

18+

НИКОЛАЙ ИЗВОЛОВ

**ФЕНОМЕН КИНО.
ИСТОРИЯ
И ТЕОРИЯ**

СТАТЬИ РАЗНЫХ ЛЕТ

Николай Изволов
Феномен кино. История
и теория. Статьи разных лет

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=72041371
ISBN 9785006719507

Аннотация

В этой книге кино исследуется как явление, рожденное на перекрестке нескольких действующих сил: технологических, социальных, экономических и культурных. История кино предстает перед нами как становление комплексного феномена. Теория кино не отделяется от истории, но рассматривается как ее неотъемлемая часть.

Содержание

От автора	5
ВВЕДЕНИЕ	7
ЧАСТЬ ПЕРВАЯ. ФЕНОМЕН И ЕГО ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ	35
О ТОМ, КАК «ЕСТЕСТВЕННОЕ» СТАНОВИТСЯ «МЕХАНИЧЕСКИМ» ¹⁰	35
МЕХАНИЧЕСКАЯ ПРИРОДА КИНОТРЮКА	45
КАДР	52
ЧАСТЬ ВТОРАЯ. ЭКСПЕРИМЕНТ И НОРМА	73
НАДПИСЬ ¹⁶	79
ЦВЕТ	107
Конец ознакомительного фрагмента.	134

**Феномен кино.
История и теория
Статьи разных лет**

Николай Изволов

© Николай Изволов, 2025

ISBN 978-5-0067-1950-7

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

От автора

Эта книга писалась много лет и не представляет собой завершенное произведение. Она состоит из статей разного времени, посвященных различным проблемам истории и теории кино. Вместе с тем, при кажущейся разбросанности, в этих текстах присутствует внутренняя связь, которую читатель, надеюсь, сможет ощутить. Это похоже на кроссворд, где не все ячейки ещё заполнены.

Поскольку различные идеи возникали в разное время (например, первая часть книги написана ещё в 1985 году), мне показалось не лишним иногда указать, в каком году они были высказаны. Несмотря на уже весьма солидную дистанцию, со многими из них я по-прежнему согласен и не считаю их устаревшими.

Написанное много лет назад, в юности, может показаться излишне путанным, нарочито усложнённым. Но я не стал переписывать и упрощать эти тексты. Исследовательский и писательский опыт – результат внутренней эволюции. И автор не должен, по моему мнению, вмешиваться в собственную биографию.

К тому же, количество текстов продолжает расти и, возможно, появятся следующие издания, где недостающие ячейки будут заполнены и книга станет более стройной и систематичной.

Я решил отказаться от иллюстраций. Мы живём в эпоху интернета, где фотографий и видеофайлов гораздо больше, чем может вместить самая толстая книга. Любой желающий сможет без труда их найти.

Данное издание книги (уже четвёртое) стало результатом краудфандинга, сбора средств среди желающих стать её обладателями.

Я бесконечно признателен всем участникам проекта, своим будущим читателям.

Особая благодарность Антону Евгеньевичу Тарло, меценату этого издания.

ВВЕДЕНИЕ

В наше время бурных общественных перемен,¹ активного пересмотра и, в значительной мере, замены традиционных культурно-исторических ориентиров особенно остро встаёт задача реконструкции прошлого во всей его исторической полноте. Внезапность, с которой появилась перед нами эта задача, и её масштабы привели в замешательство не только тех, кто оказался не готов и был волей обстоятельств принуждён решать её, но и тех, кто давно ожидал этого момента. История кино разделила общую участь общественной истории. Защитники традиционно консервативных взглядов испытывали потребность в новых исторических фактах, подтверждающих ценность достигнутых при старой системе результатов; сторонники обновления стоят перед необходимостью создания новой методологии исторического анализа и оценок. Как ни странно, систематическое изложение обеих позиций выявляет принципиальное родство как будто противоположных установок и взглядов на историю советского кино. Выразители одной точки зрения исходят из предположения, что если при прежней идеологической системе всё-таки появлялись бесспорные шедевры киноискусства, то это проис-

¹ Написано в 1990-м году. Тогда еще нельзя было предсказать, что перемены окажутся слишком бурными и сама страна СССР через год перестанет существовать.

ходило не только вопреки, но и благодаря ей. Оппоненты допускают, что кино не только следовало идеологическим доктринам, но и пыталось противостоять им, а значит, можно разделить советское кино на сталинское и антисталинское, или, шире, тоталитарное и анти тоталитарное.

Легко догадаться, что обе стороны пытаются оперировать категориями общего, а не единичного и, различаясь только в оценках, рассматривают путь, пройденный советским кино за 70 лет, *лишь* как диалектическое взаимоотношение кинопроизводства с репрессивно-идеологическим аппаратом. Не нужно углубляться в дебри аргументации, чтобы доказать ложность такой постановки вопроса: даже поверхностное знание предмета спора говорит о том, что не только решения ЦК КПСС и его идеологического отдела вдохновляли советских кинодеятелей и не только желание противостоять «генеральному курсу».

Скорее всего, кабинетная война мнений такого рода не приведёт к беспристрастному взгляду на столь непростой и малосистематичный предмет, как история кино. Тем более что приверженцы обоих направлений предпочитают опираться на общеизвестные факты, предлагая различные трактовки одного и того же явления, зачастую исключаящие друг друга.

Существующая сегодня схема развития советского кино сложилась из фактов, ставших по той или иной причине общеизвестными, и не может претендовать даже на роль исто-

рического скелета, так как придётся констатировать и то, что организм, облекавший этот скелет, формировался в условиях стремительно прогрессирующего полиомиелита. Всегда возникает соблазн связать между собой факты, всплывающие время от времени на поверхность, но, как известно, «после этого» не значит «вследствие этого». Сведения, рассыпанные по страницам учебников истории кино, дают не больше представления друг о друге, чем плоская карта звёздного неба – о реальном расстоянии между звёздами.

Документальным свидетельствам также не всегда можно доверять. По известному высказыванию Ю. Тынянова, «бывают документы парадные, и они врут, как люди». Документ так же нуждается в доказательстве адекватного отношения к факту, как сам факт нуждается в документе.

Упомянутый выше спор скоро станет ещё одним частным фактом истории кино (если не киноведения), правда, весьма изрядно документированным прессой последних лет. После этого проблема исторической реконструкции, конечно же, не будет считаться автоматически решённой, и тогда для уяснения задач, которые встанут перед серьёзной историей и историографией кино, уроки нашего безориентирного времени окажутся очень полезными.

Одно из слов, бьющих сейчас рекорды популярности и стоящих, вероятно, на первом месте по частоте употребления на страницах кинопрессы, – «миф». Вульгаризация этого некогда вполне определённого понятия несомненна. Се-

годня мифом называют, по сути, всё: недостоверную историю, недокументированный, но общеизвестный факт, легенду, сплетню, сказку, газетную «утку», предрассудки массового (или коллективного) сознания. На этом «шумовом» фоне отрадное впечатление производит брошюра Е. Марголита «Советское киноискусство. Основные этапы становления и развития (краткий очерк истории художественного кино)»² в которой убедительно и непредвзято приводятся примеры действительного, а не мнимого внедрения механизмов мифологического сознания в советское кино. Так, характерны генезис образов Ленина и Сталина и процесс превращения Ленина в смехового двойника Сталина в полном соответствии с традициями народно-карнавальской культуры. Однако, повторимся, для нашего времени такое отношение к мифу скорее исключение, чем правило.

Неважно, является ли тотальная мифологизация советского кино объективным фактом, или это лишь фантазия экзальтированных кинокритиков; в любом случае она стимулируется «мифографией» (термин Е. Левина) – процессом, диаметрально противоположным фактографии.

Факты долго могут существовать в безвестности либо быть угнетёнными напластованиями ложных оценок, но появление их на свет смертельно для любого рода «мифографии». Главной задачей и естественной потребностью науки

² *Марголит Е. Я. Советское киноискусство: Основные этапы становления и развития (краткий очерк истории художественного кино). М.: Издание ЗНУИ, 1988.*

становится, таким образом, активизация всех без исключения событий и деталей истории кино, от мельчайших до глобальных, и прямо участвующих в ней, и косвенно к ней относящихся.

Как ни странно, сходную потребность испытывает в наше время и западноевропейская киноисторическая наука. Очевидно, разница в социальных устройствах, технологических уровнях, экономических моделях и господствующих эстетических установках систем Запада и Востока не столь важна, когда речь идёт о более общих законах истории. Джорджио Кремонини в обзорной статье о научной конференции «Идея истории кино» резюмирует:

«Во-первых, мы должны стремиться к тому, чтобы собрать и каталогизировать как можно больше материала; а во-вторых, собрав материал, спросить себя не только, что произошло, но и почему. И, пожалуй, в этом и заключается радикальный пересмотр концепции – ««идеи истории кино» в наше время».³

Здесь предстоит работа двоякого рода. Во-первых, потребуется совершить своеобразную феноменологическую редукцию по отношению к уже накопленным фактам, т.е. очистить их от налипшего «культурного слоя» мнений и суждений и пробиться к реальному содержанию прошлых событий. Во-вторых, нужен упорный и систематический поиск

³ Cremonini G. Quale storia? Quale cinema? // Cineforum. Bergamo, 1988. No.276. P. 3—6. Пер. О. Бобровой.

новых фактов (понятно, что «новых» не означает только «самых последних»). В этом месте нас подстерегает печальный парадокс: при нынешней невразумительной «картографии» русского дореволюционного и советского кино мы не сможем с уверенностью сказать, какое именно место на картах нужно считать «белым пятном», а какое нет.

Например, по учебникам известно большое количество фильмов, которые настолько у всех на слуху, что никто и не подозревает, что даже авторы учебников их не видели. Вместе с тем некоторые фильмы обозначены в каталогах как несохранившиеся, хотя сохранились в превосходном состоянии. Есть целые сферы деятельности некоторых режиссёров, в своё время не описанные в прессе, не зафиксированные в мемуарах и потому как бы не существующие, хотя они представляют для истории и теории кино первостепенный интерес, и уцелели фильмы, подтверждающие это. Есть периоды в деятельности некоторых киноорганизаций, получившие однажды незаслуженно негативную оценку, с тех пор принятую априори и никем не пересмотренную. Есть, наконец, просто факты, значительность которых несравнима с их малой известностью, или идеи, оставшиеся нереализованными, но сыгравшие роль катализаторов многих событий, на первый взгляд не имевших к этим идеям отношения. Примеров можно привести ещё множество.

Чем глубже мы продвигаемся в исследовании фактов, тем очевиднее становится, что «история факта» (или существо-

вание факта в истории) представляет собой своеобразную детективную «легенду», куда каждый следующий исследователь вносит что-то своё. Уместна аналогия со средневековыми летописями, самые древние из которых сохранились зачастую именно потому, что переписывались и дополнялись впоследствии. Но по традиции, дожившей, кстати, и до нашего времени, ссылка на древность документа, близость его к факту служили доказательством его истинности, и переписчики не претендовали на авторство своих дополнений. И поскольку фантазёры работали в одном пространстве с копиями, отличить правду от вымысла иногда почти невозможно.

Насколько прямо эта ситуация соотносится с формами существования не только истории кино, но и самого кино (в особенности самого раннего, типологически слабо дифференцируемого, а также хроникально-документального), надо надеяться, будет понятно из дальнейшего рассмотрения проблемы. Пока заметим одно: огромный исследовательско-методологический опыт, накопленный в такой сфере, как установление авторства древнерусских летописей, может помочь нам в поиске, сопоставлении и очистке фактов, ведущих «скрытое существование». Ещё сорок лет назад Д. С. Лихачёв писал:

«Существенное значение в определении авторства следует придавать совпадению показаний разнородного характера. Если к установлению авторства приводит группа разно-

родных признаков, например, основанных на анализе языка и стиля, идейного содержания, на косвенных указаниях в тексте самого произведения и в документах эпохи, на анализе почерка, то доказательность атрибуции значительно повышается. Мы могли бы сравнить атрибуцию по разнородным признакам с определением точки в пространстве по нескольким координатам».⁴

Итак, процесс документирования, атрибуции какого-либо факта несовместим с методологической чистотой. Напротив, чем более разнородны пересекающиеся доказательства, тем более точным следует признать результат. После завершения поиска, атрибуции и накопления фактов наступает период их систематизации, тогда уже пунктуальное выполнение методологических требований становится обязательным. Однако только тех требований, которые подходят к данному конкретному случаю. Нужно всегда помнить, что неправильный результат может быть следствием весьма авторитетной, но не к месту применённой методики. Вероятно, истинность результата проверяется использованием различных методик исследования. В противном случае возможны ситуации, живописно обрисованные И. Хейзингой:

«Учёный, исследующий современное общество путём изучения роста банковских операций и развития транспор-

⁴ Лихачёв Д. С. Вопросы атрибуции произведений древнерусской литературы // Труды отдела древнерусской литературы. Вып. XVII. Л.: Изд-во АН СССР, 1961. С. 37.

та, распространения политических и военных конфликтов, по завершении таких исследований вполне мог бы сказать: я не заметил почти ничего, что касалось бы музыки; судя по всему, она не так уж много значила в культуре данной эпохи»⁵

Можно представить себе бытие фактов в истории как вспышку салюта, когда несколько светящихся линий вдруг начинают одновременное движение, одни угасают, другие увеличивают скорость, меняют цвет, взрываются, разлетаются в разные стороны и падают вниз, а в темноте высвечиваются те, которые скрыто летели вместе с другими с самого начала, но ожили только теперь и делят с другими их общую судьбу. Когда всё погасло, уже невозможно представить этот процесс в динамике даже при наличии большой серии моментальных фотографий, снятых сбоку. Нужно иметь ещё и виды сверху, снизу, изнутри; плюс ко всему необходимо знать законы баллистики, химии и фотохимии (для регистрирующего прибора), иметь представление об устройстве артиллерийского орудия, учитывать повод, по которому устроен фейерверк, и многое другое. Только тогда этот процесс можно смоделировать с какой-то степенью приближения к действительности.

Исследовательская методика не определяется только авторской индивидуальностью или давлением некой идеологической доктрины, а зависит от каскада «фильтров», которые

⁵ Хейзинга Й. Осень средневековья. М.: Наука, 1988. С. 102.

приходится преодолевать фактам на всём протяжении своего исторического бытия. Речь идёт о так называемых «теориях кино». К терминам вообще следует относиться осторожно, особенно если явления и понятия, скрытые за ними, склонны частично перекрывать друг друга. Это касается и таких, казалось бы, далеко отстоящих понятий, как история и теория кино, и понятийных пар: «история кино и методология её исследования» и «теория кино и кинематографическая практика». Поскольку история кино описывает по преимуществу кинематографическую практику, а теория кино близко стоит к методологии исследования, на этом пункте наших рассуждений следует остановиться подробнее.

Для двух понятий – «теория» и «история» – метаописанием является более аморфная и открытая «история», вбирающая в себя хронологически датированные «теории». Теория (или сумма теорий) до сего дня суть не что иное, как факт истории кино, равноправный среди прочих, но не более того. «История теорий кино», так же как и книга Гуидо Аристарко, носящая это название, убедительно показывает, что все без исключения «теории кино» (в том числе и появившиеся значительно позже издания этой книги семиотические штудии, пытающиеся, как правило, уяснить на материале кино собственную систему не определённых до конца терминов; в настоящее время эта отрасль знания всё активнее движется в сторону общей культурологии) представляют собой своды «субъективных поэтик» их авторов. Ав-

торы же делятся по преимуществу на два типа. Это либо режиссёры-практики, обосновывающие рецепты изготовления «искусства» на основе собственного опыта и систематизированной методологии, либо отвлечённые от реальной практики мыслители, идущие в противоположном направлении – от общеэстетической системы (либо психологической, языковой, культурологической модели) к конкретной, но, как правило, малознакомой им технологии.

Встречаются случаи перехода теоретиков в лагерь практиков. Но в любом случае речь всегда идёт об искусстве кино, или эстетике кино. Независимо от степени наукообразия этих «субъективных поэтик», мощи мыслительного аппарата их авторов и серьёзности аргументов, результаты таковы, что говорить о существовании теории кино как таковой до сих пор не приходится. Эстетика кино динамична, склонна к непрерывному развитию (линейному или циклическому, мы попробуем разобраться чуть позже), поэтому «история теорий кино» отражает естественную эволюцию взглядов на то, что считалось искусством кино в различные исторические периоды. Теории же кино как описания системы устойчивых элементов, постоянных внутри любой эстетической системы, до сих пор не существует. Понятно, что теория такого рода никогда не будет теорией искусства, а сведётся к сумме родовых признаков, являющихся определяющими для данного феномена.

Все существующие теории не исключают, а, скорее, до-

полняют друг друга и сходятся в одном: они пытаются доказать, что кино – это искусство. Здесь можно сделать интересное открытие: этот спор, по-видимому, можно считать моделью вечного двигателя, работающего без внешних источников энергии, ведь до тех пор, пока кино не стали рассматривать как язык или как культуру, обратного утверждения (что кино – это не искусство) никто из теоретиков или практиков никогда не высказывал. Правда, в критике 1910-х годов приводилось мнение, обычно приписывавшееся недовольным анонимным зрителям и сформулированное примерно так: «кинематограф – бездушная машина» или «кинематограф мелькает – какое же это искусство!» Но неужели эта эмоциональная оценка времён первых статей Р. Канудо могла оплодотворить всю дальнейшую теоретическую кинолитературу либо стать «идеальным объектом» для постоянных рассуждений от противного?

По мере постепенного перенесения акцента с понятия «искусство» на понятия «язык», «семиотика» и «культура» схема рассуждений, основанная на поиске аналогий и различий кино с названными сферами, нисколько не изменилась. Ни те, кого Аристарко называет «систематизаторами» и «грамматистами», ни современные семиотики, культурологи и медиатеоретики, создавшие довольно устойчивую терминологическую систему, не приблизились к простому описанию суммы устойчивых элементов, касающихся именно и только кино, существующих внутри любой эсте-

тики и внутри любой культуры. Нет ни одного специфически кинематографического термина, который имел бы определённое значение, как, например, «кадр» или «монтаж». Для объяснения любого из них требуется пространное толкование с непременно историческим экскурсом; неудивительно, что внутри разных систем (логических, психологических, эстетических, семиотических) они трактуются по-разному, даже если обозначают одно и то же.

Попытки ввести точную терминологию в кино или хотя бы найти убедительные аналогии всегда были произвольны, но не безосновательны. В качестве примера стоит упомянуть работу Мортимера Дж. Адлера «Искусство и благоразумие». «Адлер, – отмечал Аристарко, – исследует аналогии, существующие между частями речи и элементами фильма: буква, утверждает он, соответствует отдельной (неподвижной) диаграмме; слог – неразделимому ряду диаграмм; слово – раздельному ряду диаграмм (отдельный кусок или кадр); или существительное – куску без движения (кинематографический натюрморт); глагол – куску, показывающему движение; союз – уменьшению и увеличению отверстия диафрагмы, наплыву; фраза – сцене; период – эпизоду; абзац – серии эпизодов, обладающей повествовательным единством; глава – более крупным частям фильма, из которых складывается единство кинопроизведения».⁶

⁶ Adler M. Art and Prudence. N. Y.; Toronto, 1937. Цит. по: Аристарко Г. История теорий кино. М.: Искусство, 1966. С. 259.

В этом не лишённом остроумия наблюдении содержится, вероятно, частица истины, вполне достаточная для того, чтобы такое отождествление при помощи пера культуролога вплелось в мощную традицию космогонического толка, стартовавшую в Древних Китае и Индии и через Пифагора, Кеплера, Ньютона и многих других дошедшую до наших дней, – традицию, соединяющую различные музыкальные системы с «музыкой сфер» и «музыкой для глаз». Если планеты звучат (Сатурн – си, Юпитер – до, Марс – ре, Солнце – ми, Меркурий – фа, Венера – соль, Луна – ля), а семь музыкальных нот соответствуют семи цветам видимого спектра, почему бы частям речи, тоже звучащим, кстати, не соответствовать структурным единицам кино? Притом что подобная традиция, повторяюсь, безусловно заслужила право на рассмотрение, жестоко ошибся бы теоретик, пожелавший, например, создать теорию музыки на основе спектрального анализа.

