько лет до этого специально ездил в США, чтобы посмотреть, как там снимают кино. Орлова стала звездой советского экрана и снялась еще в фильмах **«Цирк» (1936)** и **«Волга-Волга» (1938)**, также ставшими культовыми.

Вторым режиссером музыкальных фильмов в СССР после Григория Александрова был Иван Пырьев. Он в основном снимал фильмы про жизнь колхозов, такие ленты, как **«Трактористы» (1939)**, **«Кубанские казаки» (1949)**. Песни и хореографические номера в фильмах были связаны с работой героев, и пели они в первую очередь тоже о ней.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

Год выхода	Название	Режиссёр
1927	Певец джаза	Алан Кросленд
1928	Огни Нью-Йорка	Брайан Фой
1929	Парад любви	Эрнст Любич
1929	Аплодисменты	Рубен Мамулян
1929	Мелодии Бродвея	Ричард Торп, Льюис Майлстоун, Кинг Видор и Джордж Кьюкор (режиссёры отдельных фрагментов)
1933	42-я улица	Ллойд Бэйкон.
1933	Парад у рампы	Ллойд Бэкон

Год выхода	Название	Режиссёр
1933	Золотоискатели	Мервин ЛеРой
1933	Полет в Рио	Торнтон Фриланд
1934	Веселые ребята	Григорий Александров
1935	Цилиндр	Марк Сендрич
1936	Время свинга	Джордж Стивенс
1936	Розмари	В.С. Ван Дайк
1936	Цирк	Григорий Александров
1938	Трудный возраст	Эдвард Людвиг
1938	Волга-Волга	Григорий Александров
1939	Дети в доспехах	Басби Беркли
1939	Трактористы	Иван Пырьев
1940	Аллея Тин-Пэн	Уолтер Лэнг
1940	В гостях у Аргентины	Ирвинг Каммингс
1940	Филадельфийские истории	Джордж Кьюкор.
1942	Янки Дудл Денди	Майкл Кёртис
1942	Праздничная гостиница	Марк Сэндрич
1942	Для меня и моей девочки	Басби Беркли
1943	Благодари судьбу	Дэвид Батлер
1944	Встреть меня в Сент-Луисе	Винсенте Миннели
1944	Девушка с обложки	Чарльз Видор
1945	Поднять якоря	Джордж Сидни
1945	Иоланта и вор	Винсент Миннелли

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Кино. Всемирная история. / Под ред. Ф. Кемпа.- Пер. с англ. - М., ООО «Мagma», 2013. – 576с.
2. Комаров С. Немое кино // История зарубежного кино, в двух томах. — Москва: Искусство, 1965.
3. Первый век нашего кино. Энциклопедия. М., Издательство «Локид-Пресс», 2006. - 910с.
4. Разлогов К.Э. История искусства экрана/К.Разлогов. – М.: Эксмо, 2013. - 688с.: ил.- (Российский институт культурологии. Сокровищница мировой культуры).
5. Садуль Ж. Всеобщая история кино, в четырех томах. — Москва: Искусство, 1963. — Т. 1.
6. Теплиц Е. История киноискусства 1895—1928. Изд-во «Прогресс». М., 1967.

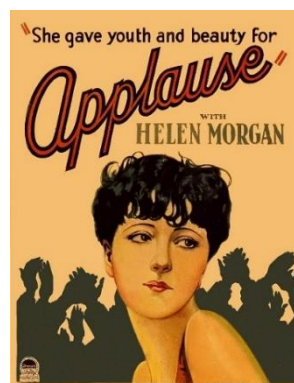
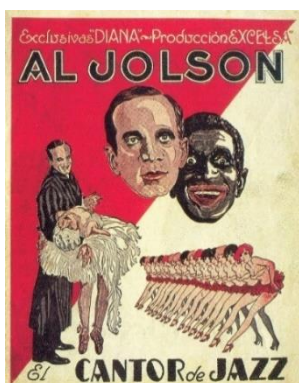
ТВОРЧЕСКОЕ ЗАДАНИЕ

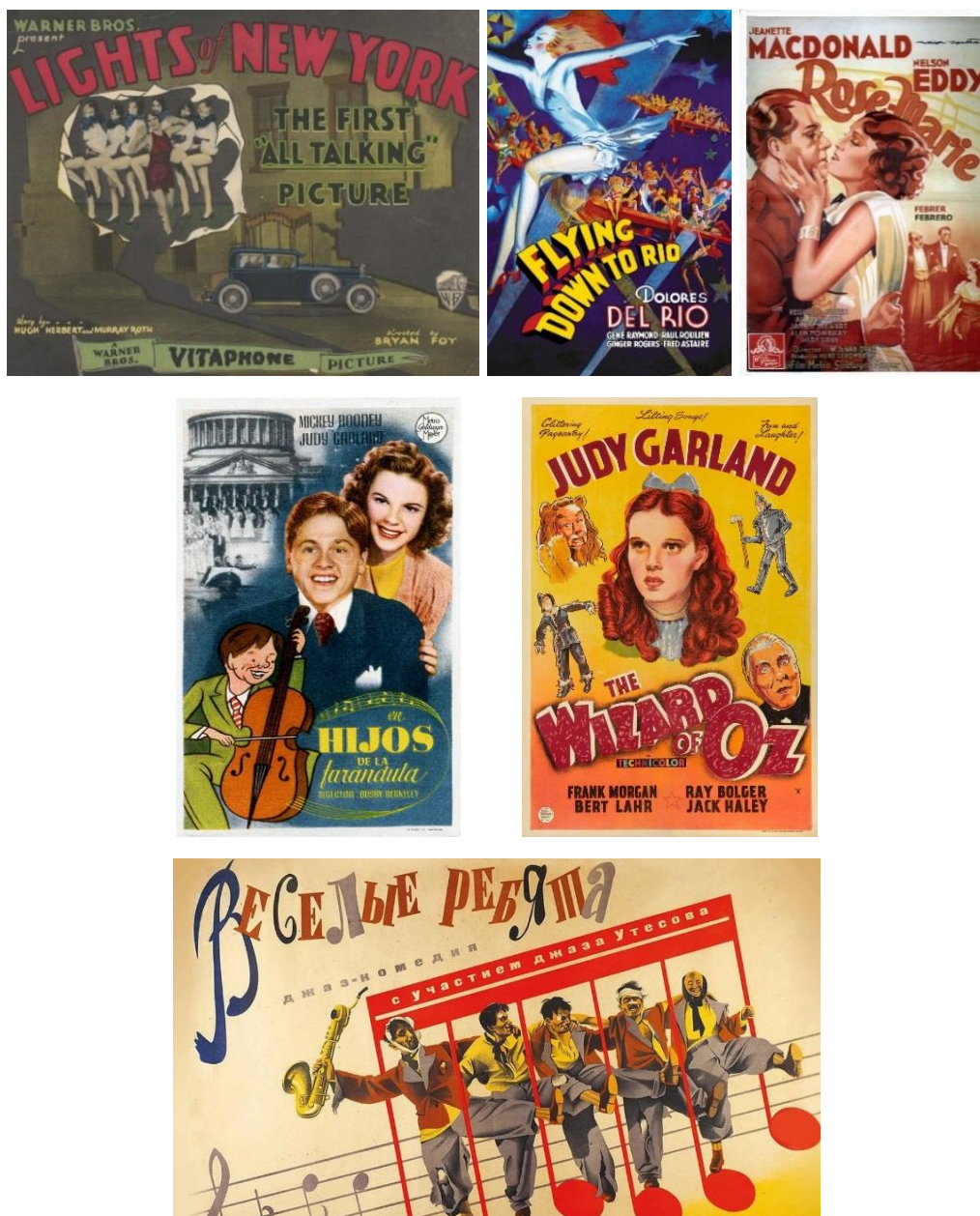
А не создать ли студентам собственный мюзикл, телевизионный? Подумайте, что для этого необходимо, напишите сценарий, кастинг актеров – всё, ваш съёмочный процесс начался.

ДОКЛАДЫ

1. История создания зарубежных мюзиклов.
2. Командировка С.Эйзенштейна, Г.Александрова, Л. Орловой в Голливуд.
3. История создания советских мюзиклов.

АФИШИ





КРОССВОРД

Студентам, посещавшим занятия, имеющим хороший семестровый рейтинг, предоставляется возможность вместо экзамена разработать кроссворд, посвященный жанру «мюзикл-фильм». В кроссворде должно быть не менее 20 вопросов по горизонтали, 20 вопросов – по вертикали. Примеры можно посмотреть в Приложении.²⁶

²⁶ Данная глава подготовлена на основе информации следующих интернет-источников: ru.wikipedia.org, kinopoisk.ru, cinemafirst.ru, kinosophia.wordpress.com, history.wikireading.ru, cinema-theque.ru, imdb.com, craftkino.ru/devide-uork-griffit-rozhdenie-iskusstva/, screenwriter.ru/cinema/47, seance.ru/blog/griffith-shorts/

Глава 12

МУЛЬТИПЛИКАЦИОННЫЕ ФИЛЬМЫ

Мультфильм, мультипликационный фильм, также анимационный фильм — фильм, выполненный при помощи средств мультипликации, то есть покадрового запечатления созданных художником объёмных и плоских изображений или объектов.

ИСТОРИЯ

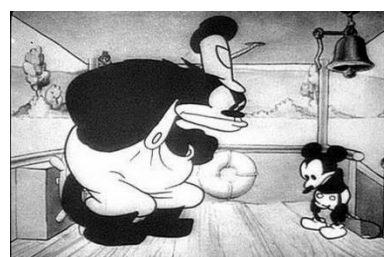
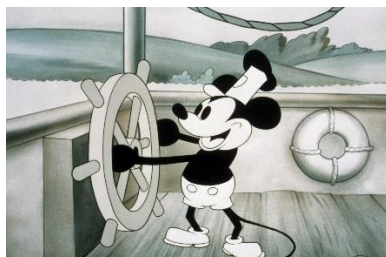
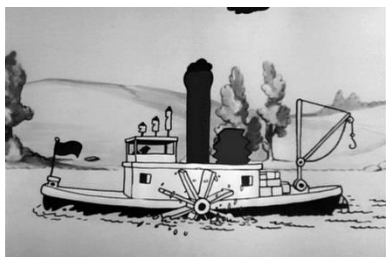


В 1908 году фильм «Фантасмагория» режиссера Эмиля Коля, самый первый в мире рисованный мультфильм, завораживал публику, демонстрируя возможности анимации. Персонажи в фильме нарисованы белыми линиями и двигаются на чёрном фоне. Историки кино утверждают, что Коль не стал переводить отснятый материал в позитив, оставив мультфильм лишь на негативной плёнке. По другой версии, белый фон мог слепить глаза зрителям. Всего было сделано около 700 рисунков.

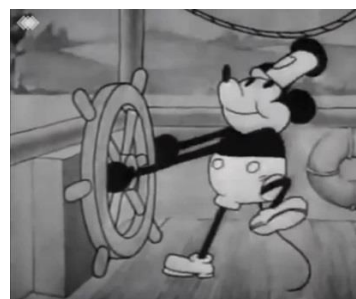
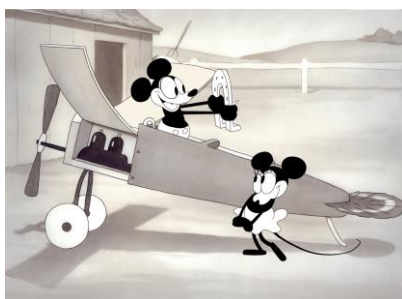


В 1926 году немецкий силуэт-аниматор Лотте Райнигер добилась большого успеха с тем, что ныне считается одним из самых старых в мире сохранившихся полнометражных мультипликационных фильмов – **«Приключения принца Ахмеда»**. В основу мультипликации поло-

жена одна из сказок «Тысячи и одной ночи». Уникальная работа немецких мультипликаторов, снятая в технике силуэтной анимации. Театр теней, где играют бумажные куклы с подвижными частями тела, скрепленными проволокой и нитками.



