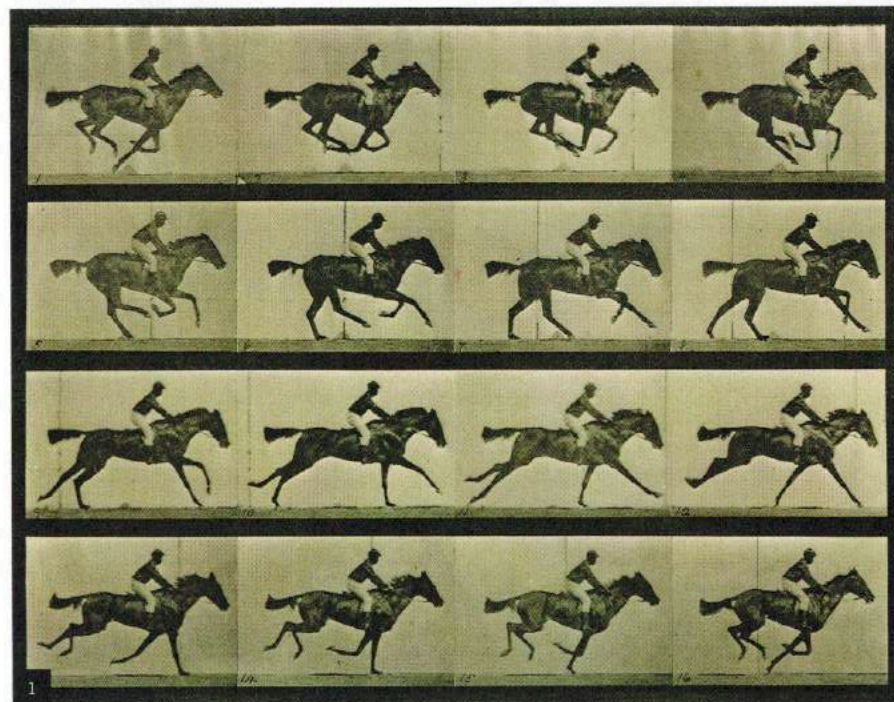


ПРЕДИСЛОВИЕ

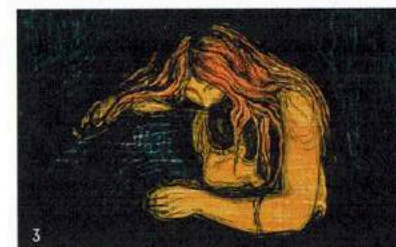
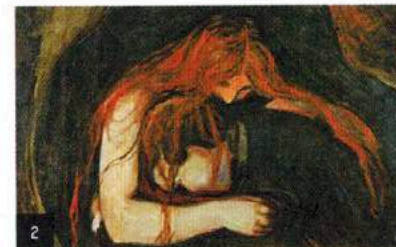
Все музеи кино, от Жироны до Квинса, устроены одинаково. Везде экспозиция начинается с театра теней, с волшебных фонарей, галопирующих коней Мейбриджа (илл. 1), тауматропа — круглой разрисованной с двух сторон картонки на нитке. С того, что за годы до Люмьеров пытались оживить статичную картинку.

Первые залы объединяет идея мимолетности, преходящего, грезы, которая позднее войдет в мифологию кино. Первые залы — памятник технологической наивности, но их экспонаты, оставаясь неузнанными, продолжают существовать и в наши дни: фенакистископ (устройство, использующее ряд изображений с едва уловимыми отличиями, которые глаз воспринимает как фигуры, преодолевшие статику) в конце XX века вернулся мигающими анимированными gif, в которых сжаты и чередуются картинки, создавая на мониторе компьютера иллюзию движения.

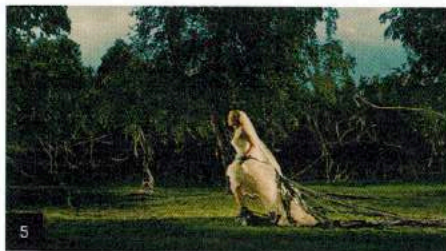
Автор благодарит Александру Ахмадшину, Петра Лезникова, Василия Степанова, Константина Шавловского, Любовь Аркус, Антона Горбачева (Photoplay), Дмитрия Мамулию и студентов МШНК, Александра Сокурова и лабораторию К.Л.А.С., Антона Мазурова, Юрия Гладильщикова, Сэма Клебанова, Александра Камионского, Антона Долина, Марию Терещенко, Алену Бочарову, Бориса Нелело, Надежду Котову, Вадима Рутковского, Марко Мюллера, Алену Шумакову и Марит Капла.



Кино балансирует между искусством и балаганом, между неизбежностью материальной базы и бестелесностью луча, выходящего из прямоугольного окна над рядами кресел, между коллективностью производства и потребления и индивидуальной волей творца. Серийная двойственность преследует кино на протяжении всей истории его существования. Это развлечение или искусство? Где его место — на ярмарке или в музее? Что важнее — нарратив или картинка? Откуда выводить генеалогию кино? Можно ли рассматривать ее в каком-то ином ряду, помещая в первые залы экспозиций не тауматроп и коней Мейбриджа, а других коней — из пещеры Шоме, нарисованных тысячи лет назад неизвестным художником, или барельефы Донателло, или повторяющиеся с небольшими вариациями, как кадры в анимированном gif, сюжеты Эдварда Мунка (илл. 2, 3, и 4)?



