**СТР. 1**

**Рождение проекционного кинематографа.**

**От кинематографа циклического к кинематографу линейному.**

Проигрыш Томаса Эдисона

*В последней четверти XIX в. происходит настоящий обвал изобретений, так или иначе нащупывающих возможности динамизации изображения.*

Причем в последнее десятилетия этот процесс резко ускоряется. Если с 1875 по 1890 было выдано 100 патентов на аппараты, относящиеся к визуальным медиа, то только в период с 1890 по 1896 — 500 таких патентов.

**СТР. 2**

После изобретений Майбриджа уже известные присутствующим мутоскопы показывают не рисованные вручную картинки, а целлулоидные фильмы, снятые с помощью специальной камеры с механическим затвором. Она позволяла получить серию снимков, которые после проявки и закрепления печатались на бумаге и демонстрировались в барабанных мутоскопах, права на которые имела компания The Mutoscope American Company, основанная Уильямом Диксоном, ассистентом известного изобретателя Томаса Эдисона.

**СТР. 3**

Компания «Мутоскоп» поставила дело на широкую ногу — изображения обрабатывались большими партиями, а демонстрационные аппараты стояли в фойе гостиниц и крупных универмагов. Единственным недостатком затеи была краткость и однообразие программ — такие зрелища быстро навевали скуку. Они поражали воображение в первый момент, но не развивались.

**СТР. 4**

Все ждали предложений от Томаса Эдисона, который к концу XIX века был одним из наиболее известных и предприимчивых изобретателей, своего рода аккумулятором технического прогресса. К концу своей долгой жизни (в 1930 г. АН СССР провозгласила 83-летнего Эдисона своим почетным членом) он только в США имел 1093 патента на всякие полезные вещи, приносившие доход уже не только ему, но и его фонду, существующему до сих пор на доходы компании GE, чьим основным объектом вложений является Институт Электрических Инноваций. Эдисон не просто изобретал, но чувствовал фарт. Известно, например, его удачное включение в гонку на первенство в изобретении лампы накаливания, в результате чего помнят о нем, а не о Хамфри Дэви, якобы добившегося «световой дуги» в 1801 году и даже не о Джозефе Уилсоне Своне, который в своей лекции в Ньюкасле в 1878 году показал сконструированную им сосуд с накаляющейся дугой. Эдисон сделал важную вещь: он добился того, что его разработка по уже известной схеме резко превзошла остальные по времени работы — уже первая лампочка горела 13 часов, а лампа, поступившая на рынок в 1880-м г. — 600 часов.

**СТР. 5**

Оттомар Анншютц, работавший с 1880-х годов в хронофотографии вслед за Майбриджем и Мареем, заимствовал долгоиграющую лампочку Эдисона для своего демонстрационного аппарата, ставшего, вероятно, последним видом вымирающей генерации циклических фильмов. Его электротахископ все еще эксплуатирует дисковый принцип, умеет двигаться по рельсам, чтобы люди у окошка могли разглядеть все поближе, выпускается в настенной версии, куда бросается монетка, и колесо начинает вращаться, развеивая скуку в кафе при железнодорожном вокзале. Аппарат предельно примитивный, но если учесть, что это — промежуточное звено между дисковым праксископом Майбриджа и мутоскопом Диксона, у него ненадолго находится своя ниша на рынке.

**СТР. 6**

**Кинетоскоп** Эдисона по совокупности оказался самым известным, хотя и не самым успешным среди первых конкурирующих вариантов аппарата для демонстрации движения. Закольцованная пленка была натянута на систему направляющих узлов, чье вращение вызвало эффект движущегося изображения, наблюдаемого одним зрителем сквозь специальный окуляр.

Еще в 1877 году в лаборатории в Менло Парк недалеко от Сан-Франциско Эдисон изобрел фонограф (приспособление, записывавшее звук на восковой валик) и собирался заставить картинку не только двигаться, но и звучать. Кино в представлении Эдисона было изначально звуковым.