В 1928 году родилось самое известное дитя анимации. Появившись в сотнях короткометражных и полнометражных фильмов, оно является узнаваемым во всем мире символом. Самым известным из ранних сохранившихся звуковых мультфильмов студии Диснея и третий мультфильм с участием Микки Мауса был **«Пароходик Вилли» (1928)**, созданный по мотивам фильма Бастера Китона «Пароход-Билл, младший», также вышедшего в 1928 году.



Первый мультфильм с Микки Маусом — **«Безумный самолёт» (1928)**, вторым стал — **«Галопом на страусе» (1928)**. Оба мультфильма были немыми и не произвели впечатления на прокатчиков. Третий — **«Пароходик Вилли»** — создавался как синхронно озвученный фильм и имел громкий успех.

Магия анимации студии Disney вполне понятна, ведь в ранних образцах присутствовала фантастически захватывающая зрителей музыка и мифические персонажи. Десятилетиями художники убеждали

зрителей, что Минни является женским персонажем, несмотря на то, что выглядит так же, как Микки. Они просто одели её в платье и повязали на голову бант.

Это был золотой век компании, когда сам Уолт Дисней и его сотрудники, девять основных аниматоров, создавали образцы для западного кино в области мультипликации. Компания Disney в период между 1937 и 1942 годами выпустила следующие фильмы: **«Белоснежка и семь гномов» (1937), «Пиноккио» (1940), «Фантазия» (1940), «Дамбо» (1941), «Бэмби» (1942).**



Каждый фильм – новаторский. Например, в «Фантазии» было сочетание анимации и стереофонической звукозаписи, фрагмент, озвученный Токкатой и фугой ре-минор (BWV 565) И. С. Баха представляет собой смесь абстрактных образов из геометрических фигур и неба в стиле немецкого художника-абстракциониста Оскара Фишингера. В «Пиноккио» и «Бэмби» - баланс между эмоциональными пиками и могильным мраком.

В это же время студии Fleisher, MGM и Warner Brothers создали собственные мультфильмы мирового уровня.

Макс Флейшер создал легендарную Бетти Буп, в которой сочетание наивности и провокационности кажется противоречивым, а фигура, бруклинский акцент и внешнее сходство с типичной подружкой гангстера бесконечно пародируются.

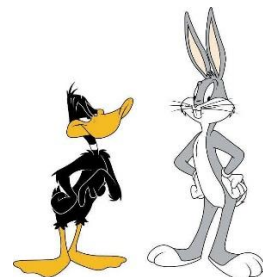


Если Бетти была королевой студии Fleisher, то Попай был её королем. В фильме **«Моряк» (1933)** косоглазый, неестественно сильный мужчина имеет обожающую его возлюбленную, демонстрирует татуировку мачо и проводит время за курением и драками.

Моряк Попай создан художником-карикатуристом Элзи Крайслером Сегаром и впервые появился в серии ежедневных комиксов в «New York Journal». История персонажа началась 17 января 1929 года, когда в свет вышел очередной номер с новым сюжетом о бравом моряке. К уже существующим персонажам комикса присоединился некий моряк. Его первые слова были ответом на вопрос Кастера Ойла «Эй ты там! Ты моряк?» - «Ты думаешь, я ковбой?» Первоначально Попаю отводилась скромная эпизодическая роль, однако популярность персонажа в читательской среде стремительно выросла, и автор быстро переориентировал сюжет, сделав моряка главным действующим лицом.

Студии Fleisher принадлежит создание полнометражного мультипликационного фильма **«Путешествия Гулливера» (1939)**.

В это же время студия MGM придумывает бесконечно любимых в мире Тома и Джерри в фильме **«Котик получает пинка» (1940)**.



В это время Warner Brothers создает свои комические персонажи Багз Банни и Даффи Дак. Они, несомненно, становятся альтернативой любимым героям, таким, как Микки и Попаю.

В России первым русским мультипликатором кукольных фильмов считается Владислав Старевич. Будучи биологом по образованию, в 1910 году он решил снять обучающий фильм «Битве жуков-рогачей». Во время съёмки выяснилось, при съёмке с включенным светом самцы становятся пассивными. Тогда Старевич препарировал жуков, приделал к лапкам тонкие проволоочки, прикрепил их воском к туловищу и снял нужную ему сцену покadroво. Фильм в прокат не вышел, но его увидел Александр Ханжонков, почувствовал, что юноша талантлив и пригласил Старевича на работу на его кинофабрику.

В широкий прокат в 1912 году вышел короткометражный фильм **«Прекрасная Люканида, или Война усачей с рогачами»**, в котором жуки разыгрывали сцены, пародирующие сюжеты из рыцарских романов. Фильм пользовался небывалым успехом у зрителей, в газетных публикациях того времени было всеобщее изумление тем, каких невероятных вещей можно добиться дрессировкой.

Работа Владислава Старевича продолжалась, один за одним на экран выходили фильмы: **«Месть кинематографического оператора» (1912)**, **«Стрекоза и муравей» (1913)**, **«Рождество у обитателей леса» (1913)**, **«Весёлые сценки из жизни животных» (1913)**, **«Лилия Бельгии» (1915)**. Все они вошли в золотой фонд мирового кинематографа. В фильме **«Ночь перед Рождеством» (1913)** Старевич впервые объединил в одном кадре актёрскую игру и кукольную мультипликацию.



После Октябрьской революции Старевич с семьей эмигрировал в Италию, затем — во Францию, где продолжил снимать мультфильмы. Среди его работ был первый в мире полнометражный кукольный фильм **«Рейнеке-Лис» (1930)**.

В 1924 году Юрий Меркулов, Николай Ходатаев и Зенон Комиссаренко организовали Экспериментальное бюро мультипликации при Государственном техникуме кинематографии, где сняли мультфильмы в технике плоской марионетки: **«Межпланетная революция»** и **«Китай в огне»**.

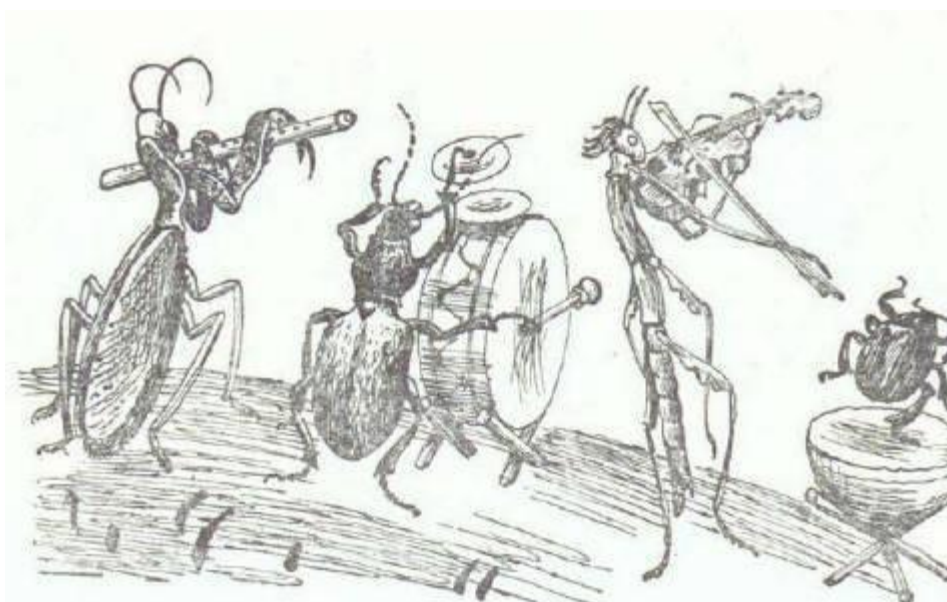
Параллельно на студии «Культикино» коллектив художников за два года выпустил целый ряд сатирических и рекламных картин, высмеивавших буржуазию, церковь и Запад: **«История одного разочарования» (1924)**, снятый режиссёром Александром Бушкиным на студии «Госкино» в виде пародийного изложения политической истории Б. Саввинкова: рисованный фильм **«Германские дела и делишки» (1924)**, режиссёр Александр Бушкин, фильм сделан в виде политического киноплаката о выборах в рейхстаг и о нападении на советское торгпредство в Германии; **«Случай в Токио» (1924)** сделанный тем же режиссёром и художником-постановщиком Александром Бушкиным в виде политического шаржа.

Мультипликационные фильмы-политсатиру для взрослых делал и Дзига Вертов: **«Советские игрушки» (1924)** и **«Юморески» (1924)**. Скорость создания фильмов стала возможной благодаря шаржевому стилю рисунка и технике перекладки.

Небольшие группы энтузиастов начали появляться по всей стране. Мультипликаторы экспериментировали со своим оборудованием, а также с эстетикой. Этому способствовало и общая атмосфера русского авангарда, главенствовавшая в искусстве тех лет.



Первыми советскими мультфильмами для детей принято считать: **«Сенька-Африканец» (1928)**, режиссёры Даниил Черкес, Иван Иванов-Вано, Юрий Меркулов, фильм также известен под названием **«Крокодил Крокодилович»**, в нем применены элементы живой съёмки; и фильм режиссёра Юрия Желябужского **«Каток» (1927)** детский рисованный мультипликационный фильм. Стилистически оригинальное произведение начального периода развития советской мультипликации. Оба фильма были поставлены в 1927 году на студии «Межрабпом-Русь». С этого момента детская мультипликация начала вытеснять пропаганду.



Среди других картин той эпохи следует выделить рисованные фильмы студии «Совкино»: — **«Тараканище» (1927)** режиссёра Александра Иванова, **«Самоедский мальчик» (1928)** режиссёры: сестры Брумберг, Николай и Ольга Ходатаевы; кукольные фильмы **«Мойдодыр» (1927)** и **«Приключения китайчат» (1928)** режиссёра Марии Бендерской; мультипликационно-игровой фильм **«Первая Конная» (1929)** режиссёра Юрия Меркулова, в котором художники Леонид Амальрик и Лев Атаманов применили ряд новаторских приёмов по совмещению объёмных декораций, вертикальных марионеток и глиняной анимации (задолго до советских пластилиновых фильмов).

Большая пластичность движений была достигнута в фильмах **«Органчик» (1933)** режиссёра Николая Ходатаева, по мотивам произведения Салтыкова-Щедрина «История одного города»; и в фильме **«Царь Дурандай» (1934)**, созданный так называемом альбомным методом (на бумаге без целлулоида) над которым работали режиссёры Валентина Брумберг, Иван Иванов-Вано, Зинаида Брумберг.

На Ленинградской фабрике «Совкино» вышла **«Почта» (1929)** режиссёра Михаила Цехановского, выполненная в смешанной технике. Фильм изменил восприятие мультипликации как отдельного вида искусства, картина стала первым советским цветным и звуковым мультфильмом, в котором картинка синхронизировалась со звуком, а также первым мультфильмом, который шёл широким прокатом за рубежом и был отмечен ведущими специалистами своего времени (в частности, архитектор Фрэнк Ллойд Райт рекомендовал её Уолту Диснею как образец «анимации, подталкивающей к размышлениям»).

Еще одним специалистом того времени стал Александр Птушко, квалифицированный архитектор, пришедший на «Мосфильм» для работы над первым в СССР мультсериалом **«Приключения Братишкина» (1928)**, где Птушко и Меркулов в одном кадре совместили натурные съёмки и кукольного человечка.