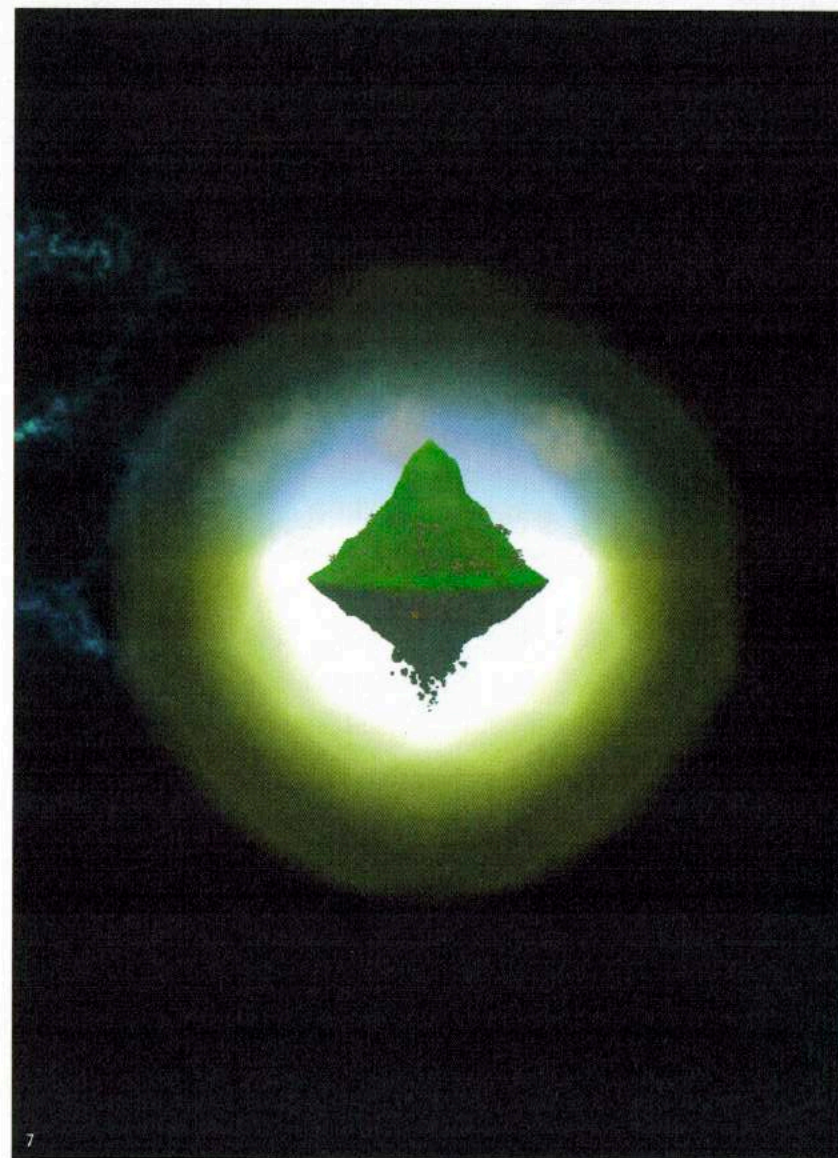
Французский критик Жорж Садуль, который в антифашистском подполье писал свою «Всеобщую историю кино», считал, что кино было неизбежным развитием искусства и культуры. Итальянский Ренессанс, XIV век и дальше — начало той цивилизации, в которой мы сегодня живем, пробуждение нового времени и нового человека, который, например, впервые увидел в природе не опасность, а источник эстетического наслаждения, открыл перспективу в живописи и после нескольких веков технической эволюции изобрел паровоз и фотографию, а потом объединил движение

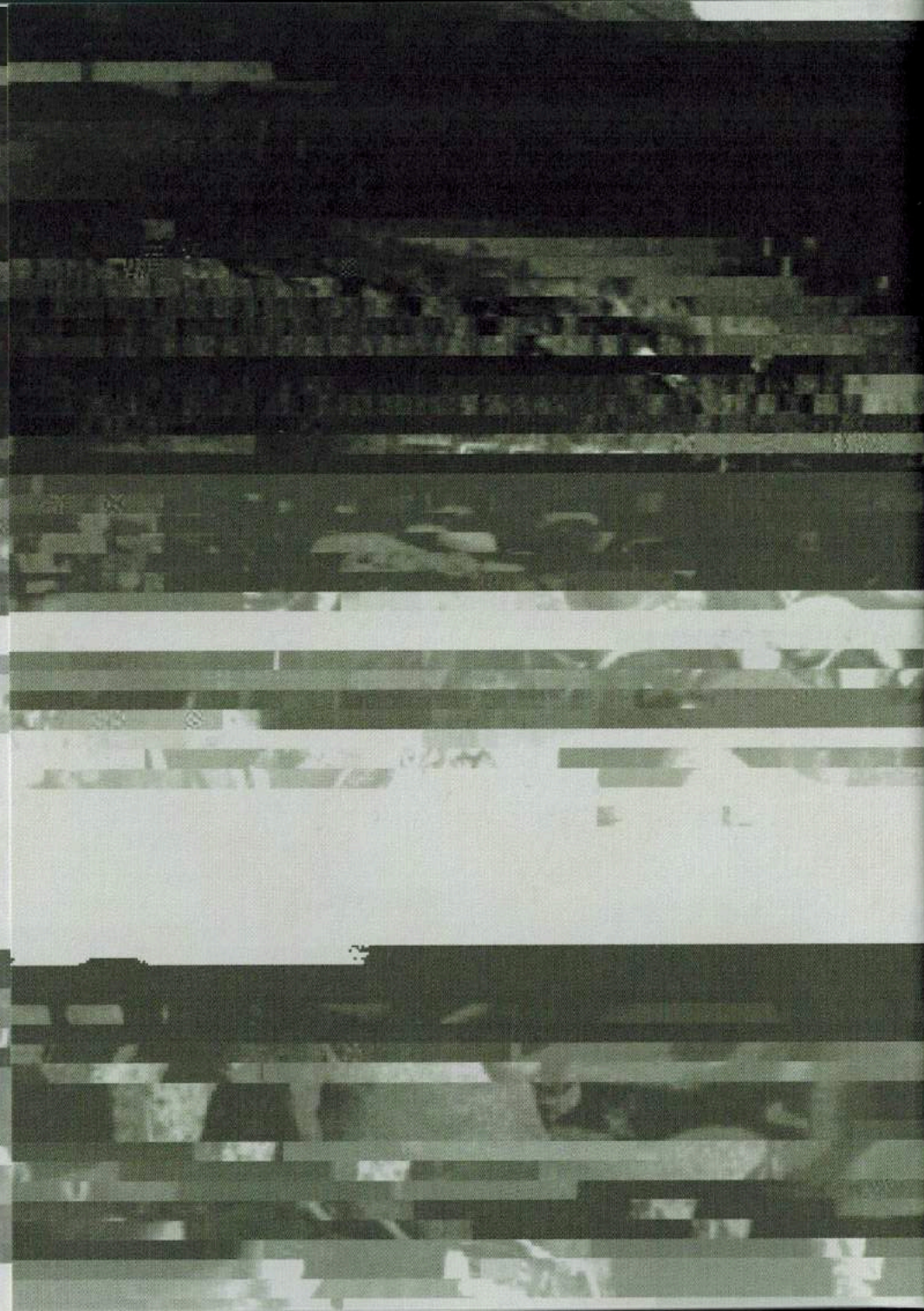


с изображением — и создал кино. В XIV веке Петрарка взобрался на холм и понял, что это красиво, — так состоялось его «открытие природы и человека»; об этом невозможно не вспоминать, когда смотришь фильмы Триера, Херцога или Тарковского, который, по выражению ирландского аниматора Дэвида О'Рейли, «использует погодные условия, ветер, дождь, снег как часть нарратива, ставит их на передний план»¹ (илл. 5 и 6).

