

Лекція 4. ВИНИКНЕННЯ КІНЕМАТОГРАФУ.

1. Жанрове різноманіття європейського і американського «німого» кіно. Брати Люм'єр – засновники документального кіно.
2. Жорж Мельєс – засновник ігрового кіно. Новаторство Ж. Мельєса. Жанр фантастичної феєрії.

1. Велике мистецтво кіно з'явилося випадково. Одного разу Луї Люм'єр захворів на застуду. Сидячи вдома, загорнутий у шарф і ковдру, Люм'єр сконструював кіноапарат. Він вважав, що створив просто іграшку, котра побуде в моді пів року, а потім забудеться. Однак він дуже глибоко помилявся. Кіно популярне ось уже 110 років і досі продовжує залишатися у моді.

Історія світового кінематографу, почалася, власне, навіть не с братів Люм'єр, а з їх батька Клод-Антуана. А сам Антуан почав з розписування вивісок в крихітному містечку Безансон. Люм'єр-старший (тоді ще просто люм'єр – молодий та самотній) був типовим французом. Нічого спільного з придворними із романів Олександра Дюма, що пили вино, закохувалися в розкішних жінок і гинули на романтичних дуелях. Нічого спільного з Вічним святом Парижу і відчайдушним життям. Ні, він був справжнім французом із провінції Франш-Конте, із тих нудних провінціалів, у яких життя розписане на багато років уперед, які відкладають кожен сантиметр, педантично економлячи на вині і жінках, і відчайдушно деручись вгору...

На зекономлені сантименти він закупав обладнання – і робить великий кар'єрний крок від вивісок до власного ательє фотографічного портрету. Наступний крок також був вельми типовий для солідної молодого людини, що будує міцну кар'єру – одруження на милій, добродішній дівчині з невеликим приданим. Жанна-Жозефіна Костелл із середньої, але цілком респектабельної безансонської родини порахувала, що серйозний молодий чоловік, та ще й причетний до новомодного мистецтва фотографії, стане для неї відмінною партією. Весілля відбулося – далі потягнулося типове французьке життя: розмірене, з повільно, але вірно зростаючим прибутком і заощадженнями, що акуратно відкладалися в банк. Народжувалися сини, 19 жовтня 1862 – Огюст, а 5 жовтня 1864 – Луї, Жанна погладшала, Антуан посоліднішав, завів собі партнера, розширив справу, його фотографічні портрети навіть отримували премії на виставках у Парижі, Відні, сини поїхали в коледж, потім в Технічну школу... Здавалося, життя устоялося, увійшла до колії і тепер так і буде скрипіти по ній – розмірено, благопристойно і не поспішаючи.

З цими французами завжди так. Здавалося б, вони такі тихі, непримітні, не поспішають, не квапляться, живуть собі, усім задоволені... А потім бах – Французька революція! Або хоча б революційний переворот в одній, окремо узятій французькій родині. В один прекрасний день банківських заощаджень, нарешті, виявляється достатньо і Антуан зриває родину з насидженого місця, переводячи своє ательє в Ліон.

В цю пору запорукою процвітання фотоательє була складна технологія фотографії, доступна лиш професіоналам. Фотограф сам виробляв емульсію, наносив її на скляну пластину перед зйомкою і одразу проявляв. Але поки інші власники ательє розкошували, впевнені що так буде завжди, Антуан Люм'єр

вже бачив грізні признаки вторгнення прогресу. В професійних журналах по фотографії з'явилися перші описання так званих сухих пластин, покритих желатиною емульсією бромистого срібла. Ці пластини виробляли задовго до моменту зйомки, і проявляти їх було можна через тривалий час після зйомки. Люм'єр зрозумів, що фотографія стає доступною всім.

Що ж, якщо не можеш процес зупинити – його треба очолити! По тим самим журналам Антуан спробував відтворити формулу – і тут вперше проявився талант його другого сина. Луї не просто знайшов формулу – він її удосконалив, винаходячи нову емульсію, більш стабільну, що перевершує тодішні аналоги по якості отриманого зображення, і швидкості, до того ж вона була проста і дешева. Родина вирішує: пора!

