

УДК 77.94
ББК 85.373(0)
Р 17

Совместный научно-образовательный проект
Российского института культурологии МК РФ и издательства «Эксмо»

Рекомендовано к печати
Ученым советом Российского института культурологии МК РФ

Автор-составитель серии:

К. Э. Разлогов, доктор искусствоведения, профессор

Редакционная коллегия серии:

К. Э. Разлогов (главный редактор);

К. З. Акопян, доктор философских наук, профессор;

О. Н. Астафьева, доктор философских наук, профессор;

И. М. Быховская, доктор философских наук, профессор;

А. Г. Васильев, канд. ист. наук, доцент;

Е. А. Воронцова, канд. ист. наук;

Н. А. Кочеляева, канд. ист. наук, доцент;

Т. А. Пархоменко, доктор исторических наук;

Ю. М. Резник, доктор философских наук, профессор;

В. Л. Рабинович, доктор философских наук, профессор;

В. М. Розин, доктор философских наук, профессор;

А. Н. Рылева, доктор культурологии;

В. П. Шестаков, доктор философских наук, профессор;

Э. А. Шулепова, доктор культурологии, профессор

Титульный редактор:

Е. А. Воронцова, кандидат исторических наук

Рецензенты:

В. О. Чистякова, кандидат философских наук, заведующая сектором экранной культуры
и новых технологий коммуникации Российского института культурологии МК РФ;

А. М. Шемякин, кандидат филологических наук,
заведующий отделом современного отечественного кино НИИ киноискусства.

Разлогов К. Э.

Р 17 Мировое кино. История искусства экрана / К. Разлогов. – М. : Эксмо,
2013. – 688 с. : ил. – (Российский институт культурологии. Сокровищница
мировой культуры).

ISBN 978-5-699-62663-2

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

Издание хорошо иллюстрировано, снабжено именным указателем и указателем фильмов. Адресовано оно как специалистам (историкам, культурологам, философам), так и самому широкому кругу читателей — всем, кого интересуют история и культура.

УДК 77.94
ББК 85.373(0)

ISBN 978-5-699-62663-2

© Разлогов К. Э., текст, 2011
© Кадры из фильмов. Киноконцерн «Мосфильм», 2011
© Оформление. ООО «Издательство «Эксмо», 2013

Оглавление

Принятые сокращения	5
Предисловие	6
Кино начиналось так	8
Глава I. Великий немой	19
Примитивы	20
Жанры	26
Рождение Голливуда и «система звезд»	44
«Язык кино» и монтажное повествование	52
Первая волна экранизаций	58
Война: между хроникой и эксцентрикой	71
«Золотой век» немого кино	81
Киноавангард	89
Эксперимент, понятный миллионам?	95
Цвет и звук в немом кино	102
Глава II. Кино запело, заговорило, зашумело. 1927–1940 гг.	105
Будущее «звуковой фильма»	106
Индустрия развлечений в мире и в СССР	110
«Размножение» комедий	117
Историко-революционный фильм как жанр	120
От гангстерского фильма к полицейскому	124
Фильм ужасов	128
Судьбы вестерна	132
Победа прозы над поэзией	135
Глава III. Экранная реальность и театральность. 1932–1979 гг.	141
Консервированный театр	142
Глубина резко изображаемого пространства и эффект достоверности	148
От боевых действий к «холодной войне»	153
Судьбы неореализма	160
Повествование и зрелище в конкуренции между кино и ТВ	166
Реабилитация физической реальности и теологический реализм	172
Эпический театр Брехта, деконструкция и дистанцирование	179
Новая оперность и «синема веритэ»	184
Глава IV. Метаморфозы социалистического реализма. 1934–2010 гг.	191
Догма и реальность	192
Многонациональное советское	201
Политика — религия — культура	210
Восток к западу от СССР	215