Настоящую славу Александр Птушко обрёл с выходом формально первого полнометражного кукольного мультфильма **«Новый Гулливер» (1935)**. В нём режиссёр также смешал в одном кадре мультипликацию и актёрскую игру. В фильме есть массовые сцены с участием сотен кукол, с выразительной мимикой и тщательной анимацией движений.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

Год выхода	Название	Режиссёр
1908	Фантазмагория	Эмиль Коль
1912	Прекрасная Люканида, или Война усачей с рогаками	Владислав Старевич
1912	Месть кинематографического оператора	Владислав Старевич

Год выхода	Название	Режиссёр
1913	Ночь перед Рождеством	Владислав Старевич
1913	Стрекоза и муравей	Владислав Старевич
1913	Рождество у обитателей леса	Владислав Старевич
1913	Весёлые сценки из жизни животных	Владислав Старевич
1915	Лилия Бельгии	Владислав Старевич
1924	Межпланетная революция	Юрий Меркулов, Николай Ходатаев и Зенон Комиссаренко
1924	Китай в огне	Юрий Меркулов, Николай Ходатаев и Зенон Комиссаренко
1924	История одного разочарования	Александр Бушкин
1924	Германские дела и делишки	Александр Бушкин
1924	Случай в Токио	Александр Бушкин
1924	Советские игрушки	Дзига Вертов
1924	Юморески	Дзига Вертов
1927	Сенька-Африканец	Даниил Черкес, Иван Иванов-Вано, Юрий Меркулов
1927	Каток	Юрий Желябужский
1927	Тараканище	Александр Иванов
1927	Мойдодыр	Мария Бендерская
1928	Безумный самолёт	Уолт Дисней, Аб Айверкс
1928	Галопом на страусе	Аб Айверкс
1928	Пароходик Вилли	Аб Айверкс, Уолт Дисней
1928	Самоедский мальчик	сестры Брумберг, Николай и Ольга Ходатаевы
1928	Приключения китайчат	Мария Бендерская

Год выхода	Название	Режиссёр
1928	Приключения Братишкина	Александр Птушко, Юрий Меркулов
1928	Безумный самолёт	Уолт Дисней, Аб Ай-веркс
1928	Галопом на страусе	Аб Айверкс
1929	Первая Конная	Юрий Меркулов
1929	Почта	Михаил Цеханов-ский
1930	Рейнеке-Лис	Владислав Старевич
1932	Пелудополис	Квирино Кристиане
1932	Цветы и деревья	Берт Джиллетт
1933	Моряк	Дэйв Фляйшер
1933	Органчик	Николай Ходатаев
1934	Царь Дурандай	Валентина Брумберг, Иван Иванов-Вано, Зинаида Брумберг
1935	Цветная коробка	Лен Лай
1936	Аллегретто	Оскар Фишинге
1937	Белоснежка и семь гномов	Уильям Коттрелл, Дэвид Хэнд
1939	Путешествия Гулливера	Дэйв Фляйшер.
1940	Пиноккио	Норман Фергюсон
1940	Фантазия	Норман Фергюсон
1940	Котик получает пинка	Уильям Ханна Джозеф Барбера
1940	Дикий кролик	Текс Эйвери
1941	Дамбо	Сэмюэл Армстронг, Норман Фергюсон
1941	Принцесса Железный веер	Вань Лаймин, Вань Гучань
1942	Бэмби	Джеймс Элгар, Сэмюэл Армстронг

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Кино. Всемирная история. / Под ред. Ф. Кемпа.- Пер. с англ. - М., ООО «Магма», 2013. – 576с.
2. Комаров С. Немое кино // История зарубежного кино, в двух томах. — Москва: Искусство, 1965.
3. Первый век нашего кино. Энциклопедия. М., Издательство «Локид-Пресс», 2006. - 910с.
4. Разлогов К.Э. История искусства экрана/К.Разлогов. – М.: Эксмо, 2013. - 688с.: ил.- (Российский институт культурологии. Сокровищница мировой культуры).
5. Садуль Ж. Всеобщая история кино, в четырех томах. — Москва: Искусство, 1963. — Т. 1.
6. Теплиц Е. История киноискусства 1895—1928. Изд-во «Прогресс». М., 1967.
7. Фрейлих С.И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского». М., 1992.

ТВОРЧЕСКОЕ ЗАДАНИЕ

Научитесь делать мультики. Для этого посетите мастер-класс всей группой, обсудите увиденное и услышанное, сделайте бизнес-план. Напишите сценарий. Сделайте минутный мультипликационный фильм.

ДОКЛАДЫ

1. Любимые мультики. Модные мультики. Важные мультики.
2. Истории создания мультфильмов (на ваш выбор).
3. Мультфильмы из старых, актуальные сегодня.

КРОССВОРД

Студентам, посещавшим занятия, имеющим хороший семестровый рейтинг, предоставляется возможность вместо экзамена разработать кроссворд, посвященный созданию мультипликационных фильмов. В кроссворде должно быть не менее 20 вопросов по горизонтали, 20 вопросов – по вертикали. Примеры можно посмотреть в Приложении.²⁷

²⁷ Данная глава подготовлена на основе информации следующих интернет-источников: ru.wikipedia.org, kinopoisk.ru, cinemafirst.ru, kinosophia.wordpress.com, history.wikireading.ru, cinema-theque.ru, imdb.com, craftkino.ru, screenwriter.ru/cinema/47, seance.ru/

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Третье учебное пособие по курсу «История мирового кино» для студентов направлений 42.03.02 «Журналистика» и 42.03.04 «Телевидение» посвящено появлению и первичному развитию кинематографических жанров, таких как: эпическое кино, фантастическое кино, кинокомедия, историко-революционное кино, сюрреалистическое кино, готическое кино, гангстерское кино, фильмы нуар, фильм-мюзикл, мультипликационное кино. Благодаря Интернету, новым книжным изданиям и публикациям в прессе собран интересный информационный материал, фильмография каждого жанра. Еще совсем недавно, когда кафедра журналистики только запускала этот учебный курс, об этом могли только мечтать. Задачей автора было собрать большую часть вновь появившейся информации в одно издание, которым можно будет пользоваться в ближайшее время.

В связи с открытием архивов появляются новые фото- и видеоматериалы, работы зарубежных киноведов, освобожденные от идеологических догм, чем обычно страдают старые советские издания. Масса интересной информации поможет точнее выстроить понимание о начальном процессе создания кино, зарождения жанровой политики, развитии национальных киноиндустрий.

Автор надеется продолжить работу в этой тематике. Судя по анонсированию данного учебного пособия в социальных сетях, тема вызывает громадный интерес у молодой аудитории. Все просят поделиться списками фильмов «немного кино», чтобы понять кинематографические жанры в изначальных версиях.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Берган Р. Кино. Полная энциклопедия / пер. с англ. Т.А. Граблевской. – М.: ООО «Издательство Астрель», 2008. – 512 с.
2. Вайсфельд И.В. Наше многонациональное кино и мировой экран. – М.: Знание, 1975 – 136 с.
3. Васильевы Г.С. Собрание сочинений: В 3-х томах. М.: Искусство, 1981-1983.
4. Великий Кинемо: Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908—1919) / Сост.: В. Иванова, В. Мыльникова, С. Сковородникова, Ю. Цивьян, Р. Янгиров. - М.: Новое литературное обозрение, 2002. - 568 с.
5. Вертинский А. Н. Дорогой длиною...- М.: Правда, 1990. -572 с.
6. Вертов Д. Из наследия. Том 1: Драматургические опыты. М.: Эйзенштейн-центр, 2004.
7. Вертов Д. Из наследия. Том 2: Статьи и выступления. М.: Эйзенштейн-центр, 2008.
8. Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. М., Искусство, 1966г.
9. Власть и художественная интеллигенция. Документы. 1917 – 1953. М.: 1999.
10. Габрилович Е. Размышления о жанрах. Материал подг. И. Шиловой // Кино и время. Вып.2 / НИИ теории и истории кино Госкино СССР; Редкол.: Д.С. Писаревский (отв. ред.) и др. – М.: Искусство, 1979. – 225
11. Герасимов С. Собрание сочинений: В 3-х томах. М.: Искусство, 1982-1984.

12. Гинзбург С. С. Кинематография дореволюционной России. - М.: Аграф, 2007. - 508 с. - (Кабинет визуальной антропологии).

13. Гращенкова И. Н. Кино Серебряного века. Русский кинематограф 10-х годов и кинематограф Русского послеоктябрьского зарубежья 20-х годов. - М., 2005.

14. Довженко А. Избранные произведения: В 4-х томах. М.: Искусство, 1966-1969.

15. Живые голоса кино: говорят выдающиеся мастера отечественного киноискусства (30-40-е годы). Из неопубликованного. М.: Белый берег, 1999.

16. Запрещенные фильмы. Полка. Вып.2. М.: НИИК, 1993.

17. Зоркая Н.М. История отечественного кино. XX век. - М.: ООО «Белый город», 2014. – 512с.: ил.

18. Иван Пырьев в жизни и на экране. Страницы воспоминаний. М.: Киноцентр, 1994.

19. Ивлев М. Н. Диктатор Одессы. Зигзаги судьбы белого генерала. - М.: Вече, 2013. - 332 с. - (Военный архив).

20. Из истории кино: Материалы и документы. Вып.1: М,1958; вып.2: М.,1959; вып.3:М., 1960; вып.4:М., 1961; вып.5:М., 1962; вып.6: М., 1965; вып.7:М., 1968; вып.8:М.,1971; вып.9:М., 1974; вып.10:М.,1977; вып.11: М., 1985.

21. История отечественного кино. Хрестоматия / Рук.проекта Л.М. Будяк. Авт.-сост. А.С. Трошин, Н.А. Дымшиц, С.М. Ишевская, В.С. Левитова. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2012. - 672с.

22. История и теория кино: учеб. –метод. комплекс / авт.-сост. Н.П. Соколова; каф. Культурологии Тюм. Гос. акад. Культуры и искусств. – Тюмень: РИЦ ТГАКИ, 2007. – 240 с.

23. Каплер А. Загадка королевы экрана. - М.: Сов. Россия, 1979. - 206 с.

24. Кащенко Е. С. Изменение системы стереотипов в отечественном кинематографе 1910—1930-х гг. (на примере фильмов «Жизнь за жизнь» (1916) и «Семеро смелых» (1936)) (рус.) // Новейшая история России: журнал. - 2012. - № 2. - С. 175 - 181.

25. Кино. Всемирная история. / Под ред. Ф.Кемпа. - Пер. с англ. - М., ООО «Магма», 2013. – 576 с.

26. Кино. Энциклопедический словарь. Под редакцией С. И. Юткевича. – М: Советская энциклопедия, 1986. – 640 с.

27. Кузнецова М. Александр Ханжонков. Жизнь за кадром // Профиль. - 1997.-№ 29.

28. Кушников М. «Любовь Орловой и Александрова. Жизнь как кино». - М.: Эксмо, 2015. - 384 с.

29. Лихачёв Б. С. Кино в России (1896—1926). Материалы к истории русского кино. - Л.: Academia, 1927. - Т. 1. 1896-1913. - 212 с.

30. Мгебров А. А. Жизнь в театре: В 2 т. - Л.: Academia, 1929. - Т. 1. Орленев. Московский Художественный театр. Комиссаржевская. - 535с.

31. Митта А. Размышления о жанрах. Материал подг. И. Шиловой // Кино и время. Вып.2 / НИИ теории и истории кино Госкино СССР; Редкол.: Д.С. Писаревский (отв. ред.) и др. – М.: Искусство, 1979. – 225 с.

32. Надеждин Н. Григорий Александров и Любовь Орлова: «Любовь на двоих». - М.: Алгоритм; Эксмо, 2010. - 288 с.

33. Островский Г. Л. Легенда о звезде. Жизнь и смерть Веры Холодной. -1-е. - Одесса: Optimum, 2005. - (Вся Одесса).

34. Перестиани И. Н. 75 лет жизни в искусстве. - М.: Искусство, 1962. - 345 с.

35. Первый век нашего кино. Энциклопедия. М., Издательство «Локид-Пресс», 2006. - 910 с.

36. Поздняков А. Вечное пристанище Александра Дранкова // Киноведческие записки. - 2001. - № 50.