В передмісті Леона Монплезир відкривається фабрика фото обладнання «Люм'єр і сини», переводячи родину з категорії мілких буржуа в буржуа великі. В основі виробництва лежить розроблена Луї миттєва фотографічна пластина «Блакитна етикетка». Незабаром до неї додається виробництво чутливого паперу і хімікатів для прояву, і ще багато чого. Саме підприємство Люм'єрів вважається втіленням прогресу – поетапне виробництво, механізація... Але головне – лабораторії братів Люм'єр.

Одного разу батько повернувся з чергової промислової виставки і сунув своїм синам штуку з пишномовною назвою кінескоп. Витончена коробочка була забезпечена окуляром і заглянувши в неї, можна було побачити дещо на зразок змінюючи одне одного жанрових фотографій. «Це те, що ви повинні зробити! – вимагав батько, - Пан Едісон продає їх за божевільну ціну! А ми, тут у Франції хочемо робити це дешевше!». Але Огюсту ідея копіювати апарат не сподобалася. У кінескопа Едісона було два значних недоліки: щоб зробити зйомку потрібен гігантський апарат і закрита студія, а дивитися неспішаючи «фільму» могла всього лише одна людина. Луї знайшов рішення – подивившись на ручку швацької машинки матінки, що крутиться. Апарат Люм'єрів був значно легшим Едісонського (важив біля 5 кілограмів), приводився в рух обертанням ручки, а головне, з'єднував в собі одразу три процеси: зйомочний, копіювальний і проєкційний, і годився як для студійних зйомок, так і для так званого «трівеллінг» - зйомок на натурі та у русі.

І ось, 28 грудня 1895 року в Гранд-кафе на Бульварі-де-Капюсін (Париж) відбувся перший платний кіносеанс, що розпочався з показу площі Белькур в Ліоні. В той день було продано всього 35 білетів, вартістю в один франк, зате потім до братів Люм'єр вишикувалися великі черги бажаючих побачити кіно. Після такого успішного дебюту кінематограф швидко розповсюдився по Європі. Кіносеанси братів Люм'єр супроводжувала музика саксофона або піаніно.

Луї Люм'єр був фотографом, і тому для удосконалення свого сінематографу йому не довелося довго вивчати зоотропи. Оригінальність його стрічок полягала в тому, вони були «живими» фотографіями.

Луї Люм'єр, зробивший в 1895 році декілька дюжин фільмів, обирав для них сюжети за методом фотографів-любителів, які забезпечували процвітання його фабрики фотоматеріалів. Але його техніка була більш досконалою: він був одним з перших фотографів свого часу, що освоїли миттєву зйомку. Він володів

майстерністю композиції і вмів знаходити найбільш виразні кадри для своїх сюжетів.

Перший фільм Луї Люм'єра «Вихід з заводу», що носив майже рекламний характер, демонструвався вперше на конференції, що була присвячена розвитку фото промисловості у Франції. Робітничі в широких спідницях і шляпах з пір'ям, які прямують до виходу, робітники, що ведуть свої велосипеди, надають в наших очах цьому звичайному ходу наївну красу. Услід за робітниками – в кареті, що була запряжена парою коней, їхали власники фабрики, за якими сторож закривав ворота. Ліонський промисловець зняв на своїй фабриці і декілька анекдотичних сюжетів: «Тесля», «Ковалі», «Руйнування стіни» і т.д. Перевага надавалась улюбленим сюжетам, що описують мирні насолоди родинного життя: «Сніданок немовляти», «Акваріум з червоними рибками», «Дитяча сварка», «Купання в морі», «Партія в екарте», «Партія в трік-трак» і так далі.

Несподівано серія цих фільмів виявилася не тільки сімейним альбомом, але й соціальним документом, в якому збережено життя багатії французької сім'ї у кінці минулого століття. Люм'єр показує картину міцного благополуччя, і глядачі бачать себе на екрані такими, які вони є або якими хотіли б бути.