В 2014 году, вдохновляясь Тарковским, О'Рейли создал компьютерную игру без действия: пятьдесят часов медитативного наблюдения за эволюцией горы, подвешенной в открытом дигитальном космосе, превращают терпеливого зрителя в созерцающего творение Бога (илл. 7). С чего бы ни начинались экспозиции в музеях, история кинематографа не ограничивается историей технологий. В некотором смысле он существовал всегда, и лишь в конце XIX века дух кино, витавший над землей, обрел тело — пленку, чтобы спустя сто лет утратить это тело, но продолжить существование в открытом дигитальном космосе.

¹ Дэвид О'Рейли об игре для фильма «Она», Тарковском и собственной вселенной // Look At Me. 2014. 16 июля.

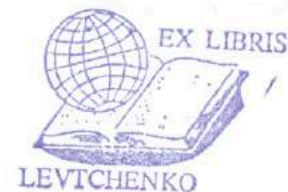


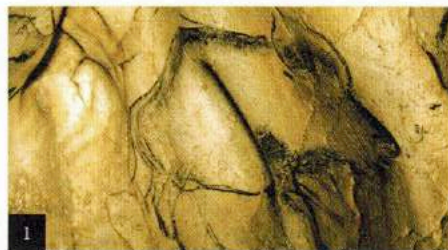


1.

Движение без движения

Вернер Херцог в «Пещере забытых снов» (2010) наводит камеру, как микроскоп, на рисунки, сделанные древним человеком и дошедшие до нас спустя тридцать тысяч лет. Этому бизону, говорит Херцог, художник нарисовал восемь ног, чтобы запечатлеть его в движении, «предвосхищая ранние формы кино» (илл. 1). У табуна скачущих коней открыты рты, а это значит, что мы не только видим их галоп, но и слышим ржание. В рисунках древнего человека, говорит археолог, исследующий пещеру Шоме, всегда рассказана какая-то история.





Нарратив, движение и «звук» появились в живописи первобытных людей за десятки тысяч лет до того, как они овладели перспективой, научились верно передавать пропорции и объем. Херцог объясняет: для создания объема древний художник использует неровности каменной стены — пигмент, нанесенный на выступ, становится изгибом конской шеи: так в протоживопись вторгается протоскульптура. Много позднее, в XIII веке, Джотто научится создавать выпуклые фигуры при помощи теней и света. Фильм Херцога снят в 3D, а что есть трехмерное кино, обманывающее наш мозг¹, как не высшая технологическая форма тоски плоской поверхности по недостижимому объему?

Скульптура трехмерна, ей просто быть в движении — дискбол поднимает руку и вот-вот отпустит диск, у Давида Донателло меняется лицо, когда обходишь его во флорентийском музее Барджелло по кругу, потому что у каждой половины — собственное выражение (илл. 2).

Тот же Донателло заставляет танцевать каменных путти (не до конца трехмерных, а барельефных, то есть в одной из плоскостей ограниченных стеной) вдоль кантории (илл. 3) Флорентийского собора, — трибуны для певчих, расположенной под органом: «Донато превращает скульптурную декорацию параллелепипеда кантории в полупрозрачную оболочку, сотканную из светотени <...> из мерцания и бликов бесчисленных крапинок золотой пасты на выгнутых и вогнутых поверхностях, из вставок цветного мрамора, наконец, из бешеного мелькания маленьких ручек, ножек

¹ В современном 3D-кино, использующем очки, левому и правому глазу показываются разные изображения, которые зрительная зона коры головного мозга воспринимает как одно объемное.

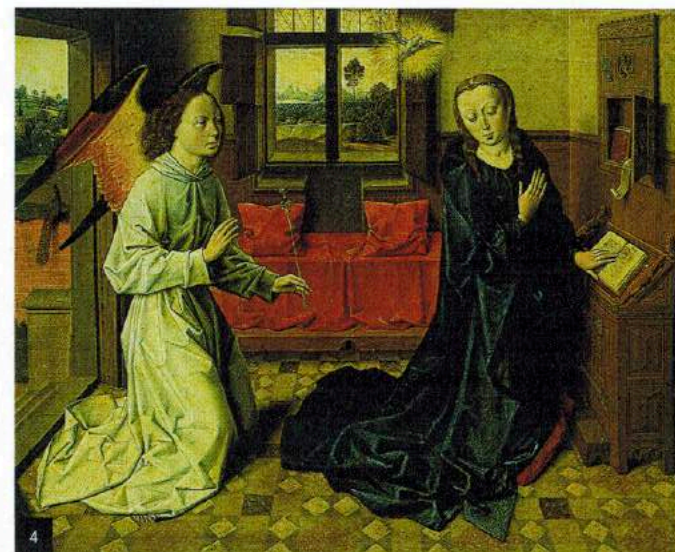




и готовых сорваться туник. «...» Маленькая золотая колоннада нужна Донато не только для светотеневой игры. Мысленно убрав ее, можно убедиться, что хоровод остановился, как моментальный снимок. А в соотношении с неподвижными столбиками путти приходят в движение, то скрываются, то выскакивают из-за столбиков, и стоит наблюдателю ступить в сторону, как смещение хоровода и колоннады относительно друг друга становится уже не воображаемым, а буквальным. «...» Зритель слышит топот ног в такт дудкам и тамбуринам². С земли, с высоты человеческого роста, кантория выглядит почти плоской, не трехмерной, и столбики, разбивающие хоровод, похожи на рамку, отделяющую друг от друга неуловимо различные кадры, из которых при кинопроекции складывается движение.

На многих «Благовещениях» раннего Ренессанса, еще не преодолевшего средневековый символизм, между архангелом Гавриилом и Девой Марией изображен голубь, пролетевший чуть больше половины пути: одновременно и Благая весть, и Святой Дух — и медиа, и месседж (илл. 4); когда смотришь на него, невозможно отделаться от ощущения, что наблюдаешь на мониторе за тем, как медленно загружается файл. Путти Донателло могли быть нарисованы, но все равно бы двигались, и взгляд современного человека превращает их в короткометражный фильм,

² Степанов А. Искусство эпохи Возрождения. Италия XIV–XV века. СПб.: Азбука-классика, 2003.