37. Полухина Л.С. Марина Ладынина и Иван Пырьев. Москва: Эксмо: Алгоритм, 2005.
38. Прокофьева Е. В. Королева экрана. История Веры Холодной. - М.: И.Г.С., 2001. - 207 с.
39. Пырьев И. Избранные произведения: В 2-х томах. М.: Искусство, 1980-1982.
40. Разлогов К.Э. История искусства экрана/К.Разлогов. – М.: Эксмо, 2013. – 688 с.
41. Райзмон Ю. Размышления о жанрах. Материал подг. И. Шиловой // Кино и время. Вып.2 / НИИ теории и истории кино Госкино СССР; Редкол.: Д.С. Писаревский (отв. ред.) и др. – М.: Искусство, 1979. – 225
42. Рошаль Л., Дзига Вертов. М., Искусство, 1982.
43. Сабинский Ч. Из записок старого киномастера (рус.) // Искусство кино. - 1936. - № 5. - С. 60-63.
44. Садуль Ж. Всеобщая история кино, в четырех томах. - Москва: Искусство, 1963.
45. Салис Р. «Нам уже не до смеха»: Музыкальные кинокомедии Григория Александрова / Пер. с англ. В. А. Третьякова. - М.: Новое литературное обозрение, 2012. - 360 с.
46. Сковородникова С., Янгиров Р. Вера Холодная // Великий Кино: Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908-1919) / Сост.: В. Иванова, В. Мыльникова, С. Сковородникова, Ю. Цивьян, Р. Янгиров. - М.: Новое литературное обозрение, 2002. - С. 526-529.
47. Соболев Р. П. Люди и фильмы русского дореволюционного кино. - М.: Искусство, 1961. - 177 с.
48. Соболев Р. П. Николай Крючков. М., ВБПК, 1984.
49. Теплиц Е. История киноискусства 1895-1928. Изд-во «Прогресс». М., 1967.

50. Устюгова В. В. Стилль модерн в раннем русском кинематографе (на примере творчества Е. Ф. Бауэра) (рус.) // Вестник пермского университета. История: журнал. - 2005. - № 5. - С. 133—150.

51. Утёсов Л. О. Спасибо, сердце! Воспоминания, встречи, раздумья. - М.: Центрполиграф, 2016.

52. Фрейлих С.И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского: учебник для вузов. – 4-е изд. – М.: Академический Проект: Фонд «Мир», 2007. – 512 с. – С. 41, 50.

53. Фролов И. Д. Григорий Александров. - М.: Искусство, 1976. - 226 с. - (Мастера советского театра и кино).

54. Ханжонков А. А. Первые годы русской кинематографии. - М., Л.: Искусство, 1937.

55. Ханжонков А. А. Первые годы русской кинематографии. - М.: Искусство, 1937. - 172 с.

56. Ханжонкова В. Д. Из воспоминаний о дореволюционном кино (рус.) // Из истории кино: сборник. - 1962. - № 5. - С. 120 -130.

57. Холодная С. Воспоминания о сестре (рус.) // Советский экран: журнал. - 1990. - № 14. - С. 28-29.

58. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: В 6-ти тт. М.: Искусство, 1964-1971.

59. Эйзенштейн С.М. Монтаж. М., 2000.

60. Эйзенштейн о Мейерхольде. Сост. и комм. В.Забродина. М., 2005.

61. Энциклопедия отечественной мультипликации. /Составление С.В. Капкова. - М., Алгоритм, 2006. - 816.

62. Юренев Р.Н. Новаторство Советского киноискусства. – М.: Просвещение, 1986. – 192 с.

63. Яков Протазанов: О творческом пути режиссера. М., Искусство, 1957.

64. Ямпольский М.Б. Кино как художественная археология. // Сеанс. – 2008. – № 33/34 [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://séance.ru/n/33-34/kino-kak-hudozhestvennyya-arheologiya/>

65. Янгиров Р. М. Александр Осипович Дранков // Иванова В., Мыльникова В. и др. Великий Кино: Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908-1919). - М.: Новое литературное обозрение, 2002. - С. 505-508.

66. Янгиров Р. К биографии А. А. Ханжонкова: Новый ракурс // Киноведческие записки. - 2001. - № 55.

67. Янгиров Р. Рабы немого. 1920–1930-е годы. М., 2007 (указ.)

68. Янгиров Р. Старевич в воспоминаниях // Искусство кино. 1999. № 12.

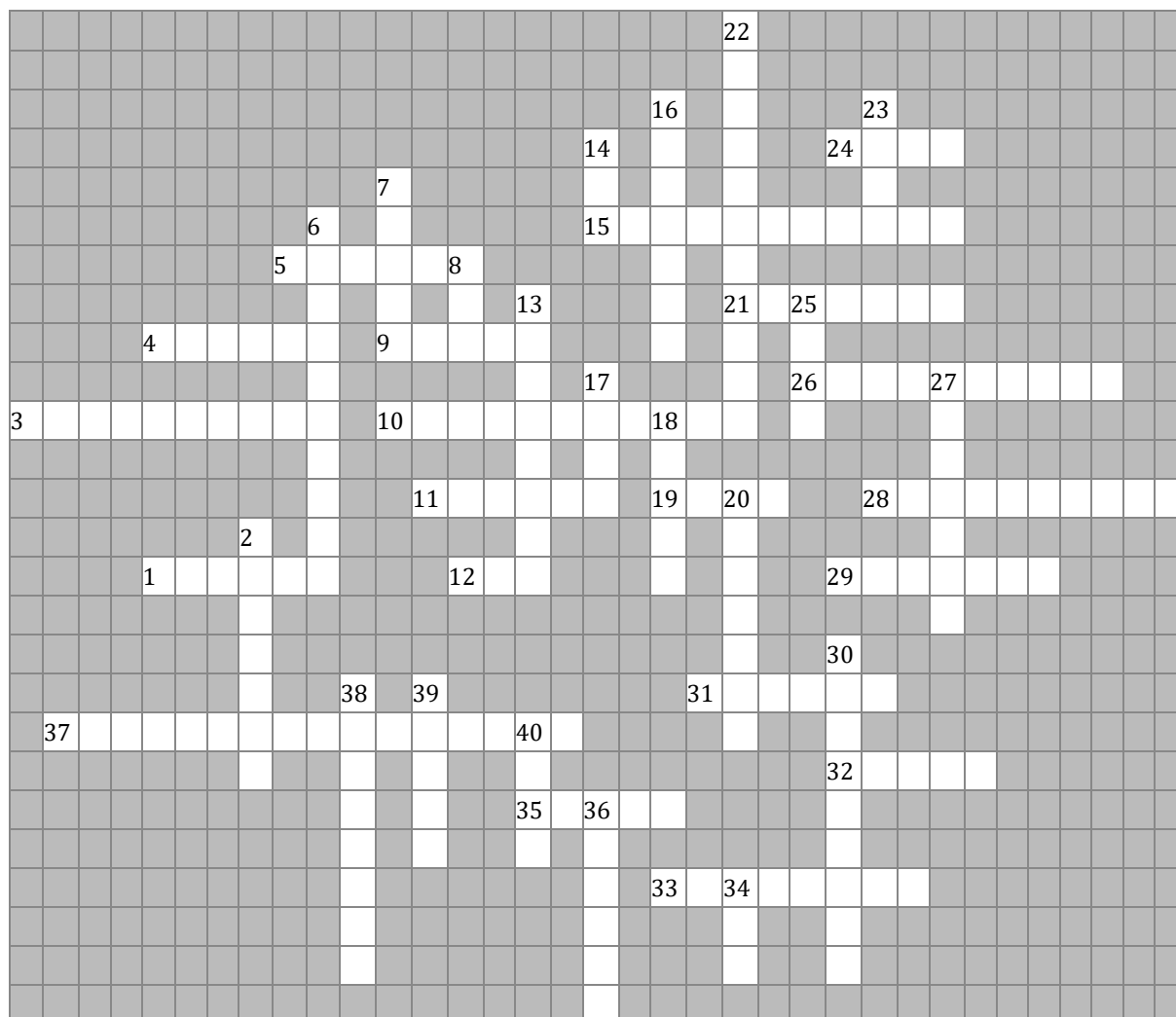
69. Янгиров Р. Хроника кинематографической жизни Русского зарубежья. В 2-х тт. М., 2010 (указ.).

70. Яни А. В. Вера Холодная: первая любовь российского кинозрителя. - СПб.: Лань, 2012. - 218 с.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1

Кроссворд «Творческий путь режиссёра Роберта Вине»



По горизонтали: 1. Страна, в которой производили скульптуры, находящиеся в коллекции Роберта Вине. 3. Название последнего фильма Роберта Вине. 4. Немецкий писатель, произведения которого вдохновили сценаристов к созданию фильма «Кабинет доктора Калигари». 5. Имя младшего брата Роберта Вине. 9. Русский актер, который получил две главные роли в фильмах Роберта Вине. 10. Название факультета, который окончил Роберт Вине. 11. Название фильма Ф.М. Мурнау, постановкой, которого занимался Роберт Вине. 12. Количество историй, положенных в основу фильма «Сатана». 15. Название города, в котором впервые появился таинственный доктор Калигари. 19. Деталь фильма «Руки Орлака», которая часто встречается в сюжете. 21. Фамилия, человека, который завершил последний фильм Роберта Вине после его смерти. 24. Фамилия режиссера, который хотел снять фильм «Кабинет доктора Калигари», однако, был занят на съемках фильма «Пауки». 26. Гротескные искажения пространства и предельно контрастное

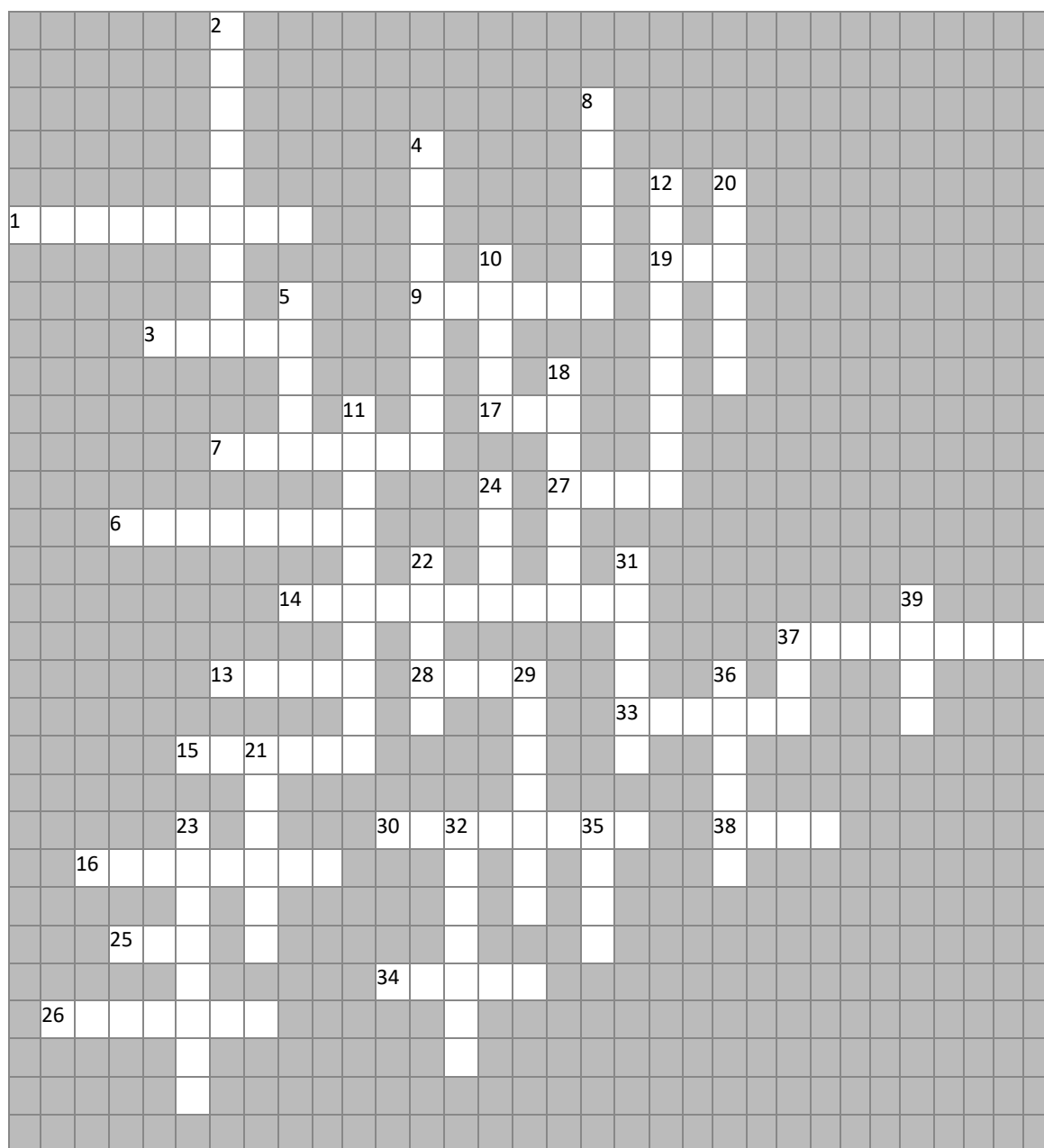
освещение, которое иногда подчёркивают нарисованные на стенах тени. 28. Произведения искусства, которые коллекционировал Роберт Вине. 29. Страна, в которой жил Роберт Вине в последние годы жизни. 31. Фамилия немецкого вождя, с которым сравнивают характер Калигари. 32. Название кладбища, где похоронен Роберт Вине. 33. Страна, чьим гражданином был Роберт Вине. 35. Жанр, в котором работал Роберт Вине. 37. Стилль фильмов Роберта Вине.

