

## Лекція № 2. СТВОРЕННЯ КІНОІНДУСТРІЇ.

За кількома експериментальними винятками, кінофільмам із перших днів і до кінця 1920-х років бракувало синхронного звуку (звуку, який відповідає дії). Але німе кіно рідко було німим. Ранні фільми майже завжди проектувалися з акомпанементом фортепіано або органу, а іноді також з оповідачем або живими акторами за екраном. Коли повнометражні фільми (чотири барабани, тривалість від 40 до 50 хвилин і більше) стали нормою в 1910-х роках, у великих театрах почали грати живі оркестри, часто використовуючи музику, написану спеціально для фільму.

До Першої світової війни (1914-1918) європейські кінематографісти домінували на світовому кіноринку. Франція вважалася провідною країною-виробником кіно, хоча значну роль відігравали також Італія, Данія та інші країни. Але американські компанії незабаром захопили закордонні ринки, використовуючи ту саму тактику великого виробництва та нижчих цін, яку використовували європейці. До 1920-х років приблизно три чверті фільмів, які демонструвалися в усьому світі, походили зі Сполучених Штатів.

Ще до війни Сполучені Штати залишили свій слід на світовій сцені кіновиробництва епопеями та комедіями.

Робота Д. У. Гріффіта є прикладом трансформації кінофільмів від перших днів однокатушних фільмів до епохи всесвітнього панування Голлівуду. Почавши як актор у фільмах режисера Едвіна С. Портера, Гріффіт у 1908 році став директором компанії American Mutoscope and Biograph у Нью-Йорку. Спочатку він відповідав за показ двох однокатушних фільмів на тиждень, а між 1908 і 1913 роками він зняв майже 500 фільмів. Він і його колеги розробили багато базових умов кінематографічної розповіді: переміщення камери ближче до дії,

використання багатьох окремих кадрів і редагування кадрів для скорочення вперед і назад між різними діями. Усі ці прийоми слугували для формування оповіді, а не для представлення видовища, як це було в попередніх фільмах. Гріффіт також виховував таких виконавців, як Мері Пікфорд і Ліліан Гіш, і наголошував на інтимному, стриманому стилі гри, придатному для зйомки крупним планом камери.

Гріффіт планував історичну епопею про Громадянську війну в США (1861-1865) у 1913 році, щоб зробити повнометражний фільм. «Народження нації» (1915) тривалістю три години приголомшило глядачів своїм сліпучим видовищем ще недавньої події та затвердило кіно як форму мистецтва для культурних глядачів. Гріффіт зняв ще одну епопею «Нетерпимість» (1916), в якій переплелися чотири історії про жертв упереджень, і продовжував працювати як незалежний режисер до 1920-х років. Згодом фінансові труднощі змусили його стати режисером на голлівудській студії, і він зняв свій останній фільм у 1931 році.

Незважаючи на стилістичні інновації Гріффіта та інших, які зробили оповідні драматичні фільми більш поширеними, комедія залишалася основною частиною німого кіно. Після трюк-фільмів і ризикованих комедій ранніх років у однокатушних фільмах з'явився новий стиль коміксів під назвою слепстик. Ця бурхлива фізична комедія була названа на честь палиці, якою володіли клоуни в лялькових виставах Punch and Judy. Мак Сеннетт, який працював актором і режисером комедії з Гріффітом, у 1912 році заснував нову компанію Keystone, яка відіграла важливу роль у розвитку комедійного фарсу. У Кістоуні працювало безліч комічних талантів, найвідомішим з яких був англійський актор Чарлі Чаплін.

У Кістоуні Чаплін розвинув свій фірмовий характер бродяги. Невдовзі він почав режисерувати, продюсувати, писати сценарії та зніматися у власних незалежних постановках. До епохи Першої світової війни такі класичні короткометражні комедії, як «Легка вулиця» (1917) і «Імігрант»

(1917) принесли йому міжнародну популярність, більшу, ніж будь-який інший кіновиконавець. Волоцюга Чапліна створив універсальну комедію, яка міцно вкоренилася в звичайному житті. У 1920-х роках Чаплін почав знімати повнометражні комедії, зокрема «Малюк» (1921) і «Золота лихоманка» (1925).