Частина цих сімейних була знята в дивовижному маєтку батька Люм'єра. Огюст Люм'єр зняв там «Підпалювачок трави» - стрічку, що завоювала великий успіх завдяки реальній передачі клубів диму, що надають кадрам глибину. Також там Луї Люм'єр зняв «Човен, що виходить у море», що виявила великим фотографічним досягненням. Зняті проти світла хвилі здаються рельєфними. Композиція сцени оригінальна: спереду, в куті кадру, видно дружини обох братів Люм'єр зі своїми маленькими дітьми. Вся картина пройнята поетичним настроєм.

Благодушним настроєм пройнятий «Сніданок немовляти», в якому батько (Огюст Люм'єр), без піджака, і мати, у витонченому шовковому корсажі, розчулено захоплюються гримасами дитини, яка їсть кашу і розмахує вафлею. На передньому плані – піднос зі срібним сервізом для кофе і з пляшками лікеру. Уся сцена знята американським планом, щоб дати глядачу можливість насолоджуватися простотою і природністю міміки усіх трьох виконавців.

Два відомих і найбільш популярних фільма Луї Люм'єра – «Прибуття поїзду» і «Политий поливальник» - намічають шляхи подальшого розвитку кіно.

В «Прибутті потягу» паровоз, з'являючись з глибини екрану, спрямовувався на глядачів, примушуючи їх схоплюватися зі своїх місць з боязні бути роздавленими. Глядачі ототожнювали об'єктив апарата, його «очей», зі своїм власним оком. Вперше апарат став як би дієвою особою фільму.

В цьому фільмі Луї Люм'єр використовував усі можливості, що таїлися в об'єктиві з великою фокусною відстанню* (Апарат Люм'єра дозволив досягати значної глибини різкості, від одного метра до безкінечності). Спочатку на екрані показується загальний план порожнього вокзалу і робітник, що проходить з візком по перону. Потім на горизонті з'являється чорна крапка, що швидко росте; незабаром паровоз займає майже весь екран, нестримно насуваючись на глядачів. Вагони зупиняються біля платформи. Натовп

пасажирів прямує до вагонів, і серед них мати Люм'єра, в шотландській накидці, з двома онуками. Двері вагонів відкриті, пасажирів входять і виходять. Між ними дві мимовільні «зірки» фільму: молодий селянин з Провансу, з палицею в руці, і дуже вродлива молода дівчина, одягнена у все біле. Побачивши апарат, дівчина зупиняється в нерішучості, але, оправившись від збентеження, проходить перед об'єктивом, щоб сісти у вагон. Селянин і дівчина були зняті дуже крупним планом, надзвичайно чітко.

Усі плани, з якими ми зустрічаємося тепер у кіно, були використані у «Прибутті поїзду», починаючи з загального плану поїзду на горизонті і закінчуючи крупним планом. При цьому плани не знімалися окремо, були результатом своєрідного варіанту «травеллінг» (зйомки з руху). Зйомочна камера не переміщалася, а, навпаки, всі об'єкти і персонажі то наближалися до неї, то віддалялися. Таку постійну зміну точки зору дає та ж різноманітність планів, як і при сучасному послідовному монтажі.

«Политий поливальник» не володів технічними достоїнствами «Прибуття потягу». Секрет його успіху був закладений в сценарії. Сюжет не складний: маленький хлопчик ставить ногу на резиновий рукав, чим викликає тривогу у поливальника, і спрямовує йому в обличчя струмінь води у той момент, коли той оглядає шланг. Цей сюжет вже був розроблений карикатуристами, малюнки яких, ймовірно, і нав'яли молодшому з братів Люм'єр, десятирічному хлопчику, ідею фарсу, скористувавшись якою, старший брат зробив сценарій. Техніка фільму посередня: знімки сірі, композиція кадру невиразна, листя на деревах, що представляють природну декорацію, надто щільне і тому зливається у суцільний фон. Причина великого успіху фільму крилася у комічній ситуації, схожою з тою, яка була використана у двох фільмах Едісона: хлопчик трясє перечницю під самим носом Фреда Отта. Успіх сюжету у фільмі відкрив дорогу кіномистецтву.