В центре Европы	230
Буря на Балканах	247
Соц-арт и кино	260
Победа соцреализма на Западе	268
Глава V. Игры интеллектуалов. 1958–1976 гг.	273
Формирование мирового кинопроцесса	274
От «оттепели» к «застоя»	281
Горечь «сладкой жизни».	290
Французская «новая волна»	298
Три волны «нового немецкого кино»	308
Ингмар Бергман и его оппоненты	313
«Новое кино» Латинской Америки	317
Бенгальская киношкола	322
Японское кино: между традицией и модернизацией	326
Траектории политизации.	330
Глава VI. Парадоксы глобализации. 1966–2010 гг.	335
Всемирный кинорынок и реванш кинозрелища	336
Деамериканизация	348
Нео-Голливуд	352
Болливуд	357
Боевые искусства Востока в мире кино	362
«Опасные связи» и бродячие сюжеты	365
Молодежная контркультура и сексуальная революция	374
«Любовь и смерть»	384
Транснациональные карьеры и копродукции	387
Глава VII. Мейнстрим. 1977–2010 гг.	395
Современный кинопроцесс.	396
Волна детско-подросткового кино	405
Сиквелы, приквелы и ремейки.	414
Синдром «Титаника»	422
Глава VIII. Фестивальный калейдоскоп. 1932–2010 гг.	433
Фестивальное движение	434
Национальные фестивали и премии	442
Иерархия международных фестивалей	453
Канны: между искусством и бизнесом.	472
Московский Международный	482
Фестивали в России и СНГ	507
Фестивальное движение как противовес глобализации.	529
Кино XXI века	539
Именной указатель.	560
Указатель фильмов.	613

Принятые сокращения

букв. — буквально

в т. ч. — в том числе

в., вв. — век, века (при датах)

ВГИК — Всероссийский государственный университет кинематографии им. С. А. Герасимова

г., гг. — год, годы (при датах)

ед. хр. — единица хранения

и др. — и другие

и т. д. — и так далее

и т. п. — и тому подобное

им. — имени

М. — Москва (в библиографических описаниях)

МКФ — международный кинофестиваль

ММКФ — Московский международный кинофестиваль

МЧС — Министерство по чрезвычайным ситуациям

наст. имя и фам. — настоящие имя и фамилия (в именном указателе)

прим. — примечание

прозв. — прозвище (в именном указателе)

С. — страница (в библиографических описаниях)

см. — смотри

СНГ — Содружество Независимых Государств

СПб. — Санкт-Петербург (в библиографических описаниях)

СССР — Союз Советских Социалистических Республик

Т. — том (в библиографических описаниях)

т. е. — то есть

урожд. — урожденная, урожденный (в именном указателе)

цит. — цитируется

Предисловие



Книга, предлагаемая вниманию читателя, носит в известной мере парадоксальный характер: с одной стороны, это попытка изложить историю кино систематически, а с другой — передать особенности кинопроцесса, многообразии тех путей, по которым киноискусство развивалось на протяжении уже более 100 лет.

Будучи начинающим исследователем, я со свойственным молодости максимализмом задумал написать «Историческую поэтику кино» в трех томах. Первый должен был называться «Великий немой», второй — «Пути звукозрительного синтеза», вопрос о названии третьего тома оставался открытым. В отличие от традиционных историй кино, основанных на изложении событий по хронологии и по странам (примеры такие в литературе есть, начиная с классических работ Ж. Садуля), мне хотелось проследить в первую очередь логику взаимодействия социокультурных, экономических и творческих факторов в кинопроцессе, сделав при этом акцент на многообразии художественных возможностей экрана.

Не знаю, удастся ли мне осуществить свой масштабный замысел (жизнь коротка), но я с удовольствием отталкивался от него при работе над предлагаемой популярной историей кино как искусства. Это повествование не распадается на историю зарубежного и отечественного кино (так читаются курсы истории кино в специализированных учебных заведениях) и лишь в случае необходимости выделяет отдельные периоды развития и национальные школы, поскольку я стремился показать собственную логику кинопроцесса в его единстве и многообразии.