Один феномен не может быть описан в теоретических терминах, предназначенных (и выработанных специально) для описания другого феномена, уже по той причине, что генезис их всегда неодинаков, а теория, помимо прочего, обозначает ещё и устойчивые моменты внутри причудливой эволюции каждого явления; здесь теория опять пересекается с историей. Заметим при этом, что чем меньше язык метаописания соответствует описываемому предмету, чем меньше отождествляются понятия «искусство» и «фено-

мен», тем точнее терминология, тем стабильнее теория, тем ближе она подходит к методологии точных наук. Полюсами в этом смысле можно признать литературу и музыку (как сами явления, так и их теории). Пифагор, заметивший, что строение музыкальной гаммы подчинено строгим математическим пропорциям, оказал тем самым неоценимую услугу всем последующим теоретикам музыки – и духовой, и струнной, и синтезированной, понимаемой как цельное явление. Теория литературы, поскольку подразумевается, что литература и есть искусство, очень неопределённа. Теория искусства – это уже эстетика, но объяснить эстетические достоинства того или иного литературного текста, оперируя только литературоведческими терминами, совершенно невозможно. Единственная более или менее определённая область – это классификация тропов. Теория стихосложения разработана уже более систематично, так как в значительной мере опирается на устойчивые метаописательные понятия, одинаковые внутри любой поэтики, – размер, стопа, рифма и пр.

Теория музыки – идеальный пример разработанности, ибо только она определяет феномен посредством абстрагированных метаописательных терминов. Это нисколько не мешает музыкальной эстетике неуклонно развиваться в любом направлении, хотя количество звуковых колебаний ноты «ля» и остаётся одинаковым у Чайковского или Шёнберга. Трансформировать можно только устойчивую, а не аморфную структуру, поэтому устойчивые определе-

ния существуют всегда (лад, тональность, размер и т. д. и т. п.), независимо от того, являются они практической основой культурной нормы или переходят в область несуществующего «идеального объекта», выступающего предметом борьбы для утверждения некой новой эстетики.

Кинематограф – в известном смысле феномен материальной культуры, возникший на основе многолетних технических разработок и научных открытий. Казалось бы, он должен быть оснащён чёткой теорией, развитой из технических законов. Однако она не появилась ни в момент зарождения кинематографа (1895 год – Складановский, Люмьер, Пол), ни после.

Причина в том, что любой феномен материального либо духовного мира, понимаемый как структурно целостное явление, может быть осмыслен теоретически, лишь когда полностью включились все механизмы его функционирования в культуре. Такой запуск редко бывает моментальным, чаще он многоступенчатый. Уместно вспомнить ещё одно высказывание Ю. Тынянова, не имеющее, к сожалению, ценности исторического свидетельства, поскольку сделано оно во второй половине 1920-х годов, но тем не менее точно характеризующее интересующий нас процесс:

«Изобретение кинематографа было встречено так же радостно, как изобретение граммофона. В этой радости было чувство первобытного человека, впервые изобразившего на клинке оружия голову леопарда и одновременно научив-

шегося протыкать себе нос палочкой. Шум журналов был подобен хору дикарей, встречающему гимном эти первые изобретения.

Первобытный человек, вероятно, убедился скоро, что палочка в носу – изобретение не бог весть какое, во всяком случае ему понадобилось на это больше времени, чем европейцу для того, чтобы прийти в отчаяние от граммофона. Дело, по-видимому, не столько в том, что кинематограф – техника, сколько в том, что кино – искусство».⁷

Здесь точно подмечено, что общество пережило при восприятии новинки два этапа. Если просмотреть периодику конца XIX века, бросается в глаза восторженная оценка всех функциональных составляющих кинематографа – технической, психологической, экономической и социальной, – связующих его с внешним миром. Всех, кроме одной – эстетической. Она будет серьёзно учтена спустя более чем десятилетие. Но веер первоначальных мнений с течением времени будет увеличиваться всё больше и больше, несмотря на то что все функции кино существуют одновременно и только во взаимосвязи друг с другом, так что, когда появится необходимость дополнить набор ролей Великого немого ещё и «искусством» (около 1908 года), связать их убедительным образом воедино никому уже не удастся.

⁷ Тынянов Ю. Н. Об основах кино // Поэтика, история литературы, кино. М.: Наука, 1977. С. 326.

Запоздавшая со своим открытием, самая свежая и притягательная функция станет центральным объектом внимания возникшей науки о кино. Теория кино сразу зародилась как теория искусства (эстетика), а не как теория структурно целостного феномена.

Современные методики исследования истории кино всё более склонны рассматривать само явление и его составляющие как результат нескольких движущих сил или механизмов. Например, в книге американских авторов Р. Аллена и Д. Гомери «История кино, теория и практика»⁸ к таким механизмам причислены: технологический, экономический, социальный и эстетический. Порядок их «включения» авторам книги не важен. Однако представляется принципиально значимым то, что новая феноменологическая идея находит своё выражение в технологии, затем даёт о себе знать экономический мотив (коммерческая эксплуатация), после чего в дело вступают общественные настроения, требующие содержательной корректировки самого феномена. И всё повторяется заново.

Давно подмечено и стало едва ли не общим местом ещё одно обстоятельство, общее для всего мирового кинематографа, а именно то, что после 1897 года, когда разразился первый кинематографический кризис, кино уже никогда не выходило из критического состояния. Оно стало нормой существования, и при детальном рассмотрении мы не можем

⁸ Allen R.; Gomery D. Film History, Theory and Practice. N. Y.; Toronto, 1985.

найти ни одного исторического периода в кинематографе любой страны, который нельзя было бы признать в той или иной степени кризисным. Кризисы – плёночный, финансово-промышленный, патентный, идеологический, эстетический, социальный – наплывом сменяют, вытесняют друг друга, занимая место предшествующего. Это можно рассматривать как негативно в частных случаях, так и позитивно для явления в целом. Как колесо катится, находясь в состоянии непрерывного, но никогда не происходящего падения, так и феномену кино для исторического бытия и постоянного развития необходим кризис, чтобы проворачиваться и проворачиваться для восстановления нарушенного баланса сил.

Историческое развитие линейно, но включает в себе повторяющиеся кругообороты слагаемых кинематографического феномена. Первый такой цикл завершился к 1908 году, когда в орбиту вращения было втянуто понятие «искусство» (ещё не «искусство кино»), и вслед за тем появилась первая кинотеория. Каждые двенадцать лет с удивительным постоянством отмечаются моменты, когда в истории кино происходит замена общеэстетических установок. Этим же, видимо, объясняется и то, что теория кино (субъективная поэтика) всегда бывает подытоживающей и никогда не опережает время.

Синкретическая теория Канудо выросла на питательной почве типологически недифференцированного кино 1900-х годов; «Фотогения» Деллюка, как и «эффект Кулешова», –

результат осмысления впервые наработанных в 1910-е годы чисто кинематографических культурных норм; Эйзенштейн, взгляды которого сложились в стабильное, склонное к саморазвитию целое на рубеже 1920-1930-х годов, как теоретик не состоялся бы без предыдущей борьбы многочисленных монтажных теорий, не прими он в ней непосредственного деятельного участия; Базен, Кракауэр и вся школа неореализма подвели итог эстетическим находкам 1930-х; французская «новая волна» поднялась на экзистенциальных дрожжах, бродивших в конце 1940-х – начале 1950-х; структуралистские поэтики к концу 1960-х терминологически оформили антифеноменологические и антиэстетические ощущения, примирившие в массе умов интеллектуальной элиты авангард с коммерческим кино; начало 1980-х ознаменовалось попытками «теоретиков» постмодернизма самоопределиваться. Что ждёт нас через 2—3 года, покажет время.⁹

Однако вернёмся к синкретической магме первого двенадцатилетнего цикла (1896—1908) и, прежде чем приступить к исследованию этого запутанного, полного загадок времени, попробуем представить себе самую общую историческую картину.

Начнём с названия. Автора, пишущего историческое либо теоретическое сочинение о технических основах кино, мог-

⁹ Написано в 1990-м году. Через три года, в 1993 году вышла первая программа для цифровой обработки движущегося изображения CoSA After Effects (ныне Adobe After Effects), ознаменовавшая начало «цифровой революции» в производстве фильмов.

ла бы привлечь возможность лексической игры оттенками малопонятных слов, долгое время служивших для определения того, что теперь известно под названием *кинематограф*, поскольку так можно было бы намекнуть на атмосферу таинственности, которая окутывает кино от момента рождения до нынешних времён. Читатель же, вероятно, должен чувствовать нечто подобное тому, что чувствуют обычно при чтении гомеровского списка кораблей.

Этот приём от долгого употребления износился и стал не более чем значком, сигнализирующим, что положение дел в кино не так просто и что высокая миссия этого изобретения, так или иначе сокрытая в его многочисленных названиях, быть может, не только не выявлена, но даже и не зафиксирована (хотя бы в своих косвенных признаках) до сего дня. Хотя если делать выводы из конкурентной борьбы названий, то победа «кинематографа» над «биофантоскопом» и «зоо-праксинографоскопом» кажется вполне закономерной, ибо привычное нам слово в более общей форме выражает то, с чем мы имеем дело, глядя на экран.

Что же мы, в конце концов, видим на нём? И насколько плодотворно подозрение, что «видимое» и «действительное» на экране не тождественны друг другу? Ведь напряжение, которое возникает между двумя этими полюсами, питает множество концепций кинематографа, от самых формалистических до теологических, и, вероятно, где-то в центре создающегося силового поля находится то, что теоретики са-

мых разных школ дружно называют «чувством», «душой», «духом» фильма.

Следует немедленно оговориться, что всё сказанное относится не столько к «искусству» кино, сколько к кинематографу вообще, т. е. к любого рода съёмкам, даже не претендующим на некоторое художественное содержание; потому-то зритель раннего кино и ходил с непонятной для теперешнего человека регулярностью в кинематограф: он ещё не был избалованным ребёнком и не требовал, чтобы ему рассказывали истории, — он довольствовался тем, что ещё и ещё раз переживал простое и естественное чувство, восторженную неудовлетворённость, исчезающую, увы, от изучения какой-нибудь сложной системы или конструкции. Реальный мир, только ожив на экране, заставил обратить на себя внимание; оказалось, что он удивителен.

В одном из многочисленных эссе Честертона с подкупающей доверительностью показано, что нет ничего серьёзнее детской игры, где на равных правах существуют великие и смешные, простые и сложные вещи. Человек, впервые столкнувшийся с кинематографом, был потрясён величию его простоты, но, для того чтобы ввести его в обиход, вынужден был привыкнуть к нему или повзрослеть.

Вряд ли в данном случае можно говорить о прогрессе духовной культуры. Каждое новое поколение рождает людей, собственными путями поднимающихся до понимания некой универсальной истины, истина же, как правило, несложна.

В техническом прогрессе сомневаться не приходится. Европейская культура, для которой всегда важным было понятие игры, получила прекрасную механическую игрушку и вместе с тем – феномен в чистом виде.

К началу XX века законы общественного развития были достаточно изучены, и многие догадывались о том, что эмбрион какого-либо явления содержит запас сведений о своей предыстории и будущем, которое ему предстоит. Однако кинематограф очень быстро включился в систему культурных связей, количество которых предсказать было практически невозможно. Осмыслить феномен можно, отрезав связки с окружающими его событиями; отрезать можно тогда, когда они естественно разрослись. Чтобы им занялись именно с такой точки зрения, кинематограф, хотя и подозреваемый в разладе видимого и действительного, должен был пройти искуc продажи.

Для самоопределения кинематографа требовалась осознанная концепция. Не было и речи об её обязательном эстетическом аспекте, но появились «теоретики», сделавшие именно это весьма искусно.

«Эмбриональная» история кино парадоксальна: игрушка материальной культуры, ставшая феноменом духовного порядка, должна продаваться как товар, чтобы приобрести эстетическую функцию.

Но ещё раньше, чем «искусство», стало фигурировать другое слово, призванное объяснить не столько технологи-

чески-психологическую основу кино, сколько неуловимую таинственную связь кино, начиная с его «эмбрионального», изобилующего странностями периода, с другими явлениями природы и человеческой культуры. Это слово *иллюзия*. Оно наиболее полно описывает то необъяснимое чувство, которое заставляет нас предполагать, что мы видим на экране не то, или не только то, что видим.

Иллюзионизм находит применение самым неожиданным вещам. Что можно сделать с человеком, способным взглядом двигать предметы? Единственная польза, которую можно из этого извлечь, — показывать его в балагане за деньги, заставляя демонстрировать свой фокус, или, если угодно, трюк, а следующим номером, например, пустить танцующего слона, сверхъестественного силача или бородатую женщину. В генетическом коде кинематографа было заложено его балаганное детство; неудивительно и то, что первыми людьми, серьёзно занявшимися кинематографом, были иллюзионисты.

Тогда же, на рубеже столетий, термин «механизация жизни» примирил дотоле враждебные категории «естественного» и «механического», и кинематограф, имеющий прародительницу в лице фотографии, уже всерьёз уличённую в грехе «неестественности», но не останавливающий, подобно ей, а «консервирующий» время, подтвердил, таким образом, возникшую независимо от него и совершенно по другому поводу философскую идею. Момент появления кинематографа

так же документирован сетями философских, эстетических и научных идей того времени, как, например, классическая механика Ньютона на ином витке знаменует пропитавшую весь XVIII век идею рационального часового механизма, достигшего в ту пору едва ли не вершин совершенства, и эстетические принципы классицизма.

Вполне вероятно, что, появившись теория относительности на десять лет раньше, наше ощущение кинематографа и наука о нём были бы совершенно иными.

Но это к слову. Вообще же чувство кинематографа двояко: это, во-первых, то знание, которое мы постоянно храним в своей памяти и время от времени оживляем, и, во-вторых, конкретные, совершенно особенные ощущения от каждого единичного просмотра.

Теоретики кинематографа, создающие его эстетические и прочие концепции, и люди, изучающие эти концепции, вынуждены обращаться к своей памяти, и это естественно. Однако сосредоточение внимания на памяти, или «мифе» кино, отсекает участие конкретно-чувственных, феноменологических условий просмотра.

Первый момент контакта зрителя с экранным зрелищем, так же как и мгновенное, повторяющееся миллионы раз во всех кинозалах мира постижение феномена кино, не перестающее привлекать к себе людей, несмотря на стремительные перемены в эстетике кинематографа, изучен не был. И неудивительно, ведь тогда ещё никто не знал, что это фе-

номен в чистом виде. То есть не обращалось внимания на то, что кино – явление, требующее мгновенного постижения в чувственном опыте зрителя. Все попытки позднейших теорий выделить в очищенном виде некую сущность кино базировались уже на исследовании его эстетики и потому большого успеха иметь не могли. Особняком среди других киноэстетик (теорий) стоит «феноменологическая эстетика» М. Мерло-Понти, обоснованная в его работе «Кино и новая психология» (1948). Отмечая поразительное сходство технических и философских идей, он замечает, что кино исключительно приспособлено к выявлению союза духа и тела, духа и мира и выражения одного в другом. Кино демонстрирует связь субъекта с другими субъектами и миром, не объясняя этого явления при помощи посторонних категорий, например «абсолютного духа», как это делалось в классической философии.

Фильм по этой эстетике представляется единой, исключительно сложной формой, внутри которой весьма многочисленные действия и реакции осуществляются ежемоментно. Внешнее наблюдение неотделимо от внутреннего (психологического) наблюдения субъекта, непрерывно действующая обратная связь всё время трансформирует субъективное сознание человека.

Другими словами: используя знания о естественно заложенном в человеке чувстве прекрасного, большинство дофеноменологических «субъективных эстетик» совершен-

но не учитывали тех условий, которым человек вынужден подчиняться, независимо от своего желания. Можно сказать, что именно необходимость подчинения не зависящим от него условиям и составляет скрытое желание всякого человека, идущего в кино. Важнейшим фактором здесь выступает механичность кинематографа, противоположная естественности, или органичности, человеческих контактов с природой и культурой, на основе которых и строится эстетика.

Как зритель осваивает механику кино? Как взаимно дополняют друг друга технология и психология? Об этом пойдёт речь в следующей главе.

А пока подведём предварительные итоги.

Итак, реконструкция исторического прошлого должна проводиться на основе полиметодологического исследования. Рассматривать теорию кино возможно как факт истории кино, маркирующий момент окончания очередного феноменологического цикла, чреватого накапливающимися эстетическими переменами. В этом случае можно разделить понятия «теория» и «эстетика» кино, поскольку эстетика каждый раз изменяется, феномен же кино остаётся неизменным в сумме своих слагаемых с их переменными функциями. Становится достижимым выделение системы устойчивых признаков (прежде всего технологических), описываемых теоретическими терминами.

Но если кинематограф – феномен не только материально-

го мира, но и человеческого сознания, то он должен существовать на скрещении механической технологии и человеческой психологии.

Рассмотрим это обстоятельство подробнее.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ. ФЕНОМЕН И ЕГО ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ

О ТОМ, КАК «ЕСТЕСТВЕННОЕ» СТАНОВИТСЯ «МЕХАНИЧЕСКИМ»¹⁰

Вспомним о камере-обскуре – тёмном ящике с отверстием, через которое изображение проецируется на противоположную стенку.

Это изобретение могло уже очень давно, например в эпоху Возрождения, послужить основой для создания нового вида зрелища – скажем, модифицированного театра теней. Легко представить себе небольшой тёмный зал, в котором обычные отношения «зритель – сцена» перевёрнуты. Если со времён Древней Греции зрительские места образуют сегмент окружности вокруг точки, где происходит действие и концентрируется зрительское внимание, то в случае зала-обску-

¹⁰ Все три главы этой части написаны в 1985 году. Впервые опубликованы под названием «Кино: феномен и эстетика» в сб. «Киноискусство и действительность: диалектика взаимосвязей». М., ВГИК, 1990.

ры актёрам пришлось бы разыгрывать действие *вокруг* зрителей. Такое нововведение резко изменило бы систему театральных условностей, а при некоторых затратах на технические усовершенствования (постройка лёгкого павильона на поворотной платформе в открытой местности или в городе; разные комбинации отверстий – не обязательно на одной стене; сооружение декораций вокруг павильона; сочетание естественного света с искусственным, живых актёров – с марионетками или вырезанными силуэтами и т. п.) – и вовсе не осталось бы примитивным аттракционом.

Но, судя по тому, что подобная идея не была реализована ни в одну из эпох, потребность в ней не возникала.

Прерывисто движущаяся киноплёнка, начав фиксировать окружающий человека предметный мир, кардинальным образом изменила отношение к самому этому миру. Зрителя от зрелища отделила система нескольких проекций, и конечным результатом должен был явиться не эффект иллюзии, а эффект реальности.

Нужно заметить, что поразительное сходство конструкций двух камер – кинокамеры и зрительного зала – даёт право обоим быть изученными с одинаковым вниманием. И в том и в другом случае использован один принцип: в тёмном ящике через оптическую систему – объектив, служащий трансформатором оптической среды, поскольку искажает воздушную либо линейную перспективу, – на противоположную стенку проецируется изображение реально су-

существующего мира. Имеется каждый раз и нечто воспринимающее: глаз зрителя в зале и плёнка в аппарате. Эффект нахождения внутри камеры – одна из важнейших констант «чувства кино»; мир, видимый на экране, всегда кажется находящимся за пределами коробки-зала.

Здесь мы впервые встречаемся с парой «естественное – механическое». Движущаяся плёнка – элемент устройства, работающего с заданной скоростью; её «поле зрения», определяемое фокусным расстоянием объектива, неизменно и занимает всю площадь кадрика-клетки (и, соответственно, экрана); в случае применения объектива с переменным фокусным расстоянием перемещения возможны только «вглубь».

Глаз же – органическая, биологическая система, он легко и быстро меняет в случае необходимости фокусное расстояние; наш взгляд перемещается в горизонтальном и вертикальном направлениях. Поле человеческого зрения неоднородно по интенсивности: существует точка концентрации зрения (аккомодация глаза), а также периферийное и боковое зрение. Глазу свойственна инерция, как и всем процессам, протекающим в живых организмах. Точка концентрации и периферийное зрение связаны между собой, но не жёстко. Инертное поле периферийного зрения всегда следует за доминирующей точкой концентрации. В пользу инерционности естественного глазного восприятия свидетельствует и эффект остаточного зрения – сохранение в те-

чение некоторого времени на сетчатке глаза уже ушедшего изображения. Этому явлению кинематограф, как известно, вообще обязан своим существованием.