По вертикали: 2. Профессия главного героя фильма «Руки Орлака». 6. Синоним слова «лунатик», которым называют героя фильма «Кабинет доктора Калигари». 7. Постоянное ощущение героя фильма «Руки Орлака» после ампутации руки. 8. Количество детей в семье Роберта Вине. 13. Имя таинственного доктора в фильме Роберта Вине, благодаря которому он получил всемирную известность. 14. Национальность Роберта Вине. 16. Город, в котором родился Роберт Вине. 17. Название города, в котором Роберт Вине продолжил обучение по направлению «Юриспруденция». 18. Фамилия кинокритика, которой дал оценку фильмам «Генуине» и «Раскольников». 20. Жанр фильма «Кавалер роз». 22. Фамилия автора книги «Преступление и наказание», по которой Роберт Вине поставил в 1923 году фильм «Раскольников». 23. Имя отца Роберта Вине. 25. Аксессуар, который режиссер постоянно носил с собой. 27. Имя главной героини, которым назван один из фильмов Роберта Вине. 30. Фамилия писателя, по книге которого был поставлен фильм Роберта Вине «Иисус Назаретянин, Царь Иудейский». 34. Название болезни, по причине которой умер Роберт Вине. 36. Месяц рождения Роберта Вине. 38. Фамилия писателя, по книге которого был поставлен фильм Роберта Вине «Иисус Назаретянин, Царь Иудейский». 39. Название города, в котором умер Роберт Вине. 40. Невоплощенный замысел Роберта Вине и Жана Кокто.

**Кроссворд подготовлен
студенткой 3 курса направления «Журналистика»
Миленой Майоровой**

Приложение 2

Кроссворд «Творческий путь актрисы Дины Дурбин»



По горизонтали: 1. Страна, в которой живет героиня Дина Дурбин и две её сестры в фильме «Три милые девушки». 3. Что было «слишком взрослым» у Дины Дурбин? 6. Что расследуют героини фильма «Леди в поезде» Д. Дурбин и У. Морган? 7. Фамилия американской актрисы и певицы, с которой Дина Дурбин приняла совместное участие в их единственном короткометражном фильме. 9. Фамилия человека, которому президент Рузвельт, согласно легенде, подарил киноленту «Сестра его дворецкого». 13. Город, в котором Дина Дурбин жила со своим третьем мужем Ч. Дэвидом. 14. Проблема, от которой Дина Дурбин спасла студию «Юниверсал Пикчерс». 15. Проступок, за который хочет

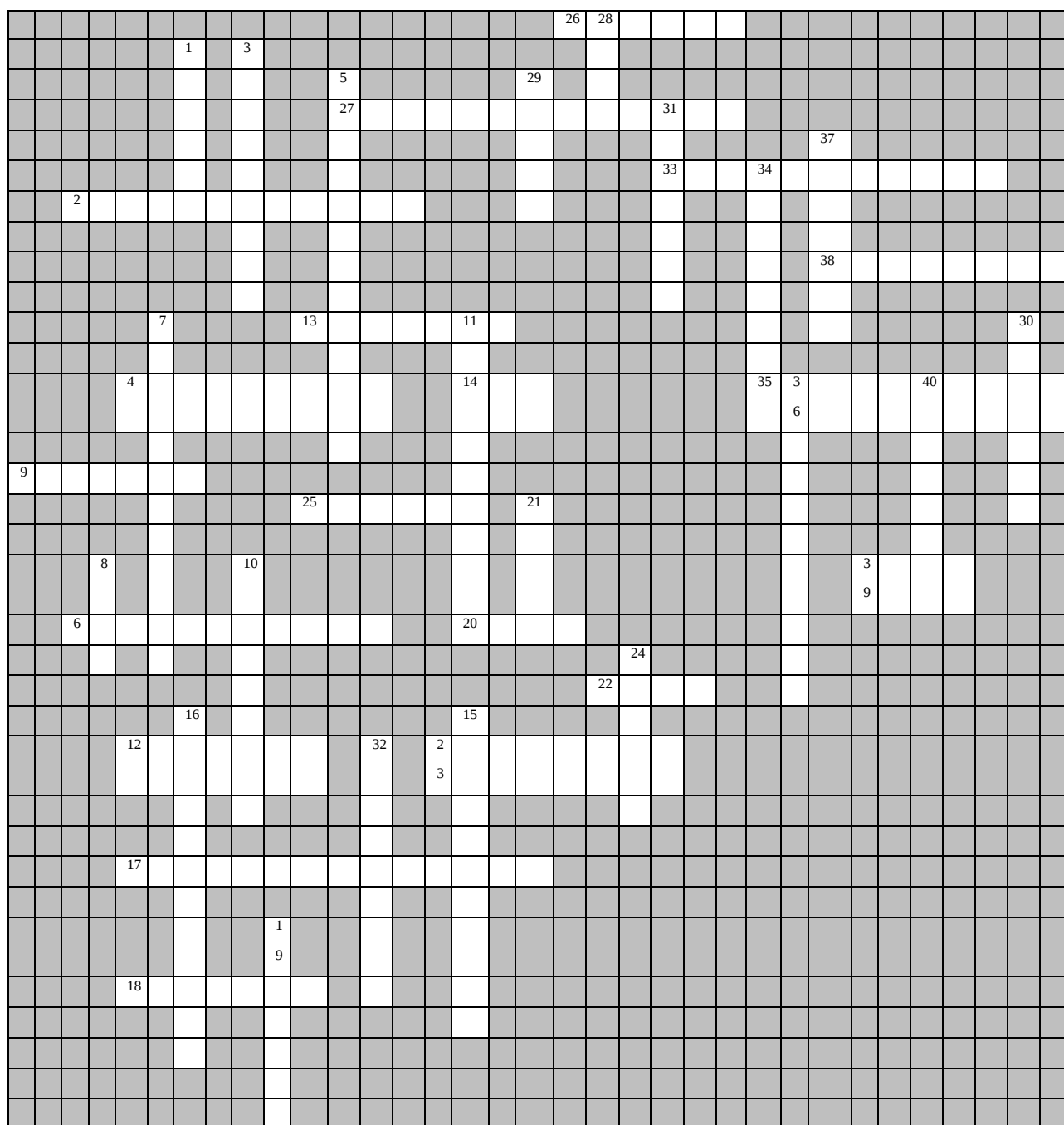
отомстить муж героини Дины Дурбин, Р. Монеетт, в фильме «Рождественские каникулы». 16. Имя героини Дины Дурбин в фильме, который является единственным цветным в карьере актрисы. 19. Родственник Дины Дурбин, который сообщил о смерти актрисы. 25. Мероприятие, на которое богатые родственники не пускали сироту Кони Хардинг в фильме «Первый бал». 26. Улица в Нью-Йорке, на которой Дина Дурбин могла бы сыграть в спектакле «Моя прекрасная леди». 27. Фамилия актера, с которым у Дины Дурбин произошел первый экранный поцелуй. 28. Город, в котором происходит действие фильма «Весенний парад». 30. Фамилия известного великобританца, который считал актрису «огромным талантом». 33. Жанр, мастером которого была актриса. 34. Детская игрушка, которая продавалась под именем Дины Дурбин. 38. Имя героини Дины Дурбин в фильме «Что навеял ветер».

По вертикали: 2. Киностудия, с которой Дина Дурбин подписала долгосрочный контракт в 1937 году. 4. Транспорт, на котором едет героиня Дина Дурбин и поет песню «Я люблю свистеть» в фильме «Без ума от музыки». 5. Кинопремия, которую Дина Дурбин получила в «молодежной категории». 8. Фамилия журналиста, которому актриса дала свое последнее интервью. 10. Фамилия режиссера первого фильма, в котором сыграла Дина Дурбин. 11. Имя героини, на озвучивание которой пробовалась Дина Дурбин в фильме У. Диснея. 12. Фамилия сценариста, который в 1949 году предложил Дине Дурбин вернуться на киностудию MGM. 17. Количество мужей Дины Дурбин. 18. Имя персонажа, в которого влюбляется героиня Дины Дурбин в фильме «Тот самый возраст». 20. Страна, в которой родилась Дина Дурбин. 21. Фамилия австрийского композитора, чей мотив поёт героиня Дины Дурбин, Патриция, в фильме «Сто мужчин и одна девушка», вмешавшись в репетицию оркестра Стоковского. 22. Что по-настоящему сдала актриса в фильме «То, что она не отдаст». 23. Продолжите фразу, которую Дина Дурбин говорила осаждающим её журналистам после того, как получила право жить в неизвестности: «Я ненавижу...». 24. Имя старшей сестры Дины Дурбин. 29. Профессия матери Памелы, героини Дины Дурбин, в фильме «Это – свидание». 31. Сколько детей-сирот находит дочь американского миссионера в фильме «Удивительная миссис Холлидей». 32. Язык, на котором Дина Дурбин поет романсы в ресторане в фильме «Сестра его дворецкого». 35. Журнал, в котором в 1980-м году утверждалось, что Дина Дурбин растолстела. 36. Одежда, в которой Дина Дурбин возвращается домой от коллеги отца в фильме «Милая девушка?» 37. Фамилия ассистента режиссера, за которого Дина Дурбин вышла замуж в 1941 году. 39. Настоящее имя Дины Дурбин.