закольцованное видео в приложении Vine или Cloub. В живописи легко обнаружить и «полный метр» — не только в повествовательных циклах (таких как джоттовский комикс о Франциске Ассизском), но и в рамке одной картины — плоской поверхности, ограниченной с четырех сторон. Манана Андроникова в своем эссе «Сколько лет кино?» утверждает: художники постоянно задумывались над тем, как «передать действие одновременно в нескольких разных планах и ракурсах», и «Менины» Веласкеса (илл. 5) можно понять и оценить только теперь, «если судить о них по законам кино»³, поскольку зритель вовлечен в пространство трижды углубленного изображения и его внимание переключается с объекта на объект, как если бы мастерскую художника исследовала камера.

Одно из бесчисленных «Благовещений» Фра Беато Анжелико (илл. 6), спрятанное от основных туристических маршрутов в Музео Диоцезано тосканской Кортонны, при всей своей изобразительной простоте поражает плотностью нарратива

³ Андроникова М. Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма. М.: Искусство, 1980.



и сложностью пространственно-временных отношений. Гавриил и Мария, как всегда, сидят на переднем плане, каждый в своем арочном проеме, над ними барельеф — одноцветный, скульптурный Бог Отец, выпускающий живого голубя. Он одновременно и элемент интерьера, и инициатор всего — это символизм и реализм в одном художественном решении. В левом верхнем углу другой архангел — Михаил — изгоняет из рая Адама и Еву, совершивших первородный грех, искупить который назначен тот, о ком Гавриил сейчас сообщает Марии, в то время как Бог с барельефа направляет к ней Святого Духа. Вся библейская история заключена в невидимый эллипс, который можно мысленно провести от левой до правой руки Бога Отца, охватив и Благоую весть, и первородный грех, и его последующее искупление Тем, кто в пространстве картины еще не родился.

Две тысячи лет эта история повторяется, совпадая с природным циклом: Благовещение, Рождество, Распятие, Воскресение — весна, зима и снова весна; коубы и лупы цифровой эпохи — способ бесконечного удовлетворения нашей врожденной потребности в цикличности.

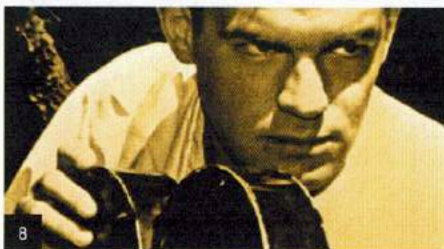


2.

Изображение оживает

Кино почти в том виде, в котором оно дошло до наших дней, появилось в конце XIX века — в точке, где подошел к концу многовековой эксперимент изобразительного искусства по запечатлению реальности и где технический прогресс вплотную приблизился к тому, чтобы наконец оживить картинку. Неподвижность — характеристика чего-то мертвого; природа мертва, если она застыла. В фильме Сэма Мендеса «Проклятый путь» (2002) искалеченный гримом Джуд Лоу (илл. 7) играет фотографа, который снимает мертвых людей; пугающая сегодня, на заре фотографии эта традиция имела простое объяснение: часто посмертный снимок оказывался единственным изображением того, кто умер и навсегда прекратил движение.

В мире, где уже существовала фотография, до изобретения кино оставалось несколько шагов.



В 2014 году в Харькове состоялся сеанс, в время которого пленка проецировалась при помощи реконструированного аппарата механика Иосифа Тимченко — сына крепостного крестьянина, который за два года до братьев Люмьер разработал механизм, позволяющий демонстрировать стремительно меняющиеся кадры. Нет сомнений в том, что к концу XIX века технический прогресс подошел к точке создания кинематографа, и он мог быть создан (и был создан) в разных концах цивилизованного мира. В коллективном сознании живет память о тупиковых изобретениях и забытых пионерах кино. Миф об исчезнувшем новаторе лег в основу снятого к столетнему юбилею первого люмьеровского сеанса мокьюментари⁴ Питера Джексона «Забывтое серебро» (1995). Фильм открывает зрителю наследие новозеландца Колина Маккензи (илл. 8), который раньше других изобрел цветную пленку (он якобы делал ее из клюквенного сока), а также звуковое кино, монтаж, крупный план и операторскую тележку — задолго до

⁴ Мокьюментари — жанр, использующий приемы документалистики, для того чтобы рассказывать о вымышленных или полувывмышленных событиях.



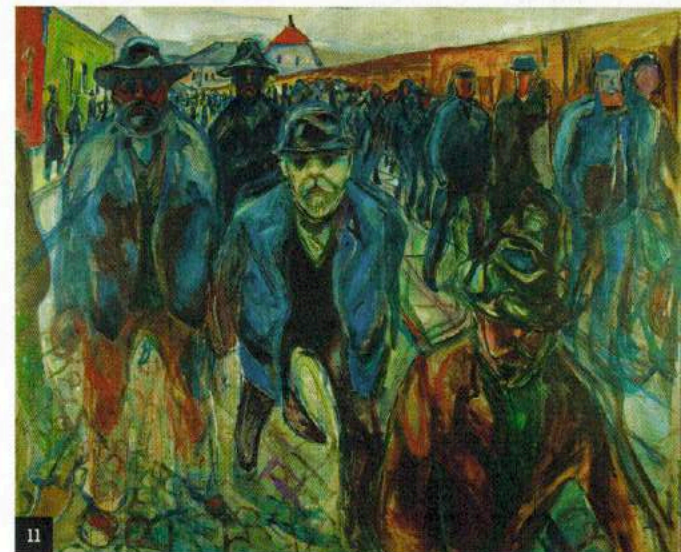
Лени Рифеншталь. Выдуманный Колин Маккензи и реальный Иосиф Тимченко остались в тени, и сегодня, говоря об изобретении кино, мы называем два имени, вернее три: Томас Эдисон и братья Луи и Огюст Люмьер — и у Люмьеров тут явное преимущество.

Все знают о «Прибытии поезда» (илл. 9), о зрителях, которые шарахались от экрана (период невинности продолжался около пяти лет, потом пугаться и удивляться перестали — «в 1900 году, увидев на экране волны, дамы уже не подбирали юбку»⁵; так будет, наверное, со всеми последующими усовершенствованиями в кинематографе).

