

# АНТИУТОПИЯ БРАТЬЕВ

LES OSCÈRES LUMIÈRE  
PAR ADRES AU C. LA IN - B. OMUR D'AL GEI

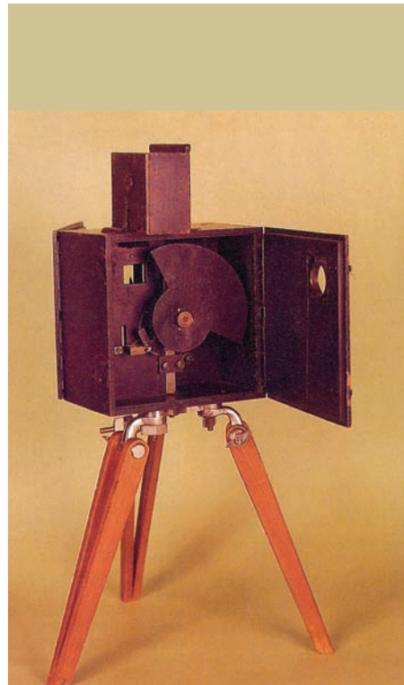
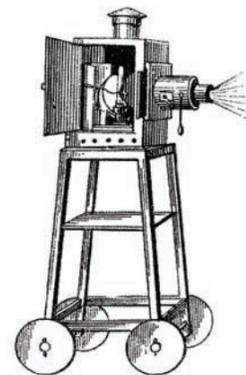


**В** первой части эпохального эротического фильма «Эммануэль», вышедшего на экран в 1974 году и ставшего, как пишет Мишель Уэльбек в романе «Элементарные частицы», «манифестом вступления в цивилизацию развлечений», главная соблазнительница подходит к странному деревянному ящику с очулярами, низко-низко нагибается и смотрит очень неприличный мультфильм. Сзади к ней неслышной походкой подходит красивый негр. Она оглядывается (не разгибаясь) и, под впечатлением мультфильма, смотрит на черного парня вопросительно...

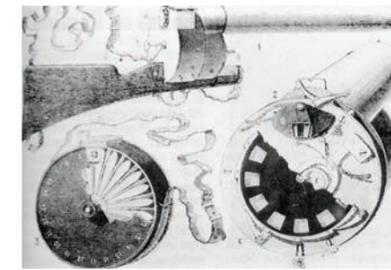
В чем вопрос-то? Что за ящик такой?!

Ответ: очевидно, один из первых киноаппаратов.

Кинетоскоп Эдисона или фенакистископ Плато, зоотроп Хорнера или праксиоскоп владельца иллюзионного театра Рейно, тауматроп Фиттона и доктора Пари, стробоскоп Штампфера, хронофотограф Демени, электротаксиоскоп Аншютца, паноптикон Латама, фантаскоп Дженкинса и Армата, биоскоп Складановского, «магический барабан» или «колесо дьявола» артиллерийского офицера барона фон Ухациуса, кинеоптикон, кинеограф, синематоскоп, сценетограф, хронофотографоскоп, пикториалограф, хрономатограф, кинематоскоп, пантамиммограф, фотобиоскоп, синеограф, хроноскоп, симографоскоп, лампоскоп, кинеоптоскоп, синематограф, кинематограф...



предмета. Говорят, что в современных сверхскоростных пулеметах звук выстрела кажется непрерывным. Так что всем нашим чувствам свойственно сохранение впечатления». Так возникает параллель между кино и автоматическим оружием, где тоже крутятся барабаны, движутся перфорированные ленты и создается ощущение непрерывности (особенно у мишени). И эта параллель ведет напрямик в XIX век.