«Поливальник» був не єдиним комічним фільмом Луї Люм'єра. У «Фотографії», де ролі виконувалися Огюстом Люм'єром і Кломаном Морісом, тюхтій упускає апарат. У «Безногому» той, що прикидається калікою з усіх ніг тікає від поліцейського, що його переслідує. Це перша спроба створення фільму гонитви. У «Механічній м'ясній» порося закладають в машину, звідки миттєво і безупинно виходять сосиски. Усі ці теми вже були використані у гумористичних журналах, головним чином у «Розповідях без слів», схожість, яких з послідовними знімками «хронофотографів» відмітив Демені.

Луї Люм'єр явився першим оператором хронік і, знявши у червні 1895 р. учасників конгресу фотографів, що сходять з борту пароходу у невілі на Соні. «Висадка конгресменів» була показана їм вже через добу після зйомки, так само як і бесіда астронома Жансена з мером Невіля Лагранжем. Під час демонстрації фільму захований за екраном Лагранж повторював сказані їм в бесіді фрази. Це була перша і наївна спроба створення мовного кіно.

Якщо кінетоскоп обмежувався механічним відтворенням зоотропічних стрічок, то сінематограф Люм'єра був знаряддям, що відтворював життя. Тепер вже не маріонетки металась по екрану, на ньому діяли люди, показані в натуральну величину, з властивими їм мімікою і жестикуляцією, розрізненими набагато краще, ніж в театрі: в сінематографі вітер ворухив листя на деревах, розсіював дим, хвилі морського прибою розбивалися об берег, паровози

нестримно в'їжджали в партер, виконавці впритул наближалися до глядачів. «Це саме життя, таке як воно є!» - з захватом вигукували перші кінокритики. Реалістичність творінь Луї Люм'єра закріпила їх успіх.

В протилежність Лаурі Діксону творець сінематографу відмовився від методів театру; він ніколи не займався інсценуваннями, **але** залучав професійних акторів; його сценарії розігрувалися родичами, службовцями, друзями.

На початку 1896 року значний і міцний успіх, завойований демонстрацією фільмів у «Великому кафе», спонукав Люм'єра прийняти на службу численних операторів, яких він навчив цій професії. Серед них були Проміо, Месгиш, Франциск Дубліє та інші.

Оператори Люм'єра були одночасно і кіномеханіками і лаборантами: вони самі проявляли свої фільми. Перші зняті ними кадри, що зображали вуличні сцени, здобули великого успіху «Великому кафе», - «Площа францисканців в Ліоні». Ці фільми переконали глядачів у тому, що кіно фіксує звичну дійсність. Зйомочний апарат, що з'являється на вулицях та площах, виявлявся одночасно і чудасією і рекламою. Тому оператори частенько зупинялися на людних перехрестях і вхолосту крутили ручку апарату. Наступав вечір, і роззяви, що вважали що їх зняли, осаджували зали сінематографу в надії побачити себе на екрані.

Оператори Люм'єра явились творцями хронікальних і документальних фільмів і кінорепортажів. Вони перші застосували монтаж фільмів. Шлях у цій дуже важливій області був вказаний Люм'єром в його серії з чотирьоххвилинних фільмів з життя пожежників: «Виїзд пожежників», «На позиції», «Боротьба з вогнем» і «Порятунок». У 1895 р. ці чотири фільми, після того, як удосконалення проєкційної апаратури дозволило з'єднати їх воєдино, виявилися першим досвідом монтажу, «цвяхом» якого став повний драматизму епізод порятунку з вогню. Розвиток монтажу був обумовлений необхідністю створення великих кінорепортажів. Перший такий репортаж був зроблений весною 1896 року – «Коронація Миколая II».

Зйомки вироблялися Франциском Дубліє під керівництвом М. Перріго. Серія з дюжини відмінно знятих кадрів розповідає про основні епізоди цієї події (як це робили і репортери-фотографи на початку своєї діяльності). Таке оповідання нічого не запозичує в театру; воно бере свої виразні засоби швидше в малюнка, який здавна передавав найбільш яскраві моменти офіційних церемоній. Кіно, зокрема, відновило «Поховання герцогів Лотарінгських» по гравюрах 1608 р.