**Кроссворд подготовлен
студенткой 3 курса направления «Журналистика»
Юлией Гуревой**

Приложение 3

Кроссворд «Творчество документалиста Йориса Ивенса»



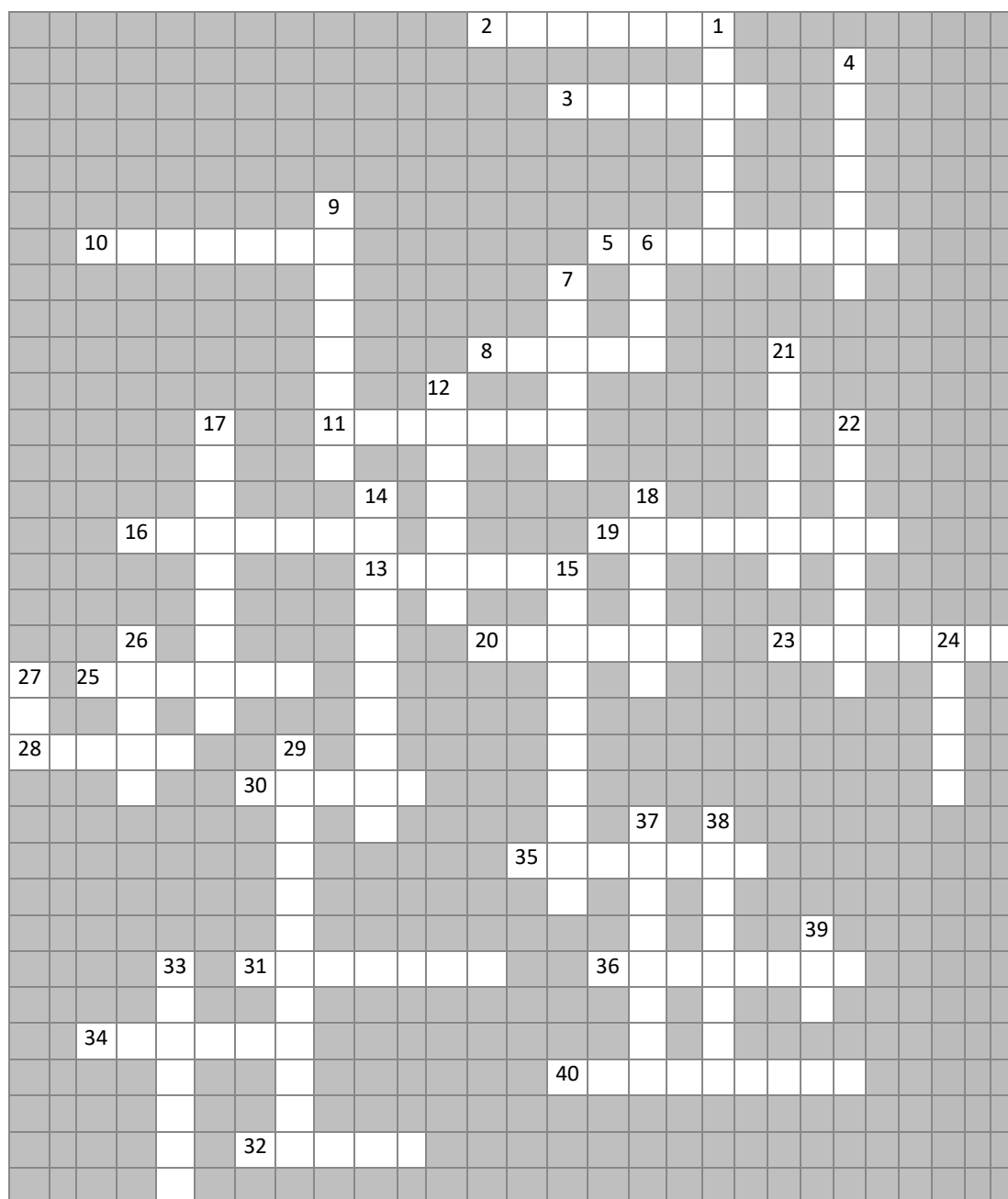
По горизонтали: 2. Сеть магазинов, которая была у семьи Ивенс. 4. Йорис Ивенс по политическим убеждениям. 6. Образование Йориса Ивенса. 9. Вид съемки, который использовался в фильме “Сена встречает Париж”. 12. В фильме “Сена встречает Париж” присутствует следующий ... : «В этом фильме нет актёров. В нём сняты просто мужчины, женщины и дети, влюблённые в Сену». 13. Название фильма, где Йорис Ивенс впервые делает человека главным героем и говорит о протестах рабочих на угольных шахтах в

Бельгии. 14. Страна, в которой Йорис Ивенс стал руководителем организации продюсеров документальных фильмов в 1936 году. 17. Какое кино снимал Йорис Ивенс? 18. Название города, в котором Й.Ивенс изучал устройство камеры. 20. Название фильма советского режиссера, после просмотра которого Йорис Ивенс организовал в Амстердаме кино клуб. 21. Название дельты реки, где снимался документальный фильм Йориса Ивенса “Мост”. 23. Фамилия советского режиссера, по приглашению которого Йорис Ивенс приехал в СССР. 24. Название города, в котором Йорис Ивенс умер в 1989 году. 25. Фамилия композитора, с которым Йорис Ивенс плодотворно работал в большинстве своих картин. 26. Имя человека, которому принадлежит следующее высказывание об Йорисе Ивенсе: “Он крепко стоит на земле, умно разбирается в происходящих перед ним процессах, умеет не только видеть, но видимое перенести на плёнку так, что все явления, демонстрируемые на экране, воспринимаются так, как они протекают в жизни”. 27. Название жанра последнего фильма Йориса Ивенса “История ветра”. 33. Название направления, в стиле которого в 1926 году Йорис Ивенс начинает снимать фильм в Нидерландах. 35. Страна, в которой родился Йорис Ивенс. 37. Название фильма Йориса Ивенса, который был снят в СССР в 1932 году. 39. Йорис Ивенс снял фильм «Мы строим», на материале которого создал две короткометражные документальные ленты - «Новая архитектура» и «...».

По вертикали: 1. Название первого фильма, снятого Йорисом в школьные годы со своими друзьями и семьей. 3. Фамилия сценариста, который написал сценарий к политическому фильму Йориса Ивенса об антифашистской направленности гражданской войны в Испании. 5. Название промышленного города в пропагандистском фильме, который снимал Йорис Ивенс в СССР. 7. Цель фильма Йориса Ивенса “Зейдер-Зе”, снятый по заказу профсоюзов. 8. Количество месяцев нахождения Йориса Ивенса в СССР. 10. Жанр первого фильма Йориса Ивенса. 11. Город, в котором Йорис Ивенс работал техническим руководителем фотопредприятия «КАП» в 1926 году. 15. Слово, которым советский документалист Эсфирь Шуб охарактеризовала фильм Йориса Ивенса “Зейдер-Зе”. 16. Она является “совершенным орудием съемки” Йориса Ивенса. 19. Фамилия советского кинорежиссера, чьи идеи продвигал Йорис Ивенс на Западе. 22. Название первого законченного фильма Йориса Ивенса. 28. Страна, которая навсегда определила не только политические убеждения Йориса Ивенса, но и оставила отпечаток на всем его дальнейшем творчестве. 29. Название второго законченного фильма Йориса Ивенса. 30. Фамилия французского историка кино, которому принадлежит идея фильма “Сена встречает Париж”. 31. Название страны, в которую Йорис Ивенс переехал в 1956 году. 32. Страна, в которой был Йорис Ивенс во время Гражданской войны. 34. Город, в котором Йорис Ивенс провел детство. 36. Страна, в которой Йорис Ивенс был назначен комиссаром по делам кино. 38. Кинофестиваль, на котором в 1957 году фильм Йориса Ивенса “Сена встречает Париж” был награжден Золотой пальмовой ветвью. 40. Что обозначает “Зейдер-Зе” в фильме Йориса Ивенса “Новая Земля”?

**Кроссворд подготовлен
студенткой 3 курса направления «Журналистика»
Валерией Бушенской**

Кроссворд «Творчество Макса Линдера»



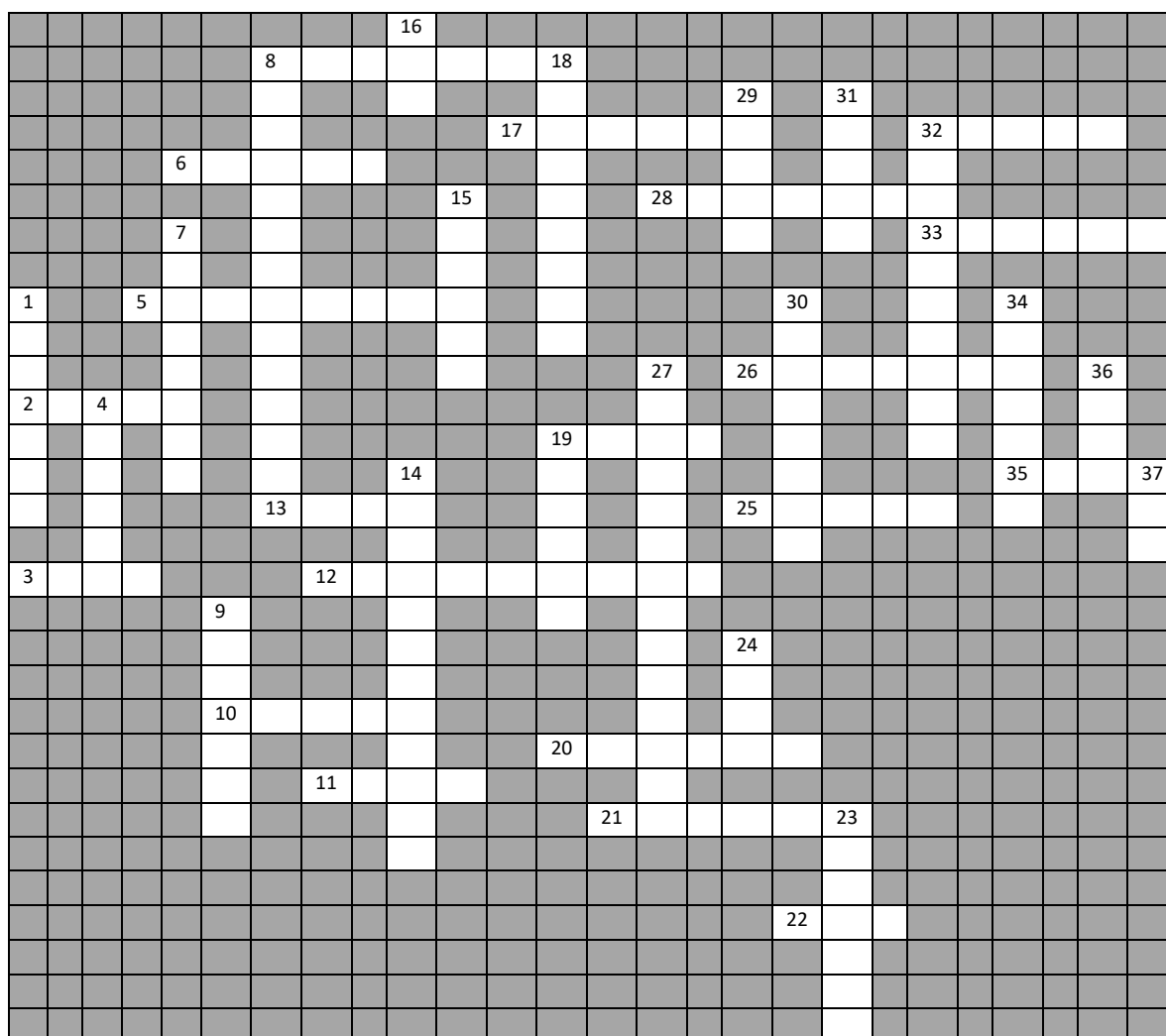
По горизонтали: 2. Просторечное название пандемии, которой переболел Макс Линдер в 1911 году. 3. Русскоязычный портовый город, в котором не оценили юмор Макса Линдера. 5. Физическое и психологическое состояние – главный источник забавных ситуаций в фильмах Макса Линдера. 8. Режиссер, отметивший талант Макса Линдера, изменивший его дальнейший путь. 10. Департамент Франции, в котором родился Макс Линдер. 11. Первый сценический псевдоним Макса Линдера. 13. Заболевание, которым Макс

Линдер переболел в двухгодовалом возрасте. **16.** Название французского театра, в котором играл Макс Линдер до кинокарьеры. **19.** Российский театральный критик, назвавший Макса Линдера «весёлым королём бедноты» и «первым народным артистом». **20.** Известный английский кинорежиссер и актер, считавший Макса Линдера своим вдохновителем и учителем. **23.** Название отеля, в котором Макс Линдер провел свою последнюю ночь. **25.** Название пьесы в театре, благодаря которой Макс Линдер получил свое прозвище. **28.** Образ, придуманный Максом Линдером, впервые появившийся в картине «Дебют конькобежца». **30.** Город, в котором Макс Линдер решил остаться после неудачной попытки поступить в консерваторию. **31.** Головной убор – главный атрибут образа Макса Линдера. **32.** Музыкальный инструмент, на котором играет главный герой фильма «Макс — виртуоз». **34.** Фамилия жены Макса Линдера. **35.** Имя императора, который был поклонником Макса Линдера. **36.** Великий полководец, именем которого называют комплекс, связанный с маленьким ростом. **40.** Персонаж, которого сыграл Макс Линдер в своем пародийном фильме «Три пройдохи» («Три мушкетера»).