**Д**евятнадцатый век. Первые локомотивы пыhtя по только что проложенным железным рельсам. Новый, газовый, свет мерцает по ночам в столицах. Вооруженные лампочкой Дэви шахтеры углубляются под землю. Паровые машины действуют на ткацких и прядильных фабриках. Вот уже 20 лет, как колеса паровозов пенят волны Атлантического океана. В доменных печах

каменный уголь начинает вытеснять древесный. В телеграфе уже применяется механический ручной ключ Шаппа. Первые химические спички и первые папиросы, дуговые лампы, жидкий газ, анестезирующие свойства окиси азота, велосипед, автомобиль — «повсюду техника развивалась так внезапно и так быстро, что заговорили о неограниченном прогрессе, который обеспечит полное овладение силами природы, господство разума над миром»<sup>2</sup>.

Все эти открытия не с неба сваливались, как может показаться. Желая выяснить, как глаз сохраняет световое изображение, и установить предел сопротивляемости сетчатки, молодой бельгийский профессор Жозеф Плато, не отрываясь, 25 секунд смотрел на раскаленный диск полуденного солнца и ослеп. Это случилось в летний полдень 1829 года в Льеже. «В течение последующих дней, которые он был вынужден провести в темной комнате, Плато ничего не видел, кроме терзающего и подавляющего образа солнца, запечатленного на его сетчатке. Потом постепенно к нему возвратилось зрение»<sup>3</sup>. Он немедленно возобновил свои исследования оптики, и через 10 лет окончательно ослеп. Но фенакистископ — лабораторную игрушку, из которой выросло все современное кино — изобрел именно он. Как тут не вспомнить миф о Прометее, укравшем небесный огонь и жестоко за это поплатившемся? Вот Жорж Садуль и вспоминает, а Плато, истинный ученый, упрямо бубнит: «Мой прибор состоит из черного картонного диска диаметром 25 см, насаженного на ось подобно колесу. Недалеко от внешней окружности диска проделано до двадцати отверстий в виде радиально направленных щелей. Эти щели могут иметь около 2 мм ширины и 2 см длины и должны быть проделаны на равных расстояниях друг от друга. Для наблюдения изменяющихся явлений в их истинном виде поступают следующим образом:

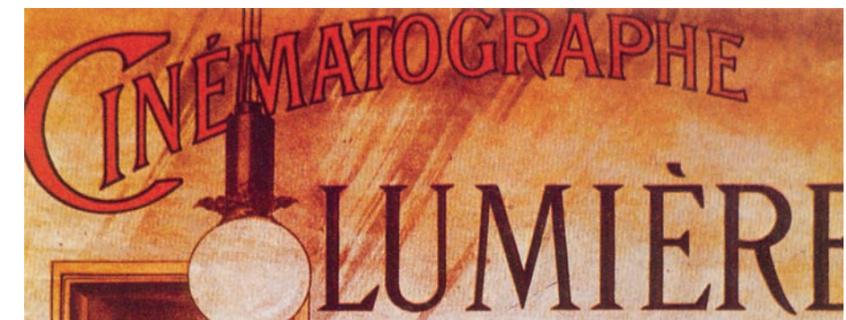
Стоп! Последнее, пожалуй, звучит наиболее удачно. Может, в этом и кроется секрет успеха братьев Люмьер? Они придумали самое удачное название для аппарата, который к тому времени не изобрел только ленивый. Но не только в этом. Братья были удачливы буквально во всем. Однако вернемся к эротике.

«Ощущения, возникающие в наших органах чувств, не гасают сразу в тот момент, когда прекращается раздражение этих органов внешним предметом, — пишет знаменитый историк кино Жорж Садуль<sup>1</sup>. — Наш глаз сохраняет световое изображение в течение некоторого времени после того, как вы перестаете смотреть. Наш палец сохраняет ощущение предмета, которого он только что касался». Здесь Садуль дает интересное примечание: «Инженер Дюссо около 1900 года создал «кинематограф для слепых», фенакистископ в рельефе, основанный на сохранении ощущения

<sup>1</sup> Жорж Садуль. «Всеобщая история кино» (Т1. Изобретение кино. Пионеры кино. Москва 1958, стр.33.)