**СТР. 7**

По заказу Эдисона помощник изобретателя перфорированной фотопленки Джорджа Истмена, молодой инженер Уильям Кеннеди Лори Диксон еще в 1889 г. создал оптический «фонограф», воспроизводивший снятое на пленку Истмена покадровое изображение и синхронизировавший его с записанным на фонограф звуком. Полуметровую целлулоидную ленту можно было просматривать через глазок. Кстати, подправленная для расширения формата изображения 35-миллиметровая пленка уже с середины 1890-х получила название **«стандарт Эдисона»**. Вернувшись осенью 1889 г. со Всемирной выставки в Париже, Эдисон увидел на маленьком экране изображение Диксона, который снимает шляпу и приветствует его: «*Good Morning, mr. Edison. Glad to see you back. Hope you like the kinetophone. To show the synchronization I will lift my hand and count up to ten*».
Эта комбинация изображения и звука сохранилась только в описании, валики приходили в негодность даже быстрее, чем пленка. Однако в 1964 году музей национальном парке Томаса Эдисона в Вест-Оранже приобрел на аукционе битый, но сохранный валик, где был записан короткий фрагмент скрипичной пьесы. Она точно соответствовала по длине сохранившемуся фрагменту пленки, где Диксон играет на скрипке перед раструбом фонографа.

**СТР. 8**

Сейчас это легко интерпретировать как первое gay video, но все прозаичнее: сняли первых, кто попался под руку, а женщин в технологичные компании в конце XIX в. еще не брали. Восковой валик фонографа отреставрировали, а звук перезаписали на студийную аппаратуру, поэтому шорохи и скрипы тут не стилизованные, просто усиленные микрофоном.

**СТР. 9.**

В 1892 году Эдисон финансировал создание первой в мире киностудии в том же Вест-Оранже. Это обошлось в 637 долларов. За темный цвет, а также за сходство с полицейской машиной с кузовом-каблуком ее прозвали «Черной Марией». Небольшая деревянная постройка, обитая изнутри и снаружи черной материей состояла из двух комнат — сцены, на которой происходило действие, и аппаратной. Камера была установлена на рельсы, а все сооружение могло поворачиваться на колесах так, чтобы сквозь застекленную крышу всегда светило солнце. К началу 1895 г. Диксон снял несколько десятков фильмов, объединенных в основном одной-единственной темой. В целях достижения большей длины они были избавлены от звуковой дорожки — синхронизировать камеру и звуковой рекордер, к тому моменту изобретенный Эмилем Берлинером, к сожалению, не удалось.

**СТР. 10**

Тема, объединяющая эти фильмы, — это, конечно, тема движения. Это внимание к мимике, позе, улыбкам, артикуляции — видеть ее вырванной из потока жизни, вторично воспроизведенной очень странно и притягательно… Это внимание к танцу, выразительному движению тела, которому помогают специальные костюмы, используемые в номере кабаре «Танец змеи», где булавы пришиты к драпировкам. Чтобы подчеркнуть эстетский характер действия, пленку пытаются красить — вирировать…

Это, на взгляд сегодняшнего читателя мужских журналов, комично хилый культурист — на самом деле настоящий («достероидный») силач Юджин Сэндоу, который рекламировал этим роликом свое участие в спектаклях театра водевиля. В свою очередь, в программке спектаклей появляются снимки Сэндоу, который жмет руку «Волшебнику из Менло Парка» (эффект так наз. cross-promotion)…

Бокс братьев Гленрой — комической клоунской парочки, которую пытаются заставить драться по-настоящему, а они только руками машут и падают безо всяких ударов…

Настоящий бой — только петушиный, хозяева дерущихся птиц тут активно работают на камеру, организуя фон для динамичной схватки.

**СТР. 11**

Патент на кинетоскоп Эдисон получил  летом 1893 г, а 14 апреля 1894 г. открыл зал Кинетоскоп Парлор, в котором разместилось десять ящиков, предназначенных для демонстрации фильмов (второе название, что очень показательно, «Automatic Vaudeville»). В жанровом самоопределении Эдисон был реалистом. Один сеанс в таком кинотеатре стоил 25 центов, фильмы длились полминуты. В 1894 году на одну из демонстраций «кинетоскопа» в Париже случайно попал инженер Луи Люмьер, и в начале следующего года вместе с братом Огюстом оформил патент на «синематограф» – аппарат, объединяющий камеру и проектор. Он успел раньше Эдисона, который делал ставку на индивидуальный просмотр, не разглядев коммерческих перспектив проекции. Они были очевидны. Будучи величайшим предпринимателем, одним из наиболее чтимых изобретателей Америки, человеком всемирной славы по совокупности заслуг, Эдисон чуть-чуть не дотянулся до своей главной мечты — стать полновластным изобретателем нового медиума.