Сравнение объектива кинокамеры с глазом гипнотизировало многих исследователей кино. Пришла пора со всей ответственностью объявить, что оно не совсем корректно. В предложенной системе аналогий пара «камера – зал» может сравниваться с парой «плёнка – глаз», но никак не «глаз – объектив». Впрочем, если сравнить объектив с хрусталиком, а плёнку – с сетчаткой, то камера и впрямь представляется чем-то вроде глаза, только лишённого всех степеней свободы и с неизменной точкой аккомодации, а также с ещё одним глазом – плёнкой внутри себя же. Развивая эту мысль, можно было бы зайти очень далеко и изобрести механическую систему, идеально соответствующую человеческому глазу, который, заметим попутно, движется ещё и вместе с головой. Это была бы сферическая камера с объективом, свободно скользящим по внешней стороне и снабжённым автоматическим трансфокатором и столь же свободно скользящим внутри камеры лентопротяжным механизмом. Плоскость объектива и плёнка должны быть параллельны. Роль оператора в таком случае, вероятно, стала бы менее существенной, а проблема ручной, или субъективной, камеры просто-напросто отпала бы. Зрительные залы не требовали бы переустройства.

Данный пример даёт возможность понять, чего нет в со-

временном кинематографе, и методом доказательства от обратного разобраться, что же в нём есть. Есть три постоянные величины:

- ощущение субъекта (зрителя) внутри коробки-зала;
- неизменность отношения «объектив – плёнка»;
- невозможность изменения угла зрения в зрительном зале (угол определяется только размером экрана).

В результате человек в зрительном зале, наблюдая воспроизводимую на экране реальность, *идентифицируется с тем механизмом, который служит для фиксирования её*. Зритель как бы находится внутри кинокамеры, неуклюже движущейся в реальном предметном мире, в реальных времени и пространстве, и выхватывающей из жизни достаточно произвольные сцены. Неповоротливость такого «транспорта» и ограниченность открывающегося из него вида напоминают популярный аттракцион начала XX века: зрители садились в зале, имитировавшем вагон поезда, а на окно-экран проецировались неприятные движущиеся пейзажи.

Резкая смена точек зрения, крупные планы, расчленение пространства на части, принятая при съёмке диалогов монтажная фигура, именуемая «восьмёркой», и прочие приёмы «киноязыка» несколько не свидетельствуют в пользу идентификации зрителя с персонажем или персонажами. Именно психология подглядывания, свойственная человеку, скованному своим включением в систему механических отношений, не присущих естественному, органическому миру,

не позволяет зрителю идентифицировать себя с персонажами фильма.

В раннем кино, а зачастую и теперь, для передачи точки зрения персонажа используются каше в форме замочной скважины, подзорной трубы или бинокля. Но это всего лишь знак некоторой ситуации, а не способ психологического идентифицирования субъекта с объектом.

Для создания иллюзии трёхмерности стереоскопичность необязательна. Поскольку глаз блуждает по поверхности экрана, то к экранному изображению предъявимо требование всеобщей резкости, так же как к реальному предметному миру. Переход по планам от нерезкого к резкому и наоборот служит обозначением моментального естественного переброса взгляда, и только. Глаз ведь требует резкости не от своего периферийного зрения, а лишь от точки концентрации внимания (фокуса). И зритель, имея он возможность идентифицироваться с действием или персонажами, на самом деле отвлекался бы в такие моменты для рассматривания своего поля зрения. Но тогда он ещё больше отдалился бы от возможных объектов идентификации, так как замыкался бы на собственной перцептивной системе, образуя нечто вроде ещё одного глаза внутри своего же глаза.

На самом деле этот приём – моментальный естественный переброс взгляда – интересен потому, что здесь происходит разрыв постоянной, изначально заданной зрителю идентификации с механизмом камеры.

Момент перехода от нерезкости к резкости в видимом плоском пространстве экрана, «вспышка» взгляда, точка разрыва с идентифицирующей зрителя камерой, моментальное движение человеческого глаза соответствуют моментальному экранному эффекту, производимому на него.

К моментальному эффекту мы ещё вернёмся. А теперь заметим следующее: зритель, контактируя с действительностью через посредника-камеру, переживает своего рода подчинение ей. Но здесь имеет место весьма примечательный случай обратной связи: реальность также испытывает подчиняющее влияние камеры и механизмируется в ней.

Зритель в кино видит не реальную действительность, а ту, что хранится на плёнке в виде моментальных снимков, разложенная на фазы, и, поскольку плёнка – часть механизма с заданной скоростью протягивания, реальность механизмируется. Другая важная особенность в том, что визир кинокамеры, через который кадр отслеживается оператором, при съёмке обладает подвижностью, а экран в зрительном зале неподвижен. Это также одна из поверхностных очевидностей кинематографа, требующая пристального внимания как источник интересных несоответствий.

Визир кинокамеры, подвижный в подвижной среде непредсказуемой реальной жизни, преобразившись в экран и застыв на месте, заставляет реальную жизнь двигаться в тех направлениях, которые в действительности не существовали. Например, камера панорамирует вправо, и экран «наез-

жает» на стоящего неподвижно человека. Камера останавливается, человек быстро выходит из кадра вправо. Эффект, произведённый на зрителя, таков: человек продолжает движение камеры, и это соответствует тому, как было «в жизни». В механизированной или, иначе, экранной действительности его перемещения таковы: сначала он двигался влево (когда стоял на месте), потом – вправо. Так в данном случае создаётся иллюзия непрерывности экранного движения, хотя реальные перемещения световых пятен на плоском экране, обозначающих трёхмерное пространство естественной реальности, далеко не таковы, а подчас и противоположны.

Но как бы то ни было, зритель стремится наблюдать на экране естественную реальность, поскольку сам обладает естественной глазной системой восприятия, хотя это и невозможно, и не довольствуется рассматриванием плоских световых пятен. Значит, он оценивает предлагаемое ему зрелище с точки зрения иллюзии трёхмерного пространства, т. е. воссоздаёт в сознании действительные отношения и передвижения предметов реального мира, подсознательно корректируя неизбежные последствия экранной трансформации.

Доходит до невероятного. Когда на снятый ручной камерой подрагивающий кадр наползает бегущая строка-надпись, что мы, например, можем видеть в телетрансляциях, создаётся впечатление, что дрожит в рамке кадра надпись, а не изображение, хотя именно её пространственные коор-

динаты остаются неизменными.

Кадр, или во всяком случае, рамка кадра (ибо определить само понятие кадра у нас пока нет оснований), безусловно, является механической системой. Сейчас для нас ясны следующие его параметры: чёткая геометричность, заданная формой прямоугольника, и плоская поверхность, служащая психологическим барьером, отделяющим зрителя от зрелища. Но как мы уже видели, вполне возможно введение отношений «зритель – экран», а не «зритель – экранная реальность». То есть выделение «кадра» в самостоятельную систему, имеющую свои законы, отличные от законов восприятия и технологичности камеры, представляется не только правоммерным, но и необходимым.

Концентрация внимания на плоскости экрана возможна лишь при полном исключении естественной системы из механической. Это происходит, если взаимодействуют два механизма, например, при закреплении камеры на жёстком носителе.

Идеально подходят в качестве иллюстрации сказанного два классических кадра. Первый – из фильма Фернана Леже «Механический балет», где камера установлена на качелях и мерно раскачивается вместе с ними перед зеркальной поверхностью, в отражении которой можно рассмотреть и саму качающуюся камеру, и человека, стоящего рядом с ней. Второй – из фильма Карла Теодора Дрейера «Вампир», где камера заняла место покойника в гробу.

Вторичность опознаваемого предметного мира в фильме Леже, незначительного по сравнению с приёмом, деформирующим его, и случайность отбора кадрового материала у Дрейера смещают акценты зрительского восприятия с реальности на её плоскостное изображение, лишённое всяких признаков иллюзии трёхмерного мира.

В итоге рождается своего рода пластический эквивалент абстрактного искусства без применения каких-либо кинематографических трюков для деформирования изображаемого реального мира. Более того, оказывается, что реальность охотнее поддаётся искажению, чем адекватному воспроизведению, поскольку для воссоздания реалистической картины приходится учитывать множество её «механических повреждений», ловушек, поджидающих человека, решившего нажать кнопку съёмочного аппарата и не изучившего свойства камеры-обскуры исказить и реальный мир, и зрение человека.

Механизм, создающий иллюзию реального мира, будучи средством для возможного сообщения ей эстетических качеств, одновременно служит помехой естественному контакту зрителя с реальностью; помехой, которую постоянно приходится преодолевать.

МЕХАНИЧЕСКАЯ ПРИРОДА КИНОТРЮКА

Несмотря на то что феномен кинозрелища не был осмыслен к моменту появления первой концепции кино, и это обстоятельство сразу же исключило «феноменологию» кино из сферы эстетических интересов, идея *несоответствия* питала все значительные для истории кино явления и практического, и теоретического свойства. Эта идея постоянно связывалась с проблемой выразительности кино, всегда имеющей первостепенное значение. И в зависимости от конкретных исторических условий, возможностей и способностей человека, взволнованного ею, оказывала то позитивное, то негативное влияние на эстетику кино.

Если бы кому-нибудь пришло в голову составить лексикон эстетических кинотерминов, он пестрел бы словами «трюк» (операторский, акробатический), «приём» (режиссёрский, драматургический), «впечатление» (ирреальности, иллюзорности, достоверности, абсурда), «эффект» (сцены, персонажа, трюка, Кулешова, монтажный), «иллюзия» (реальности, а также см. «впечатление»), «аттракцион» (балаганный, интеллектуальный). Обычный автоматизм употребления этих слов, семантические поля которых слишком часто сближаются или совпадают, явно говорит об их заштампованности; вместе с тем словесная путаница свидетельству-

ет о множестве точек зрения на один и тот же предмет.

Эстетические определения и здесь связаны с проблемой *несоответствия*, что вполне правомерно, когда речь идёт о других искусствах. Но ведь в кино, как мы видели, основное несоответствие имеет не эстетическое, а феноменологическое происхождение, поэтому придётся договориться о терминах, которые мы будем употреблять в дальнейшем.

Практика иллюзионизма, наложившая отпечаток на лексикку киноведения, основана на демонстрации вещей (положений, событий, сценок), внешняя сторона которых не соответствует их сущности. Таким образом нарушается стереотип зрительского ожидания, и зритель испытывает особое чувство: оно не всегда настолько сильное, чтобы окрестить его удивлением или недоумением, скорее его можно назвать, по аналогии с «радостью узнавания» Аристотеля, «радостью неузнавания».

Итак, условимся называть все манипуляции, совершаемые с материалом кино, независимо от того, к какому пласту фильма он принадлежит – событийному, оптическому, предметному, и основанные на принципе несоответствия, *трюком*, а немедленные ощущения зрителя, вызываемые конкретной манипуляцией, – *эффектом*. Такое разделение необходимо, поскольку феномен кино как явление, мгновенно постигаемое в чувственном опыте, обязательно предполагает объектно-субъектные отношения.

В кинематографе непрерывная смена моментальных эф-

фффектов необычайно важна. Отношения механической (камера, кинозал) и естественной (глаз) систем уже содержат в себе идею перевертыша, заставляя одну систему функционировать через другую. И моментальный эффект, упомянутый ранее как способ разрыва естественного восприятия с идентифицирующим его механизмом камеры, предстаёт теперь как некое новое явление, как связующее звено между эстетическими и внеэстетическими категориями кинематографа.

Чисто кинематографических, т. е. присущих только кино, а значит, связанных с технологией его производства, трюков очень немного. Мы можем их даже перечислить, не боясь оставить что-то важное за пределами списка. Это обратная, ускоренная, замедленная и покадровая съёмки, наплыв, многократная экспозиция, маски (в том числе «блуждающая»), деление кадра, вытеснение, диафрагма, пересъёмка с проекции. Почти все они могут быть произведены внутри механизма камеры либо, если это удобнее, в лаборатории или при помощи специальных приспособлений.

Будучи продуктом камеры, «мешающей» контакту зрителя с естественной реальностью, кинотрюки механичны по своей природе. Однако мы были бы не вправе так их называть, если бы идея несоответствия не присутствовала в них в той или иной форме. Следуя за открытиями в области выразительности кино, трюки так или иначе маскировались под эффекты зрительного восприятия.

Так, когда требовалось сконцентрировать внимание зрителя на какой-то одной смысловой детали кадра, например лице актёра, в раннем кино использовалась диафрагма, равнявшаяся точке концентрации глаза. Но при этом выключалось из работы периферийное зрение, степень свободы резко уменьшалась, значит, трюк, имитирующий «естественность», оставался механическим.

Наплыв, наоборот, как бы заставляет пересекаться поля зрения двух глаз, но это не соответствует тому, как человек пытается соединить поля зрения, отыскивая точку фокусировки для получения объёмной картины мира: зрителю приходится блуждать глазами по плоскости экрана от одного изображения к другому, и в результате устанавливаются отношения «зритель – экран», т. е. всякая иллюзия трёхмерности напрочь уничтожается.

Трюки камеры можно классифицировать по двум признакам. Трансформации подлежит либо плёночное изображение, либо средство для его фиксирования, т. е. равномерно движущаяся плёнка. Два примера, иллюстрирующие первую возможность трансформации, мы только что описали. А теперь мы подходим к одной из важнейших основ кино – движущейся плёнке, и коротко скажем о возможности трюковых операций с ней.

Существуют два типа трюков, определяемые подвижностью связки «точка концентрации – поле зрения»:
откровенно механический (рапид, замедленное движение

на экране) вызывает эффект естественности (инерционной плавности), хотя вводит жёсткую механическую размеренность, математически просчитываемый метр;

псевдоестественный (цейтлула, ускоренное движение на экране), эксплуатируя природную скачковость восприятия, рождает эффект механичности, искусственности происходящего.

Отношения трюка и эффекта образуют единое целое с запутаннейшими путями выражения внутреннего во внешнем, технологии производства в психологии восприятия. Это выражение внутреннего во внешнем, случайного в закономерном, естественного в механическом исходит из феноменологической идеи несоответствия. И потому особенно важно, что *при совершении операций с движущейся плёнкой природа трюка и эффект, им производимый, противоположны.*

Задачей кинематографа, как мы знаем, было воссоздание не эффекта иллюзии, а эффекта реальности, несмотря на крайнюю сложность этого. Поскольку реальность всегда деформируется в камере (смыслово, динамически или даже просто геометрически), трюковые операции в огромной степени сглаживают «помехи» феноменологического происхождения, придавая им видимость системы. Поэтому совсем не парадоксально звучит утверждение, что именно кинотрюк помогает получить в конечном итоге эффект истинной реальности, и история трюка неотъемлема от поисков реали-

стической образности киноформы.

Эстетический феномен искусства XX века в том, что «жизнеподобие» и «достоверность» не означают одно и то же, и кино отчётливее других искусств выказывает эту тенденцию. Материал кинематографа, особенно документального кино, может быть сколь угодно не похож на жизненную реальность, если он не претендует на то, чтобы называться ею, а проходит под максимально точной собственной атрибуцией, т. е. вызывает доверие к себе.

Жажда документа никогда, кажется, не была такой острой, как в XX столетии. Результатом «тиражирования» произведений искусства стала острейшая потребность в оригинале или хотя бы в части его. Получение информации из первых рук позволяет избавиться от многочисленных ошибок, накапливающихся на различных этапах передачи; вместе с тем накопление ошибок, помех при передаче информации соответствует разрушению вещи, её реальной жизни, и может, таким образом, рассматриваться как скрывающий её культурный слой (даже если это качество со знаком «минус»). Каждый из уровней такого культурного слоя имеет огромное значение, потому что документирует историю вещи (события, факта).

В кино вопрос факта и документа получил самое вульгарное толкование из всех возможных. Связанный с общей стилистикой фильмов и характером используемого материала, он привёл к делению кино на два вида – так называемое до-

кументальное и игровое. И вот парадокс: несмотря на то что кинотрюк призван помочь реальности явиться на экран в её настоящем виде, он на протяжении длительного периода был привилегией не документального, а игрового фильма.

Фактом кинематографа можно назвать то, что происходит перед камерой и подлежит фиксации, а документом – изображение, хранящееся на плёнке. Таким образом, документальность кино распространяется в одинаковой степени на оба эти направления. Практика кинематографа свидетельствует, что с равным успехом можно вводить хроникальный материал в игровые ленты, а инсценированный – в документальные, посему границу между ними определить иногда совсем невозможно. Скорее всего, она пролегает не здесь.

Документальность кино – следствие отношений предкамерного факта и плёночного документа, и определяется минимальным «кирпичиком» фильма – кадром, а не общей стилистикой. Камера – жестокий протоколист. Она фиксирует всё: и грубый павильон, долженствующий изображать обжитой интерьер, и искусственный свет, маскирующий под естественный, и многие другие вещи, которые изображают одно, а выдаются за другое, вместо того чтобы изображать деформированных себя и за себя же выдаваться.

КАДР

Несоответствие систем «естественного» и «механического», функционирующих только во взаимосвязи друг с другом и внутри друг друга, – самая суть феномена кино. Для каждой из них нужны способы внешнего выражения.

Так мы вплотную подходим к проблеме *кадра*, которую до сих пор тщательно, по мере сил и возможностей, пытались обходить стороной. Несмотря на все приложенные к этому старания, термин «кадр» уже появлялся на предыдущих страницах настоящей работы, и если его нельзя было определить в нескольких фразах, то это потому, что именно самые специфические кинематографические явления наиболее трудно поддаются теоретическим определениям и чаще всего объясняются с помощью конкретных примеров.

Так, для описания феномена кино обычно вполне достаточно упоминания восторгов раннего зрителя от трепета серых листьев на ветру или ужаса от прибывающего поезда. Для определения кадра ограничиваются констатацией его длины и ограниченности рамкой.

И это всё верно. Однако уйти от содержания термина «кадр» мы не можем, поскольку без этого нельзя раскрыть связь элементов кино и «прораствание» их друг в друге.

Задача осложняется тем, что сам термин «кадр» в силу своей неясности и размытости границ требует очень остро-

рожного с собой обращения.

Вспомним, в какой связи кадр уже упоминался нами.

Площадь кадра – «поле зрения» механического «субъекта», плёнки, определяемое фокусным расстоянием объектива, служащего, в свою очередь, посредником между реальным миром и камерой, трансформатором оптической среды.

Кадр – психологический барьер, отделяющий зрителя от зрелища.

Кадр – система, заданная геометрической формой прямоугольника.

Кадр – система, сохраняющая иллюзию трёхмерности и при этом имеющая возможность моментально её разрушить, сосредоточив внимание зрителя на плоской поверхности экрана, т.е. на самом кадре.

Кадр – система, протяжённая во времени, но состоящая из моментальных фотоснимков.

Кадр – система, изменяющая реально существующие отношения предметов между собой и их движение.

Кадр – минимальный материальный кусок конструкции фильма.

Кадр – критерий «документальности» кино; документ предкамерного факта.

Заметим, что слово «кадр» своим происхождением обязано не кинематографу, а фотографии и обозначает фотографический снимок, моментальный или сделанный с длительной выдержкой, но тем не менее имеющий свою эстетику.

В кино этим словом называется нечто совсем иное, в практическом смысле – кусок плёнки от одной монтажной склейки до другой. Но функции кадра слишком многочисленны, чтобы можно было остановиться на таком узком определении.

Поскольку уже единичный моментальный фотоснимок с киноленты производит некий моментальный эффект (остаточное зрение), то именно его мы примем за отправную точку наших рассуждений для того, чтобы понять сходство и различие фотографии и кино.