<sup>2</sup> Там же

<sup>3</sup> Там же

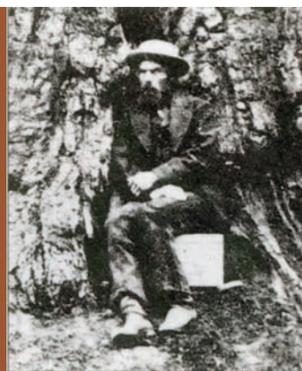
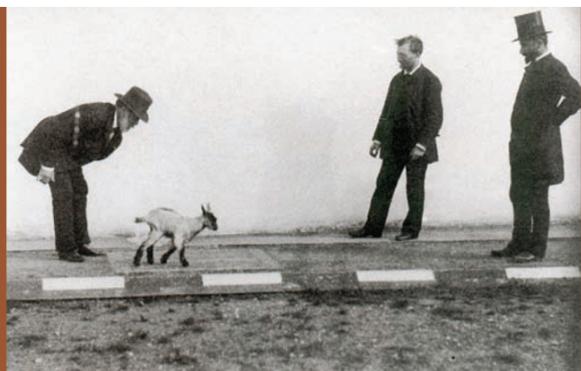




приводят диск в достаточно быстрое вращение, закрывают один глаз, а другим смотрят сквозь образующуюся от быстрого вращения щелей прозрачную полосу на движущийся предмет»<sup>4</sup>. Таким образом Плато удавалось получить эффект замедленной съемки. С помощью фенакистископа он мог определить точную форму быстро вращающегося предмета, «доводя его до кажущейся неподвижности», или, например, изучить отдельные фазы колебаний струны и рассчитать период колебаний.

Девятью годами ранее расчетами подобных явлений занимался математик Питер Марк Роджет. Интересно, что эффект «колеса Фарадея» открылся ему случайно. Однажды он шел вдоль черного дощатого забора и увидел через щели освещенное солнцем колесо проезжавшей мимо повозки. Он был поражен, заметив, что вместо вертящихся спиц видит какие-то неподвижные кривые линии...

Разумеется, все эти фокусы с вращающимися картинками, блокнотами-стробоскопами, дырявыми колесами, барабанами и зеркалами были известны еще в глубокой древности, и движущиеся рисунки (в том числе неприличные) наверняка возбуждали интерес каких-нибудь шумеро-аркадских вуайеров. Лукреций писал: «Нам кажется, что изображения начинают двигаться, если они исчезают одно за другим и сменяются новыми образами в новых положениях» («О природе вещей»). Но в XIX веке всемоу полагалось разъяснение и применение.



Eadweard Muybridge en 1872.

**Д**вижущиеся рисунки — ерунда по сравнению с ожившей фотографией. Дагерротипия стала известна публике в 1839, и у Плато сразу же появилась идея использовать это изобретение в своем аппарате. Но к тому времени он был слеп уже 6 лет и не мог осуществить свои намерения.

«Европа, — пишет Садуль, — страстно предалась “дагерротипомании”. Фотографировали, согласно указаниям изобретателей, главным образом памятники и пейзажи. Если предметы были “фотогеничны”, время выдержки не превышало получаса. После

этого получали единственный оттиск, обходившийся очень дорого — приходилось нанимать тележку для перевозки на место съемки аппарата, весившего больше 25 кг, полисуару, специальных кассет, ванночек, ртутных камер, тренажников и т.п.».

Первые опыты с движущейся фотографией относятся к 1851 году, когда в продаже появились фотографические стереоскопы. Протонье, один из лучших историков кино, отмечает: «Не изобретение фотографии, а изобретение стереоскопа открыло глаза изобретателям кино. Видя неподвижные фигуры в пространстве, фотографы догадались, что именно движения не хватает им для того, чтобы стать отражением жизни...»<sup>5</sup>.

«Фотография — смерть, кино — жизнь», — сформулировала Сьюзан Зонтаг.