*Движение освобожденное и отчужденное*

**СТР. 12**

О начале подлинно новой эпохи возвестила деревянная дощечка. В задней стенке аппарата для съемки братья Люмьер вырезали дверцу. Открыв ее, можно было поместить за отснятой пленкой источник света и проецировать изображение на стену. При закрытой же дверце аппарат просто снимал, передавая пленку с одной катушки на другую и перекрывая объектив в момент ее перемещения. 22 марта 1895 года братья провели презентацию своего изобретения членам национальной промышленной комиссии, но их отец, владелец предприятия по производству фотографических пластинок, даже после этого уверял, что окупить с помощью такой чепухи затраты на подлинно важное дело не удастся. Делом Шарль-Антуан Люмьер считал создание технологии полноцветной фотографии, над которой закончившие Лионскую техническую школу сыновья трудились с 1884 года. Случайно придуманная ими забава с движущимися картинками должна была хоть как-то поправить дела, повторно заходящие в тупик — когда-то старший Люмьер уже чуть было не обанкротился. 28 декабря 1895 г. в Гран Кафе на бульваре Капуцинок состоялся знаменитый кинематографический сеанс, на котором присутствовало 33 человека. Как вспоминает друг Люмьеров, фотограф Клеман Морис, помогший им снять зальчик на 100 мест, замешательство, в котором люди выходили из зала, было непередаваемым. Кинетоскопы были распространены в Америке. Вероятность того, что на сеанс в рождественском Париже мог попасть человек, видевший затеи Эдисона, была ничтожно мала. Никто ничего не понимал, но люди, выходя с просмотра, шли на бульвар, встречали там знакомых, вышедших в субботу за праздничными покупками, и тащили их в подвал — показать то, что только что увидели. К концу недели хозяин Гран Кафе кусал локти от того, что решил брать с Люмьеров арендную плату 30 франков в день, не поверив, что они смогут собрать даже такую сумму. Но они собрали 35 в первый день и более 100 во второй…

**СТР. 13. (СМ.)**

В роликах Люмьер изображался мир, который окружал их самих, это были принципиально безыскусные, любительские съемки, авторы которых ставили перед собой задачу очертить первоначальные возможности новой практики наблюдения. За чем мы здесь наблюдаем? Насколько реально событие на экране? Можно ли им управлять и зачем? — первые же вопросы зрителей.

Вот как описывает свои впечатления журналист Анри Клузо в курортной газете местности Руайан в 1896 г.: *«Поезд появляется на горизонте. Мы хорошо различаем паровоз, останавливающийся у самой станции. На перроне появляется железнодорожник и бежит открывать двери вагона; выходят пассажиры, поправляют одежду, несут чемоданы – одним словом, совершают действия, которые нельзя было предвидеть, ибо они совершенно естественны – вызваны человеческой мыслью и свободой выбора. И именно здесь мы находим жизнь, с бесконечным разнообразием ее проявлений, столь же непредвиденных, как и тайные мысли, их вызвавшие».* Тем не менее, не стоило обольщаться, мысли только принято было считать тайными, на самом деле кинематограф удостоверил предсказуемую повседневность скучной la belle époque, где радость стала будничной и привычной, а заурядность была возведен а в идеал. Городской миф жизни на людях, прогулок и шатаний по паркам, лишается в кинематографе фланерской пытливости и натурализма физиологий середины XIX века. Это мир бесконечно однообразных милых образов, повторение которых вызывает умиротворение…