Інший оператор Люм'єра привозить у 1897 році із Сомюра тридцять фільмів, присвячених «Каруселі», знаменитій кавалерійській школі. Це вже справжній документальний фільм, демонстрація якого продовжується десь біля тридцяти хвилин. Навпаки, у списках фільмів Люм'єра ми не знайдемо наукових стрічок. Цей вид кінематографу народився не на ліонській фабриці, а в лабораторії Маре, праці якого були продовжені одним американським професором, що здійснив першу мікро зйомку, і доктором Макінтайром, що представив Королівському суспільству в Лондоні перші рентгенографічні фільми.

Натурні зйомки, жанрові сцени, хроніка, репортаж, фільми про подорожі – такі основні сюжети фільмів Люм'єра. Але крім них, йшли фільми, у яких грали актори у костюмах і гримі; для них у 1897 році в Парижі по ініціативі Клемана Моріса Жорж Ато і Брето побудували декорації на натурі. Ці фільми були примітивними фарсами, що нагадували своїми сюжетами «Политого поливальника». Цікавішими були драматичні фільми; вперше в кіно з'явилися історичні сюжети та персонажі; Робесп'єр, Марат, Карл XII, герцог Гіз та інші. З'явилися і військові сюжети: «Захист прапору», «Останні патрони» та інші. Будучи початком великої серії, ці фільми були підказані сюжетами живих картин, чарівного ліхтаря та фотографій для стереоскопів.

Фільми ці були зняті для акціонерного суспільства «Люм'єр» незадовго до того, як воно майже абсолютно припинило виробництво картин, обмежившись продажем апаратів і реалізацією солідного запасу фільмокопій. Тому були звільнені майже усі оператори. Починаючи з 1898 року одиничні нові фільми, які ми знаходимо в каталозі Люм'єра, виявляються кінохронікою або фільмами про подорожі. Кінопостановки, як рід діяльності, чужий звичайному фотографічному виробництву, були надані конкурентам, в першу чергу Жоржу Мельєсу.

В області кінотехніки ми зобов'язані операторам Люм'єра суттєвими нововведеннями: першими трюками і першими панорамами.

У січні 1896 року у «Великому кафе» демонстрували знятий «зворотною» зйомкою фільм «Руйнування стіни». Завдяки цьому прийому, що застосовувався ще в зоотропах, здавалося, що стіна раптово відновлюється з хмари пилу. Пізніше в «Купання Діани у Мілані», знятому Проміо і показаному також з кінця, плавці, що ниряють виходили з води ногами вперед і стрімко злітали на трамплін. Цьому прийому відкривалося велике майбутнє. Але ще більшого успіху досягла зйомка з руху, винайдена Проміо у Венеції навесні 1896 року.

«Повертаючись у гондолі в готель, - розповідав він, - я дивився береги, що пропливають мимо, і думав, що коли кінематограф відтворює недвижimi предмети, то чи не можна, змінивши процес зйомки, показати ці ж предмети, зняти апаратом, що рухається».

Вперше зйомочний апарат прийшов у рух. Успіх цієї новинки був великий: знімали з поїзда, з фунікулера, з повітряної кулі, з ліфту, з Ейфелевої вежі і таке інше. Однак цим прийомом оператори Люм'єра користувалися лише при зйомці документальних фільмів. Таке ж було і з панорамою, використаною Лаурі Діксоном в 1896 р.

Внесок, внесений у кінематограф Луї Люм'єром і його операторами, вельми значимий. Однак Люм'єрівський реалізм залишався певною мірою механічним і позбавляв кінематограф його основних художніх можливостей.

Після вісімнадцяти місяців успіху глядачі відвернулися від кінематографу. Метод демонстрації протягом однієї хвилини «одушевлених» фотографій, створення яких зводилося до мистецтва вибору сюжету, композиції кадру і освітленню, привів кінематограф у глухий кут.

Щоб вийти з цього глухого кута, кінематограф повинен був навчитися вести розповідь, користуючись для цього засобами сусіднього мистецтва –

театру. Це і було зроблено Жоржем Мельєсом (Жорж Садуль «Історія киноискусства» Гл II. «Первые движущиеся картинки Луи Люмьера»).

2. Друга значна персона в історії кінематографу – Жорж Мельєс (1861-1938). З його іменем пов'язано виникнення ігрового (у просторіччі – художнього) фільму.