Гальванический процесс оживления происходил медленно. Труп подергивался, производил первые неуклюжие движения, пока еще механические. «Чтобы оживить картину “Дама, шьющая иголкой”, просили швею замереть в тот момент, когда рука ее приближалась к работе. Ее фотографировали в этой позе, потом — в те моменты, когда она втыкала иголку в ткань, когда протаскивала нитку, когда вновь прикасалась рукой к своей работе. Так получали серию *последовательных поз*, проецируя которую, можно было воспроизвести движение»<sup>6</sup>.

В любой роскошно изданной истории эротики можно найти доказательства того, что если не первый, то уж точно второй появившийся в мире дагерротип был, в сущности, порнографическим. В книгах по истории кино, напротив, перед нами предстают невинные как дети изобретатели, которых интересует «рост деревьев и всяческие чудеса растительного мира, переход от одного времени года к другому, постройка здания или целого города, изменение возраста какого-либо персонажа, рост бороды, волос и т.п.»<sup>7</sup>. «Ботаники», одним словом.

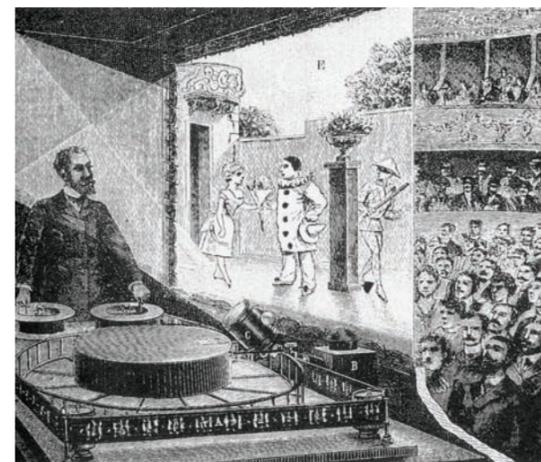
«Рост бороды» вполне логично подводит нас к эксцентрической фигуре английского эмигранта Эдварда Мэйбриджа. Его седая клочковатая борода впервые появилась в Соединенных Штатах в начале 70-х годов XIX века. Сначала он прославился, сделав первый в мире фоторепортаж о ледниках Аляски, а потом попал в неприятную историю, свидетель-

<sup>4</sup> Плато. Из дополнения к книге «Traite de la lumiere par Sir J.F.W.Herschel» («Стробоскопические явления», СПб., 1911, стр.46).

<sup>5</sup> Ж.Протонье, «Истоки кинематографа», Париж, 1928

<sup>6</sup> Там же

<sup>7</sup> Там же



ствующую о том, что не все изобретатели были так уж невинны. Жорж Садуль рассказывает: «Мэйбридж... женился на молодой женщине, которой он годился в отцы, и она ему изменила с молодым горным инженером... Оскорбленный муж немедленно отправился в Йеллоу Джекет, где работал соперник... разбудил галлантного инженера и аккуратно убил его двумя выстрелами из пистолета.



Мэйбриджа посадили в тюрьму, но он был оправдан шесть месяцев спустя судом Напа Тауна. Суд решил, что, несомненно, месть — священное право оскорбленного супруга. А может быть, на дело повлиял губернатор Стэнфорд».

Губернатор Калифорнии Лиланд Стэнфорд вытасил убийцу из тюрьмы, потому что фотограф Мэйбридж был ему нужен позарез.

Как и большинство губернаторов, Лиланд Стэнфорд был человеком не бедным, и страстно увлекался дорогими скакунами. Богатые спекулянты Сан-Франциско заводили конюшни, устраивали бега, играли на скачках, читали и горячо обсуждали все, что появлялось в печати о лошадях. Они видели в лошади лишь роскошную игрушку, что, как им казалось, приближало их к древней аристократии рыцарей-всадников.