**СТР. 14**

Естественность, правдивость, внешняя непроизвольность – ключевые оценки раннего кинозрелища. Обнаруживается своеобразная ловушка реальности: зритель наблюдает ДВИЖЕНИЕ, но взгляд скован НЕПОДВИЖНОСТЬЮ КАМЕРЫ. Ничего не изобретая специально, Люмьеры обнаруживают в своих картинах *наличие динамической диагонали и эффект фронтального движения.* Произвольное изменение положения объекта в пространстве было ранее возможно и в театре. Движение из глубины НА зрителя и нарушение его воображаемой интимной зоны оказалось возможным ТОЛЬКО в кино. Это во многом определяет его специфику и обозначает принципиальный разрыв с привычными нормами репрезентации пространства. Люмьеры ввели глубинную мизансцену, из которой по динамической диагонали движется некий объект, занимающий большую часть экранного поля, захватывая и как бы дополнительно организуя объекты вокруг себя.

**СТР. 15**

Люмьеры подчеркивали пристойность и добропорядочность выбираемых сюжетов. Они предлагали не критический, но лояльно-буржуазный взгляд на реальность — безмятежную, повернутую к зрителю цензурной стороной. Они показывали жизнь, прошедшую нормативную проверку: рабочие, нанятые фабрикантом («наши людишки»), курортники, вылезающие из поезда («наш круг»), семейный завтрак («наша идиллия»). При этом публике отчетливо больше нравился совершенно случайно поставленный «Политый поливальщик», и братьев это бесило.

Вопреки своему желанию Люмьеры создали КИНОСЕАНС как продукт: массовая проекция побеждала индивидуальное зрелище кинетоскопа. Сеанс, разбитый на части, нужно было как-то структурировать, и это происходило в соответствии с приоритетами братьев. Сначала — серьезные картины, вроде разрушения стены во время прокладки новой улицы, потом семейные темы, и наконец — развлечения, в части «разное». Люмьеры не хотели, но все равно научили кинематограф показывать простые истории — например, «Политый поливальщик» или «Игра в снежки».

**СТР. 16**

*Велосипедист приезжал только чтобы сыграть – постановочная часть как бы неигрового, непосредственного зрелища, которую Люмьеры заставили достроить, отредактировать реальность.* В этом довеске вымысла и был ресурс кино, делавший его целостность большей, чем просто сумма снятых на пленку элементов. Но братья уподобились в своей близорукости Эдисону, сочтя, что именно у этой способности — рассказывать истории — в кино нет будущего. Зачем, если это так хорошо делает литература, а театр помогает ей? Кино увлекает другим — фиксацией реальности и тем самым повторяет в своих поисках экзотической жизни путь ранней фотографии. Операторы Люмьер едут в Америку, едут в Россию. Не только за натурой, но и за выгодой. Шарль-Антуан Люмьер инвестировал в первые командировки их операторов. Инвестиции вскоре окупаются.

**СТР. 17**

Ассоциированный оператор Люмьеров **Камилл Серф** снимал коронацию Николая II, но проигнорировал трагедию Ходынского поля. Хроника еще не стала визуальным переносчиком боли: увлеченный кино последний русский император будет курировать создание так наз. «царской хроники» для того, чтобы фиксировать на пленку малейшую ерунду из своей августейшей жизни вроде празднования тезоименитства своего племянника, но введет суровую цензуру для всего остального. Церковь, принадлежащая государству, будет всячески чинить препятствия, вводить нелепые ограничения вроде запрета на показ священника на экране (только в 1917 году Протазанов снимет фильм «Отец Сергий», и то — это будет экранизация Льва Толстого, где речь идет не о сановнике, а об отшельнике-монахе)…

Как и следовало ожидать, приоритет братьев Люмьер даже в области проекционного кино неоднократно оспаривался.

**СТР. 18**

В Германии братья **Макс** и **Ойген Складановские** демонстрировали свой аппарат биоскоп в клубе берлинского пригорода *Панков* в июле 1895 года, а первый столичный показ состоялся в увеселительном саду *Винтергартен* 1 ноября 1895 года. Однако Макс, посетивший презентацию Люмьеров, вполне в духе честных немцев признал, что их кинематограф лучше биоскопа в техническом отношении, создававшего иллюзию движения со скоростью 16 кадров в секунду при помощи перекидного объектива, где чередовались кадры с двух пленок. Аппарат Люмьеров был намного проще — использовал одну пленку, а единственный объектив был неподвижным.