Марі Жорж Жан Мельєс (фр. фр. Mariés-Georges-Jean Méliès, народився в Парижі 8 грудня 1861 року у родині власника взуттєвої фабрики Луї Мельєса. Жорж Мельєс отримав технічну освіту, але ще з юних літ відчував особливий потяг до мистецтва. Він був непоганим малювальником, і закинувши основну спеціальність працював карикатуристом в газетах та журналах (журнал «Ля Гриф» публікував роботи Мельєса під псевдонімом Джек Смайл). У 1888 році він став театральним декоратором і очолив театр Робера Удена, нарешті режисером і актором. В період перших люм'єрівських кіносеансів, майстер ілюзій і чарівних перетворень. Мельєс і сам був фокусником, і деякий час займав піст голови товариства ілюзіоністів.

У кінематографі Мельєс побачив спочатку лише засіб доповнювати та різноманітнити свій театральний репертуар. Фільм був одним з номерів розважальної програми. Незабаром, однак, він серйозно зацікавився чарівним апаратом, що відображає сцени з повсякденного життя. Звернувшись до Люм'єрів з проханням продати йому кіноапарат, Мельєса, як і інших кінематографістів-початківців чекала відмова, але ця обставина не збентежила його. Взнавши, що аналогічні апарати продаються в Англії, він купує там кіно зйомочну камеру і у 1896 році починає знімати фільми, будучи одночасно оператором і режисером.

Перший фільм Мельєса «Гра в карти», як і більшість його стрічок 1896 року, - явно наслідувала Люм'єра. Однак Мельєс багато працює і наполегливо шукає свій власний шлях.

Одного разу, проводячи зйомку вуличного руху в Парижі, Мельєс був змушений призупинити її на декілька секунд з причини несправності апарату. Після короткої паузи він продовжив роботу. Коли ж він проявив негатив, вирізав шматок засвіченої плівки і віддрукував позитив, то при перегляді виявив надзвичайне явище: як по помаху чарівного жезла омнібус Мадлен-Бастилія, що проїздив по площі перетворився у поховальний катафалк, чоловіки перетворилися на жінок і т.і. Мельєс зрозумів, що до моменту, коли він почав знов знімати, місце розташування транспорту і пішоходів змінилося. Так шматок засвіченої плівки був вирізаний і кадри зображення склеєні один з одним, Ж. Мельєсу вдалося отримати ефектний трюк «стоп-камера». Так був відкритий прийом, що дозволяв робити будь-яку заміну в об'єкті, що знімається, використовуючи зупинку апарату. Початок трюковим зйомкам було положено.

Також випадково, як і прийом «Стоп-камера» їм були відкриті уповільнена та прискорена зйомки. Пізніше стали застосовуватися затемнення і напливи, зйомки на чорному оксамиті и т.і. Прийом зворотної зйомки був відкритий ще раніше братами Люм'єр.

Все більше захоплюючись кінематографом, Ж. Мельєс у 1897 році побудував на своїй дачі у передмісті Парижу Монтрейлі скляний павільйон розміром 7х17 м. і обладнав його необхідною для трюкових зйомок технікою –

люками, підйомниками, візками для наїздів та від'їздів знімальної камери, чорними оксамитовими фонами і т.і.

Ж. Мельєс перший робить спробу перейти від чорно-білого кіно до кольорового, застосовуючи метод розмальовування фільмів пензлем від руки, кадр за кадром, в зелений, жовтий, червоний та блакитний кольори. У той час довжина фільмів не перевищувала 15-20 метрів і цей вельми кропіткий засіб виправдовував себе, особливо при виробництві всіляких чарівних казок, які стали основною спеціальністю студії Ж. Мельєса.

У 1897 році студією були випущені «Кабінет Мефістофеля», «Фауст і Маргарита» і зроблена перша спроба зняти співака Полюса синхронно, записавши його голос на валик фонографа. Однак цей досвід виявився невдалим. Всього у 1897 році Жорж Мельєс зняв шістдесят кінострічок. Він вводить у кіно нові жанри: феєрії, комедії, сценки з трюками. За допомогою акторів режисер відновив епізоди греко-турецької війни («Узяття Турнавоса», «Страта шпигунів» і «Різанина на Криті»), випустив фільм про повстання індусів проти англійців («Напад на блокгауз», «Битви на вулицях Індії», «Продаж рабів в гаремі», «Танок в гаремі»), зробив декілька інсценувань-репортажів о сучасних подіях.