В общем, между губернатором и еще кем-то возник спор о точном положении ног лошади при различных аллюрах. Вопрос стоял так: есть ли в галопе момент, когда лошадь всей своей тяжестью опирается лишь на одно переднее копыто? Стэнфорд в лучших калифорнийских (или современных московских) традициях «забился» сразу на 25 тысяч долларов. Разумеется, ему требовались неопровержимые доказательства. Между тем, ни изучение следов, ни тщательное наблюдение не могли таковых предоставить, потому что речь шла о моменте, когда нога лошади еще находится в воздухе, перед тем как коснуться земли. И хотя Делакруа, по словам Бодлера, считал истинным художником того, «кто может сделать набросок с человека, падающего из окна четвертого этажа, за то время, что он падает», схватить зрением точное положение



четырех лошадиных ног в галопе невозможно. Поэтому калифорнийские миллионеры решили прибегнуть к фотографии, вышли на Мэйбриджа, вытасили его из кутузки и открыли неограниченный кредит для закупки аппаратуры.

О том, как Мэйбридж снял скачущую лошадку, рассказывается во всех книгах по истории кино. Целлулоидной фотопленки в продаже еще не было (Истмен выпустил первые катушки пленки «Кодак» через семь лет, в 1889), и Мэйбридж расставил вдоль беговой

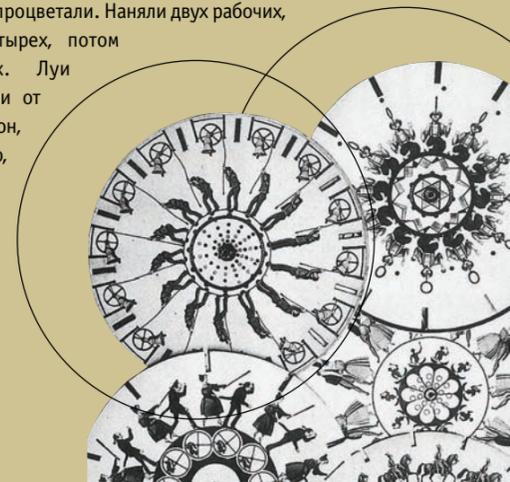
дорожки 12 фотоаппаратов, похожих на пляжные кабинки, и протянул веревочки от затворов через дорожку. Бегущая лошадь разрывала копытом веревочку, а аппарат делал снимок. Заметим, что у Мэйбриджа не было даже удобных броможелатиновых пластинок, у него имелись только коллоидные, мокрые. Их надо было использовать, пока они не высохли. Но, несмотря на все трудности, лошадка в диковинном волшебном фонаре с движущимися стеклянными пластинами изобразила натуральный галоп.

История умалчивает о том, выиграл Лиланд Стэнфорд свое пари или проиграл, но известно, что за 4 года исследований он истратил на эти поиски 40 тысяч долларов и навсегда остался в истории кино. Занятно также, что первый в мире фильм был снят в Калифорнии, в Пало Альто, недалеко от будущего Голливуда.

**П**ора выводить на сцену главных героев. Папаша Антуан Люмьер родился в 1840 году в Ормеа. Сначала он «подвизался», как пишет Садуль (что, в сущности, значит «подвизался?») учителем рисования, а в 1862 году стал фотографом, положив начало будущему семейному бизнесу. Дела его процветали, и вскоре после войны 1870 года он перебрался в Лион и поселился вблизи площади Белькур. И было у него два сына, оба не дураки: Огюст родился 20 октября 1862 года, Луи — 5 октября 1864. Сыновья посещали Коммерческую и Промышленную школу Мариньона.

В 1880 на смену громоздким коллоидным пластинкам пришли удобные броможелатиновые. Их экспортировали из Бельгии, и они пользовались большим спросом. Антуан списал рецепт их изготовления в одном из специальных изданий и решил расширить свою торговлю. Он снял барак в квартале Монплеизир и пристроил свою жену и обоих сыновей мастерить пластинки. Никто не отлынивал, а молодой Луи даже гордился, что иногда ему удавалось изготовить до 100 дюжин пластинок в день.