Во всяком случае, кадром и здесь и там называется изображение, которое фиксируется на плёнке за время работы механизма затвора. В фотографии это единичная фотоклеточка, в кино – последовательность снимков. Природная документальность кинокадра, в отличие от фото, сказывается в том, что моментальные снимки следуют один за другим именно в том порядке, в каком были сделаны. Каждый следующий удостоверяет предыдущий. Сырой материал киносъёмки, показанный с той же скоростью, с какой был снят, и не обработанный для получения эффектов, вторичных по отношению к тем, что уже содержатся в самом объекте съёмки, всегда документ предкамерной реальности.

Трюковые операции с моментальными снимками вполне разрешают фальсификацию документа: она может быть незаметна. Манипуляции с движущейся плёнкой могут быть направлены только на выявление самих себя – с целью достижения соответствующего эффекта. Этим объясняется боль-

шая степень доверия к документальности кинокадра в сравнении с фотокадром.

В кино очень тесно связаны между собой понятия кадра, документальности и моментального эффекта, причём последний компонент этой триады легче всего воспроизводится при нарушении любого из двух других.

Вообразим ленту, склеенную из моментальных снимков, где каждый вырезан из какого-то кинокадра. При обычной, да и при любой другой проекции на экране изображение окажется мешаниной раздражающих глаз пятен. Но это уже принцип, доведённый до абсурда, — мы получим помеху в чистом виде, не несущую никакой информации.

Эйзенштейн, монтируя известный эпизод разгона июльской демонстрации в «Октябре», заставил «помеху» заработать. Соединяя по два кадрика-клетки с пулемётом и стреляющим из него пулемётчиком, режиссёр заставил зрителя физически ощутить нервную вибрацию оружия — вероятно, при использовании двойной экспозиции такой эффект не был бы достигнут.

Но что в данном случае считать кинокадром? По отдельности снятые длинные планы пулемёта и человека? Или чередующиеся пары моментальных фотоснимков? Или получившуюся в итоге ленту? Ведь отдельно снятые первоначальные кадры здесь были разъяты, двуклеточные единицы монтажной структуры не существуют друг без друга, а итоговый результат нельзя признать непрерывно снятым за вре-

мя работы затвора.

Эйзенштейн, вспоминая об этом эксперименте, объяснял склейку по два моментальных снимка тем, что один снимок не был бы замечен при проекции. То есть не сработал бы эффект остаточного зрения.

Возможны и другие трюковые операции с плёнкой подобного рода. Например, можно окрасить каждый моментальный снимок целостного кинокадра в разные цвета. Или, взяв соответствующие негатив и позитив одного кинокадра, разрезать их пополам и продолжить негативное изображение позитивным, либо наоборот – такой приём применён, в частности, Кулешовым в «Сорока сердцах» (1930) и Годаром в «Альфавиле» (1965). Очевидно, что это будут эффекты внекадрового происхождения, искусственно создаваемые помехи.

Но если даже счесть кадром кусок плёнки от склейки до склейки, то это вовсе не означает, что он должен быть результатом непрерывной съёмки. Л. Фелонов в книге «Монтаж в немом кино. Ч. I. Фильмы Люмьера и Мельеса» пишет: «Последовало изобретение Мельесом того технического приёма или трюка, который мы склонны называть монтажом в скрытой форме.

Такой монтаж, обычно неуловимый для зрителя, заключается в сочетании двух кадров, сходных по композиции, снятых с одной точки, но с остановкой для изъятия или перемены отдельных компонентов. Последовательность таких кад-

ров создаёт на экране мгновенную трансформацию мизансцены, персонажей или обстановки, что неосуществимо при обычной съёмке.

Многие волшебные эпизоды Мельеса только кажутся снятыми сразу, целиком, непрерывно, а в действительности они состоят из ряда «подкадров», отдельных фаз действия, тщательно организованных и точно пригнанных друг к другу».¹¹

Итак, способы организации моментальных эффектов «вне-кадрового» происхождения, как и принципы внутрикадрового «скрытого монтажа», исходят из своеобразного закона «двойного» тяготения: целостный кусок стремится к раздроблению на минимальные составляющие (моментальные фотоснимки) для наиболее ёмкой конденсации моментальных эффектов, а моментальный снимок требует своего продолжения рядом других, сходных с ним и скрывающих иллюзорными средствами происходящие с ними изменения. Обычно эти две разнонаправленные тенденции уравновешивают друг друга, например, в нейтрально-безоценочном хроникальном материале, и тогда мы сосредоточиваем внимание на объекте съёмки, безусловно доверяя форме его изображения. При смещении акцентов в ту или иную сторону важным становится процесс плёночной трансформации, *недостоверность* передаваемого сообщения.

Поскольку монтаж мгновенно меняет точку зрения зрите-

¹¹ Фелонов Л. Б. Монтаж в немом кино: Часть I: Фильмы Люмьера и Мельеса. М.: ВГИК, 1973. С. 42.

ля (а это то же самое, что и мгновенное естественное перенесение взгляда), он так же естествен в кино, как и эффект остаточного зрения. Поэтому *монтажная склейка может лишь условно считаться границей кадра*.

Мысль о том, что монтаж – система, рассчитанная на эффект «естественности», подтверждается следующим. Все существующие способы монтажных соединений, добивающиеся «комфортного», плавного перехода, можно классифицировать по двум признакам. Рекомендуются либо сохранять на экране точку концентрации внимания зрителя, либо монтировать кадры по направлению движения. В первом случае упор делается на зрительную доминанту, во втором – на периферийное зрение: физиологически именно движение опознаётся периферийным, нецеленаправленным зрением, при том что форма, очертания предмета должны быть в фокусе.

Монтажное строение фильма повторяет монтажное строение кадра. Этим, вероятно, объясняется стремление современного кино к длинным планам, а самого раннего – к коротким сюжетам, когда кадр равнялся фильму. Современная техника позволяет создавать такие фильмы, как «На 10 минут старше» Г. Франка: название в равной степени обращено и к снимаемому объекту, и к зрителю, поскольку подчёркивает фактор документированности времени. Первых кинематографистов занимали другие проблемы.

Л. Фелонов подробно пишет об однокадровых фильмах английского пионера кино Дж. А. Смита:

«К своим экспериментам Смит пришёл не сразу, а после создания нескольких комических фильмов, состоящих из одного крупного плана.

В прошлом Смит был фотографом-портретистом, и, конечно, ему приходилось снимать своих заказчиков не только семейными группами и во весь рост, но и приближённо, по отдельности крупным планом, так что переход к портретам на экране был для него вполне естественным. Но портреты в кино не могли оставаться неподвижными, и Смит обогатил их мимической игрой.

На экране портреты потеряли свою скованность и представительность, перестали быть документом, а превратились в некоторую физиономическую игру, порой весьма утрированную и вульгарную. Первым опытом Смита в новом жанре оказался *фильм с двумя персонажами* (выделено автором. – Н. И.). Он длился всего 40 секунд – просто сидели рядом пожилые супруги, и каждый наслаждался по-своему: он, держа в руке кружку, похлёбывал пиво, она нюхала табак и чихала.

Забавный этот фильм, хотя и лишённый сюжета, понравился публике, и Смит продолжал снимать подобные картинки...

Мы не будем вдаваться в подробное описание этих фильмов, приведём только их названия. По ним легко догадаться, что происходило на экране и чем занимался актёр в том или ином случае: «Первая сигара», «Тупая бритва», «Надоедливая муха», «Тугой воротничок», «Слепой нищий», «Чтение

утренней газеты», «Семейная ссора», «Рассказывание анекдота», «Дама за туалетным столиком», «Актёр» (исполнитель гримируется то стариком, то старухой), «Целующиеся негры», «Не та бутылка» (бродяга по ошибке вместо виски выпивает скипидар), «Волшебный эликсир» (старик превращается в молодого человека), «Суфражистка произносит речь», «Монокль мой и Чемберлена», «Конкурс курильщиков». ¹²

Здесь всё верно, за одним исключением: экранные портреты не перестают быть документом (по сравнению с фотографией), а становятся им – документом предкамерной реальности. Очень точно отмечены феноменологическая, неповествовательная природа кино – зритель охотно смотрел эти короткие однокадровые бессюжетные фильмы – и документированность кадра, легко вычисляемая из приводимых Л. Фелоновым примеров: среди шестнадцати упоминаемых названий нет ни одного, которое бы сообщало дополнительную информацию о внутрикадровом действии. Эти названия подобны номерам в каталоге, отмечающем хранимую вещь; в их назойливой тавтологичности по отношению к фильму-кадру нет никакого издевательства над зрителем.

Фильм Г. Франка, показывающий ребёнка, увлечённого каким-то зрелищем (видимо, кукольным спектаклем), заставляет зрителя задуматься о реальном времени, которое

¹² Фелон Л. Б. Монтаж в немом кино: Часть II: Ранние английские фильмы. М.: ВГИК, 1978. С. 12—13.

малыш тратит на созерцание спектакля, а сам зритель – на фильм; зритель, смотря на мальчика, думает о себе. Называйся фильм «Ребёнок в зрительном зале», подобного эффекта не создалось бы.

Фильм Смита, показывая целующихся негров, называется «Целующиеся негры», а не «Смертельная страсть», например. Кадр с дамой за туалетным столиком называется «Дама за туалетным столиком», а не «Перед балом».

Возвратимся к движению моментальных снимков и попытаемся разобраться: почему при весьма условной документальности фотокадра документальность кинокадра почти никогда не вызывает сомнений. Всегда ли кадр должен двигаться? *Плёнка должна.* А кадр? Вероятно, нет. Поясним мысль на конкретном примере.

В практике кинематографа широко применяется трюк стоп-кадра. Это повторённый требуемое количество раз, «распечатанный» моментальный фотоснимок. И если на экране возникает изображение, обладающее абсолютной неподвижностью (пустой интерьер, снятый недрогнувшей камерой), то, кажется, не должно быть принципиальной разницы между действительно снятым с реальности куском плёнки и стоп-кадром, распечатанным в лаборатории. Между тем разница есть. Потому и используется этот трюк, что он хорошо заметен.

Стоп-кадр опознаётся даже тогда, когда мы имеем дело с надписью (интертитром), если он не снят с титрового пла-

ката, а распечатан с единичного кадра-клетки. В «натуральном» интертитре всегда заметна пульсация реального времени. Стоп-кадровый интертитр производит впечатление мертвенности, неестественности надписи. Это моментальное ощущение соответствует природе стоп-кадрового времени, неадекватного естественному, природному времени, поскольку оно (стоп-кадровое) не замещается пространством (длиной) плёнки, а наоборот: длина плёнки создаёт искусственное, чисто фильмическое время. Но об этом чуть позже.

Дело в том, что фактура предметов реального мира, проецируемого на экран, подвергается деформации со стороны самой плёнки, фиксирующей изображение. Кристаллическое строение плёночной эмульсии обуславливает неравную плотность фиксирующего материала на разных участках площади кадра, и на экране фактура (видимая поверхность вещей) предметного мира уже разложена изнутри не видимой невооружённым глазом, незаметной на единичном снимке текстурой плёнки. Каждая клеточка непрерывно снятого куска плёнки имеет собственную, неповторимую кристаллическую текстуру, и при проекции она не играет большой роли. А когда умножается один снимок, невидимое становится заметным, поскольку мы наблюдаем уже не столько изображение, сколько разлагающую его текстуру снимка.

Это свойственная самой природе кино естественная погрешность, и она связана с последующей жизнью фильма. Пере-

вод изображения с одной плёнки на другую (контратипирование, необходимость которого вызывается тем, что плёнка не может храниться вечно, портится от времени или просто изнашивается) с каждым разом всё больше и больше наслаивает на одном изображении множество различных кристаллических текстур, способных в конечном итоге совершенно подавить изображение. Но это и есть культурный слой со знаком «минус», удостоверяющий функционирование вещи в культурной среде.

Поэтому из двух одинаковых по «возрасту» кинокадров большее доверие и больший интерес всегда вызывает тот, который разрушился больше, хотя информационная насыщенность свойственна, конечно же, другому.¹³

Разумеется, возможность проявления и огрубления кристаллической структуры снимка ощущалась людьми, пытавшимися определить феномен кино через трепет серых листьев или волнение людской массы. Так, З. Кракауэр писал:

«Во времена своего исторического рождения человеческая толпа – это гигантское чудовище – была чем-то новым и ошеломляющим. Как и следовало ожидать, традиционные искусства оказались неспособными объять и изобразить её. Однако в том, что не давалось им, преуспела фотография; её техническое оснащение позволяло отображать толпы, слу-

¹³ Написано в 1985 году. Тогда еще никому не приходило в голову специально «старить» пленку. Разве что в игровом кино иногда использовали подкраску черно-белого изображения в тон сепии. А теперь в любой монтажной программе предусмотрены эффекты «старения», или «порчи» изображения.

чайные скопления людей. Но лишь кинематограф, в некотором смысле завершающий фотографию, сумел показать человеческую толпу в движении. В данном случае технические средства воспроизведения появились на свет почти одновременно с одним из своих главных объектов. Этим объясняется сразу же возникшее пристрастие фото- и кинокамеры к съёмке людской массы. Ведь нельзя же объяснить простым совпадением, что уже в самых первых фильмах Люмьера были сняты и выход рабочих из ворот фабрики, и толпа на перроне вокзала во время прибытия и отправления поезда».¹⁴

Заполненность кадра тысячами шевелящихся частиц – такое же феноменологически-эстетическое явление, как несоответствие реальной действительности и кадровой, искажение камерой и образа реального мира, и глазного восприятия, взаимосвязь трюка и эффекта, взаимообращение информации и помехи. Контратипированием наращиваются кристаллы кадровой текстуры, и накопление помех вызывает тот же феноменологический эффект, что и максимально информативная беспристрастная съёмка огромной толпы. Это обстоятельство может быть и творчески обыграно – см., например, «Начало» А. Пелешяна (1967). Однако перегруженность кадра деталями (в равной степени смысловыми и помеховыми) присуща и фотографии, и кино. В чём же уникальность именно кинокадра? Возвратимся к последовательности моментальных фотоснимков, сбалансированной

¹⁴ Кракауэр З. Природа фильма. М.: Искусство, 1974. С. 82.

одновременным тяготением к сжатию (вводимой извне механической помехой, трюком) и расширению (накоплением естественных изменений, не всегда помеховых). Что такое моментальный фотоснимок? Ограниченное формой прямоугольника изображение живой реальности. Оно не претендует на то, чтобы документировать время. Выдержка (время работы затвора) в моментальной фотографии влияет на эстетику снимка, и потому она нефеноменологична: зрителю, разглядывающему фотографию, безразлично, равнялся ли фотографический «момент» $1/3$ или $1/1\,000$ секунды, – ему важен конечный результат.

Время разглядывания фотографии не ограничено, тогда как стоп-кадр в кино подвергается смысловому разлому. Стоп-кадр не документирует время, как обычные кинокадры, но пользуется таким же зрительским отношением к себе, как и они, поскольку поставлен в один ряд с ними. Это моментальный снимок, разглядывание которого ограничено во времени, что, хотя и несколько иллюзорно, поднимает его ценность как документа.

Ни в одном из искусств, не исключая музыки, категории *времени и пространства* не дополнялись естественно присущей материальной реальности третьей составляющей – скоростью. В кино существует эталонная скорость – 24 кадр/с, и отклонения от неё возможны именно по причине существования константы. Это обстоятельство всегда использовалось в трюках, независимо от того, менялась скорость

съёмки или нет: при неизменности одной из величин возможно варьирование двух других; поэтому в раннем кинематографе было очень трудно добиться соответствия реального и экранного времени.

Что касается пространства в кинематографе, то оно двойко: это видимое ограниченное пространство экрана и его плёночный двойник. В последнем одна из сторон прямоугольника тяготеет к бесконечному удлинению, и категории времени и пространства (здесь равного «расстоянию») прямо замещают одна другую – *протяжённость во времени означает протяжённость в пространстве*.

Для того чтобы доказать правомерность этих соображений, зададимся вопросом: всегда ли «моментальный фотографический снимок» моментален? То есть всегда ли неважно время, зафиксированное работающим затвором фотоаппарата (мы сейчас не берём в расчёт кино, поскольку там все последовательности моментальных снимков сняты с одинаковой выдержкой). Скорее всего, это зависит от типа затвора и степени подвижности системы «объектив – плёнка», т. е. от категории скорости, определяемой соотношением времени и пространства (расстояния, длины). Моментальный снимок не апеллирует к понятию скорости, поскольку не фиксирует время в его протяжённости; упомянутая ранее неизменность отношения «объектив – плёнка» объясняется не только постоянством расстояния между ними, но и неподвижностью плёнки в момент работы затвора, тогда как в кинока-

мере плёнка от нажатия до выключения кнопки успевает сдвинуться на определённое расстояние. Иначе говоря, в кино отношение «объектив – плёнка» подвижно: одно движется относительно другого.

Утверждать, что в фотографии нет ничего похожего, было бы неверно. Существуют панорамные фотоаппараты типа «Горизонт», в которых отношение «объектив – плёнка» обладает некоторой степенью свободы. Только здесь не плёнка движется относительно объектива, а объектив относительно плёнки. (Интересно, что такой тип аппарата появился почти одновременно с изобретением кинематографа.) Образуется временной разрыв между началом движения и его концом: категория времени возникает со всей своей очевидностью. Замещение реального документированного времени геометрическим удлинением одной из сторон кадрового прямоугольника на примере панорамного снимка ещё заметнее, чем в случае с кинокадром. Панорамный снимок стремится к увеличению своих размеров; вероятно, его нельзя считать моментальным.

Мы не зря поставили подвижность связи «объектив – плёнка» в зависимость от типа затвора фотоаппарата. Таких типов два, и они разнятся принципиально. Первый тип, «центральный», имеет конструкцию лепестковой диафрагмы и позволяет объективу проецировать внешний мир *сразу* на всю площадь кадра-клетки. Второй, «шторно-щелевой», как видно из названия, представляет собой шторку с щелью,

бегущую вдоль прямоугольного кадра и в *различные* моменты пропускающую на *различные* участки кадра-клетки *различные* участки проецируемой реальности. Разница между этими затворами несущественна, если речь не идёт о панорамном фотоаппарате. В нём так же невозможно применить центральный затвор, как в кинокамере – непрерывно движущуюся плёнку. И в том и в другом случае точка фокуса скользила бы по всему видимому пространству кадра, и никогда не удалось бы получить резкости, требуемой от кадра так же, как и от реальной действительности.

Панорамный снимок – промежуточное звено между моментальным фотографическим снимком (фотокадром) и непрерывно снятым куском скачкообразно движущейся плёнки (кинокадром). Такой снимок предстаёт как своего рода продукт разнонаправленных сил сжатия – растяжения.

В противоположность центральному затвору, максимальным сокрытием своего действия напоминающему трюковую диафрагму, маскирующуюся под эффект зрительного восприятия, бегущая щель всегда остаётся откровенным трюком, а трюк, как мы знаем, по своей природе механичен. И если оборудовать объектив панорамного фотоаппарата Скачковым устройством, то вполне можно получить кусок плёнки, который при соответствующем механизме проекции позволит нам наблюдать на тёмном экране внешний мир через бегущую световую полосу. «Реставрировать» зафиксированную на панорамном снимке реальность удастся ещё про-

ще – если разглядывать снимок через движущуюся шторку с вертикальным разрезом.

Различные отрезки панорамного снимка принадлежат различным моментам времени. Поэтому он документирует заключённое в нём время геометрией своей формы: время замещается пространством, как и в кинокадре. С помощью линейки мы можем вычислить время, разделив длину на известную скорость.

Скептики скажут, что для получения фотографии с большим отношением сторон совсем не обязательно использовать панорамный фотоаппарат, а достаточно скадрировать снимок, обрезав его по своему усмотрению.

Однако это не так. Поскольку кадр – комплексная система с одновременно существующими признаками и есть несколько констант, на которые нанизываются все функции кадра (среди них пара «объектив – плёнка», абсолютная симметричность искривления изображения по всему полю кадра), то всякое вмешательство в сложившуюся систему отношений непременно будет ощущаться. То же самое можно сказать и о трюковой панораме по фотоснимку, да она и не рассчитана на достижение эффекта живой реальности (во всяком случае, так было до появления видеотехники).

Наконец, среди важнейших уроков, преподносимых фотографией, нужно назвать контактную печать. Она позволяет получить безнегативное изображение – то, что фотогра-

фы называют «фотограммой».¹⁵ На лист фотобумаги накладываются предметы различной формы и различной оптической проницаемости и засвечиваются для получения нужного рисунка.