У 1899 році Мольєр поставив два великих фільма: інсценовану хроніку «Справа Дрейфуса» (240 метрів) і першу свою феєрію «Попелюшка» (140 метрів). Тепер режисер міг відкинути стандартну довжину у 20 метрів і випускати 2-3 фільма в рік довжиною до 300 метрів, проєкція яких тривала б більше чверті години. У 1900-1902 роках Мельєс випускає феєрії «Жанна д'Арк», «Різдвяний сон», «Червона шапочка», «Синя борода», «Гулівер» і «Робінзон Крузо».

Період з 1900 по 1905 роки був найбільш плідним для Ж. Мельєса. Він поставив свої найкращі фантастичні фільми: «Людина-оркестр», «Людина з гумовою головою», «Подорож на місяць», «Подорож через неможливе» і «20 тисяч лье під водою». У фільмі «Подорож на місяць» Мельєс застосував чудернацькі ефекти, поєднуючи кінотрюки з використанням макетів і театральної машинерії. У ньому Мельєс поєднав легкий наївний гумор театральної буфонади і загадкову фантастичну казку, що розповідає про пригоди декількох диваків-астрономів, що відправилися в гарматному снаряді на місяць. В основі сценарію – епізоди романів «Від землі до місяця» Жюль Верна і «Перші люди на місяці» Уеллса. З першого Мельєс запозичував гігантську гармату, ядро, клуб божевільних. З другого – велику частину місячних епізодів: снігову бурю, спуск у місячний кратер ним на дно океану, битву з селенітами...

Фільми Мельєса відрізняються незвичною вигадкою як у виборі тем, так і у багатстві і різноманітті технічних рішень; у них чудернацьки поєднуються поганий смак, вульгарний комізм з примітивним, але таким, що роззброює своєю щирістю чарівністю, властивим художникам – самоукам, творчість яких надихається фольклором великих міст.

Те, що зробив Мельєс за багатолітній період своєї роботи в кіно (особливо у перші роки ХХ століття), було великим стрибком вперед. Мельєс не без підстав хвалився у передмові до американського каталога своїх фільмів у 1903 році, що він знайшов рішення, яке допомогло кінематографу здолати

кризу, що йому загрожувала. Рецепт полягав у ігровому інсценуванні з використанням заздалегідь продуманого акторами сюжету. Іншими словами – задумане і поставлене кіновидовище.

Тріумф «Подорожі на місяць», «Гулів ера» і «Коронації Едуарда VII» зробив 1902 рік самим значним у творчості Мельєса. Для того щоб уникнути підробок, він ввів свою торгову марку – зірку (від назви його фірми «Старфільм»).

Кіно роботи Мельєса виділялися чіткістю, виразністю і теплом. Він був не тільки автором, режисером, художником і актором, він був також механіком, сценаристом, хореографом, творцем трюкових ефектів, костюмів, макетів, а також підприємцем, замовником, видавцем, розповсюджувачем і прокатником своїх картин. Не випадково один з улюблених фільмів Мельєса називався «Людина-оркестр».

У 1903 році Мельєс випускає відому феєрію «У царстві фей». Герой картини бився з рибою-пилою і восьминогом, роз'їжджав у підводному омнібусі (гігантському киті), проникав в палац лангустів – це була одна з найпрекрасніших декорацій Мельєса. У цьому ж році на екран виходить «Загибель Фауста» і «Севільського цирульника», причому їх демонстрація в кінотеатрах супроводжувалася виконанням арій з опер Гуно і Россіні.

Жорж Мельєс, без сумніву, знаходився на вершині своєї кар'єри. Його стрічки демонструвалися на екранах двох кінотеатрів Парижу: «Фолі-Бержер» і «Шатле». Здавалося, що його успіху ніщо не загрожує, але, як і багато інших піонерів кіно, Ж.Мельєс занадто рано почив на лаврах, він не вдосконалює свої прийоми і непомітно починає відставати. Фільми Мельєса визвали хвилю наслідувань, а іноді і просто копіювання його стрічок. Скоро секрети виробництва, якими він володів, вже ні для кого не являлися таємницею.