Рынок был свободен, фотографы-любители раскупали продукцию на корню, и дела, опять же, процветали. Наняли двух рабочих, потом четырех, потом десятых. Луи освободили от работы. А он, вместо того, чтобы пу-



ститься в разгул, занялся улучшением технологии и, используя свои познания в области химии, заметно улучшил рецептуру изготовления пластинок и доказал превосходство своего метода — сфотографировал в 1882 году полет майских жуков.

В 1885 фабрика Люмьера производила 110 тысяч дюжин пластинок в год. В 1895 — 50 тысяч пластинок изготовлялось в день, плюс 4 тысячи метров фотобумаги. Уже крутились 25 маленьких электромоторов, 3 паровых генератора, работала полировочная машина. Каждые три дня фабрика «поглощала» два вагона стекла. Мастерские заполняли почти 300 рабочих и работниц. За 15 лет фотограф и его сыновья стали крупными уважаемыми промышленниками.

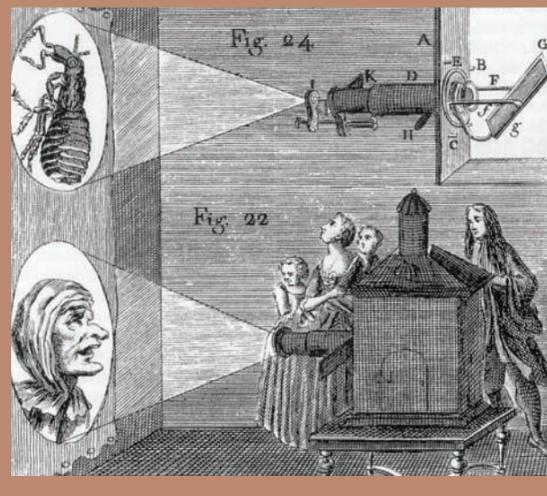
Братья были в курсе всех технических новинок, появляющихся в отрасли. Они все время придумывали новые рецепты, без конца донимая папашу нововведениями. Весть о том, что за океаном появился чудо-аппарат, способный «оживлять» фотографическое изображение, не могла пройти мимо них. Эдисон взял патент на кинетоскоп в июле 1891. По каким-то причинам ни Эдисон, ни его соавтор Диксон не стремились проецировать полученное на пленке изображение. Их кинетоскопы были сделаны в виде деревянных ящиков с окулярами, вроде того, с которым баловалась Эммануэль. Но все остальное, что требуется для показа фильма (перфорированная целлулоидная пленка, механизм, оптика) в кинетоскопе, в принципе, уже было. Возможно, Эдисон хотел заработать деньги на продаже киноаппаратов, а вовсе не на кино.

В конце сентября 1894 года произошло знаменательное событие. Люмьер-отец, будучи в Париже, купил за 6 тысяч франков кинетоскоп и привез его в Лион. Аппарат продавался вместе с 12 фильмами. Огюст и Луи Люмьер сразу же стали искать способ проецировать эти фильмы на экран.

Здесь стоит сделать небольшое отступление. Кино не было изобретено каким-то одним человеком. Идеи похищались друг у друга. Из-за открытий, сделанных почти одновременно в разных частях света, возбуждались судебные процессы. Если открытия совершались в больших лабораториях, разгорались споры, кто же из группы исследователей подал главную идею. Некоторым эти идеи приходили в голову лет на двадцать раньше, чем другим, но они не патентовали их. Другие брали патенты, но не доводили работу до конца.