Фотограммным эффектом в кино обычно обладают помехи «естественного» плёночного происхождения. Дефекты, возникающие от старения фильма, – царапины, фрикционные полосы, потертости, сдвиги эмульсии, а также дефекты фотографического и физико-химического происхождения. Или же это могут быть искусственно вводимые помехи, раскладывающие кадр на минимальные составляющие.

Таким образом, плёнка, пропущенная через проекционный аппарат, экспонированная или неэкспонированная, засвеченная, забракованная, исцарапанная, загрязнённая, со смазанным изображением и т. п., представляет собой самоценную реальность, разумеется, второго порядка по отношению к настоящей реальности.

В кино, как и в фотографии, возможно воссоздание изображения, никогда не существовавшего в действительности – вполне достоверного, но несколько не претендующего на жизнеподобие. Убедительное подтверждение этому мы находим уже в эмбриональном периоде истории кино. В начале века в Англии Роберт Пол пытался повторить феери-

¹⁵ Не нужно путать это слово с моментальным фотографическим снимком, единичной клеткой кинокадра. Обычно слово «фотограмма» употребляют при публикации «кадра из фильма».

ческие опыты Мельеса. Незнание технологии мельесовского производства доставило ему немало хлопот. Пол использовал сложнейшую по тем временам технологию – он сконструировал аппарат для печати позитива с нескольких негативов, причём достиг при печати комбинированных кадров изумительной точности. В то время как Мельес усердно документировал предкамерную реальность при помощи двойных экспозиций, «скрытого монтажа» и предкамерных трюков, Пол создавал собственную, стопроцентно «помеховую», абсолютно нежизнеподобную и столь же достоверную действительность.

Кадры фильмов Люмьера и Мельеса одинаково документируют предкамерную реальность, и делить кино на игровое и документальное исходя из стилистических различий по меньшей мере неубедительно. Документальность кино – феноменологична; недокументальное (игровое) кино должно пойти против своей природы, как это сделал Пол.

Тогда же в Англии кинокадр, стремящийся к максимально ёмкой структуре, приблизился в однокадровых фильмах Смита к своему идеалу, совместив тавтологические изображение и название с целью наибольшей документальности, и до совершенства ему не хватало только звука.

По всей видимости, кинокадр, использующий одновременно все формы передачи информации – изображение, а также речь письменную и устную (что-то схожее с телерепортажем) – и предоставляющий зрителю полную свободу

выбора и мгновенного сравнения всех носителей информации, должен стать «ячейкой» истинно документального кино и всех его возможных ответвлений.

Такая конструкция не будет чем-то неожиданно новым, непривычным для человеческого сознания. Внутреннее (психологическое) наблюдение субъекта (зрителя, читателя, слушателя) параллельно наблюдению внешних систем сообщений, и очень часто, например, человек, читающий роман и увлечённый им, не может объяснить, на чём он сконцентрировал свое внимание в данный момент: на видимом слове, своей внутренней речи или предстающей его воображению картине. Восприятие феномена – процесс переплетения в человеческом сознании и подсознании внешних и внутренних способов выражения.

Кадр – это одна из возможных структур человеческого сознания, тяготеющая к взаимозамещению воспринимаемых времени и пространства в геометрической рамке, сбалансированная давлением внешних помех, стремящихся разложить визуальное сообщение на минимальные единицы, и внутренней потребностью к расширению, накоплению естественных изменений.

Кадр – безусловно внеплёночное образование.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ.

ЭКСПЕРИМЕНТ И НОРМА

История кино в самом общем виде, сформированном культурным сознанием к нашему времени, представляется историей преимущественно полнометражных (около 90 минут демонстрации) игровых фильмов, объединённых в последовательные цепочки, в которых каждое звено знаменует определённый эстетический прогресс. Не отвлекаясь на вопрос, насколько такой взгляд соответствует действительному ходу событий, заметим, что полнометражный игровой фильм, конечно, одна из наиболее стабильных кинематографических норм. Примерно с 1912 года такие картины стали своего рода несущей осью новой индустрии. Это был результат естественного развития, наиболее подходящий для коммерческой эксплуатации. Остальные слагаемые феномена кино своим вращением выдавливали из общей массы эту ось, подталкивали её вперёд, а значит, никогда не пропадали бесследно.

В первом циклическом периоде (1897—1908) нормы ещё не существовало, все элементы в кинематографе этого времени можно рассматривать с равным основанием и как соответствующие норме, и как отстоящие от нормы, если избрать заменителем кинематографической нормы общекуль-

турные традиции.

И поныне явления первого цикла оцениваются либо как продолжение неких линии культуры (мы отмечали выше, что феномен начинает активно функционировать в культуре, когда замыкаются друг на друге все его составляющие, но в кино до 1908 года, в «доэстетический» период, этого не произошло), либо как эмбрионы позднейших кинонорм.

Это сказывается и на представлениях о формах бытования раннего кино, утвердившихся в современном обыденном сознании. Полнометражный игровой фильм (немой, чёрно-белый) существует уже как самостоятельная культурная единица – на него распространяется понятие «норма». А его предшественники, типологически недифференцированные, воспринимаются по преимуществу как «материал» (исследования, использования и т. п.), склонный к дробности и тяготеющий к перекомбинациям, включению в другие кинематографические структуры.

Современный кинематограф упорно поддерживает в полном соответствии с законами «мифографии» стереотип по отношению к раннему кино, особенно хроникально-документальному. При следовании этому стереотипу кадры старых лент, подходящие к «задаче» режиссёра, будучи порезанными и перекомбинированными, образуют некий изобразительный фон для некой сценарной идеи. Независимо от качества последней, а также от качества дикторского текста, не всегда соответствующего исторической действитель-

ности, подобный фон призван послужить созданию того, что принято называть «образом времени» или «поэтическим документом». Отступления от этого правила крайне редки.

Такой способ обработки старого материала был введён в обиход Эсфирию Шуб и, будучи оправданным в её идейно-художественной системе, остался едва ли не единственным опытом высокого класса. Известные фильмы Шуб, явившиеся в своё время уникальным экспериментом, стали образцом для бесконечных подражаний. Эпигоны в лучшем случае достигают эффекта публицистичности. Чаще всего это их единственное достоинство.

Недостатков от эксплуатации хрестоматийного приёма гораздо больше. Они происходят от потребительского, по сути, отношения к тому историческому материалу, который содержат старые фильмы, от смещения акцентов с понятия «фильм» на понятие «материал». Само понятие «фильм», предполагающее синтез фильмического и кинематографического актов (т. е. изобразительной конструкции, атрибутированной по времени и месту съёмки, фактам, именам создателей и т. д.), распадается, что бумерангом бьёт по новым монтажным конструкциям, которые также подвергаются распаду. Трудно представить себе роман, скомпилированный из фрагментов классических произведений литературы без учёта времени их написания, жанра и авторства. Между тем в документальном кино дело обстоит примерно так. При этом часто не учитывается, что общеизвестный документ,

относящийся к определённом времени, бессмысленно стилизовать под неизвестный документ другого времени.

В итоге вообще утрачивается доверие к документу (равным образом и к документу своего времени, и к документу предкамерного факта, т. е. события). Собственно, документ, лишённый атрибуции, на самом деле перестаёт быть документом и вполне может заменяться инсценировкой, титром или дикторским текстом. К тому же материал, который должен по замыслу изображать события определённого времени, чаще соответствует стереотипу режиссёрского (и зрительского) представления о кинематографе этого времени, нежели действительно относится к данному моменту истории.

Современный зритель, «перекормленный» продукцией, сделанной по приведённым рецептам, вряд ли сможет дифференцировать фильмы первых двадцати пяти лет существования кино. Зато тот же зритель совершенно справедливо посчитает себя обманутым, если хронику 80-х годов XX века ему будут выдавать за кадры 60-х годов.

Хотелось бы однажды увидеть фильм, который исходил бы не из головной идеи, безжалостно подминающей под себя сохранившийся киноматериал, а от самого материала старой хроники, говорящего за себя и воссоздающего в равной мере как *феномен* кино, так и реально существовавшие связи его с историей, историей кино в первую очередь.

При этом необходимы следующие условия:

- историческая достоверность использованного материала;
- по возможности полная атрибуция;
- использование не столько кадров, сколько кусков из фильмов, т. е. сохранение первичной монтажной структуры;
- восстановление технических параметров раннего кино: авторского монтажа, музыки, цвета; способов соотнесения изображения со зримым словом (титрами), эволюции его информативности и перехода в звук; вовлечение в фильм знакового материала в виде марок фирм, плакатов, заставок и т. п.;
- сохранение стереоскопичности исторического взгляда на одни и те же события, например: а) истинная хроника событий; б) инсценировка их, сделанная в то же время и выдававшаяся за хронику; в) инсценировка, не выдававшаяся за хронику; г) более поздние инсценировки, связанные с воспоминаниями об этом времени;
- отказ от стереотипов, касающихся раннего кино. (Самый распространённый из них таков: сначала кино было чёрно-белым немым, затем чёрно-белым звуковым, затем цветным звуковым. Применительно к кино вообще это представление не совсем верно, а к документальному в частности – неверно совсем, особенно для трёх первых двенадцатилетних циклов, 1897—1932 годы.)

Такой фильм мог бы охватить период с начала века при-

близительно до 1932 года, оперируя преимущественно отечественным материалом, вошедшим в учебники, но практически остающимся «вещью в себе» даже для многих специалистов по причинам, изложенным выше. Определить его можно как антологию так называемого немого кино, призванную воссоздать у современного зрителя представление о феномене раннего кино, близкое к существовавшему в реальности.

Скорее всего, такой фильм произвёл бы очень неожиданное впечатление.

Итак, первой кинематографической нормой стал немой, чёрно-белый, полнометражный игровой фильм. Понятно, что его должны были формировать, подталкивать следующие составляющие общего феномена кино: надпись; цвет; короткий метраж; хроника; рекламный, «монтажный» и мультипликационный фильмы, а также их различные комбинации.

НАДПИСЬ¹⁶

Не будет большим отступлением от истины утверждение, что дозвучковое кино состояло всего из двух компонентов: движущегося изображения и обычно неподвижных надписей. В основном существовали надписи трёх типов: заглавные титры, интертитры (межкадровые надписи) и субтитры (текст в кадре). Их роль в фильмическом комплексе была, казалось бы, чисто служебной. Поэтому, вероятно, никому не приходило в голову исследовать их генезис и функции с точки зрения влияния на становление феномена кино.

Единственной серьёзной работой, затронувшей эту проблему, показавшей возможные направления исследования её, следует признать статью Ю. Цивьяна «К семиотике надписей в немом кино: Надпись и устная речь».¹⁷

Автор предлагает анализ «только одного продольного среза эволюции надписи – её отношения к устной и письменной речи в традиционном (докинематографическом) понимании этой оппозиции», разделяя саму задачу на три аспекта:

- фактура надписи;
- надпись и прямая речь;

¹⁶ Все главы этой части написаны в 1990 году.

¹⁷ Цивьян Ю. Г. К семиотике надписей в немом кино: Надпись и устная речь // Учёные записки Тартуского университета. Вып. 831: Труды по знаковым системам №22. Тарту.

– надпись и голос.

Такой подход вытекает из традиционного понимания истории кино как эволюции художественных средств игрового полнометражного фильма.

Прослеживая развитие системы значений интертитров, замену и дополнение надписей-ремарок (самой архаичной формы кинонадписи) надписями-репликами, взаимовлияния слова звучащего и написанного, Ю. Цивьян приходит к замечательным результатам. Он пишет:

«Если бы потребовалось дать определение надписи в кино, можно было бы воспользоваться <...> выражением Хлебникова и сказать: кинонадпись – промежуточный знак между письменным и устным, или – устная речь, лишённая „звучащей шкуры“... Действительно, если бы существовала шкала постепенного перехода от устной речи к письменной, кино-титр на такой шкале располагался бы на самой границе между этими семиотическими состояниями текста. Воспринимающее сознание невольно регистрировало эту двойственность».

Однако всё это справедливо лишь с началом второго циклического периода – времени, как отмечает и сам Ю. Цивьян, когда «в конце 1900-х годов началась большая семиотическая перестройка всей системы киноязыка, затронувшая и надпись». Появление в 1908 году надписей-реплик, принадлежащих персонажам фильма, объясняется обогаще-

нием представления о феномене кино понятием «искусство», а значит, подключением к нему новых культурных традиций, в том числе литературной. Очевидным становится и то, что в предшествующем цикле эта традиция не могла работать даже в виде оппозиции. На том, что происходило в это время, Ю. Цивьян не останавливает своего внимания, его интересует лишь момент появления разговорных надписей (около 1908 года). В предыдущем периоде он совершенно справедливо усматривает лишь одно – формирование традиции, определившей привычный вид интертитров:

«Универсальной чертой большинства надписей была их графика: надпись, как правило, изготовлялась в виде негатива, и слова возникали белым по чёрному фону. Привычность такой фактуры не снимает необходимости её объяснить, но ни литература эпохи, ни исследовательская традиция, насколько можно судить, не предложила для этой особенности достаточно убедительного истолкования».

Отступлений от этого правила, распространяющегося на интертитры, Ю. Цивьян не упоминает.

Далее цитируется Н. Бёрч, считавший, что «надпись требовала временной приостановки изобразительного ряда. Она изолировалась декоративной рамкой и безвременным чёрным фоном, означающим как бы скобки, выталкивающие надпись из системы репрезентации, отказывающие титру в признании его равноправия».¹⁸

¹⁸ Цит. по: Burch N. To the Distant Observer. Berkeley; L. A., 1979. Пер. Ю. Ци-

Соглашаясь с тем, что «чёрный фон – знак исключенности надписи из мира фильма», Ю. Цивьян считает, что «наблюдение это справедливо только для эпохи «разговорных надписей», позаимствовавших упомянутую фактуру у «ремарок», для них же, в свою очередь, действительна «другая смыслоразличительная оппозиция», объясняющаяся их более ранним происхождением. А именно – противопоставление надписей, принадлежащих предметному миру фильма (таких как «телеграммы, газетные объявления, вывески, письма крупным планом», имеющих обычную фактуру письменного текста – чёрные буквы на белом фоне), собственно титрам, т. е. белое на чёрном. Затем, остановившись на письмах, использованием которых злоупотребляли на протяжении всей истории немого кино, исследователь делает вывод: «Поскольку в предметном мире нормальная фактура письменного знака – чёрное по белому, надпись межкадровая (по-видимому, чтобы её не принимали за крупный план типографского текста) давалась в негативе. Тем самым надпись белым по чёрному выступала как знак неписьменной речи». Чуть позже в статье приводится ещё одна из «главных прерогатив надписи – служить границей между смысловыми блоками изобразительного текста».

Почти каждый пункт этой по-своему стройной культуроцентристской системы вызывает возражения.

Попробуем ещё раз проследить эволюцию кинонадписи,

представляющую собой следующую цепочку: внутрикадровая надпись (субтитр) – заглавная надпись (название) – межкадровая надпись трех типов (пояснительная, разговорная и смысловая – в терминологии А. Ханжонкова). Начать следует с самого момента рождения феномена кино, т. е. с рассмотрения «идеальной» во всех отношениях, максимально информативной системы, описанной в первой части настоящей работы. В этой системе фильм уравнивается с кадром.

Бесспорно, первой формой существования кинонадписи были «субтитры в виде этикеток, вывесок и указателей», которые «тактично вводились в кадр как предметный элемент обстановки», – пишет Ю. Цивьян, соглашаясь с процитированным им Л. Фелоновым.¹⁹ Однако заметим, что ни одной из этих форм надписей никогда не была присуща какая-либо определённая традиция, и в частности традиция письма чёрным по белому. Вариации цветов фона и надписи могли быть бесконечны, сама же надпись, как правило, представляла в таком случае стилистическую игру на тему шрифта и была нарисованной, а не напечатанной. Надписи такого рода, естественно попавшие в кино вместе со всем предметным миром действительности, совмещали в себе как минимум две функции – информационную и предметную. Утилитарность, как результат сложения этих функций и тяготение к опредмечиванию, приобретаемое кинонадписью, на-

¹⁹ Фелонов Л. Б. Монтаж в немом кино: Часть I: Фильмы Люмьера и Мельеса. М.: ВГИК, 1973. С. 81.

ходит применение в виде рекламы. Действительно, первый (из известных мне. – *Н. И.*) рекламных фильмов датируется уже 5 августа 1897 года («Сигареты „Адмирал“» Эдисона). Реклама строится на постепенном развёртывании надписи внутри кадра. Приём этот нарочит, надпись никак нельзя считать случайно попавшей в кадр или «тактично» в него введенной, как это было в то же время в фильмах Люмьера. Аннотация фильма, сохранившегося в Библиотеке Конгресса США, гласит:

«В фильме показан большой, наподобие плаката, задник со словами «Сигареты «Адмирал». Прямо перед ним сидят четверо людей в костюмах Дяди Сэма, священника, индейца и бизнесмена. С левой стороны экрана находится коробка размером с ящик для мусора. Коробка разваливается на части, из неё появляется девушка в костюме забастовщицы. Она пересекает сцену перед сидящими людьми и вручает им сигареты. Затем она разворачивает знамя с надписью «Мы все курим»».²⁰

«Остранение» приёма, использованного при подаче материала, – основная черта любой рекламы, из чего можно заключить, что однообразие надписей не входило в задачу такого рода фильмов, старейших, наряду с хроникой, в типологии кино. На самом деле именно в рекламе можно обна-

²⁰ Early Motion Pictures: The Paper Print Collection in the Library of Congress. Washington, 1985. С. 2.

ружить такой, например, интересный приём: в фильме *The Gold Dust Twins* («Близнецы золотого порошка», Америкэн Мьютоскоп энд Байограф Компани, 12 ноября 1902 года, опер. Роберт К. Бонин) двое негритят полируют днище медного таза рекламируемым средством «Голд Даст», название которого дублируется в кадре: чёрными буквами по белому фону задника и белыми – по чёрному фону большой коробки.²¹

Примечательно, что британская фирма «Варвик», прославившаяся своими фильмами-путешествиями и хроникой, выпускала также и рекламные фильмы. В каталоге за июль 1902 года значатся рекламы сигарет, мыла, виски и т. д., как отмечают не без удивления Роджер Мэнвелл и Рэчел Лоу в книге «История британского кино».²² Сведений о рекламе среди продукции фирм, специализировавшихся на выпуске нехроникальных фильмов до 1902 года (Пате, Смит, Пол и другие), обнаружить не удалось. Жорж Садуль в своей «Всеобщей истории кино» упоминает рекламные ролики среди продукции Мельеса в начальный период его кинодеятельности – до производства феерий, т. е. когда он снимал ещё по большей части хронику и инсценировки хроник.

Таким образом, надпись начала активно функционировать в системе фильма прежде, чем появились комментирующие, разговорные и смысловые интертитры, и эта актив-

²¹ Там же.

²² Manwell R.; Low R. *The History of the British Film*. London, 1948.

ность была вызвана не потребностью заменить звучащее слово, а наоборот – тягой зримого слова к опредмечиванию, естественному слиянию со средой фильма и его киноизображения.

Что касается одной из разновидностей наиболее архаичных кинонадписей, писем, то в их присутствии на экране никакого стандарта усмотреть нельзя. Они могли преподноситься и как деталь предметного мира – белый лист с чёрными буквами, – и как интертитр (впоследствии), нарисованный или напечатанный типографским способом белыми буквами по чёрному фону.

Второе по значению и следующее по хронологии сочетание изображения со словом начинается с вхождения в комплекс фильма заглавного титра – названия, когда создаётся описанная в первой главе на примере однокадровых фильмов Дж. А. Смита система, «дублирующая» изображение словесной информацией. По крайней мере, до начала 1900-х годов названия фиксировались лишь в каталогах или программах сеансов, а не в заглавных титрах; название, напечатанное типографским способом в журнале или нарисованное на плакате, существовало в полном разрыве с фильмом. Так было во время показа первой программы Люмьера и точно так же – ещё 5—6 лет спустя. Следуя уже имеющемуся опыту опредмечивания, названия (или шире – весь набор атрибутивных признаков, создающих понятие «фильм», включая марки фирм) должны были преодолеть типографскую фор-

му бытия, чтобы уравниваться в правах с изображением.

