

## Андрей Дьяченко ГАДЖЕТЫ В НЕМОМ КИНО

В немом кино были приёмы и методы, которые уже в начале XX века в США называли гаджетами. В России их называли кинотрюками и уловками. С 1895 года до начала Первой мировой войны кинематографисты открыли множество интереснейших приёмов: многократную экспозицию, стоп-кадр, соединение игрового кино с рисованным, научились раскрашивать ленты. Развлекательное кино превращалось в эффектное зрелище, а режиссёры оказались неистощимыми на выдумки.

### МАГИЯ ЖОРЖА МЕЛЬЕСА

В те годы кинематографисты были в состоянии жёсткой конкуренции друг с другом. Это заставляло их всё время улучшать свою продукцию, делать её всё более привлекательной для зрителя. Режиссёры пытались осваивать кинотрюки и при этом ориентировались на ярмарочный мир, а также на искусство цирка, пантомимы и авиационных развлечений (снимая с воздушных шаров).

Русских деятелей немого кино вдохновляло творчество выдающегося французского мастера трюковой съёмки Жоржа Мельеса (1861 – 1938). Этот неутомимый на выдумки новатор и изобретатель посвятил кинематографу всю свою жизнь. Создав кинофабрику на заднем дворе своего дома, он неутомимо экспериментировал с движущейся лентой, насыщая свои фильмы целым каскадом трюков. Он прибегал к многократной экспозиции, вызывая к жизни полупрозрачных призраков, заставлял гравюры “оживать”, персонифицировал предметы быта. Герои Мельеса умели растворяться в воздухе, висеть над землёй и жонглировать собственными головами.

Он работал в жанрах феерии, волшебной сказки, мистической истории. Но наибольшую славу принесли ему экранизации Жюль Верна. Фильмы “Путешествие на Луну” и “Путешествие через невозможное” стали первыми ласточками космической темы в кино.

Тайны некоторых кинотрюков Мельеса не раскрыты и по сей день. А отдельные кадры из его фильмов стали символом эпохи. Они встречаются нам на обложках и переплётах современных изданий Жюль Верна и других фантастов. Иллюстраторы разных эпох отдавали дань знаменитому киноволшебнику, стилизуя обложки книг под манеру его киносказок и киноэпопей. А на киноплакатах времён Мельеса появлялись нарочито упрощённые изображения подводных лодок, воздушные шары, ракеты в форме железных банок и планеты с человеческими лицами. Это было отражением наивного восприятия мира, в котором по Луне можно ходить без скафандра, а под водой двигаться в батискафе без навигационных приборов. Но зритель не думал об этом. Он смотрел волшебные сказки и восторгался киночудесами.

### КОСМИЧЕСКИЕ ПУТЕШЕСТВИЯ СЕГУНДО ДЕ ШОМОНА

Рядом с именем Мельеса называют имя другого талантливого режиссёра немого кино – испанца Сегундо де Шомона (1871 – 1929). Известно, что проза Жюль Верна побудила Мельеса к созданию масштабных фильмов о космических путешествиях, и вслед за Мельесом эту же тему стал разрабатывать его “испанский двойник” де Шомон. Одарённый испанец начинал как специалист по раскраске кинолент и достиг в этом больших успехов. Он был пионером цветного кино и получал заказы на цветовую обработку фильмов других режиссёров. Но затем его увлекла работа кинооператора и молодой кинематографист, стремясь подражать Мельесу, стал создавать один трюковой фильм за другим. Его увлекла космическая тема, и в 1908 году родилась пародия на фильм Мельеса “Путешествие на Луну” (у Шомона лента называлась “Экскурсия на Луну”).

В числе его любимых гаджетов была работа с контрастными тенями. Он широко пользовался достижениями китайского театра теней и наряду с трёхмерными героями создавал и силуэтных чёрно-белых персонажей. Особенно увлекался Де Шомон образами чертей и делал их то смешными, то страшными. Демоны, черти и привидения густо населяли фильмы Де

Шомона, и кинотрюки делали этих персонажей ещё выразительнее. Персонажи могли возникать из пустоты, дробиться на части и растворяться в воздухе, а порой превращались в чёрные тени.

## ЭКСПЕРИМЕНТЫ С НАСЕКОМЫМИ

Удивительные приёмы, введённые в кино Мельесом, покоряли зрителей, и вполне естественно, что этот талантливый режиссёр получил широкую известность не только в Западной Европе и США, но и в России. В те годы отечественные киностудии (кинофабрики) конкурировали между собой, и *изобретательность* была очень востребованным качеством. Владельцы кинофабрик искали инициативных людей, наделённых богатой фантазией. Спрос на творческие личности, способные сказать своё слово в области трюковой съёмки, был очень велик.

Именно такой личностью оказался Владислав Александрович Старевич (1882 – 1965). Он родился в Москве в обеспеченной семье. Родители не могли уделять много внимания воспитанию сына, и в течение нескольких лет мальчик жил у своего деда в Ковно. Учась в гимназии, он развил в себе интерес к энтомологии, и многое узнал о жизни насекомых. Окончив гимназию, будущий режиссёр работал фотографом и при этом проявил себя как талантливый художник.