**СТР. 19**
Практически одновременно с Эдисоном, т. е. еще раньше в Англии работал **Уильям Фриз-Грин**, названный поздними историками кино «прекрасным неудачником». В 1889 году этот фотограф из Бристоля получил свой первый патент на хронофотографическую камеру, а уже в 1890-м снял минутный ролик о том, что происходит в обычный день в произвольно выбранной точке на границе Гайд-Парка. Но не это было главным его достижением. В том же году Фриз-Грин первым начал работать со стереоскопией, известной доселе лишь в неподвижном изображении (очки Холмса). В 1890-м году он добился последовательной смены кадров, совмещенными стереоскопа. Смотреть это было невозможно, до анаглифических очков с зеленым и красным фильтром, изобретенных в 1922 году, было далеко, но ведь Фриз-Грин работал именно с такими фильтрами, не додумавшись до очков. В том самом 1922 году его сын Клод снял в память об отце стереофильм, цитирующий ролик о Гайд-парке…

**Как бы то ни было, но именно братья Люмьер «выпустили» картинки из аппарата Эдисона, как джинна из бутылки. настаивая на их жизненном характере. Это была именно что движущаяся фотография, еще не осознавшая своей автономии.**На рубеже XX века увлечение кинематографом охватило весь мир. Фильмы снимались тысячами и приносили быстрые дивиденды. Правда, в самом начале нового века этот бум закончился, так как ни сами Люмьеры, ни их конкуренты, ни, тем более, распространители, заплатившие за лицензию, не знали, куда надлежит двигаться кинематографу.

Кино предельно усложнило характер медиума. Готовый продукт кино, то есть фильм в коробке, не может быть сразу же, непосредственно использован получателем. Использование фотографии не требует технологических компетенций. Но чтобы увидеть фильм, требовались квалифицированные действия. Нужно зарядить пленку в аппарат по инструкции и постоянно следить за ходом показа. Это могут далеко не все, это можно сделать далеко не везде. Обилие условий превращает зрелище в сложную технологию. Потребитель цифровой эры не имеет никакого представления о том, как устроен его гаджет, он им просто пользуется. Ранний кинозритель, видящий, как все запущено, робел перед сложностью мира, в который попал.

*От феерии к игровому фильму*

Убеждение Люмьеров в прикладном, вспомогательном, принципиально неигровом характере кинематографа опроверг **Жорж Мельес**.

**СТР. 20**

В середине 1890-х он возглавлял театр Робер Удэн, названный в честь известного фокусника, мастера иллюзий и визуальных превращений. Мельес сам был фокусником – и престидижитатором (presto – быстрый, digitus – палец), и иллюзионистом, именно этим ремеслом он и зарабатывал деньги в начале своей карьеры. А еще он был газетным карикатуристом, кукольником, мастером визуального аттракциона – феерии (это его собственное название).

В декабре 1895 г. Мельес был на сеансе Люмьеров и начал уговаривать их продать ему лицензию. Луи Люмьер отказал, так как считал кино очередной однодневкой и намеревался вместе с братом снять все сливки. Мельес купил в Англии камеру «Театрограф» (конструктор Роберт Пол). Осенью 1896 года он создал свою камеру по образу и подобию английской и случайно изобрел стоп-кадр. Мельес снимал уличное движение, подражая Люмьерам, вдруг в киноаппарате «заело» пленку. Понадобилось время, чтобы заставить камеру заработать снова. Позднее, просматривая отснятый материал, он увидел, как омнибус, едущий по улице, внезапно превратился в катафалк, а люди поменялись местами. Это было простейшее доказательство не магических, но иллюзионистских возможностей кинематографа, открывающего секреты ремесла. Эффект, названный позднее стоп-кадром, Мельес многократно применял в своих фильмах, например, в «Замке дьявола», первом образце комбинированных съемок.