На первом публичном (и первом платном) киносеансе 28 декабря 1895 года Люмьеры показали десять фильмов, и первым номером — «Выход рабочих с фабрики в Лионе» (илл. 10), но коллективная память сохранила воспоминание о другом, о «Прибытии поезда на вокзал Ла-Сьота», и причины понятны. Поезд — это прогресс, сокращение расстояний, другой темп обмена информацией. Для XIX века он стал таким же способом ускорения коммуникации и логистики, как интернет и сотовая связь для века двадцать первого. Это абсолютный символ эпохи, ее достижений и фрустраций, и недаром именно под поезд бросается Анна Каренина — за несколько лет до того, как родился психоанализ и Фрейд принялся лечить женщин, чей внутренний конфликт был порожден началом эмансипации, противоречиями между старой и наступающей моделями. «Если взять серию средств передвижения (поезд, автомобиль, самолет и т. д.) и серию средств выражения (графика, фотография, кино), то кинокамера предстанет как посредничающее устройство или даже, скорее, как обобщенный эквивалент средств передвижения», — пишет Жиль Делез в своем «Кино»⁶. Первооткрывателю фотографии Жозефу Нисефору Ньепсу мы обязаны и современным велосипедом — это он придумал приделать седло к деревянной «машине для ходьбы» барона Дреза и предложил само слово «велосипед».

⁵ Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном. Таллинн: Александра, 1994.

⁶ Делез Ж. Кино. М.: Ad Marginem, 2004.



Все это не просто связанные процессы — это один и тот же процесс.

Каждое новое медиа становится языком для описания изменившейся реальности. Люмьеры снимали свои фильмы на натуре, их главной темой стала концентрированная современность. Сюжет самого раннего ролика, первородство которого похищено прибывающим поездом, почти до неразличимости совпадает с тем, что изображено на картине Эдварда Мунка «Рабочие на пути домой» (илл. 11), написанной спустя двадцать лет после рождения кино. Сын норвежского врача, в конце XIX века Мунк жил, учился и рисовал в Париже — он был там и во время первых люмьеровских сеансов. Гений Мунка резонировал с реальностью, в которой прибывали поезда, дымили заводы и оживали черно-белые документальные картинки. Он интересовался фотографией, радиацией, электричеством и пролетарским движением. Сюжеты его работ часто с небольшими вариациями повторяются («Рабочих на пути домой» он рисовал дважды, в 1913–1915 и 1918–1920 годах) — и картины Мунка, висящие в ряд на стене музея, больше всего похожи на кадры киноплёнки.

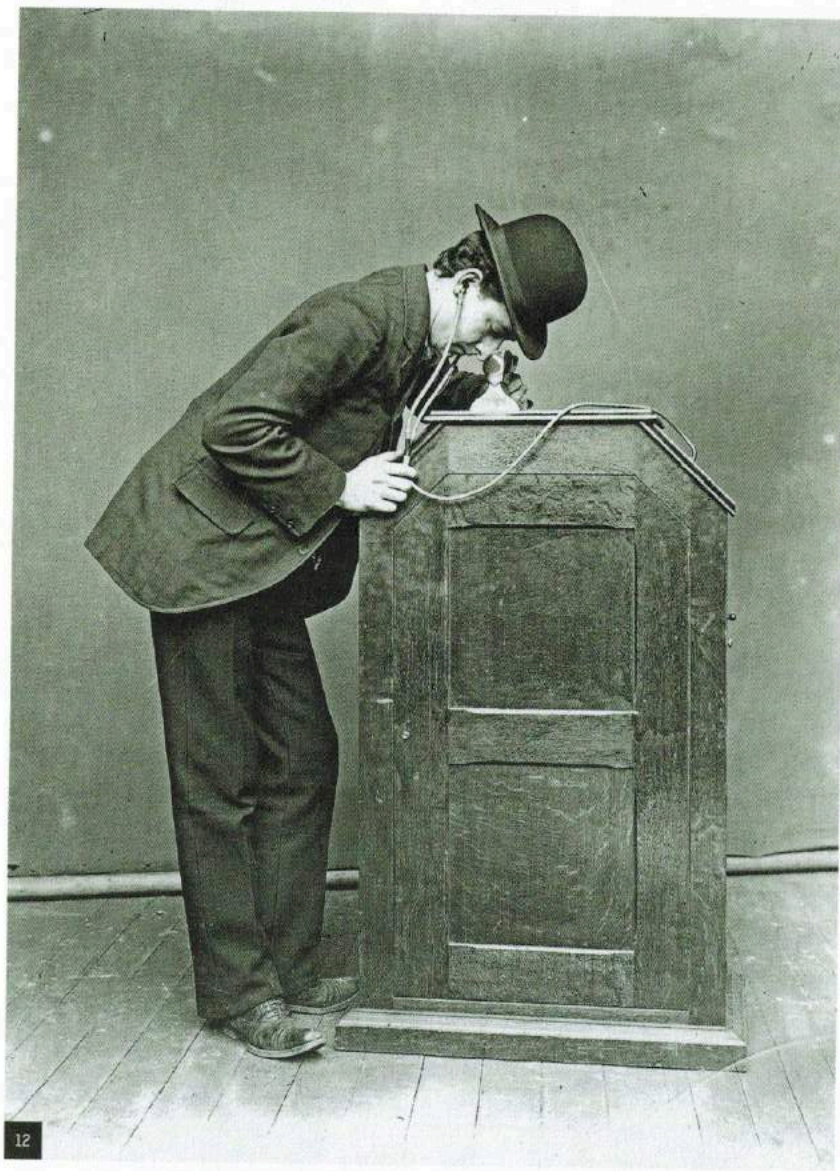


3.

Эдисон против Люмьеров

«Поскольку структура просмотра предполагала, что в фильме показано некое закольцованное движение, то и сами сюжеты картин не подразумевали никакого последовательного развития — это были номера цирковых акробатов, короткие эстрадные выступления или танцы популярных бродвейских балерин, которые можно было смотреть бесконечно»⁷. Эти слова могли быть сказаны о сервисах Vine или Clout, которые

⁷ Андреев А. Гриффит и короткий метр // Seance.ru. 2010. 20 сент.



12



13

предлагают пользователям создавать короткие закольцованные видео, однако сказаны они о кинетоскопе Томаса Алвы Эдисона (илл. 12 и 13).