Двоє інших акторів у художніх комедіях 1920-х років, Бастер Кітон і Гарольд Ллойд, створили більш сучасні комедійні персонажі, молодих людей, які справляються з таємницями сучасного життя. Персонаж Кітона з кам'яним обличчям оволодів машинами та своїм середовищем, що найбільше запам'яталося у фільмі «Генерал» (1927), де він отримує контроль над рухомим залізничним паровозом. Ллойд зобразив амбітного юнака, чий зусилля піднятися в житті набувають фізичної форми в «Safety Last» (1923), коли його персонаж піднімається на край високої будівлі, ненадійно звисаючи з флагштоків і виступів.

Після Першої світової війни обставини кіновиробництва в Європі значно змінилися. Американські фільми на той час переважали в низці європейських країн, а також у всьому світі. Колись потужні італійська та данська кіноіндустрії занепали, тоді як кінематографісти Німеччини та щойно створеного Союзу Радянських Соціалістичних Республік (СРСР) стали помітними. Хоча Франція вже не домінувала, вона залишалася центром теоретизування про кіно та створення інноваційних та експериментальних робіт.

Протягом 1920-х років Німеччина мала найпотужнішу кіноіндустрію в Європі. Незважаючи на те, що Німеччина випускала комерційні фільми суто для розваг, у кіновиробництві в країні наголошувалося на кіно як формі мистецтва, приділяючи особливу увагу візуальній атмосфері, освітленню та сценографії. Оскільки Німеччина сприймалася як агресор у Першій світовій війні, її фільми мали бути особливо вражаючими, щоб подолати ворожнечу на експортних ринках. Експресіонізм, мистецька течія, яка використовувала

навмисне спотворення для вираження емоцій, вплинула на деякі помітні післявоєнні риси, зокрема на «Кабінет доктора Калігарі» (1919) режисера Роберта Віна з його спотвореними абстрактними декораціями та розповіддю про лунатичного вбивцю, якого контролюють таємничий лікар.

Серед провідних кінорежисерів Німеччини 1920-х років були Фріц Ланг, Ф. В. Мумау та Г. В. Пабст. Фільми Ленга наголошували на незвичайних візіях матеріального світу в міфології, сучасному житті та майбутньому. Його найвідомішим німим фільмом став «Метрополіс» (1927), приголомшливе зображення футуристичного міста із залізничними мостами, що проходять між верхніми поверхами хмарочосів, у той час як робітники працюють над величезними машинами під землею. Мумау створив роботи глибокої психологічної складності, включаючи класичний фільм про вампірів «Носферату» (1922) і «Останній сміх» (1924), який візуалізує думки старого швейцара, якого понизять до туалетника. Пабст, відомий як режисер-реаліст, зняв американську актрису Луїзу Брукс у ролі Лулу в сексуальній трагедії «Ящик Пандори» (1928).

У Росії повалення монархії в 1917 році послідувало пізніше того ж року більшовицькою революцією, яка встановила комуністичний режим, який згодом отримав назву Союз Радянських Соціалістичних Республік. На хвилі цих подій молоде покоління кінематографістів прагнуло заснувати нове кіномистецтво, засноване на ідеалах революції. Контрольоване державою радянське німе кіно на деякий час стало чудовим поєднанням політики й авангардної естетики, поки його експериментальний дух не був придушений змінами в політичній ідеології. Сформовані гарячими внутрішніми дискусіями, роботи таких режисерів, як Сергій Ейзенштейн і Дзига Вертов, продовжують ставити складні питання про взаємозв'язок політики та мистецтва.

Ейзенштейн був важливим теоретиком, а також режисером. Його есе про монтаж (французький термін для монтажу фільму) досліджували, як окремі

кадри фільму можна зіставляти та пов'язувати, щоб створити сенс і викликати емоційну реакцію у глядачів. Він реалізував ці теорії на практиці у таких фільмах, як «Страйк» (1924), «Потьомкін» (1925), «Жовтень» (1928), також відомий як «Десять днів, які потрясли світ». Мабуть, найвідомішою монтажною збіркою в історії кіно є серіал «Одеські сходи» Потьомкіна, який містить приблизно 155 окремих кадрів за 4 хвилини 20 секунд екранного часу, які зображують бійню мирних жителів солдатами.