Читатель не найдет здесь отдельных глав, посвященных национальным кинематографиям; традиционные периоды истории кино не следуют друг за другом, а в значительной степени пересекаются, коль скоро различные тенденции, направления и школы в истории кино отнюдь не прекращали своего существования с появлением новой школы, тенденции или направления. Мне хотелось, насколько это возможно в книге относительно небольшого объема, отразить те реальные процессы, которые происходили и происходят в киноискусстве независимо от географии или технологии — но связаны с менталитетом и культурой. А также с политикой и экономикой: ведь кино — это еще и индустрия.

Для того чтобы облегчить ориентацию в этом многоплановом процессе, за основным текстом книги следуют указатели, по которым заинтересованный читатель сможет найти те страницы, где

анализируются конкретные фильмы и рассказывается о мастерах кино: режиссерах, продюсерах, сценаристах, актерах и операторах (хотя, разумеется, ограниченный объем не дает возможности рассматривать творческие биографии во всей полноте, равно как и давать подробный разбор конкретных картин).

Предлагаемая история кино является не столько фундаментальной, сколько авторской. Она может претендовать на субъективность на вполне законных основаниях, поскольку отражает взгляд человека, который в значительной мере был и остается не только свидетелем, но и активным участником кинопроцесса на протяжении почти полувека.

Первая половина этой книги (до 1960 г.) является для меня самой историей: я начал систематически знакомиться с кино в 14 лет как зритель в трех маленьких и дешевых парижских кинотеатрах «искусства и эксперимента» на крошечной рю (улице) Шамполион в Латинском квартале. Многие факты известны мне по разного рода литературным изложениям, по интервью и свидетельствам очевидцев. Но основная часть охватывает более поздние периоды. Это было время, когда кино завоевало право на звание высокого искусства, стало престижным, когда пришло не только новое поколение режиссеров, но и новое поколение критиков. В передаче событий этих лет авторская позиция будет скорее пристрастным мнением мемуариста, нежели отвлеченным взглядом историка.

Надеюсь, что с учетом этого субъективного момента картина истории мирового кино все же будет представлена внимательному читателю более или менее точно. Мне, конечно, хотелось бы поговорить о проблемах художественных, эстетических, творческих, но я буду касаться и тех трансформаций, которые происходят в киноиндустрии как сфере бизнеса и производства, влияющей и на художественно-эстетические аспекты произведений.

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

Я особенно благодарен своим коллегам и ученикам: Н.А. Бояршиновой, Ю.Ф. Корчагову, М.Ю. Торопыгиной, А.О. Сопину. Если бы не их помощь, ошибок и неточностей, без которых не обходится ни одна история кино, в этой книге было бы больше.

Кино начиналось так...

Ранняя история кино обычно распадается на две части: с одной стороны, это история научно-технических открытий, которые привели к изобретению кинематографа, с другой — история многочисленных представлений и зрелищ, основой для которых служили движущиеся изображения. Кинематограф оказался точкой схода трех линий исследований:

— во-первых, это изучение зрения и способности сетчатки глаза сохранять изображение в течение приблизительно 0,1 секунды, о чем было известно еще в античности (об этом писали и Птолемей, и Лукреций);

— во-вторых, развитие способов фотографического воспроизведения видимого мира, т. е. истории фотографии, начиная с Ж. Ньепса;

— в-третьих, методики анализа и синтеза движения и его воспроизведения, что заставляет некоторых исследователей начинать историю кино с эпохи палеолита (фрески пещеры Альтамира) или с XIII в., когда, по преданию, Р. Бэкон изобрел «волшебный фонарь».

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

Современный читатель, естественно, заметит, что здесь практически точно воспроизведен сеанс в кинотеатре: луч света, падающий из аппаратной, находящейся за спиной зрителей, переносит на находящийся перед их глазами экран запечатленные на пленке изображения.

Для философа эта притча иллюстрировала следующее: все, что непосредственно воспринимается человеком, — лишь бледная тень абсолютных идей, лежащих в основе мироздания (основа так называемой системы объективного идеализма в философии). Нас же интересует только то, насколько точно были предугаданы особенности технического воспроизведения реальности на экране и отношение к этой реальности зрителя, для которого экранные образы со временем станут аналогом не только самой реальности, но и (что более важно) реальности воображаемой, сновидений, индивидуального и коллективного бессознательного.