Непомітно маг і чарівник Жорж Мельєс відходить на другий план. Він був художником, а не дільцем. Він вгадав багато з технічних можливостей кіно, але явно недооцінив перспективи його розвитку. Використав у кінематографії досвід, накопичений у театрі «Роббер Уден», Мельєс замкнувся в театральних декораціях і наполегливо не хотів знімати на натурі, обмежуючи цим свої можливості. Він до такої міри знаходився у владі театральних умовностей, що багато зі своїх коротких стрічок починав поклоном публіці і таким же чином і закінчував виступ. Глядачі не могли і не хотіли задовольнятися тільки жанром феєрій і інсценувань. Реальне життя, що оточує їх, була значно цікавіша світу дитячих казок, над постановками яких працював Мельєс.

У 1909 році Жорж Мельєс повинен був відмовитися від своєї самостійності і почав працювати для фірми «Брати Пате». Йому було замовлено декілька фільмів. У вигляді забезпечення за кредит Мельєс, впевнений в успіху підприємства, заклав свою віллу у Монтре, а також студію і будинок.

У 1911-1913 році «Старфільм» випустив останні п'ять картин «Пригоди барона Мюнхгаузена» (1911), «Завоювання полюса» (1912), «Рицар снігів» (1913) і «Подорож сім'ї Буррішон» (1913). Кінознавці виділяють картину «Завоювання полюса». Публіку повергав в жах сніговий велетень – гігантський манекен, побудований у студії. Від ворухив руками, качав головою, обертав очима, кутив трубку, проковтував, а потім випльовував людину. Справжній попередник Кінг-Конга! Однак в цілому проект провалився. Глядачі вимагали

сценок з реального життя, а Мельєс замкнувся в театральних декораціях і наполегливо відмовлявся знімати на натурі.

Після банкрутства американського філіалу «Старфільм» Мельєс припиняє роботу в кіно. З початком Першої світової війни закривається і театр Роббер-Уден. У 1914 році Мельєс перетворив свою студію в театр Варьєте артистік. Однак рішенням суду у нього відібрали не тільки студію, але й гарну віллу.

Після війни Мельєс працював деякий час у Штутгартському театрі по реконструкції декорацій. Кінознавець Жорж Садуль пише: «Я пам'ятаю, що у 1925 році помітив у залі вокзалу Мон парнас невеликий кіоск, в якому продавалися дитячі іграшки. Продавець цього кіоску, привітно всміхнена людина з живими очами і борідкою клином, майже ніколи не розлучався з пальтом і капелюхом, боячись протягів. Цей продавець олов'яних солдатиків і дешевих льодяників був усіма забутий Жорж Мельєс.

Леон Дрюо, редактор тижневика «Сіне-Журналь», у 1928 році випадково відкрив ім'я цього торговця. Великого кінематографіста нагородили орденом Почесного легіону і назначили пенсію, правда скромну. З 1932 року він жив у будинку для престарілих членів товариства взаємодопомоги кінопрацівників в Орлі. Смерть наздоганала Жоржа Мельєса 21 січня 1938 року.

Внесок Мельєса у кіномистецтво величезний. Чарівник і маг, він першим зрозумів силу видовищності кінематографу, його нескінченні можливості. Він першим став екранізувати літературні сюжети, його вважають родоначальником багатьох кінематографічних жанрів.

Творча діяльність Ж. Мельєса поєднувалася з великою суспільною і організаційною роботою. Він був першим президентом французького кінематографічного синдикату, головою перших міжнародних кінематографічних конгресів і т.і. Йому кінематографія зобов'язана введенням стандартних перфорацій на кіноплівці.

Французькі кінознавці розділяють історію кіно на два потоки – від Люм'єра і від Мельєса. Від Люм'єра – неігрове кіно, хроніка, що показувала реальне життя в її власних формах. От Мельєса – ігрове кіно, що відтворює життя за допомогою сюжету, акторів, декорацій.

Діяльність студії Мельєса, на якій він працював по різних думкам, нараховує від 400 до 500 фільмів.