По вертикали: **1.** Страна, в которой снят последний фильм Макса Линдера. **4.** Жанр фильмов, в которых играл Макс Линдер. **6.** Известная кинокомпания, с которой работал Макс Линдер. **7.** Фамилия мэра Сан-Лубе, который тайно помогал молодому Макс Линдеру устроиться в театре. **9.** Настоящее имя Макса Линдера, данное ему при рождении. **12.** Настоящая фамилия Макса Линдера. **14.** Вид спорта, уроки которого давал Макс Линдер в начале своей карьеры. **15.** Заболевание брюшной полости Макса Линдера в пик его славы, за которым следила вся Франция. **17.** Типичная роль Макса Линдера в начале карьеры, обусловленная особенностью его роста. **18.** Страна, где, по словам очевидцев, Макса Линдера несли на руках от вокзала до автомобиля. **21.** Голливудская кинокомпания, предложившая Макс Линдеру контракт на 1,5 миллион долларов. **22.** Деятельность Макса Линдера на фронте во время Первой мировой войны. **24.** Имя брата Макса Линдера, который спрятал многочисленную коллекцию фильмов после смерти актера. **26.** Город, на юго-западе Франции, в котором учился Макс Линдер. **27.** Фамилия конкурента Макса Линдера в итальянской студии «Итала». **29.** Причина смерти Макса Линдера. **33.** Часть гардероба, играющая основную роль, в фильме Макса Линдера «Макс - законодатель мод». **37.** Название фильма, для которого Макс Линдер отрабатывал приемы корриды. **38.** Препарат, который герою Макса советует доктор для успокоения нервов в фильме «Макс - жертва хинина». **39.** Имя единственной дочери Макса Линдера.

**Кроссворд подготовлен
студентом 3 курса направления «Журналистика»
Егором Диякевичем**

Кроссворд «Жизнь и творчество режиссёра Альфреда Хичкока»



По горизонтали: **2.** Дебютная короткометражная работа Альфреда Хичкока – «... 13». **3.** Популярный киногерой, вдохновлённый фильмом «К северу через северо-запад». **5.** Фамилия композитора самых известных фильмов Альфреда Хичкока. **6.** Фильм, на съёмках которого Альфред Хичкок выпускал на актрису Типпи Хедрен настоящих чаек. **8.** Первый цветной фильм Альфреда Хичкока с минимальным количеством монтажных склеек. **10.** Название самого известного триллера Альфреда Хичкока. **11.** Известная цитата Нормана Бейтса («Психо»): «Лучший друг молодого человека – его ...». **12.** Типаж женщины, наиболее частый для фильмов Альфреда Хичкока. **13.** Название продукта, к которому испытывал отвращение Альфред Хичкок. **17.** Режиссёр французской новой волны, взявший серию интервью у Альфреда Хичкока. **19.** Сюрреалист, работавший с Альфредом Хичкоком над фильмом «Заворожённый». **20.** Первый английский звуковой фильм, снятый Альфредом Хичкоком. **21.** «Человек, который слишком много знал» -

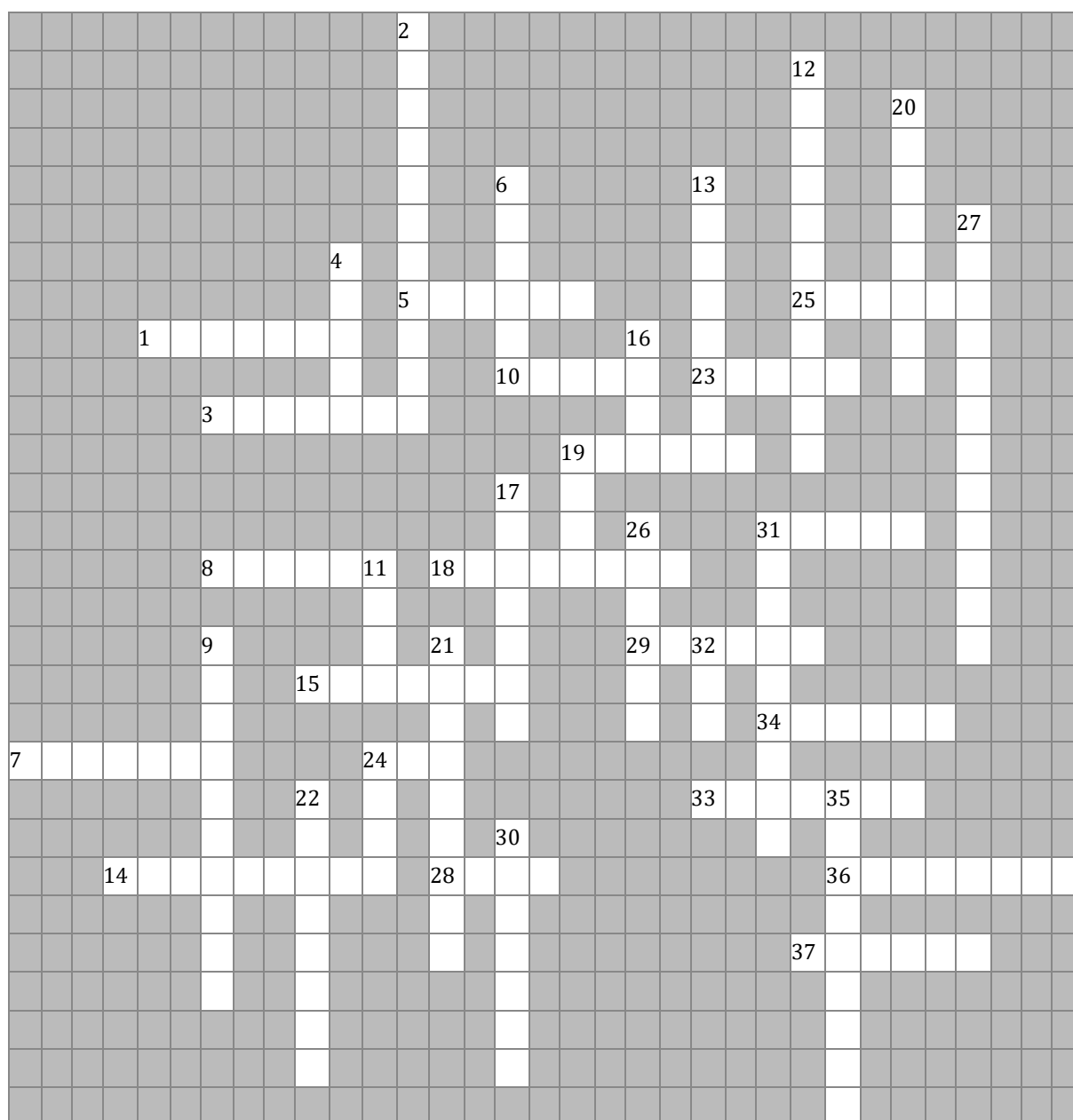
единственный фильм Альфреда Хичкок, который он сам и переснял. Как называется термин, обозначающий новую версию старого фильма? 22. Знак Зодиака Альфреда Хичкока. 25. Фамилия философа, чьей философской мысли придерживались убийцы в фильме "Верёвка". 26. Первый фильм Альфреда Хичкока, снятый в Голливуде. 28. Жанр, в котором снимал Альфред Хичкок. 32. Российский режиссёр-виговец, сын известного поэта, рекомендовавший своим студентам смотреть фильмы Альфреда Хичкока. 33. Одежда, в которой Альфред Хичкок всегда появлялся на съёмочной площадке. 35. Фамилия автора романа, по которому Альфред Хичкок снял «Психо».

По вертикали: 1. Страна, в которой проходили съёмки фильма «Поймать вора». 4. Место съёмок первого фильма Альфреда Хичкока «Сад наслаждений». 7. Первая профессия Альфреда Хичкока. 8. Родина Альфреда Хичкока, где он начинал свою режиссёрскую карьеру. 9. Кинотермин, введённый Альфредом Хичкоком, который означает нарастание напряжённого ожидания. 14. Профессия главного героя фильма «Окно во двор». 15. Каково название вида спорта, которым увлекается главный герой фильма «Незнакомцы в поезде»? 16. Причина, по которой Альфред Хичкока не взяли в армию во время Первой Мировой войны. 18. Название фобии, которая мучила главного героя фильма «Головокружение». 19. «Страх сцены» - единственный фильм Альфреда Хичкока, в котором сыграла актриса по фамилии ... 23. Альфред Хичкок часто появлялся в собственных фильмах. Как называется термин, обозначающий эпизодическую роль? 24. Сценарист и монтажёр фильмов Альфреда Хичкока Алма Ревилль. Кто она ему? 27. Название фильма Альфреда Хичкока, который смотрели герои фильма Терри Гиллиама «12 обезьян». 29. Имя актрисы, впервые исполнившей песню «Que Sera, Sera» в фильме «Человек, который слишком много знал». 30. Цитата Альфреда Хичкока: «Чтобы сделать великий фильм, необходимы три вещи - ..., ... и ещё раз ...». 31. Фамилия любимой актрисы Альфреда Хичкока, отказавшейся от актёрской карьеры ради монашеского престола. 32. Прозвище актрисы, сыгравшей заглавную роль в фильме «Марни». 34. Единственное слово, сказанное Альфредом Хичкоком на церемонии награждения «Оскар». 36. Фамилия автора классической композиции «Похоронный марш марионетки», которую Альфред Хичкок использовал в качестве вступительной темы своей передачи «Альфред Хичкок представляет». 37. Прозвище Альфреда Хичкока, которым его называли друзья.