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

Помимо «волшебного фонаря», первыми зрелищами, так или иначе предвосхищавшими кинематограф, можно считать разные формы реконструкции движения с помощью

чередования рисунков. Так, во второй половине XIX в., еще до изобретения кинематографа, появился «оптический театр» Э. Рейно, где с помощью сконструированного им аппарата на экран проецировались движущиеся изображения. Отталкиваясь от этого факта, многие теоретики и историки кино считают, что кинематограф начинался не с игрового и не с документального фильма, и даже не с фотографического воспроизведения действительности, а с анимации, с оживления рисунков и создания на этой основе представлений, основой которых было движущееся изображение.

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

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

В истории кинематографа каждой страны называют людей, стоявших у истоков национального кинопроизводства; более того, они в разной степени предвосхитили открытие братьев Люмьер. Это братья М. и Э. Складановские в Германии, В. Сашин-Федоров в России и многие другие. Все они дошли до понимания того, что фотографии можно оживить и демонстрировать, но не превратили это изобретение в общественное достояние. Вообще фотография в движении первоначально воспринималась скорее как инструмент научного исследования, способы фотографи-

ческой фиксации окружающего мира зарождались именно в научно-технической среде.

Первый публичный киносеанс стал основой развития зрелищности, в его программе уже обнаруживается предвосхищение многих явлений в истории кинематографа. Ряд эпизодов, запечатленных камерой братьев Люмьер, открывал дорогу кинохронике, в т. ч. и документалистике социального характера, получившей особое развитие в конце XIX — начале XX в. Сказанное относится, например, к таким сюжетам, как «Выход рабочих с фабрики Люмьер» или «Разрушение стены».

Интерес вызывали отдельные бытовые сценки, причем они далеко не всегда заинтриговывали теми чертами, которые в них видит зритель наших дней. Для современной аудитории, привыкшей к восприятию кинофильмов и телевизионных программ, изображение передает серию определенных осмысленных движений, которые определяют повествовательную линию фильма или эпизода, а кадр читается в целом, вокруг своего смыслового и эмоционального центра. Однако такое восприятие возникло не сразу.

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

В первой программе братьев Люмьер можно разглядеть зарождение кинематографических жанров. Так, некоторые исследователи не без основания считают первым фильмом



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

ужасов картину «Прибытие поезда на вокзал в Ла Сиота». Дело в том, что появление на экране приближавшегося к перрону состава вызвало настоящий ужас в зале: зрители выбегали, боясь, что поезд на них наедет.

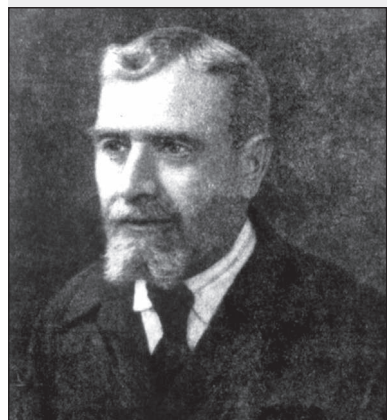
В течение года после первого киносеанса кинопроизводство распространилось практически по всему миру. Но эволюцию кинопромышленности и проката неправильно было бы рассматривать как некое последовательное совершенствование, ибо налицо, по крайней мере, два принципиально различных пути развития киноиндустрии: первый нашел наиболее полное выражение в Европе, второй — в США.

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

В первые годы наиболее развитыми были кинематографии Франции и Англии, в 1900–1910-е гг. — Италии, Дании, России и Германии. Расширяющаяся индустрия породила национальных продюсеров (О. Месстер в Германии, У. Пул в Англии и др.). Кино в европейских странах постепенно переходило от кустарного и мелкого производства к крупным монопольным объединениям. В России одним из первых было акционерное общество «Ханжонков и К°». Эти компании преследовали в первую очередь коммерческие цели; как правило, за ними стояли крупные промышленно-финансовые группировки. (В отличие от них создатели фильмов, люди творческие, были скорее носителями художественных устремлений.)