**СТР. 21**

Легко догадаться, что во всех случаях исчезновения и появления объектов в кадре Мельес просто останавливал камеру и производил на съемочной площадке необходимые перемены.Поначалу он видел в кино лишь средство дополнить, украсить, сделать более броским театральный репертуар. Фильм должен был быть номером развлекательной программы. Впоследствии к этой практике уже в гораздо более изощренной форме вернутся деятели авангарда (Эйзенштейн в 1923 году снимет «Дневник Глумова» для своего спектакля «Мудрец», а Эрик Сати и Франсис Пикабиа в 1924 году пригласят Рене Клера снять фильм, заполняя антракт в дадистском балете «Представление отменяется»). Мельес никогда не занимала возможность фотографически запечатлевать — он хотел заманить зрителя невиданным зрелищем, создать не зеркало, а новый вид волшебного фонаря в прямом смысле слова. Мельес снял от 1000 до 4000 наименований с 1899 по 1912 .Недоразумение с последней цифрой: М. давал отдельное название каждому куску длиной свыше 20 м. Он был художником-кустарем, который делал все — писал сценарии, делал декорации, сам снимал, часто сам играл.

**СТР. 22**

Вот его знаменитые множащиеся головы, снятые с помощью двойной экспозиции (двукратная съемка без перемотки кадра) и впечатывания изображения. Он раскладывал головы на столе, как иллюзионист в цирке, развешивал их на нотном стане, визуально воплощая свою любовь к музыке, превращая свои многократно повторенные лица в ноты, мог увеличить изображение, чтобы поразить зрителя сочетанием масштабов.

**СТР. 23**

Его картины – предвосхищение современной фантастики. Мотивы Гранвиля – гротескное видение механистической цивилизации (ПАРОПАНК от Жюля Верна до Тима Пауэрса – Врата Анубис, 1983 г. и «Темных начал» Филиппа Пулмана). Это цивилизация пара и электричества, где нет электросварки, но есть мощные заклепки, индустриальная эстетика, острая чувственность. Его, стим панка, Любимые объекты – дирижабль, аэроплан, паровоз, дредноут.

**СТР. 24**

Мельесом завершается период так наз. ярмарочного (странствующего) кино. В начале XX века в Европе начинают строить крупные кинотеатры.

**СТР. 25**

Французский марксист Жорж Садуль еще в 1940-е годы, т. е. через полвека развития медиума разделил все кино на **Люмьеровское и Мельесовское. Схема развития кинематографа (по Сергею Филиппову)**

Неподвижная камера, однообразные планы, преувеличенно выразительная игра актеров, и в целом восприятие кинематографа лишь как средства для создания волшебных иллюзий устарело уже к середине 1900-х годов.

Параллельно в США конца XIX в., предлагающем прогрессивные схемы превращения кино в промышленное производство, наверстываются, казалось бы, упущенные шансы.

**СТР. 26**

12.10.1896 — день основания фирмы БАЙОГРАФ. Основал Уильям Диксон — правая рука Эдисона и его конкурент. Он знал кинетоскоп изнутри и мог оспорить авторство Эдисона по многим параметрам. Компаньоном фирмы стал брат кандидата в президенты США *банкир Мак-Кинли* (тогда в США покровительство было основой успеха).

В начале 1897 года появился ВАЙТАГРАФ Стюарта Блэктона – будущего пионера рисованной мультипликации. Так с самого начала принципы свободной, то есть открытой и агрессивной конкуренции берутся на вооружение новым видом развлекательного бизнеса. То, что это новый союз технологий и развлечений, никто из пионеров кинобизнеса не сомневался.

Они создали прообраз современного стандарта кино-, а позднее и медиабизнеса. Их отличие от компании GE, с которой в 1892 г. слился Эдисон, состояло в том, что они не просто интересовались производством фильмов срелди прочего, но считали его своей главной задачей. Эдисон был капризным деспотом минувшего века, он мог сказать: «Моя компания – это я», тогда как Диксон и Блэктон сосредоточились на одном сегменте, на равных работали в своих командах и охотно открывались инвесторам.

Байограф стал выпускать хроникальные сюжеты на злобу дня, а также описывать городскую повседневную жизнь, заимствуя тактику Люмьеров.

**СТР. 27**

*Небоскребы на Ист Ривер* ныне вызывают вопросы: Что может привлечь публику в этом фильме? Непривычное сочетание известной панорамы с эффектом движения, т. е. буквальное созерцание жизни (BIO-GRAPH)

Вайтаграф также реагировал на политические и социальные события.