Так и произошло. Чем древнее встречающиеся нам в сохранившихся фильмах внекадровые надписи, тем чаще они претендуют на объёмность, подчёркнутую рельефность (трудно сказать, действительную или имитированную в графике) своих букв.²³ То же самое правило распространяется и на марки фирм, например петуха Пате. Когда слитность двусоставной ячейки (надпись+кадр) стала традиционно устоявшейся (приблизительно около 1906 года), надписи и марки фирм потеряли объёмность и превратились в силуэты, что дало позднейшим исследователям повод усмотреть фактуру кинонадписи в её типографском происхождении, перепутав причину со следствием. На самом же деле генезис этого явления можно понять скорее по фотографическим «кабинетным портретам», совмещавшим на одном пространстве и фотоизображение, и сведения о владельце фотоателье (зачастую он же был автором снимка) – марку и адрес фирмы. Варианты цветовых сочетаний надписи и фона, разумеется, весьма многочисленны – чёрные буквы по тёмному картону, золотые по белому, золотые по тёмному и т. п. Однако преобладающим был вариант тиснёных надписей, т. е. таких, где фактура задаётся объёмом. Сочетание «чёрным по белому» попадаете крайне редко и употребля-

²³ Интересно, что эта традиция работает и в наше время. Дизайн иконок первых айфонов поначалу был «объёмным», но через несколько поколений стал «плоским».

ется даже в этих редких случаях для надписей на обратной, а не лицевой стороне фотопортрета. Обычно для надписей по белому фону обратной стороны использовались голубоватые, зелёные, коричневые и прочие тона.

Формирование первичной двусоставной структуры, подпадающей под определение «фильм» (надпись+кадр), происходило под влиянием как минимум трёх тенденций. Кинонадпись, будучи не менее важной частью фильма, чем изображение, выделяясь в самостоятельный титр, во-первых, «опредмечивалась», отделившись от предметного внутрикадрового носителя; во-вторых, преодолевала оторванность названия фильма от самого фильма, ассоциировавшуюся с типографской (нефильмической) традицией; в-третьих, использовала наработанный опыт существования слитной структуры фотокадра и офактуренной надписи.

Феноменологическая устойчивость этого явления находит, на первый взгляд, неожиданное подтверждение в опыте раннего русского кино. Титры лент А. Дранкова, как можно судить по сохранившимся экземплярам фильмов «Кавалерийская школа в Поставах» (1908) и «Леонид Андреев на даче» (1909), составлены из букв, имитирующих выпуклые формы, несмотря на то, что в европейском кино, хорошо известном в России, титры уже стали силуэтными и изредка встречавшаяся объёмность их выглядела архаичной.

Надпись стремилась включиться в предметный мир фильма, а никак не исключиться из него. Во всяком случае,

мнение Н. Бёрча и отчасти согласного с ним Ю. Цивьяна, что чёрный фон разговорных титров есть знак исключенности надписи из мира фильма, представляется неверным. Намеренное использование необычной фактуры кинонадписи можно считать скорее знаком включённости её в мир фильма посредством отсечения культурных норм, подключение которых к фильмическому комплексу было бы несвоевременно. Объяснить повсеместное распространение такой фактуры можно и технологическими причинами, но об этом чуть позже.

Прежде чем коснуться функции надписи – «служить границей между смысловыми блоками изобразительного текста», необходимо сделать небольшое отступление о применении цвета. Строго говоря, рассуждать о белых буквах на чёрном фоне можно лишь условно. (Ю. Цивьян указывает на вариант: «красные или жёлтые буквы на том же чёрном фоне», но не рассматривает его подробно.)

До 1908 года, когда длина фильма редко превышала 120 метров, они окрашивались (вирировались, или подвергались химическому выражу, т. е. тонировались) целиком – и изображение, и надпись. Луи Форестье, начавший в 1906 году работать на фирме «Гомон», вспоминал: «В те времена все позитивы окрашивались химическим выражем или анилиновыми красками».²⁴ Спустя 6—7 лет, когда длина игрового фильма достигла общепринятого стандарта, пози-

²⁴ Форестье Л. П. Великий немой. М.: Госкиноиздат, 1945. С. 26.

тив изображения уже не всегда окрашивался целиком, однако надписи рекомендовалось окрашивать (вирировать) в любом случае.²⁵ Тонирование титров (обработка, при которой белые буквы возникали бы на цветном фоне) не применялось и даже гипотетически не описывалось никогда.

Для того чтобы надпись приобрела функцию границы между смысловыми блоками изображения, необходимо было, чтобы двуединая структура «надпись + кадр» увеличилась в размерах. Такое развитие было быстрым и шло по двум направлениям: либо увеличивалось количество кадров, следующих за надписью, либо механически увеличивалось количество двусоставных ячеек по принципу дурной бесконечности ($n+1$). Интересно отметить, что фильмы, претендовавшие на внутреннюю драматургию, сюжетность, повествовательность, шли по первому пути и прекрасно обходились без комментирующих интертитров. Об этом свидетельствуют сохранившиеся или известные по описаниям фильмы Мельеса, Пола, Эдисона, Хэпуорта, Альфреда Коллинза и многие другие феерии и погони, снимавшиеся по обе стороны океана до 1905 года и даже позже.

Второй сценарий развития был на первых порах характерен для фильмов исключительно хроникального и научно-популярного содержания. Само появление подобной матричной структуры (бесконечное накопление двуклеточных

²⁵ См.: Вся кинематография: Настольная адресная и справочная книга / Под ред. Ц. Ю. Сулиминского. М.: Издание Чибарио де Годен, 1916.

ячеек) объясняется особенностями ранних кинопрограмм. Первым опытом такого рода нужно считать, по-видимому, серию Р. Пола «Армейская жизнь, или Как становятся солдатами», показанную 18 сентября 1900 года. Серия состояла примерно из 20 фильмов: «Призыв в армию», «Случаи из лагерной жизни», «Кавалерийские упражнения», «Скорострельные орудия» и т. д. Длина фильмов Пола была, вероятно, обычной для того времени и колебалась в пределах 40—75 секунд.²⁶ Понятие «программа» поглотилось понятием «фильм». Название программы стало названием фильма, а названия фильмов стали интертитрами, границами между слабо дифференцированными блоками изображения. Такая граница столь же разъединяла их, сколь и соединяла в несомненное целое. Здесь уже на уровне конструкции прослеживается описанная в первой главе феноменологическая тенденция «кадра-фильма» к бесконечному удлинению. Длина такого рода фильмов ограничивалась чисто механически — ёмкостью катушки проекционного аппарата.

В 1903 году Чарльз Урбан, отказавшись от случайности этого принципа, внёс в него закономерность и предпринял выпуск серии научных фильмов, каждый из которых представлял собой поглощённую фильмической конструкцией научную программу. Фильмы имели большой успех как у взрослых зрителей, так и у детей. Титры в этих фильмах, разумеется, имитировали объёмность, об этом можно (удить

²⁶ См.: Manwell R.; Low R. The History of the British Film. London, 1948. P.45.

по экземпляру, сохранившемуся в Российском государственном архиве кинофотофонодокументов (РГАКФФД). В схожих фильмах д-ра Командона, сделанных во Франции после 1906 года, титры уже силуэтны. Однако любопытная деталь! Фильм «Сонная болезнь. Опыты на крысах» о болезни, вызываемой укусом мухи цеце, содержит сверхкрупный план мухи, наколотой на булавку, взятый в круглое каше. Эта, казалось бы, неожиданная в серьёзном научном фильме эксцентрическая «марка фирмы» Командона воспринимается как чудовищная, по натуралистическому эффекту, пародия на петуха Пате, именно в это время превратившегося в силуэт. Пародия точно зафиксировала момент перезревания и отмирания традиции объёмного титра, когда он переставал восприниматься как норма.

Итак, генезис комментирующего интертитра восходит к надписи-названию. Неслучайно такой титр всегда предшествовал изображению (это отмечает и Ю. Цивьян) и почти никогда не следовал за ним.

Однако мы начали рассуждения о «пограничной» функции интертитра с отступления о цвете, который появился в кино одновременно с выделением двух линий развития – наращивающей некомментируемые кадры и нанизывающей откомментируемые ячейки. В первом случае «пограничная» функция титра не выполнялась ввиду отсутствия самих интертитров, во втором была размытой, столь же разъединяющей, сколь и соединительной. Об одновременности

возникновения обоих явлений говорит тот факт, что в аннотированных каталогах фильмов отмечались и титрование отдельных эпизодов, и окраска отдельных сцен, например окраска ночной сцены в синий цвет («Жизнь Чарльза Писа» Ф. Моттершоу (1905)).

Функцию разделения изобразительных (ещё не драматургических) блоков с самого начала принял на себя цвет. Видимо, ещё и поэтому возникло устойчивое правило всегда вирировать титры. Оно продержалось почти до самого конца эпохи немого кино.

Эта функция цвета особенно хорошо просматривается на примере одной из самых архаичных форм кинонадписи – письма или записки, посылаемой персонажами друг другу. Письмо выделилось из предметного мира кадра, как только появились комментирующие интертитры, и имело в этом случае, естественно, общую фактуру – белыми буквами по чёрному фону, а значит, и окрашивалось так, как полагалось для всех интертитров. Предположение Ю. Цивьяна, что такая фактура объяснима необходимостью избежать отождествления с крупным планом типографского текста и выступала как знак неписьменной речи, не находит подтверждения.

Но если комментирующие интертитры на протяжении всего фильма окрашивались всегда в один и тот же цвет, то варьирование цветов, в которые окрашивались титры-письма, указывало на принадлежность их разным лицам.

Вот пример из неустановленного фильма фирмы «Пате», относящегося примерно к 1907 году. Все комментирующие титры окрашены оранжевым красителем. Следует титр: «Чтобы испытать мужество своего жениха, Сюзанна посылает ему предостерегающую записку». Далее текст письма (зелёный): «Не ночуйте в флигеле. Там каждую ночь появляется таинственное привидение». Сюзанну же побудило к этому поступку полученное ею анонимное письмо, окрашенное в жёлтый цвет: «Человек, которого Вы готовитесь назвать своим мужем, весьма малодушен. Испытайте его, и Вы убедитесь в этом. Друг». (Оригинальный позитив фильма хранится в Центральном музее кино, Москва.)

Пример смены цвета внутри монтажно-изобразительного блока приводит Хельмут Регель в статье, посвящённой восстановлению цветной копии «Кабинета доктора Калигари» (цит. по программе, выпущенной к показу этой копии в московском Доме кино 26 и 27 июня 1986 года): «Вирирование использовалось и в качестве драматургического средства, помогавшего зрителю лучше понять мысль авторов. Быстрая смена эпизодов и мест действия, например, с кабинета хозяина дома в тонах сепии на салон друга семьи в жёлто-оранжевых тонах, была более понятна благодаря разному вирированию». Но к 1920 году (предполагаемое время изготовления копии, послужившей оригиналом для реставрации) разграничительная функция цвета была уже почти редкостью, и не экспериментальной, как в начале века, а арха-

ичной.

Ю. Цивьян ссылается на Хичкока, работавшего в начале 1920-х годов титровальщиком на английских кинофабриках и утверждавшего, что самым знаменитым титром немого кино была фраза «Наступил рассвет». Необходимо внести поправку: не всего немого кино, а именно периода 1920-х годов, потому что в начале этого десятилетия вирирование стало уже отмирающей нормой, вытеснялось экспериментальными разработками в области цветного кино; при этом монтажная структура фильмов ещё не претерпела больших изменений (это произойдёт к середине 1920-х). Поэтому популярность фразы «Наступил рассвет» следует объяснить именно исчезновением синего виража, применявшегося для окраски ночных сцен. Зритель нуждался в разъяснении того обстоятельства, что произошла смена времени суток, и словесный код временно пришёл на смену цветовому.

И всё же самым простым объяснением повсеместно распространившейся универсальной графики кинотитров будет, по-видимому, технологическое, опирающееся, с одной стороны, на описанную в первой главе тенденцию конденсации в одном кадре всех способов несения информации, а с другой – на экономические причины.

До сих пор многие исследователи раннего кино испытывают удивление от того факта, что в сохранившихся негативах ранних фильмов отсутствуют надписи, тогда как в уцелевших копиях тех же фильмов они есть. Многочисленные вер-

сии, созданные для объяснения этого обстоятельства, следует признать по большей части малоубедительными. Они, как правило, базируются на попытках рассмотреть послесъёмочное бытование фильма, условия архивного хранения, позднейший перемонтаж и т. п. На самом же деле негативы кинопозитивов не сохранились только потому, что их *не существовало в природе*.

Сделанное ранее замечание о том, что фильмы дозвукового периода состояли из движущегося изображения и неподвижных надписей, имеет не только структурную, эстетическую и культурологическую базу, но и чисто технологическую. Два этих основных фильмических компонента, прежде чем соединиться в целостной структуре, проходили различные технологические циклы.

Движущееся изображение снималось кинокамерой на негативную плёнку и затем печаталось в лаборатории на позитивную.

Титры снимались сразу на позитивную плёнку и в таком виде вставлялись в фильм.

Негатив фильма целиком никогда не монтировался, этой операции подвергался только позитив (каждый в отдельности), соединяя технологически разнородные составляющие. Такая технология была принята повсеместно почти до самого конца немой кино. Процесс печати немой копии со смонтированного целиком негатива фильма в большой мере подготовил почву для звукового кино, сам же при-

менялся недолго, около 4—5 лет. (Озвученные в процессе показа ранние фильмы систем Фильмпарлан, Эльжетон и Хрономегафон Гомона, кинетофон Эдисона, звукоговорящие фильмы Фис-Дис и им подобные обычно находились вообще без интертитров.)

Доля титров в общем объёме фильма была весьма стабильной величиной. В 1908 году, когда окончательно оформились три основные функции межкадровой надписи – пояснительная, разговорная и смысловая, на титры приходилось 10% длины фильма (по данным А. Ханжонкова). Книга «Вся кинематография» (1916) содержит рецепт, в соответствии с которым также не следует отдавать титрам больше 10%, иначе нарушится уже оформившееся в норму устойчивое соотношение изображения и надписи.

В результате отдельного изготовления титров достигалась экономия 10% негативной плёнки (более дорогой по сравнению с позитивной) при собственном производстве и 10% стоимости от каждой приобретённой копии – при прокате.

В изготовлении кинонадписи отсутствовал этап, закономерный для всякого киноизображения: она была *безнегативным*, чисто фотограммным образованием. Это обстоятельство не могло не сказаться на фактуре надписи.

Книга «Вся кинематография» рекомендует:

«Надписи необходимо вирировать. Лучшие надписи – это белые буквы по чёрному фону (на экране). При обратной комбинации – белый экран слишком утомляет зрение.

При съёмке и проявке надписей надо избегать и передержки, и недодержки, обращая внимание на контрастность позитива».²⁷

Это свидетельство зрелой поры раннего кино крайне интересно, так как оно обращено к предполагаемым новичкам и затрагивает производственные нюансы, которые стали очевидной для всех нормой и никогда не упоминались профессионалами в силу того, что представлялись им общим местом. Автор книги, считая себя профессионалом, не замечает вопиющей противоречивости трёх собственных замечаний, касающихся изготовления надписи, именно потому, что они давно уже стали общим местом, или нормой.

Первое. «Надписи необходимо вирировать». Однако вираж надписи снимает её контрастность.

Второе. «Белый экран слишком утомляет зрение». Это утверждение вдвойне противоречиво, так как, во-первых, только что был дан совет вирировать все титры, т. е. снижать контрастность посредством уменьшения светового потока белого поля надписи; кроме того, само появление надписи «чёрным по белому» было возможно лишь при последовательных негативном и позитивном процессах; такая надпись возникала в подавляющем большинстве случаев в виде письма или записки, снятых с натуры, и воспринималась человеческим глазом и тогда, и теперь совершенно нормально.

²⁷ Вся кинематография: Настольная адресная и справочная книга / Под ред. Ц. Ю. Сулиминского. М.: Издание Чибарио де Годен, 1916. С. 145.

Третье. При съёмке надписей надо обращать внимание «на контрастность позитива». Это так, поскольку процесс – одноразовый и исправить ошибку (как при печати позитива с негатива) невозможно. Контраст необходим именно потому, что за ним последует окраска, и если надпись будет «вялой», то вираж окончательно сделает её трудночитаемой. Позитивная плёнка идеально подходила для съёмки титров ещё и потому, что была гораздо контрастнее негативной.

Связь явлений можно определить скорее следующим образом: экономическая целесообразность одноразовой съёмки требует применения позитивной плёнки для достижения большей контрастности надписи и фона, делающего возможным последующее вирирование, играющее роль демаркационной линии.

Настораживает реплика: «Лучшие надписи – это белые буквы по чёрному фону (на экране)». Значит, ещё в 1916 году возможен был и иной, противоположный вариант. Это относится, вероятнее всего, к продукции мелких полукустарных предприятий, незнакомых со стандартной технологией крупного фабричного производства. Солидные предприятия использовали для съёмки титров копируемые аппараты конструкции Вильямсона, постепенно, начиная с 1907 года, вытеснившие на русском, в частности, рынке аппаратуру фирмы братьев Пате. Фредерик Тальбот пишет об этом аппарате:

«Вместо приготовления надписей копированием негатива

на позитивную плёнку надписи стали снимать прямо с плакатов на позитивной ленте. Это выполняется остроумной комбинацией камеры с печатным аппаратом. Буквы надписи напечатаны на белой бумаге, которая вставляется в отверстие сбоку печатного аппарата».²⁸

Действительно, сохранившиеся титровые плакаты фирм Хан- жонкова, Дранкова, Ермольева имеют одинаковый, стандартный размер (примерно 268 x 214 мм), они набраны типографским шрифтом.

Титры кустарно исполненных фильмов не только снимались обычной камерой, но и писались чаще всего от руки (см., например, сохранившийся в Госфильмофонде России экземпляр фильма «Торговый дом Романов, Распутин, Сухомлинов, Мясоедов, Протопопов и К^о», 1917, реж. Я. Посельский, опер. А. Лемберг).

Сочетание рукописности текста с возможным белым фоном надписи при большом количестве постоянно возникавших и распадавшихся кустарных кинопредприятий, не обладавших стандартной технологией, должно было создавать очень подвижный тип отношения к кинонадписи, тип, ориентированный на технологическую норму колоссов тогдашней киноиндустрии, но не всегда достигавший этой нормы. Поэтому предположение Ю. Цивьяна о том, что универсальная фактура кинонадписи помогала отличить интертитр от крупного плана типографского текста, вызывает сомне-

²⁸ Тальбот Ф. Живая фотография. М.: Моск. акц. издат. общество, 1928. С. 52.

ние.

Фактура «чёрным по белому» принадлежит либо к архаичным периодам истории кино, либо к кустарным (не фабричным) способам производства фильмов. Если первое подразумевает второе и относится к началу феноменологических циклов, то второе не имеет отношения к первому и может быть рассмотрено как отступление от норм зрелой стадии этих циклов, зачастую принимающее оттенки экспериментальности.²⁹ Подтверждение данной мысли можно найти в двух примерах, далеко отстоящих друг от друга. Первый – система защиты авторских прав кинопредпринимателей, действовавшая в США до 1912 года. К моменту появления на свет кинетоскопа Эдисона права авторов фотографий уже защищались: экземпляр авторского снимка посылался в Библиотеку Конгресса и регистрировался под соответствующим номером с указанием даты. Целлулоидная лента, хотя и состояла из моментальных фотоснимков, ещё не имела репутации авторского произведения, к тому же хранение её было сопряжено с большой пожароопасностью. Библиотека Конгресса отказывалась по этим причинам принимать первые киноленты и признавать их копирайт. Однако американские предприниматели быстро нашли выход: они печатали позитивную копию на длинной ленте фотобумаги, убивая тем самым сразу двух зайцев. Одновременно решалась

²⁹ См., например: Гибер Г. В. Странички из воспоминаний оператора // Советское кино. 1927. №1.