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

В Америке киноиндустрия развивалась иначе, чем в Европе. После высылки из США представителя Люмьеров (1897), составившего чрезмерную конкуренцию Эдисону (его «Эдисон филм компани», самой старой в стране), возникло несколько американских кинокомпаний: «Интернешенл филм компани» (1896), «Америкэн байограф» (1897), «Вайтаграф» (1898) и др. Конкурентная борьба между ними, энергичное противостояние «независимых» монополии Эдисона способствовали головокружительному росту кинопроизводства. Окончательную победу «независимых» знаменовал декрет Верховного суда (Вашингтон, 15 октября 1915 г.) об аннули-



Старейший русский кинопредприниматель Александр Ханжонков. Его «Электротheater» еще в начале XXI в. использовался по первоначальному назначению (это был кинотеатр «Москва» на Триумфальной площади), пока его не поглотила очередная волна борьбы за недвижимость

Заставка киножурнала «Пате»



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

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

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

Чудес не бывает. Картина была неудачной. И негатив, и позитив пустили на «концы». Таким образом, мечта о выпуске в этом сезоне первой русской бытовой картины не осуществилась»¹.

ровании монополии Эдисона по истечении срока действия патентов. Последующие несколько лет, используя тормозящее влияние войны в Европе, кинопромышленность США постепенно завоевывала первенство в мировом масштабе.

Американская киноиндустрия являет собой пример сложной конкурентной борьбы монополий вообще и киномонополий в частности. Структура и характер создания

¹ Из воспоминаний А. Ханжонкова («Первые годы русской кинематографии», М., 1937). Цит. по: Великий кинемо. Каталог сохранившихся игровых фильмов России 1908–1919. М., 2002. С. 16.

и проката фильмов определяли как содержательные аспекты произведений, так и формирование новых творческих профессий — режиссеров, сценаристов, актеров, которые привлекались к их созданию.

Кинопрокат развивался параллельно с кинопроизводством, а со временем стал диктовать ему свои условия. Не считая почти одновременного во всех странах (в начале 1900-х гг.) перехода от продажи копий к их прокату, здесь сосуществовали несколько национальных традиций. Великобритания сразу же, но ненадолго, обрела своего зрителя: это были в основном посетители мюзик-холлов, постепенно перекочевавшие в кинотеатры.

Во Франции в ранние годы сменилось несколько форм проката и, соответственно, привлечения зрителя к кино: от передвижных ярмарочных кинозалов (самых распространенных вплоть до 1903 г.), где требования публики к кинопредставлениям не превышали обычных балаганских норм, до кинотеатров, предназначенных для «фильм д'Ар» (букв. — художественных фильмов), создатели которых стремились подражать театру в расчете на буржуазную аудиторию. Репертуар для кинозалов диктовали на рубеже XIX–XX вв. продюсеры; они сами решали, создавать ли им дешевый водевиль или менее прибыльный серьезный фильм.

Положение в США было почти противоположным. Начав, как и во Франции, с ярмарочных показов, американское кино нашло своего зрителя в лице иммигрантов, поток которых в то время головокружительно рос за счет многочисленных выходцев из Европы, не всегда знавших английский язык. Подлинный размах кинопрокат США обрел в дешевых кинозалах, так называемых «никель-одеонах»; первый из них появился еще в 1906 г. Кинопромышленники (крупнейшие — А. Цукор, У. Фокс, К. Леммле), начинавшие свою деятельность именно как прокатчики, не стремились подражать высокому искусству, а делали про-

стые и всем доступные комедии и приключенческие ленты в расчете на массового потребителя. Так особенности кинопроката стали одной из исходных точек обособления национальных школ.

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

Другой вопрос, что здесь с самого начала обнаружилось одно из исходных противоречий развития кино как явления культуры. Родившись среди презираемых низких жанров, оно довольно быстро проникло и в сферу благородных искусств: классического театра, серьезной исторической литературы. Первоначально это были довольно искусные

*На съемках фильма
«Ключи счастья»
(режиссеры Я. А. Протазанов, В. Р. Гардин,
1913 г.)*