Кинетоскоп был создан в конце 1880-х годов, за несколько лет до сеанса на бульваре Капуцинок. Почему же именно Люмьеров мы считаем изобретателями кино? И братья, и Эдисон использовали примерно один и тот же метод съемки (другим он в логике технической эволюции быть не мог), но совершенно по-разному решили проблему показа. Эдисон вместо проектора, натянутого экрана и зала на несколько десятков мест предлагал кабинки с устройствами, похожими на игровые автоматы, — частный сеанс для одного зрителя: из аппарата торчало два окуляра, позднее появилась возможность синхронизации изображения со звуком, который подавался из фонографа через наушники.

Создатель первой удачной лампочки накаливания верил, что коммерческие перспективы именно за этим типом кинопоказа (в период короткого взлета технологии его устройства даже начали нелегально копировать). Подход легко объяснить характером изобретателя: он всего три месяца продержался в младшей школе из-за

конфликтов с учителями и сверстниками; мать забрала его и учила дома — сегодня Эдисону, возможно, поставили бы диагноз «аутизм».

Модель американского изобретателя продает не контент, а платформу — не фильмы, а устройства. Кино, которому предстояло стать obsессией XX века, в параллельной реальности Эдисона оказывалось лишь приложением к технологии. (Похожий этап в своей эволюции проходило и коммерческое телевидение. В 1930–1940-х годах американские компании, продававшие телевизоры, вынуждены были двигаться в сторону вещания и производства программ; если поначалу бизнесом были «ящики», то по мере насыщения рынка важным стало не «железо», а эфир; одна из таких фирм — легендарная DuMont, впоследствии поглощенная ABC; сейчас о ней напоминает только неоготический небоскреб в сорок два этажа на Мэдисон-авеню в Нью-Йорке.)

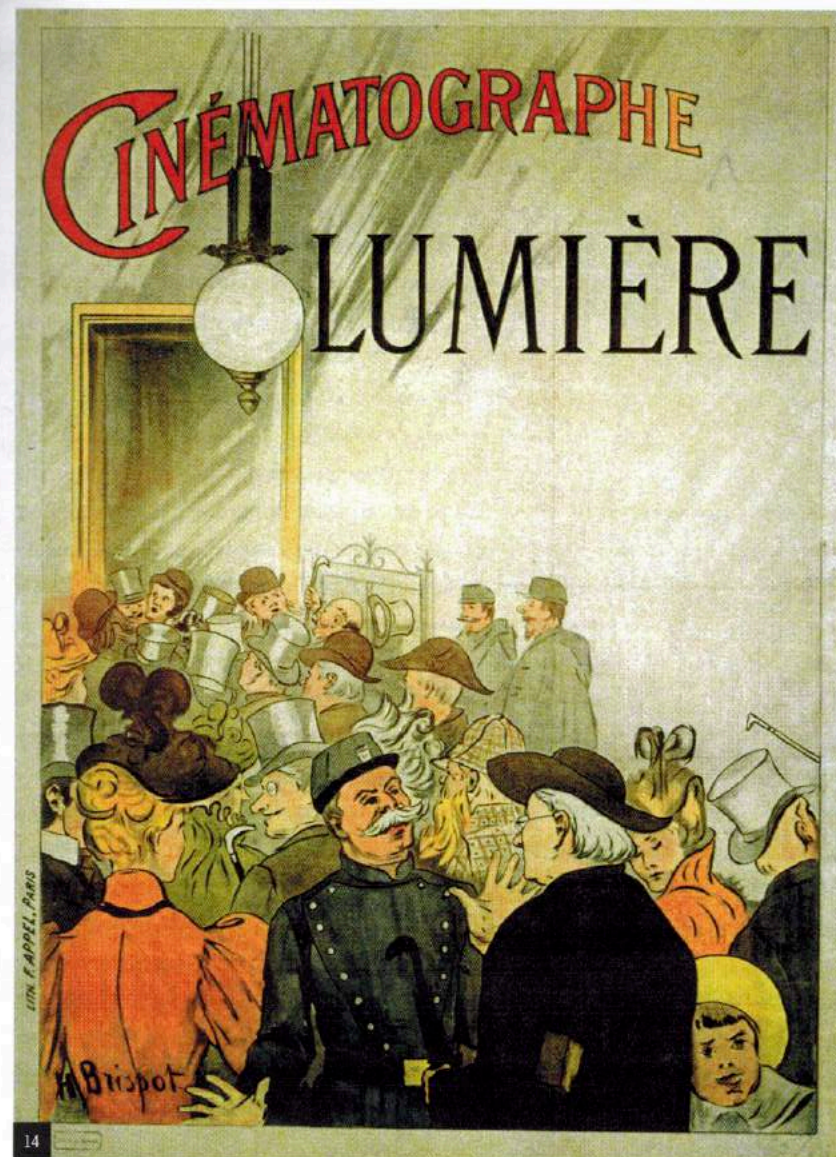
Кинематограф Эдисона не осуществился в конце XIX века. Люмьеры — сыновья владельца фабрики фотооборудования и бизнесмены — придумали продавать не устройство, а контент. 28 декабря 1895 года на бульваре Капуцинок, в день первого публичного и платного сеанса, родилось не только искусство, но и индустрия со своими коммерческими перспективами. И именно изобретение Люмьеров породило кино как коллективный опыт — «световые балаганы»⁸, «электрический сон наяву»⁹, единый вдох-выдох десятков незнакомых между собой людей [илл. 14]. «Кино — место общения в присутствии общего третьего»¹⁰ — а вовсе не эдисоновская машинка на одного.

Конец XIX века — момент зарождения современных демократий и первые шаги по направлению к тоталитаризму, пик индустриализации, начало массового притока населения в города; кинематограф родился в этом чаду и всегда оставался верным псом истории, он не мог быть иным — только самым массовым, самым тотальным.

⁸ Владимир Набоков. «Кинематограф» (1928).

⁹ Александр Блок. «В кабаках, в переулках, в извивах...» (1904).