и проблема пожароопасности, и проблема приближения кино к фотографии. Эта остроумная операция привела к тому, что американское кино до 1912 года сохранилось лучше, чем самое раннее кино в любой другой стране мира и даже чем американское кино после 1912 года, когда авторское право, увы, распространилось и на целлулоидные ленты. Лишённые необходимости быть посланными в централизованное хранилище, не переводившиеся больше на долговечную бумажную основу, фильмы начали погибать в огромных количествах. Но по сохранившимся экземплярам заметно, что все атрибутивные признаки – дата съёмки, название фирмы, регистрационный номер и название – печатались чёрным по белому, в чём может убедиться любой желающий, если не поленился посмотреть эти фильмы. Несомненно, позитив этих надписей печатался с негатива.

Такая фактура характерна для самого раннего периода кино и для надписей нефильмического характера, не стремящихся к опредмечиванию и не тяготеющих к фильмической структуре. Впоследствии фильм вобрал в себя и такой тип надписи (номер цензурного разрешения и т. п. – эти служебные тексты уже после 1910 года «универсально офактурены»), но, по крайней мере, для фирмы Эдисона и до рубежа 1904—1905 годов это правило действительно.

Второе свидетельство принадлежит А. Ханжонкову, начавшему производственную деятельность в сезон 1907/08 года. Заподозрить его в любви и подражательстве

американскому кино нельзя; знакомый лишь с продукцией фирм «Зелиг» и «Любин», он, по собственному признанию, имел о нём весьма скептическое мнение. Случайно или не случайно это совпадение, но вот что он пишет о попытке изготовления служебных (нефильмических) надписей и их фактуре в «архаичном» и, соответственно, «кустарном» периоде своего кинодела:

«Сиверсен предложил, а я охотно согласился сделать специальный по его системе аппарат для печатания «постоянных», т. е. часто повторяющихся, надписей (вроде: «завтра новая программа», «конец сеанса», «часть I», «часть II» и т. д.) прямо на сухую плёнку каучуковым штемпелем... Сиверсен утилизировал для этого части никуда не годных американских аппаратов и наконец закончил свою пробную модель.

Аппаратик этот прекрасно накладывал штамп на каждый из 51 в метре кадрик плёнки (так у Ханжонкова. Это явная опечатка, на самом деле в одном метре пленки содержатся 52 кадра – *Н.И.*) и действовал вообще безукоризненно; но... но дело это не пошло только потому, что при проекции таким образом полученных и на взгляд хороших надписей буквы на экране получались «лохматыми», т. е. с расплывчатыми контурами». ³⁰

³⁰ Ханжонков А. А. Возникновение и развитие русской кинопромышленности: [машинописный экземпляр, хранящийся в Лаборатории отечественного кино ВГИК]. Т. 1—2, 1934. Т. 1, гл. 2, с. 4.

Одинаково нежизнеспособными с технологической точки зрения оказались оба способа получения фактуры надписи «чёрным по белому». И самый архаичный (негативно-позитивный), имитировавший процесс съёмки движущегося изображения, и более поздний – чисто фотограммный, которому, думается, не помогли бы и технологические усовершенствования.

Генеральной, нормативной линией развития кинотитра стал одноразовый, безнегативный (фотограммный) процесс съёмки светописи. Именно на его развитие направилась техническая мысль, позволившая ему просуществовать почти до самого конца периода немого кино.

И наконец, последнее, чем можно объяснить фактуру кинонадписи, – это само понятие светописи, буквального «письма светом». С тех пор как орудием письма стал не материал (графит, чернила, краска), растираемый о другой материал (папирус, пергамент, бумага), и не рельеф, выдавленный в некоем материале (камень, глина, картон) и отбрасывающий тень внутри письменного знака, а электромагнитная волна (свет) – появилась надпись нового типа, фактура которой не наследует ни одну из возможных традиций материальной культуры. Это полезно учитывать любому культурологу, пожелающему, к примеру, разобраться в эволюции надписи, появляющейся на компьютерном дисплее.

Действительно, уже фотографическая надпись (не напечатанная на паспорту) исполнялась просвечиванием стеклян-

ного транспаранта с тёмными буквами, оставлявшими светлые силуэты на тёмном фоне. Кинематограф, распространивший было поначалу и на надпись приём, которым фиксировался на плёнку предметный мир, заставил её пройти через стадию «опредмечивания», но после серии проб и ошибок нашёл-таки единственную и универсальную технологию, соответствующую природе светописы и создавшую уже к 1908 году основную норму кинонадписи – светлый силуэт на тёмном фоне.

Таковы соображения, касающиеся лишь одного свойства надписи в кино – её фактуры и лишь одного – первого – феноменологического цикла её развития. Комплексное рассмотрение этой темы и её эволюции может стать предметом специального исследования, способного объяснить многие моменты развития «языка» движущихся изображений и составляющих фильмического комплекса, а также передачу функций этими составляющими друг другу внутри каждого цикла, имеющего не менее трёх фаз: «архаичную» (экспериментальную), зрелую (нормативную) и отмирающую (снимающую оппозицию эксперимента и нормы).

Только активным существованием этих жизненных циклов можно объяснить, например, то, что на одно и то же время – 1911—1912 годы (конец первой фазы второго цикла) пришлись и пик производства говорящих фильмов (кинодекламаций), и большинство попыток замены интертитра введённым внутрь кадра опредмеченным субтитром –

«Странички юмора» А. Аркатова (1911), неатрибутированный фильм В. Касьянова, предположительно «Мороз по коже» (1912), с субтитрами, написанными (нарисованными) на доске, вращаемой в нижней части кадра; фактура их, разумеется, чёрное по белому. В 1914 году (зрелая фаза второго цикла) субтитры уже впечатываются в кадр («Драма у телефона», реж. Я. Протазанов).

То же правило действует в отношении эволюции стихотворного интертитра, около 1911 года (конец первой фазы) попавшего в экранизации стихотворений и песен, уже неопосредованно подключавших к фильмическому комплексу традицию искусства слова, в 1914 году (середина цикла) сопровождавшего комедии, пародии и фильмы, разыгранные детьми, а в 1917 году (начало заключительной фазы второго цикла) оказавшегося в социальной хронике.

Функций у надписи в кино много: часто они меняются в зависимости от других составляющих фильмического комплекса. Так что вряд ли реально все их перечислить или составить таблицы определённых значений.

ЦВЕТ

О применении цвета в эпоху немого кино известно не так уж много (особенно это касается первого феноменологического цикла, 1896—1908), что удивительно при существовавшем тогда правиле обязательной окраски почти всех фильмов. Выполнялось ли данное предписание? Скорее всего, да, хотя малое количество оригинальных позитивов, дошедших до наших дней, не позволяет произвести сколько-нибудь убедительный подсчёт. Однако личный опыт автора этих строк говорит о том, что в сохранившейся массе оригиналов ранних фильмов совершенно неокрашенный позитив представляет собой крайне редкое явление по сравнению с фильмами, в той или иной степени подвергшимися цветовой обработке.

Ещё более удивительным кажется молчание по этому поводу литературных источников — будь то произведения киножурналистики, мемуары деятелей кино или свидетельства зрителей. Возможно, здесь действует не только боязнь общих мест, сильно влияющая на профессионалов, но и какие-то более глубокие механизмы, связанные с восприятием всего комплекса фильма, переставшего равняться ожившей фотографии.

Цвет был, видимо, необходим, раз все фильмы окрашивались. Но современники этого как бы не замечали!

Осенью 1910 года в первом номере журнала «Кинемаколор», выходявшего в Петербурге с октября 1910 по январь 1911 года в связи с началом коммерческой эксплуатации в России системы цветного кино «Кинемаколор» Смита – Урбана, среди названий фильмов, составлявших программу, и рекламных сведений было заявлено следующее:

«В начале вечера будет демонстрироваться публике эволюция кинематографа: 1) обыкновенные картины; 2) искусственно раскрашенные; 3) снимки «Кинемаколора».

Под «раскрашенными» картинами в то время, как и сейчас, подразумевались многоцветные ленты, изготовленные либо вручную, либо при помощи нескольких трафаретов, отдельных для каждого цвета, – способ, известный под названием «Патеколор» и нигде, кроме Франции, широко не распространившийся.

Вершиной эволюции многокрасочного фильма к 1910 году действительно был «Кинемаколор». Вирированный же фильм нужно считать разновидностью либо «обыкновенной» картины, либо «искусственно раскрашенной», иначе придётся признать, что применение виража несколько не способствовало развитию выразительности цвета.

Одинаково верно и первое, и второе, и третье. Вираж был действительно искусственным образованием фотограммного типа (наносимым на позитивную плёнку), общим для фильмов всех типов и создавшим инертную, не склонную к саморазвитию норму, продержавшуюся около 25 лет – с се-

редины первого цикла до середины третьего (1900 – 1925). Такая нормативная инертность объяснима отсутствием систематичности стабильных функций виражного цвета: их известно только две, о чём мы уже говорили раньше. Первая стабильная функция – окраска однородных интертитров (чисто фильмических, не являющихся съёмкой с предметного мира) в один и тот же цвет внутри одного фильма; вторая – окраска ночных сцен в синий цвет. Потенциал выразительности обеих функций слишком мал для того, чтобы быть импульсом к развитию или объектом экспериментального преодоления.

Другие примеры использования виража почти полностью исчерпываются рецептами из уже упоминавшейся книги «Вся кинематография»:

«ТАБЛИЦА ВИРАЖЕЙ.

ЛУННОЕ СИЯНИЕ. Окраска голубая (13400). Позитив должен быть не резким.

СВЕТ лампы И СВЕЧЕЙ. Коричневая краска 1% (оттенок жёлто-коричневый).

ОТБЛЕСК ОГНЯ. 1% эозина.

раннее утро. 1/8% розовой бенгальской краски, затем промывка до получения лёгкой розовой окраски.

ТАИНСТВЕННЫЕ СЦЕНЫ. 1/2% «асид». Лёгкий зеленоватый оттенок.

Существует масса других оттенков, начиная от жёлтого и кончая пурпуром. Назначение того или другого оттенка за-

висит от характера снимка и делается по указанию оператора или монтирующего картину режиссёра».³¹

И далее – несколько слов о химическом вираже (тонировании):

«окраска. <...> Определение цвета окраски зависит всецело от характера снимка. Снежный негатив нельзя окрашивать в тон сепия или зелёный».³²

В упоминавшейся статье Хельмута Регеля, хорошо изучившего книгу Ф. Пауля Лизеганга «Руководство по практической кинематографии»³³ читаем:

«Вирирование служило изобразительным средством, позволявшим более сильно передавать определённые настроения чёрно-белых сцен. Пожары показывались, естественно, в красных тонах, ночные сцены в синих или сине-зелёных, спальни и будуары дам в розовых – вот несколько примеров. Однако вирирование использовалось и в качестве драматургического средства, помогавшего зрителю лучше понять мысль авторов. <...> Быстрая смена эпизодов и мест действия, например, с кабинета хозяина дома в тонах сепии на салон друга семьи в жёлто-оранжевых тонах, была более понятна благодаря разному вирированию».

В этой статье приводятся сведения о цвете двух копий

³¹ Вся кинематография: Настольная адресная и справочная книга / Под ред. Ц. Ю. Сулиминского. М.: Издание Чибарио де Годен, 1916. С. 143.

³² Там же.

³³ Liesegang F. P. Handbuch der praktischen Kinematographie. Dusseldorf, 1912.

«Кабинета доктора Калигари», одна из которых сохранилась в Монтевидео у коллекционера Ф. Переды, другая – в национальном киноархиве Британского института киноискусства в Лондоне.

Окраска плёнок оказалась различной, чему, вероятно, не могла бы послужить причиной даже разница во времени изготовления (около 5 лет), обладай замысел фильма определённой цветовой драматургией.

«Части копии (из Монтевидео. – *Н. И.*) <...> были трёх разных цветов: преобладающим был коричнево-жёлтый, он же был взят и для натурных, и для павильонных съёмок. В сине-зелёных тонах (нескольких вариантов) были выдержаны кадры всех ночных действий и ночного интерьера без осветительных приборов. И наконец, бледно-розовый для салона Джейн и её отца (три сцены). Этот цвет по традиции кино окрашивал интерьер для дамы.

Два других эпизода не вписывались в общие рамки. Начало обрамляющего действия, рассказ Франциса в саду психиатрической больницы до начала наплыва с изображением предшествующих событий были, так же как и сообщение Франциса Джейн об убийстве Алана, «двухцветными», с сочетанием тонирования и окрашивания. Тонированное в синий цвет изображение располагалось на окрашенной в коричнево-жёлтый цвет основе. <...> Для вирирования частей копии (из Лондона. – *Н. И.*) с изображением пользовались только двумя цветами: бледный коричнево-жёлтый, как ос-

новной тон для натуральных и павильонных съёмок, и бледный сине-зелёный (не исключено, что цвет изменился при вымывании) для всех ночных действий и ночного интерьера без осветительных приборов. Бледно-розовый цвет и сочетание тонирования и окрашивания, как в американской копии, отсутствовали полностью».

Разным был и цвет титров. Зелёные – в английской копии, синие – в американской.

С особым вниманием нужно отнестись к воспоминаниям Луи Форестье, прошедшего на фабрике «Гомон» весь комплекс обучения кинопроизводству, освоившего весь технологический цикл: ему пришлось поработать «склеивщиком картин, механиком проекционного аппарата, копировщиком, проявщиком».³⁴

«После проявки негативы поступали к оператору, который их осматривал, отбирал ненужные дубли и на специальном бланке давал указания, как печатать и окрашивать позитив. <...>

В те времена все позитивы окрашивались химическим виражем или анилиновыми красками. Так как ночные съёмки не производились, то, когда нужно было изобразить ночь, позитив окрашивался в тёмно-синюю краску. Утренние сцены окрашивались в розовый, дневные в светло-оранжевый или жёлтый, сцены в декорации – в тёмно-оранжевый, сце-

³⁴ Форестье Л. П. Великий немой. М.: Госкиноиздат, 1945. С. 6.

ны пожаров – обязательно в ярко-красный цвет. Конечно, эффект получался довольно примитивный, но, привыкнув, зритель большего пока не требовал. <...>

В 1908 году у Гомона уже действовали позитивно-проявочные машины, изобретённые и построенные в механических мастерских фабрики. Эти машины работали превосходно; их пропускная способность была около 300 метров в час. Каждая машина, помимо проявки, фиксажа и промывки, производила ещё химические виражи и окраску плёнки в любой цвет (каждая машина, конечно, производила только один вираж – сепию или синий и окрашивала только в один цвет, но при наличии 8 машин легко было обрабатывать плёнку во все нужные цвета)». ³⁵

Предварительные выводы, к которым можно прийти, руководствуясь приведёнными сведениями, таковы: присутствие в фильме виража было обусловлено как минимум тремя взаимосвязанными факторами:

- состояние позитива;
- личный вкус и намерения автора (режиссёра или оператора);
- такое состояние предметного мира, которое определяется постоянной цветовой формулой (преобладанием какой-либо одной части видимого спектра).

Легко заметить, что основные цвета спектра группируют-

³⁵ Там же, с. 26—27.

ся по признакам двух типов: тёплые тона используются для искусственного освещения, холодные – для естественного ночного. (При этом жёлтый цвет мог употребляться для обозначения дневной сцены, следующей за ночной, голубой, если только за ней не следовала утренняя – розовая.) Кроме того, тёплые тона шли в ход для передачи эффекта тепловых источников света, а холодные – для отражающих. Зелёный цвет, располагающийся посередине шкалы спектра и представляющий собой смесь жёлтого и голубого (тёплого и холодного), не находит точной привязки ни к одному часто встречающемуся природному источнику света и упоминается лишь однажды (в книге «Вся кинематография») как пригодный для «таинственных сцен». Это можно объяснить, по-видимому, тем, что в природном мире он присущ различным биохимическим процессам (светящиеся микроорганизмы, ночные насекомые, кладбищенские и болотные огоньки, огни святого Эльма и т. п.).

Нигде и никогда не говорится о предпочтительности какого-либо цвета для окраски титров, хотя необходимость их цветового выделения подчёркивается особо («Вся кинематография»). Окраска титров сохранившихся немых фильмов 1905 -1925 годов бывает самая разная, и нет оснований утверждать, что какой-то цвет встречается здесь чаще прочих.

Также нет видимой связи между принципами применения цвета в кино и какой-либо из существовавших в куль-

туре на границе столетий системой символического, звукоподражательного или музыкального истолкования цвета. Вираж выполняет лишь тавтологически-информационную, комментаторски-иллюстративную функцию.

Эволюция виражного цвета и эволюция кинонадписи до 1908 года были идентичны; оба явления возникли в системе однокадрового фильма (или сами сформировали её, что в данном случае то же самое) как два параллельных кода, на разных уровнях (чувственном и информационном) способствовавших включению зрительского сознания в эту систему. Они были одинаковы и функционально (комментарий), и технологически (фотограммный метод). Цветовое решение было единственным для каждого кадра, поскольку кадры фабриковались по отдельности. Вираж покрывал изображение в кадре, комментируя его на уровне состояния фиксируемой среды, поэтому кино и не воспринималось как цветное или хотя бы как приближающееся к этому «идеальному объекту». Никому не пришло в голову оспаривать приоритет в применении виража или просто отметить первые случаи его появления в кино. Это было бы так же бессмысленно, как требовать патент на появившуюся в кадре надпись.

Объединение одноцветных кусков изображения (или изображения и надписей) в блок представляется первым шагом к внедрению в комплекс фильма драматургического лейтмотива, по своему значению не менее важного, чем со-

единительно-разграничительная функция интертитра. Так возник посыл к драматургии изображения, контрапунктирующей с сюжетом и способной трансформировать и даже менять смысл фильма.

На примере двух вариантов цветового решения одного и того же фильма («Кабинет доктора Калигари») можно понять, как цветовая трактовка может повлиять на скрытую от глаз игру составляющих фильмического «ноумена».

Синие титры ранней (около 1920 года) копии, будучи естественной составляющей «ночного» действия фильма, попав в нормальную «дневную», желтовато-коричневую среду, представлялись осколками ночного кошмара, напоминанием о скрытом действии механизмов подсознания в беспечном, ничего не подозревающем «сознательном» быту. Даже нейтральная вербальная информация приобретает обертона раздвоенности, усиливающий ощущение смысловой наполненности текста. Рассказ Франциса в саду психиатрической лечебницы и его сообщение об убийстве Алана соединяют эти два мира, буквально втаскивают один в другой: синие фигуры движутся на жёлтом фоне. Хельмуту Регелю совмещение вирирования с тонированием не показалось драматургически убедительным (тем более реставраторам фильма делает честь то, что они всё-таки остановились на этом варианте); нам же оно представляется ключевым для понимания фильма.

Цветовое решение позднейшей (около 1926 года) копии

более заурядно и в техническом, и в смысловом отношениях. Зелёные титры («таинственные» сами по себе) не входили в содержательные ассоциации ни с ночным, ни с дневным миром; информация, которую несли интертитры, пусть даже графически эмоционально оформленная, субстанционально отчуждалась от обоих миров (сознания и подсознания) и при этом пунктуально отделяла их друг от друга, не допуская смешения. Соединение виража с тонированием в этом случае никоим образом не требовалось.

Говоря о функциональном сходстве интертитра и виражного цвета, нельзя не заметить, что потенциальные возможности комбинаторики, образования смысловых блоков, роднят их с музыкальным сопровождением. Поэтому необходимо сказать хотя бы несколько слов и о нём.

Поскольку комментаторская функция близка исполнительской, музыка в кинематографе первого феноменологического цикла выполняла роль, сходную с теми, которые играли название и вираж, появившиеся при механическом разрастании фильма-кадра. Любопытное свидетельство о сезоне 1908/09 годов оставил в своих мемуарах А. Ханжонков: «Раньше никакой потребности в нотах при игре под картины не ощущалось: аккомпаниатор хорошо знал, что под драму надо играть вальс, под комическую – галоп, а под видовую в зависимости от её темпа – что-нибудь из других танцев».³⁶ Интересно, что речь идёт именно о танце-

³⁶ Ханжонков А. А. Возникновение и развитие русской кинопромышленно-

вальной музыке, где особенно важны ритмический рисунок и чётко обозначенный размер, т. е. хорошо осязаемое и частое чередование сильных и слабых долей такта. Танцевальная музыка целиком покрывала пространство недлинных фильмов, придавая им видимость (слышимость) монолитного явления. Этого нельзя сказать о специальных партитурах и музыкальных компиляциях, широко распространённых во втором двенадцатилетнем цикле (1909—1920). Призванные иллюстрировать ряд отдельных картин (эпизодов) фильма, такие музыкальные подборки усиливали ощущение распада, расчленения фильма на куски, разрушая диалектическую связь «объединения-разъединения», которую так замечательно поддерживала танцевальная мелодия. Простым чередованием сильных и слабых долей она подчёркивала и пробуждала неожиданные фильмические смыслы и тем самым производила эффект запланированной неожиданности, различный для каждого сеанса.