Случались вещи таинственные, необъяснимые и роковые. В октябре 1889 Лепренс с помощью Дж. В. Лонгли сконструировал съемочный киноаппарат, снимавший на перфорированную целлулоид-

ную ленту, и запатентовал его раньше, чем Эдисон. В августе 1890 Лепренс собрался поехать в Америку. По пути он решил навестить своего брата в Дижоне. 16 сентября он садится в экспресс, чтобы вернуться в Париж. Друзья ждут его на Лионском вокзале. Он не выходит из поезда. Проходят дни, о нем начинают беспокоиться, сообщают в полицию. Следствие устанавливает, что никаких причин для бегства у него не было, но не находят ни пропавшего, ни его трупа, ни его предполагаемого убийцы, ни даже его вещей. Секрет этого исчезновения так и

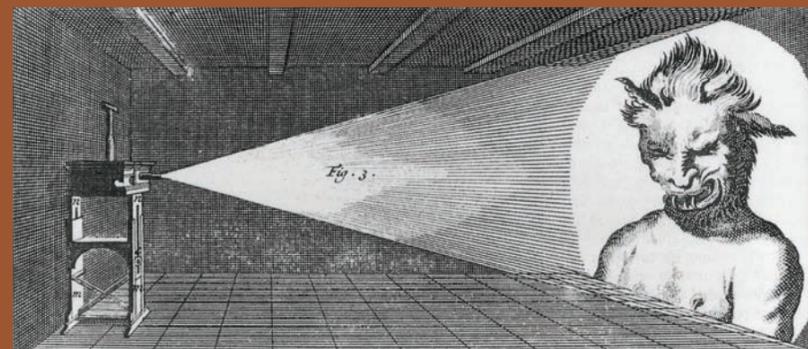


остался неразгаданным, хотя прошло больше ста лет. В результате аппараты, изобретенные Лепренсом, были конфискованы и изъяты из употребления, а его роль в истории кино свелась почти на нет из-за роковой случайности.

Историки кино не беспристрастны и часто стремятся подчеркнуть заслуги своих соотечественников. Англичанин Айвор Монтегю в книге «Мир фильма»<sup>8</sup> пишет: «Вся работа по кино в лаборатории Эдисона велась англичанином Уильямом Диксоном, сам же Эдисон не давал ему на эту работу

<sup>8</sup> Айвор Монтегю. «Мир фильма», Искусство, 1969

<sup>9</sup> Gordon Hendricks. The Edison Motion Picture Myth. University of California, Press, Berkeley and L.A., 1961.



средств и не проявлял к ней никакого интереса. А когда кто-нибудь добивался успеха, он опротестовывал их патенты». Такая история. Эдисон, дескать, был крупным бизнесменом, и его бизнесом были изобретения, а в лабораториях у него трудились безвестные голодные гении, зарабатывая себе на хлеб. Монтегю при этом ссылается на другую книгу, где разоблачается миф об Эдисоне<sup>9</sup>. Так или иначе, но Эдисон, по-видимому, не слишком интересовался кино, считая свой кинетоскоп лишь забавной игрушкой, интерес к которой должен со временем угаснуть.

«Не без волнения, — пишет Огюст Люмьер, — вспоминаю я ту далекую эпоху, когда кинетоскоп Эдисона стал достоянием любопытной публики. Мы с братом заметили, что было бы интересно попробовать воспроизвести на экране и показать пораженным зрителям живые сцены, в точности изображающие движущихся людей и предметы. Весь короткий досуг, оставшийся у нас от наших дел, мы посвящали этой проблеме. Я придумал какое-то усовершенствование,