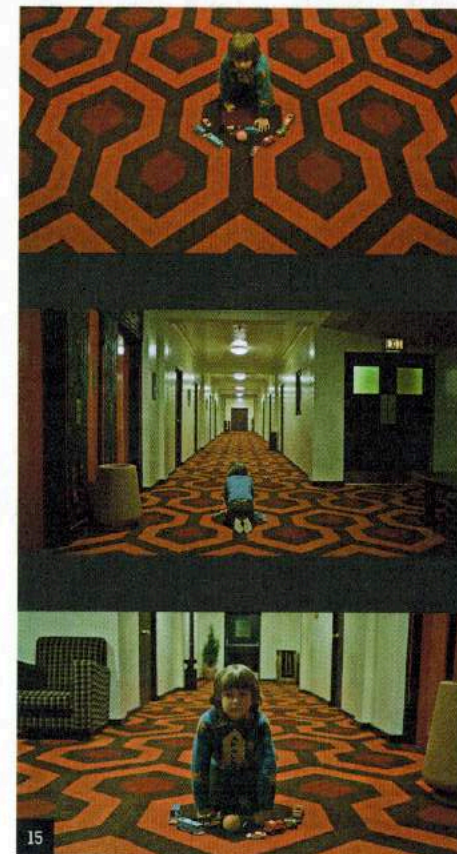
¹⁰ Александр Ремизов. Цит. по: Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном. Таллинн: Александра, 1994.



Однако общество и технология сделали еще один круг по спирали, и эдисоновская модель кинематографа вернулась, отчасти (но не до конца) потеснив люмьеровскую. Телевизор, VHS, DVD, домашний кинотеатр или планшет — все это новые инкарнации кинетоскопа: «ящик», устройство, в которое ты (или кто-то еще) загружает контент, чтобы потом смотреть одному или вдвоем, но точно не в компании незнакомцев.

«Из 1895 года не было прямого пути к подобным устройствам»¹¹, — пишут Лотман и Цивьян в 1994-м, когда домашний просмотр «по выбору» уже перестал быть сенсацией. За полтора десятка лет до того Стэнли Кубрик снял фильм «Сияние» (1980), каждая деталь в котором неслучайна и заключает скрытое послание. В одной и той же сцене декорации могут незаметно меняться: за спиной у Джека Николсона появляется и исчезает стул; инвертируется узор ковра, на котором сидит мальчик (илл. 15). По мнению режиссера документального фильма «Комната 237» (2012) Родни Ашера, Кубрик зашифровал в «Сиянии» свою рефлексию по поводу Холокоста и признание в том, что действительно принимал участие в проекте «Аполлон», подделывая знаменитую лунную хронику. Аргументы Ашера порой убедительны, порой отдают безумием, но поражает другое: Кубрик снял фильм в 1980 году, когда бытовые видеомэгнитофоны только-только появились и предугаданной Эдисоном культуры домашнего просмотра еще не существовало. В том же 1994 году, в «Диалоге с экраном», Лотман и Цивьян сетуют на то, что произведения кинематографического искусства можно увидеть лишь в короткие сроки проката, и большая часть кинонаследия недоступна обычной публике. В 1980-м зрителю предстояло посмотреть «Сияние» главным образом в кинотеатре — один, два, три раза, вряд ли больше; заметить все детали в такой ситуации невозможно. Кубрик создавал свою головоломку, не рассчитывая на то, что ее будут разгадывать. Или по-другому: он создал произведение, для правильного прочтения

¹¹ Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном.



которого человечеству понадобилось еще несколько лет технического прогресса, как несколько веков технического прогресса понадобилось для того, чтобы приблизиться к разгадке «Менин».

Движение западной цивилизации по направлению от массы к индивидууму сравнило счет между Эдисоном и Люмьерами. В конце нулевых много говорили о гибели кинематографа как коллективного опыта, однако прощание оказалось преждевременным.



5.

Мельес против Люмьеров

В «Исторической рецепции кино» Юрий Цивьян пишет: «К началу Первой мировой войны, по свидетельству очевидца, „из центра столиц почти исчезли прежние амбарообразные кинематографические импровизации. На их месте воздвиглись громадные дворцы (илл. 18), специально построенные для экрана“. <...> И хотя понятие „кинматограф“ теперь в первую очередь связывалось именно с такими дворцами, в сознании человека 1910-х годов возникла устойчивая оппозиция: кинматограф центра – кинматограф окраин. Окраинные кинматографы по внутреннему устройству и архитектуре ничем не отличались от прежних центральных. <...> В 1910-е годы противопоставление центра и окраины было существенным регулятором социального расслоения и поведения кинематографической публики. Эта же оппозиция сделалась и регулятором репертуара. Уже в конце 1907 года Л. Я. Гуревич обратила внимание на различие



между кинематографами, „предназначенными для интеллигентных классов“, и „целой сетью небольших синематографов, разбросанных по улицам и переулкам окраин и обслуживающих население“, причем последние, по мнению автора, имеют „особенный интерес со стороны подбора картин“: сентиментальная мелодрама и вообще „картины трогательного содержания“. Другой наблюдатель, обозреватель газеты „Жизнь“, с говорящим псевдонимом „Фланер“, в начале 1909 года поделился более детальной картиной репертуарных особенностей центра и окраин: в последних нравятся фильмы по преимуществу реального характера, как драматические, так и комические. Феерии <...> с превращением и колдовством успеха не имеют, зато широко показываются хроники. Так, содержатели замоскворецких кинотеатров „заработали массу денег на картинах, изображающих наводнение в Москве“. Тот же автор сообщал о подробностях репертуара роскошных кинематографов московского центра: „Если драма, то уж какая-нибудь особенно кровавая. Если комический эпизод, то непременно шаржированный до последней степени. Публика увлекается изображением ужасов, катастроф, а то и вещами, косвенно влияющими на половое чувство“¹⁵.

Прошло сто лет, и все стало ровно наоборот: трюки, феерия и жанр — признаки массового коммерческого кинематографа, развлечения для шопинг-моллов.

¹⁵ Цивьян Ю. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России 1896–1930. Рига: Знание, 1991.

Документалистика, гиперреализм, фиксация повседневности — предмет интереса фестивального кино; так, из года в год во дворце на каннской набережной Круазетт публика во фраках и вечерних платьях замороженно смотрит на мытарства условной продавщицы вафель.