Старевича всегда интересовала энтомология. И он решил снимать ленты о насекомых, в которых его дар кинематографиста реализовался в полной мере. Например, он применял метод покадровой съёмки, достигая иллюзии жизнеподобного движения жуков, стрекоз и бабочек. Эти ленты потрясли зрителей. Публика привыкала к рисованному кинематографу, и тут вдруг возникает совсем новый тип кинозрелища. Если на экране могут двигаться нарисованные художником изображения, то почему не могут двигаться вещи, чучела животных и “макеты” жуков? И Старевич развернул на киноэкране непривычные доселе типы движения – динамику играющих макетов (марионетками или куклами искусственных жуков трудно назвать).

Вначале Старевич пробовал снимать фильмы с настоящими насекомыми, но они, к сожалению, оказались плохими актёрами и не поддавались дрессировке. Режиссёр с удовольствием поработал бы и с реальными жуками, но они не смогли бы делать перед камерой то, что хотел режиссёр. Пришлось изготавливать “макеты” и работать с ними. Иллюзия получалась удивительная. Зрители принимали анимационных насекомых за настоящих.

Старевич быстро овладел приёмами трюковой съёмки. Он сочетал научную достоверность образов насекомых с юмористической трактовкой персонажей. Базой для его творчества стала известная кинофабрика Ханжонкова.

В 1912 году Старевич создал ленту “Прекрасная Люканида или война усачей с рогачами”. На экране разгорелись бои из-за прекрасной жены короля жуков Цервуса. Поведение насекомых в кадре реалистично, зритель “верил” происходящему. “Люканида” была первым в истории кино кукольным батальным фильмом. Битва жуков смотрится сегодня несколько архаично, но не оставляет сомнений в том, что ставил эту батальную эпопею человек с богатейшей фантазией. Лента оставалась в прокате и после 1917 года, оказавшись востребованной и в советское время. Она “продержалась” до 1926 года.

После революции Старевич оказался во Франции. Он продолжал заниматься кино и ставил трюковые фильмы, самым известным из которых была лента “Рейнеке Лис” (по произведению Гёте). И хотя кино стало звуковым, Лис у Старевича многое выражал языком жестов и мимики. Гаджеты немного кино остались в арсенале знаменитого мастера трюков до конца творческого пути.

## МОДЕЛИ БУДУЩЕГО

В 1926 году известный немецкий кинорежиссёр Фриц Ланг выпустил в свет фильм “Метрополис”, в котором показал город будущего с поразительными контрастами между жизнью богатых и бедных. Огромные вертикальные конструкции соседствовали с

транспортными артериями, расположенными на нескольких уровнях. Зрители недоумевали, как это сделано, ведь ощущение правдоподобия было потрясающим.

Город был снят с помощью макетов. Движение игрушечных машин по магистралям было зафиксировано на ленте методом покадровой съёмки. При этом важной уловкой режиссёра было использование множества зеркал, благодаря которым фрагменты макетов удваивались и учетверялись. Несмотря на то, что использование зеркал удешевило процесс производства фильма, эта лента стала самой дорогой в истории немого кино Германии.

Ещё одна модель будущего, потребовавшая от кинематографистов наивысшей изобретательности, стал фильм Якова Протазанова “Аэлита”. Трудно поверить, что со дня выхода на экраны этой ленты прошло более 90 лет. Протазанов зарекомендовал себя как один из крупнейших режиссёров российского немого кино. Он смело экспериментировал с резкой сменой крупных и средних планов и едва ли не первым применил кинотрюки, предвосхитившие сюрреализм: в фильме “Пиковая дама” он отразил умопомешательство Германа через кошмар в виде страшного переплетения верёвочных пут. Это был едва ли не первый сюрреалистический трюк в русском немом кино.

В советский период Протазанов не опускал высокую планку и продолжал создавать шедевры, но и с появлением звука он возлагал особые надежды на изображение и операторские приёмы.

История о марсианской женщине Аэлите и о восстании на Марсе стала самым известным фильмом режиссёра, повлиявшим не только на отечественную, но и на мировую космическую фантастику. Этот новаторский фильм сразу же обратил на себя внимание не только кинозрителей, но и мастеров декоративно-прикладного искусства. Перед художником-декоратором стояла важная и интересная задача – воспроизвести марсианскую “предметную среду”.

Режиссёр смело стал использовать приёмы футуристического искусства. Художнице А. Экстер предстояло создать костюм марсианской женщины – Аэлиты (как, впрочем, и для других персонажей этого необыкновенного фильма). Красивый головной убор, от которого расходились в стороны острые стержни, напоминающие лучи, сделал Аэлиту (актриса Юлия Солнцева) настоящей марсианкой. К тому же, она и двигалась весьма необычно. В эпоху, когда кино не знало звука, большую роль отводили сценическому движению и прежде всего пластике рук. Аэлита делала резкие необычные движения и это было ещё одной смелой находкой.

Фильм Протазанова не был первой в мире лентой о космической жизни, но самым первым полнометражным фильмом в жанре космической фантастики. Он считается шедевром научно-фантастического кино. Для премьеры восстановленной версии картины была сочинена оригинальная музыка.

**Бегущая строка.** Уже в первые годы существования кино режиссёры научились растворять своих героев в воздухе, делать их невесомыми и превращать их в лилипутов и великанов.