«Хорошая фильма настолько поглощает наше внимание, что музыки мы как будто не замечаем; в то же время фильма без музыкального сопровождения кажется нам обеднённой» – эта мысль Б. Эйхенбаума³⁷ также применима по отношению к надписи и выражу.

Так три информационно-тавтологических обертона стали
сти: [машинописный экземпляр, хранящийся в Лаборатории отечественного кино ВГИК]. Т. 1—2, 1934. Т. 1, гл. 3, с. 25.

³⁷ Поэтика кино: Сб. статей / Под ред. Б. М. Эйхенбаума. М.: Л.: Кинопечать, 1927. С. 27.

естественными составляющими фильмического комплекса, феноменологической первоячейки кино. Они обеспечивали мно-гослойность сообщения, обращенного к зрителю. Комплекса, естественно (эволюционно) сложившегося и естественного (природного, натурального) именно вследствие механичности его составляющих. Он усваивался воспринимающим сознанием сразу и незаметно, изъятие какой-либо части нарушало сложившийся баланс и производило болезненный эффект, что подтверждается следующим замечанием Б. Эйхенбаума: «Особенности восприятия требуют, чтобы фильма была окутана особой эмоционально-условной атмосферой, присутствие которой может быть так же незаметно, как присутствие воздуха, но вместе с тем так же необходимо».³⁸ Что касается конкретно цвета (виража), то его эволюция в период первого цикла была следующей. В первой фазе («архаичной», экспериментальной) цвет был механическим трюком, тавтологически-ситуативно распространявшимся на весь кадр (фильм). Во второй («зрелой», нормативной), повторив генезис движущихся картинок, стал служить образованию смысловых цветовых блоков. Очевидно, что в третьей фазе («отмирающей», снимающей оппозицию эксперимента и нормы) вираж должен был образовать смысловые блоки внутри одного кадра, балансирующего, в свою очередь, между стремлением к разложению на минимальные единицы и тягой к расширению, накоплению естественных

³⁸ Там же.

изменений.

Именно на 1908 год приходится подобные опыты, один из которых описан Л. Форестье:

«Однажды на юго-западе Франции, в перерыве между съёмками основного фильма, я снял видовую, которая <...> состояла из кусков, показывающих бушующий океан, разбивающиеся о прибрежные скалы огромные волны, и заканчивалась пятнадцатиметровым кадром, изображавшим заход солнца за старинную церковь, стоящую на большой скале.

Этот кусок был очень эффектно и своеобразно обработан лабораторией: первые 5 метров были окрашены в оранжевый цвет, который постепенно переходил в наплыв багрового цвета; последний, в свою очередь, переходил в тёмно-синюю окраску. Всё это должно было изображать постепенное наступление ночи. Виды бушующего океана и удачная обработка лабораторией последнего кадра произвели на зрителей огромное впечатление. Было продано больше 800 копий, что дало «Гомон» солидную прибыль»³⁹.

Остаётся только гадать, как отразилось бы на феномене кино, если бы технологические разработки привели к промышленной унифицированной отделке минимальных элементов кинокадра.⁴⁰ (В то же самое время Уильям Фриз-

³⁹ Форестье Л. П. Великий немой. М.: Госкиноиздат, 1945. С. 22.

⁴⁰ Написано в 1990-м году. Теперь покадровая обработка изображения на компьютере является повсеместно распространённой.

Грин применял машинку для покадрового – клеточного – окрашивания позитива.) Но такая возможность развития была пресечена появившимися системами действительно цветного кино, первая из которых была пущена в коммерческую эксплуатацию в начале 1909 года. Это был «Кинемаколор» Смита – Урбана.

Если вирирование на протяжении не менее чем двух циклических периодов оставалось весьма инертной, неизменяющейся нормой, то разработки систем цветного кино, напротив, почти не выходили за рамки эксперимента и очень редко находили серьёзное коммерческое применение. Робость эта, объяснимая трудноразрешимыми техническими проблемами, с лихвой компенсировалась обилием самих разработок. За 36 лет существования немого кино было получено такое количество патентов на различные системы цветного кино, технологические усовершенствования и приспособления к ним, что точный подсчёт затруднителен. Определённо, их было не менее сотни.

Если суммировать имеющиеся исторические данные о развитии цветного кино, то складывается впечатление, что никакого чёрно-белого кино не было вообще, поскольку количество технологических разработок, приведших к появлению синематографа Люмьера, не идёт ни в какое сравнение с тем «араратом» изобретений, на вершине которого сияет первый игровой полнометражный трёхцветный фильм «Бекки Шарп» (сша, 1935, компания «Пионер-фильм», способ

фирмы «Техниколор»).

Убедительная информация на этот счёт содержится в книге А. Клейна «Цветная кинематография» (русский перевод – 1939 год). В изложении А. Клейна история цветного кино предстаёт перед читателем как цепочка непрерывных усовершенствований. Однако попробуем рассмотреть, каково было «внутрициклическое» развитие цветного кино, в противоположность виражной окраске (создававшей инертную «абсолютную норму») почти всегда остававшегося весьма подвижным «абсолютным экспериментом». Это тем более интересно, что цветное кино до истечения третьего цикла (1932) не подключалось к фильмическому комплексу феномена кино и, казалось бы, не должно было испытывать тяготения к трёхфазовой внутрициклической эволюции.

Прежде чем цитировать А. Клейна, нужно учесть одно обстоятельство, важное для понимания стартовых условий чёрно-белого и цветного кино. Если чёрно-белая фотография, чтобы стать «ожившей фотографией», должна была быть прежде всего спроецированной с плёнки – неважно, для индивидуального потребителя (Эдисон) или для коллективного пользователя (Люмьер), то цветная фотография к этому моменту существовала только в виде проекции с трёх цветоделённых диапозитивов.

Цветочувствительная эмульсия ещё не была изобретена, поэтому диапозитивы снимались на чёрно-белую эмульсию, чувствительную ко всем частям спектра. Цвет при съёмке

разлагался с помощью трёх цветных фильтров (красного, зелёного и синего) на составляющие и вновь синтезировался при проекции. Существовали два способа синтеза первичных элементов света:

- сложение первичных элементов, начиная от полного отсутствия света;

- вычитание различных количеств трёх первичных цветов из белого света, являющегося суммой всех цветов.⁴¹

В первом случае (аддитивный метод) для проекции позитива употреблялись те же фильтры, что и для съёмки соответствующих негативов. Во втором (субтрактивный метод) – с трёх цветоделённых негативов изготавливались три позитива, окрашенные (или спроецированные с фильтром) каждый в тот цвет, который является дополнительным (по теории цветного зрения) к цвету, действовавшему на негатив. То есть если поглощающие цвета (фильтры) – красный, зелёный и синий, исходные субтрактивные цвета – голубой, пурпурный и жёлтый. «Следовательно, позитивное изображение, отпечатанное с негатива, снятого с красным светофильтром, надо окрашивать в сине-зелёный (голубой) цвет; позитивное изображение „зелёного“ негатива надо окрасить в красно-синий (пурпурный) цвет; позитивное изображение „синего“ негатива – в красно-зелёный (жёлтый) цвет».⁴²

Два эти способа имели разные возможности. Аддитив-

⁴¹ См.: Клейн А. Цветная кинематография. М.: Госкиноиздат, 1939. С. 20.

⁴² Там же, с. 21 – 22.

ные процессы позволяли не только одновременную, но и последовательную проекцию (построенную на эффекте остаточного зрения – основе кино). Они обладали, как пишет Клейн, «неотъемлемым преимуществом – дешевизной, так как стоимость их производства такова же, что и чёрно-белого фильма, и проектируемый позитив всегда является непосредственным отпечатком с негатива.

Цветоделённые кадры обычно занимают площадь одного нормального кадра. Таким образом, аддитивный процесс требует обычного количества нормальной позитивной плёнки». ⁴³

Однако именно субтрактивные процессы, при которых окрашивалась сама плёнка, а негатив и позитив были «разноцветны», послужили основой для появления цветного кино. Хотя такая технология поначалу была малопривлекательна с коммерческой точки зрения, как напоминает Клейн: «двухцветный негатив стоит вдвое дороже чёрно-белого, а трёхцветный – втрое». ⁴⁴

Итак, цветное кино в своём развитии должно было обрести ряд параметров, данных чёрно-белому кино от природы, разрешив при этом:

- проблему съёмки на одну плёнку или хотя бы проекции с одной плёнки (лучше всего стандартной, 35 мм);
- проблему копирования, т. е. тиражирования, и распро-

⁴³ Там же, с. 93.

⁴⁴ Там же, с. 128.

странения фильмов с целью коммерческой эксплуатации;
– проблему параллакса, возникающего при сведении нескольких изображений в одно, – точного совпадения добиться было очень трудно, и вокруг предметов на экране появлялись разноцветные контуры.

На последнем месте, как ни странно, стояла проблема точной цветопередачи и то, что можно назвать «идеальным объектом» цветного кино, – моментальный многокрасочный фотографический снимок, поддающийся копированию.

Повторим, стартовые условия и цели чёрно-белого кино и цветного были почти полярно противоположны.

Обратимся вслед за А. Клейном к хронологии цветного кино.

1897. Впервые публикуется статья французского изобретателя Дюко дю Орона (написана ещё в 1862 году). Автор «описал „фотохромоскоп“ (оптический прибор для аддитивного сложения трёх первичных цветных изображений), аддитивную проекцию, процесс с мозаичным растром, бипак и даже трипак. Таким образом, он предвосхитил почти всё, что позже было применено на практике».⁴⁵

1897. Выдан один из самых ранних патентов цветного кино – патент Изензее из Берлина. Изобретение реализует основную идею аддитивного кинопроцесса – съёмка не одновременная (на несколько плёнок), а последовательная (на одну плёнку), при помощи вращающегося эксцентрически раз-

⁴⁵ Там же, с. 5.

мещённого перед объективом диска с красным, зелёным и синим (цвет индиго) секторами.

Вся первая фаза проходит под знаком усовершенствования этой идеи, патенты выдаются один за другим.

1900. Начало практической (ещё не коммерческой) демонстрации (Фриз-Грин). От одновременной проекции быстро отказываются (неустранимый параллакс). Последовательная проекция требует огромной скорости (48 или даже 72 кадр/с), недостижимой для проекторов того времени. Идёт встречный процесс: скорость увеличивается, а количество последовательных цветов уменьшается и достигает двух.

1906. Дж. А. Смит патентует метод, впоследствии получивший название «Кинемаколор». «Смит применял перемежающиеся красный и зелёный светофильтры, которые вращались перед объективом. Плёнка движется при съёмке со скоростью вдвое большей, чем обычно, а именно – 32 кадра в секунду, в проекторе же – со скоростью 30 кадров в секунду».⁴⁶ Пробуют также применять два или три частично срезанных объектива.

– «Уолл высказал предположение, что печать с матрицы путём впитывания краски и субтрактивный синтез являются лучшим разрешением задачи»⁴⁷? «Ещё в 1906 году Уолл говорил: «Как ни далеки наши желания от выполнения,

⁴⁶ Там же, с.8.

⁴⁷ Там же.

тем не менее то, что нам нужно, – это полнометражный кинофильм, каждый кадр которого представляет собою фиксацию движения в данный момент съёмки и в то же время полную регистрацию цветов предмета».⁴⁸

Однако достигнутый в аддитивном процессе баланс скорости – 32 кадр/с и двуклеточной парной окраски сместить в сторону одноклеточной было уже физически невозможно.

– Фриз-Грин применяет вместо проецирующих светофильтров машинку для покадровой (чередование двух цветов) окраски плёнки, соединяя самый совершенный к тому времени метод съёмки и проекции с самым архаичным (фотограммным) способом окраски. Образуется компания «Фриз-Грин Патенте».

– Начинается эксплуатация «Кинемаколора» Смита – Урбана, которая приносит коммерческий успех. Однако неудачная прокатная политика фирмы и судебный процесс, затеянный ею против Фриз-Грина, подрывают финансовые дела.

– «Бёртон первым взял патент на важное изобретение, получившее название „способа с линзовым растром“».⁴⁹ Линзы, преломляющие свет, выдавливаются прямо на плёнке со стороны, противоположной эмульсии. Приём чисто фотограммный, но чересчур экспериментальный для своего времени. Коммерчески не используется.

⁴⁸ Там же, с.11.

⁴⁹ Там же, с. 15.

– «Леви <...> предложил двухстороннюю плёнку для двухцветной субтрактивной печати». ⁵⁰

– Появляется трёхцветный аддитивный процесс Гомона, поразительный своей архаичностью (идея опоздала на 12 лет). Коммерческий успех невелик, хотя «Кинето» (наследовавшая «Кинемаколору») ещё продолжает делать сборки на двухцветном аддитивном процессе.

– Появляется способ Эрнандес-Мейа («Синеколограф»). Плёнка покрывается эмульсией с двух сторон. Первый коммерчески пригодный субтрактивный способ. «Затем последовали двухцветные способы Айвса, Келли, Фокса и Торнтона». ⁵¹

– «В компании с Келлер-Дорианом Бёртон запатентовал метод выдавливания на плёнке преломляющих свет элементов (цилиндрические или другой формы линзы)». ⁵² Эта идея прозвучала ещё в 1909 году.

– «Капстаф, сотрудник Кодаковской исследовательской лаборатории, изобрел способ „Кодахром“ (старый)». Негативы снимаются камерой, расщепляющей лучи; с негативов делаются позитивные отпечатки, а с них – негативный на двухсторонней плёнке. Изображение проходит дубящую ванну, а потом окрашивается в обычные для двухцветки цвета – красно-оранжевый и сине-зелёный. «Краситель диффунди-

⁵⁰ Там же, с.11—12.

⁵¹ Там же, с.12.

⁵² Там же, с.15.

рует в желатин только в незадубленных местах, и таким образом получается позитивное цветное изображение. После этого серебро полностью удаляется».⁵³

1915. Компания «Синехром», унаследовавшая патенты Фриз-Грина, решая проблему параллакса в аддитивной проекции, применила систему «из двух линз, которые помещаются позади призмы, делящей лучи». «С этого времени до 1921 г. начинают снимать картины на плёнке двойной ширины так, что изображения располагаются рядом и имеют нормальные размеры (35 мм. – *Н. И.*) Плёнка перфорируется не только по краям, но и в середине. Такая плёнка изготовлялась фирмой „Кодак“».⁵⁴

1915. Образуется фирма «Техниколор», начавшая свою деятельность с разработки двухцветного аддитивного способа. Сложности такой проекции были поняты быстро. «Д-р Кальмус пишет: «Я думаю, что киномеханик должен быть чем-то средним между акробатом и профессором».⁵⁵

1918. Вильям ван Дорэн Келли, начавший в 1913 году с разработки аддитивного метода, приходит к выводу, что «цвет должен получаться на самой плёнке».⁵⁶ В компании с Денингом и Селисбери он открывает лабораторию под названием «Кездаколор». «Их первой картиной, сделан-

⁵³ Там же.

⁵⁴ Там же, с.10.

⁵⁵ Там же, с. 12.

⁵⁶ Там же, с. 13.

ной субтрактивным способом, был снимок на плёнке длиною в 50 футов – „американский флаг“. Она была показана 12 сентября 1918 года в „Рокси и Риальто“ в Нью-Йорке и имела успех. Вскоре после этого Келли возвращается в компанию „Призма“, которая реорганизуется. Предпринимается выпуск больших фильмов, и в 1919 году выпущен фильм, сделанный по субтрактивному способу».⁵⁷ «Келли был интересной и значительной фигурой. Он объединил работу Фрейз-Грина, Эрнандес-Мейя и других. В двухцветных фильмах фирмы „Призма“ он достиг очень высокого качества».⁵⁸

1920. После работ Келли, синтезировавших архаичные и нормативные разработки второго двенадцатилетнего цикла, появляется закономерный для начала следующего этапа способ Мильса, известный под названием «Зоэхром». Негатив снимается на одну плёнку, причём одновременно экспонируются четыре изображения – один кадр нормальных размеров, за которым следуют три маленьких, уместяющихся на площади одного обычного. Печать позитива производится также на одну плёнку, но в четыре этапа: после печати каждого цветоделённого изображения плёнка покрывается новым слоем эмульсии для печати следующего. Разумеется, способ этот коммерчески не использован.

1922. «Эрон Гамбургер, американский химик, живший

⁵⁷ Там же, с. 13—14.

⁵⁸ Там же, с. 14.

в Англии, патентовал двухцветный виражный (с красителями) метод, известный как способ „Полихромид“. <...> Негативы снимались съёмочной камерой с расщеплением лучей, которая во многом напоминает построенную позднее камеру фирмы „Техниколор“. Позитивная пленка двухсторонняя».⁵⁹

1923. «Техниколор» отказывается от аддитивного процесса. «Отпечатки стали делать с негативов, снятых посредством камеры с разделением лучей. Печатный аппарат давал два цветоделённых изображения на отдельные плёнки. Позитив затем проявлялся дубящим проявителем, и таким образом получались два рельефных изображения. Оба рельефа затем окрашивались, и плёнки склеивались друг с другом. <...> Подобный способ предлагался раньше Лаушем <...>. По этому методу Дуглас Фербенкс в 1926 году сделал самый лучший из двухцветных фильмов – «Чёрный пират».

В 1928 году этот метод заменили методом гидротипной печати, так как возникали большие затруднения при проектировании (плёнка коробилась, и изменялась фокусировка)».⁶⁰

1925. «В 1925 году от широкой плёнки (как в системе „Синехром“. – *Н. И.*) отказались. <...> Картины стали теперь снимать рядом, парами, на обыкновенной 35-миллиметровой плёнке – так, чтобы в нормальном кадре поместились

⁵⁹ Там же.

⁶⁰ Там же, с.12—13.

оба изображения. <...> Таким образом, мы видим, что аддитивный процесс в своём высшем развитии шаг за шагом идёт вспять, к основателю кинематографии Фрейз-Грину». ⁶¹

Фирма «Кодак» приобрела патент Келлер-Дориана – Бёртона (способ с линзовым растром, фотограммным образованием, разлагающим свет прямо на киноплёнке, патенты 1909 и 1914 годов); «и с 1928 года усиленно его эксплуатировала на 16-миллиметровой плёнке под названием способа «Кодаколор». ⁶²

Способ «Спайсер – Дюфэ» с мозаичным цветным растром. Растр накатывался на киноплёнку специальной машиной и имел вид пересекающихся микроскопических полос трёх цветов: они были фильтрами, нанесёнными прямо на плёнку фотограммным способом. «Вообще говоря, данная плёнка является, пожалуй, единственной успешной попыткой применения в кинематографии метода трёхцветного раstra». «В США образуется компания для эксплуатации этого способа и родственные компании «Дюфэ-колор» и «Спайсер – Дюфэ». Недавно образовалась компания «Дюфэ – Хромекс», объединившая капиталы всех этих компаний. В 1931 году объединённой фирмой демонстрируется в Англии первый удовлетворительный по качеству фильм, но к этому времени не разрешена ещё проблема копирования

⁶¹ Там же, с.11.

⁶² Там же, с.15.

(сразу получают обращённый цветной позитив).⁶³

1928. Появилось очень много аддитивных и субтрактивных методов, «но исторически важным является лишь появление в 1934 году способа „Гаспарколор“. В этом способе в качестве позитивного материала впервые применена трёхслойная плёнка с окрашенными эмульсиями».⁶⁴

⁶³ Там же.

⁶⁴ Там же, с. 16.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.