В ранние годы кинематографа для простой публики важнее всего был эффект узнавания: знакомый объект не вызывает тревоги — это глубинное свойство человеческой психики. Безопасное волнение обеспечивает отстранение и дистанцию — возможность попасть в недалекое прошлое и увидеть уже известное с другого угла. [В октябре 1930 года газета «Труд» рассказала, как мгновенное документальное удовольствие, которое способно предоставить кино, было использовано для вразумления рабочих, отлынивающих от изучения грамоты: «На предприятии пищевиков в Кременчуге было замечено большое дезертирство с фронта ликбеза. Придумали интересный опыт воздействия на дезертиров. Раздали всем неграмотным билеты в кино. Клуб оказался переполненным. А на экране вместо картины неожиданно появляется шеренга дезертиров от азбуки, присутствовавших в зале. Результат был блестящий. На другой же день увидевшие себя на экране неграмотные явились в школу». Сегодня подобный рассчитанный на эффект неожиданности эксперимент был бы невозможен, поскольку каждый с раннего детства привык к фото- и видеоизображениям себя.]

Узнавание до сих пор остается базовой потребностью для массового зрителя. Без правдоподобного фона невозможен жанр, через который вымысел проникает в реальный мир. Фильм-катастрофа всегда начинается с будничного утра, хоррор пугает своими отступлениями от знакомой действительности, комедия таким же образом смешит. Впервые оказавшись в Америке после часов, проведенных за просмотром голливудских фильмов, поражаешься, насколько знакомыми кажутся улицы.

Способность более утонченного зрителя 1910-х годов воспринимать условность, интересоваться выдуманным и необычным — еще одно свойство Нового времени, как

и технический прогресс. К концу XIX века земля была обитаема, описана, посчитана, связана телеграфными проводами и рельсами железных дорог; горизонт представлений о мире настолько расширился, что общим местом стали фантазии о полете на другие планеты.

В репертуарной политике ранних кинотеатров отчетливо различима еще одна из многочисленных бинарных оппозиций кинематографа (искусство или бизнес? нарратив или картинка? Эдисон или Люмьеры?) — противопоставление документального и вымышленного. В альманахе 3×3D (2013) португальский кинематографист Эдгар Пера излагает свою теорию изначального онтологического разделения зрителей на «поверивших» и «удивленных» — одни всегда ждут от кино вранья, другие всегда ждут правды, спор между ними разрешить невозможно.

Опытный зритель знает, что «документальное» — только привлекательная этикетка. Запечатленной на пленку (или цифру) правды не существует: камера беспристрастна, но само ее присутствие преобразует реальность. Намеренное, авторское, или случайное искажение возникает на всех этапах производства «документального» фильма — от съемки до монтажа. Есть версия, что и «Выход рабочих с фабрики» был постановкой; Люмьеры могли давать указания массовке — тогда самый первый документальный фильм превращается в самый первый игровой. Но даже если факт инсценировки можно было бы доказать, в оппозиции «поверившие — удивленные» реалисты Люмьеры навсегда останутся антиподами Жоржа Мельеса — первого визионера кинематографа и одновременно продолжателя традиций европейской фантастической литературы: Жюль Верна, Герберта Уэллса, утопических романов, Свифта.

Мельес, наследник семейного обувного бизнеса, на четвертом десятке влюбившийся в кинематограф, создал первую полностью оборудованную киностудию, первые раскадровки, стал автором первых спецэффектов и впервые прибегнул к монтажу, чтобы по-своему расставить в отснятом материале акценты. В юности он был «одержим демоном рисования» и посещал уроки живописи, во время которых познакомился



с будущим импрессионистом Дега. Во время обучения в Лондоне Мельес ходил смотреть иллюзии в «Египетский зал» Маскелайна и Кука (илл. 19); сын астронома, владелец десятков патентов, Маскелайн заставлял тела парить над столом, разоблачал шарлатанов-медиумов и использовал в своих представлениях «мутаграф» — прибор, позволявший непрерывно воспроизводить несколько кадров. Знаменитый номер фокусника Буатье де Кольты «Исчезающая женщина»¹⁶ позднее навел Мельеса на мысль останавливать камеру и изменять положение объекта перед возобновлением съемки; так в «Полете на Луну» (1902) исчезают от укола зонтиком селениты. Жорж продал брату свою долю в наследстве отца и купил в Париже театр, где сам впоследствии выступал в качестве иллюзиониста. «Между 1888 и 1907 годом Мельес изобрел тридцать новых фокусов, часть из которых потом была перенесена на экран»¹⁷.

¹⁶ Женщина, накрытая покрывалом, после нажатия тайной кнопки вместе со стулом проваливалась в люк под сценой.

¹⁷ A Trip to the Moon Back in Color. Groupama Gan Foundation, 2011.



В 1895 году знакомый Мельеса Антуан Люмьер, владелец фабрики фотооборудования и один из покупателей эдисоновского кинетоскопа, прислал ему приглашение на первое представление своих сыновей, не объяснив подробно, что именно будет показано, но пообещав, что удивится даже опытный иллюзионист. По окончании сеанса на бульваре Капуцинок Мельес, как и многие другие, предложил Люмьерам продать «кинематограф», однако, как и другие, получил отказ, но уже вскоре обзавелся всем необходимым, чтобы снимать свое кино. Как и Эдисон, создавший для производства роликов студию «Черная Мария», Мельес не хотел зависеть от капризов реальности; его кинематограф родился в павильоне, в четырех стенах, вдали от паровозных гудков и топота тысяч ног. Успех его картин был недолгим; разорившись, он в ярости сжег на заднем дворе студии большую часть своих негативов, но успел дожить до повторного признания в конце 1920-х годов.

«Это точно не лучший мой фильм, но люди продолжают вспоминать о нем спустя тридцать лет. Он оставил глубокий след, потому что был первым в своем роде. В общем, он признан моим шедевром — мне остается только с поклоном согласиться», — писал Мельес незадолго до смерти о «Путешествии на Луну», вольной экранизации книг Жюль Верна («С Земли на Луну»), Герберта Уэллса («Первые люди на Луне») и оперы Оффенбаха с похожим названием.

Спустя четыре года после первой версии, в 1906-м, он выпустил раскрашенную ручную копию «Луны», которая многие десятилетия считалась безвозвратно утраченной и была восстановлена только в 2011 году; кадр, на котором в глаз недовольной Луны врывается запущенная с земли ракета (илл. 20 и 21), в массовом сознании остается черно-белым — так мы считаем белыми античные статуи, с которых века смыли разноцветный пигмент. Весь кинематографический sci-fi XX века, все «Космические одиссеи» и «Звездные войны» начались с путешествия к селенитам, и если Люмьеры указали путь охотникам за реальностью, то Мельес открыл дорогу тем, кто приходит в кино за обманом.