**СТР. 28**

Так, 15.02.1898 на рейде Гаваны взорвался и затонул броненосный крейсер «Мэн», что стало предлогом американо-испанской войны. Думается, это была провокация со стороны радикально консервативных кругов США, дальней целью которой была оккупация Кубы. Блэктон в тот же день снял фильм Tearing Down the Spanish Flag. Для этого он установил на плоскую крышу одного из высотных зданий в Нью-Йорке бутафорский задник и флагшток с испанским флагом, после чего сам же его и сорвал, водрузив на его место флаг американский. Фильм имел бешеный успех.

**(***ВОПРОС: почему Блэктон на высотное здание забрался?***).**

**СТР. 29**

Переход от примитивов к художественным постановкам произошел в течение 1900-х годов. Примитивы были сняты одним планом и с одной точки, имели всегда полнокадровый масштаб, не знали движения камеры. Они были рассчитаны на узнавание. Но самое главное – они показывали замкнутый эпизод, построенный на ритме в силу предельно малой продолжительности ролика. К тому же, в ранних киноаппаратах еще не было штифта-противовеса которая ослабляет натяжение пленки. Поэтому при слишком толстом и тяжелом рулоне и тем более при склейке кусков лента просто рвалась. Когда он появился в начале 1900-х, метраж фильмов быстро увеличился.

Художественные постановки стали возможны и благодаря технологическому совершенствованию, и пониманию того, что зрителю интересно непредсказуемое действие. **Даже если мы точно знаем, чем кончится фильм, сама структура физического времени оставляет будущее неизвестным.**

Именно поэтому настоящее, самостоятельное кино – это зрелище, снятое с разных точек, разными планами, рассчитанное на видение, догадку, интригу, использующее принцип cause'n'effect и осуществляемое связанными между собой персонажами. Это история, имеющая начало и конец.

**СТР. 30**

**Брайтонская школа** (предок — Уильям Фриз-Грин, далее — Джеймс Уильямсон, Джордж Альберт Смит). **Смит** ввел планы разной крупности.

1901 – «Мышь в школе изящных искусств», где мышь вылезает из норы и бежит прочь за границу кадра.

1903 – «Маленький доктор и больной котенок», где ребенок кормит кошку с ложечки, и голова кошки показана крупным планом.

Это был РАЗРЫВ ТЕАТРАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА постановочных фильмов, масштаб менялся. Он уже имел мало общего с поэтикой Мельеса и радикально развивает Люмьеров с их апологией реальности.

**СТР. 31**

Уильямсон также снимал гротескные фильмы, в связи с которыми, как правило, и вспоминают брайтонскую школу в популярной истории кино. Это фильмы «Большой глоток» (1901), где крупно снята человеческая гортань, и «Большой чих» (Great Snooze, 1902). Здесь толстый полицейский чихает, и от него относит людей, потом от его чиха сходит с рельс трамвай и рушится соседнее здание, а на третий раз он лопается сам, то есть летят какие-то ошметки, и на экране возникает надпись bang!

**СТР. 32.**

Соединение этих двух влияний и породило феномен Эдвина Портера.

Он прославился двумя фильмами – «Жизнь американского пожарного» (1902) и «Большое ограбление поезда» (1903). В первом хроника пожарной команды монтировалась с постановочной историей матери и ребенка в пылающем доме. На «Большое ограбление поезда» фирма Эдисона не поскупилась – были арендованы состав, участок дороги Лаккаванна, для которой годом раньше Портер снимал рекламный ролик. В трех ролях снялся Макс Аронсон, впоследствии взявший псевдоним Бранчо Билл.

**СТР. 33**

Это уже полноценное художественное кино, причем со СПЕЦЭФФЕКТАМИ.

1. Проходящий в окне состав – кадр, впечатанный в амбразуру декорации.
2. В декорации почтового вагона для создания впечатления поезда открыта дверь, где виден снятый на натуре и позднее впечатанный лес.
3. В момент, когда бандиты сбрасывают под откос избитого помощника машиниста, актера подменяют куклой.
4. Организация нескольких планов.
5. История с расщепленным временем действия.