**Кроссворд подготовлен
студентом 3 курса направления «Журналистика»
Никитой Зиновьевым**

Приложение 6

Кроссворд «Творческий путь режиссёра Джозефа фон Штернберга»



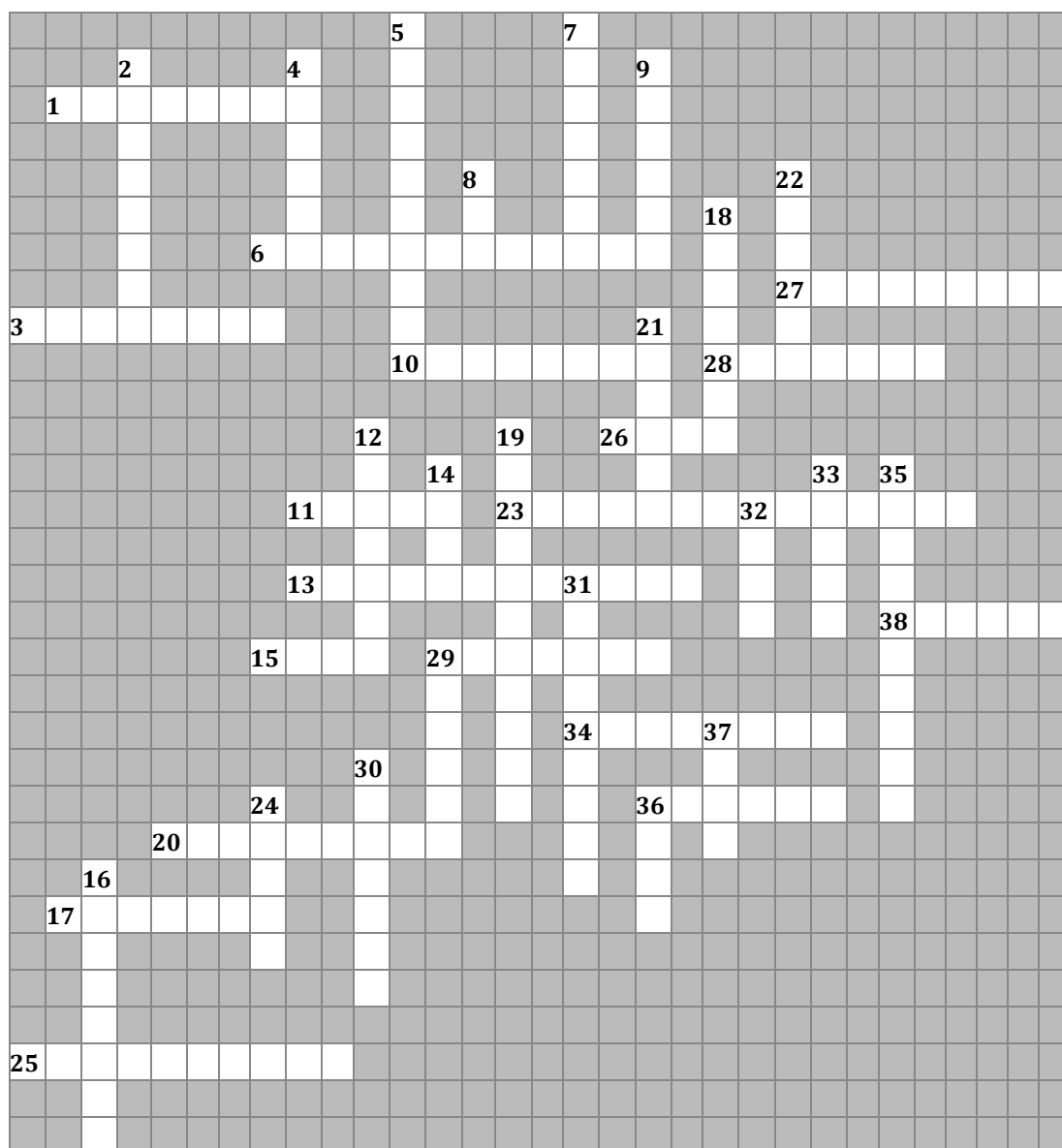
По горизонтали: 1. Название фильма, за который Дж. фон Штернберг получил Оскар. 3. Имя римского императора, фильм про которого так и не был окончен режиссером. 5. Фамилия кинокритика, специализировавшегося на фильмах Дж. фон Штернберга. 7. Первое слово в названии автобиографии Дж. фон Штернберга. 8. Имя сержанта, фигурирующего в названии фильма 1939 года. 10. Фамилия актера, вместо которого в фильме "Охотники за спасением" в одной из сцен использовали тень. 14. Киноприем, основанный на распределении освещенности в кадре. 15. Фамилия актера, сыгравшего Неда в фильме «Белокурая Венера». 18. Название китайского диалекта, использовавшегося в

фильме «Шанхайский экспресс». 19. Фамилия танцовщицы Бродвея, дебютировавшей в фильме «Король уходит» в возрасте 11 лет. 23. Прилагательное, которым названа эра творческой деятельности Дж. Фон Штенберга, датируемая 1927-1929 годом. 24. Страна, в которую в 1908 году переехала вся семья Дж. фон Штернберга. 25. Фамилия героини фильма «Марокко», которой принадлежит фраза: «Наша вера управляет нашей жизнью!» 28. Первый звуковой фильм Дж. фон Штернберга называется «... молнии». 29. Количество немых фильмов Дж. фон Штернберга, сохранившихся на данный момент. 31. Фамилия кинорежиссера, который дал Дж. фон Штенбергу совет как стать «величайшим мастером экрана изобразительной композиции». 33. Сценарист, работавший с Дж. фон Штернбергом в восьми фильмах. 34. Автор цитаты: «Я видел ваш фильм "Удар молнии" и поздравляю вас всем сердцем». 36. Город, зашифрованный в названии автобиографии Дж. фон Штернберга. 37. Фамилия продюсера фильма «Женщина моря».

По вертикали: 2. Фамилия писателя, роман которого экранизировал Штернберг в 1935 году. 4. Фамилия режиссера, совместно с которым Дж. фон Штернберг снимал «Дети развода». 6. Фамилия актрисы, с которой Дж. фон Штенберг в 1930 приехал из Германии в Нью-Йорк. 9. Фамилия кинорежиссера, занимавшегося экранизацией «Американской трагедии» до Дж. фон Штернберга. 11. Кинематографический стиль фильма «Макао». 12. Продолжительность (в минутах) документального фильма «Город». 13. Прозвище, которым Дж. фон Штенберга называли японские актеры фильма "Сага об Анатаане". 16. Страна, из которой прилетела летчица в фильме «Летчик». 17. Фамилия режиссера, который назвал фильм «Подполье» своим любимым. 19. Город, в котором родился Дж. фон Штернберг. 20. Название фильма Дж. фон Штенберга, вышедшего в 1927 году. 21. Кинокомпания, в которой работал Дж. фон Штернберг с 1927 по 1935 год. 22. В качестве описания отношений М. Дитрих и Дж. фон Штенберга американская пресса использовала легенду о Трильби и 24. Количество фильмов, снятых Дж. фон Штернбергом с М. Дитрих. 26. Фамилия актера, который грозился сбросить режиссера с пирса при съемках фильма «Макао». 27. Жанр драмы эпохи немого кино, который создал Дж. фон Штернберг. 30. Фамилия режиссера, в союзе с которым Дж. фон Штебенрг создавал свой последний фильм («Сага об Анатаане»). 31. Автор цитаты: «Это Шанхайский экспресс. Все должны говорить, как поезд». 32. Количество музыкальных номеров М. Дитрих в фильме «Белокурая Венера». 35. Имя главной героини фильма «Женщина моря».

**Кроссворд подготовлен
студенткой 3 курса направления «Журналистика»
Дарьей Дектяревой**

Кроссворд «Творчество режиссёра Жака Эпштейна»



По горизонтали: **1.** Мероприятие, широко отмечавшееся во Франции, а затем стало поводом для создания художественно-биографического фильма «Пастер». **3.** Самое важное, что, по мнению Жана Эпштейна, есть в творчестве любого кинематографиста. **6.** Вид монтажа, который Жан Эпштейн доводит до «изошренности». **10.** Наука, которую Жан Эпштейн изучал в университете, знания в которой помогли ему на съемках фильма «Пастер» **11.** Историческая провинция в Центральной части Франции, где происходит действие фильма «Мопра» 1926 года. **13.** Луи Деллюк придавал этому большое значение в кино, а Жан Эпштейн, наоборот, критиковал. **15.** Город, в котором Жан Эпштейн познакомился с Огюстом Люмьером. **17.** Город, в котором родился Жан Эпштейн. **20.** Слово, определяющее самое чистое выражение кино, по мнению Жана Эпштейна. **23.**

Творчество Жана Эпштейна оказало огромное влияние на немецкий... 25. Цикл фильмов, в который входят фильмы «Буревестник» и «Огни моря». 26. Вулкан из фильма «Неверная гора». 27. Книга Жана Эпштейна, в которой он развивал разработанную Луи Деллюком теорию фотогении. 28. Что послужило идеей для создания фильма «Афиша» 1924 года. 29. Фильм, снятый по новелле П. Морана. 34. Направление в искусстве, в котором работал Жан Эпштейн. 36. Способность, по мнению Жана Эпштейна, отразить на экране душевное состояние, покой. 38. Фамилия актера, который играл роль Луи Пастера.

По вертикали: 2. Имя русского актера, снявшегося в фильме «Лев Мологов» 1924 года. 4. Соавтор большинства сценариев Жана Эпштейна. 5. Течение в искусстве, которое повлияло на эстетическую концепцию Жана Эпштейна. 7. Название предмета, который имел в виду Жан Эпштейн под словами: «Это чудовище, башня и персонаж». 8. Количество книг, которые выпускает Жан Эпштейн, работая в «Эдисьон де ласирэн». 9. Профессия Луи Пастера, главного героя фильма «Пастер». 12. Фамилия режиссера, чью теорию Жан Эпштейн пытался применить к анализу киноискусства. 14. Могущественное поэтическое средство, которое, по мнению Жана Эпштейна, может реальным способом выразить нереальное. 16. Сцена в фильме «Верное сердце», в которой используется прием «камеры от первого лица». 18. Название кульминационной сцены в фильме «Верное сердце». 19. Новое ответвление «реализма» в фильме «Верное сердце» 1923 года. 21. Первый документальный фильм Жана Эпштейна, который он снял совместно Ж.Бенуа-Леви. 22. Фамилия кинорежиссера, у которого Жан Эпштейн работал ассистентом. 24. Модель фотоаппарата, который сыграл важную роль в фильме «Шесть с половиной на одиннадцать». 29. Главная составляющая, которая, по мнению Жана Эпштейна, определяет подход к кинематографии. 30. Фамилия режиссера, который был ассистентом Жана Эпштейна на съемках фильма «Падение дома Ашероу». 31. Независимая киностудия, на которой начал работать Жан Эпштейн, начиная с 1924 года. 32. Река во Франции, которой любитесь Жан Эпштейн на съемках фильма «Прекрасная Нивернезка». 33. Фильм Жана Эпштейна, снятый по произведению Жорж Санд. 35. Составляющая киноискусства, в развитии которой Жан Эпштейн сыграл выдающуюся роль. 36. Киностудия, на которой был снят фильм «Красная харчевня» 1922 года. 37. Фамилия художника, о котором, совместно с Мари Эпштейн, был написан сценарий, но фильм так и не вышел в свет.

Кроссворд подготовлен
студенткой 3 курса направления «Журналистика»
Дарьей Иудиной

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
Глава 1. НАЧАЛЬНЫЙ ПЕРИОД РАЗВИТИЯ КИНО	5
Глава 2. ПЕРВЫЕ ЗВУКОВЫЕ ФИЛЬМЫ	29
Глава 3. ЭПИЧЕСКОЕ КИНО	41
Глава 4. ФАНТАСТИЧЕСКОЕ КИНО	51
Глава 5. КИНОКОМЕДИЯ	85
Глава 6. ИСТОРИКО-РЕВОЛЮЦИОННОЕ КИНО	100
Глава 7. СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКОЕ КИНО	113
Глава 8. ГОТИЧЕСКОЕ КИНО	120
Глава 9. ГАНГСТЕРСКИЕ ФИЛЬМЫ	133
Глава 10. ФИЛЬМ НУАР	142
Глава 11. ФИЛЬМЫ-МЮЗИКЛЫ	150
Глава 12. МУЛЬТИПЛИКАЦИОННЫЕ ФИЛЬМЫ	162
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	173
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	174
ПРИЛОЖЕНИЯ	180

Учебное издание

ГОВЕРДОВСКАЯ-ПРИВЕЗЕНЦЕВА Светлана Александровна

ИСТОРИЯ МИРОВОГО КИНО. ЖАНРЫ
(1895 – 1945)

Учебное пособие

Издается в авторской редакции

Подписано в печать 21.08.20.

Формат 60×84/16. Усл. печ. л. 11,39. Тираж 50 экз.

Заказ

Издательство

Владимирского государственного университета
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых.
600000, Владимир, ул. Горького, 87.