Вертов (професійне ім'я Деніса А. Кауфмана) був прихильником документального кіно, а не вигаданого оповідання. Він також наголошував на монтажі та важливості монтажера в організації та формуванні необробленого матеріалу фільму. Він був режисером, монтажером і продюсером серіалу кінохроніки «Кіноправда» (1922-1925), створив документальні фільми, зокрема «Людина з кіноапаратом» (1929).

З точки зору комерційного кіновиробництва, французька кіноіндустрія – найсильніша у світі до Першої світової війни – після війни займала маргінальне місце, яке бореться. Проте жодна інша країна не мала такої твердої прихильності до медіа, як форма мистецтва, чи такої багатой культури журналів і клубів, присвячених критиці та перегляду інноваційних фільмів. У цій атмосфері кіно набуло виняткового значення в інтелектуальному житті та серед інших мистецтв.

Французькі теоретики кіно винайшли такі терміни, як фотогенія та кінеграфія, щоб висловити свою думку про те, що кінематограф має наголошувати на зображеннях та їх потоці, а не на умовностях, які використовуються в театрі для передачі драматичної дії. Вони втілювали свої ідеї в життя в основному в короткометражних фільмах, з яких, мабуть, найбільш відомим у критиках був «Усміхнена мадам Бедє» (1923) режисера та теоретика Жермен Дюлак.

Режисери з інших країн також створили важливі роботи у Франції. Іспанці Луїс Бунюель і Сальвадор Далі зняли сюрреалістичний фільм

«Андалузький пес» (1929), який прославився своїми незвичайними і тривожними образами.

До середини 1920-х років Сполучені Штати мали найбільшу кіноіндустрію, а американські фільми домінували на міжнародному ринку. Німеччина та Японія також мали значну промисловість, хоча японські фільми вироблялися переважно для внутрішнього споживання.

Оскільки Голлівуд і кіноіндустрії в інших країнах щороку випускали сотні фільмів, певні стандартизовані форми мали перевагу над індивідуальним творчим натхненням. Фільми взяли категорії, відомі як жанри, з раннього мистецтва та популярних розваг. Серед них комедія, вестерн, містика, жахи, романтика, мелодрама та військова історія. Усередині цих жанрів було багато варіацій і поєднань, наприклад, комедія-драма.

Фільми про поточні події, які були помітними на початку розвитку кінематографа, втратили значення, оскільки оповідна фантастика стала домінуючим способом комерційного кіновиробництва в 1910-х і 1920-х роках. Їх поступово замінила кінохроніка, збірка коротких новин і художніх роликів, які стали стандартною частиною програм кінотеатрів. Документальні фільми, відомі як документальні, здебільшого обмежувалися освітніми цілями або створювалися з метою пропаганди під час війни.

Тим часом режисери продовжували досліджувати світ, знімаючи людей і місця, невідомі більшості глядачів. Однією з таких постатей був американець Роберт Флаєрті, шахтар і старатель на півночі Канади, який знімав кадри інуїтів, щоб зберегти образи зниклого способу життя, хоча він викликав суперечки, іноді інсценуючи «традиційні звичаї», які на той час були застарілими. Флаєрті зняв повнометражний документальний фільм «Нанук Півночі» (1922), який був комерційно випущений і став найбільш популярним і критичним успіхом будь-якого неігрового фільму з часів

актуальності. Голлівудська студія відправила його на південно-тихоокеанські острови Самоа для його другого повнометражного документального фільму «Моана» (1926). Американці Ернест Б. Шодсак і Меріан С. Купер, які згодом прославилися як творці вигаданого «Кінг-Конга», розпочали свою кар'єру з «Чанга» (1927), видовищного документального фільму про подорожі в Сіам (нині Таїланд).

Європейські режисери-експериментатори також зацікавилися неігровим кіно як способом інтерпретації сучасного життя. Їхні твори називають міськими симфоніями, таку назву взято з німецького документального фільму Вальтера Рутманна «Берлін: Симфонія великого міста» (1927), який розповідає про день міської діяльності. В СРСР «Людина з кіноапаратом» Дзиги Вертова була ще однією такою міською симфонією.