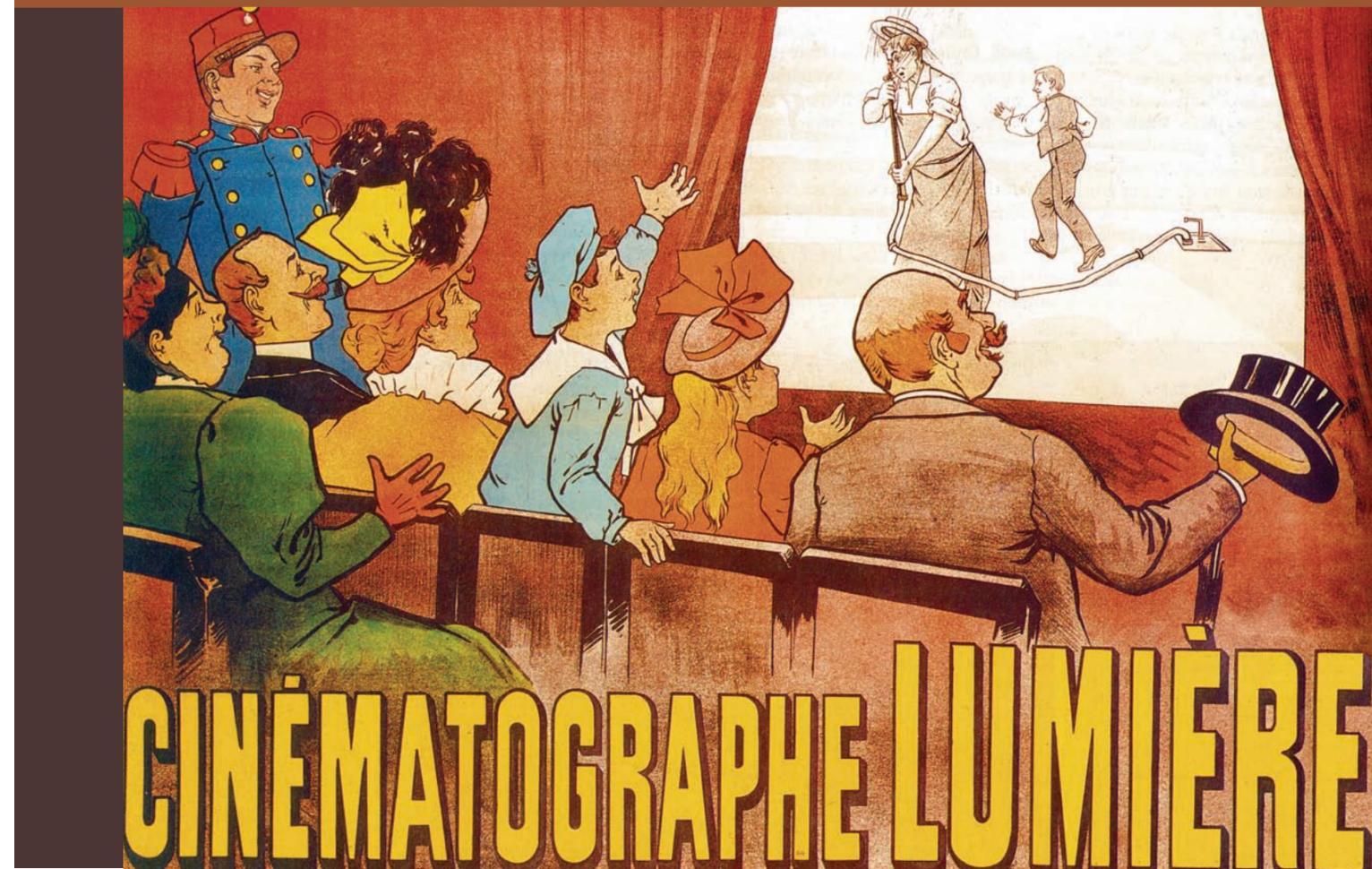
системы которого сейчас не помню, и однажды утром в конце 1894 года зашел в комнату к моему брату, который прихворнул и лежал в постели, чтобы рассказать ему о придуманном мной. Он в свою очередь сообщил мне, что не мог ночью спать и, мысленно уточняя условия, необходимые для достижения нашей цели, придумал такой аппарат, который их обеспечит.

Дело заключается в том, объяснил он мне, чтобы пленка двигалась прерывисто. Для этого необходим механизм, действующий аналогично передаче швейной машины, то есть так, чтобы зубцы в верхнем положении входили в отверстия перфорации и тянули бы за собой пленку, а, опускаясь вниз, оставляли бы пленку неподвижной.

Это, несомненно, было открытием. Я сразу понял, что надо отбросить те усовершенствования, о которых думал я. Мой брат за одну ночь изобрел кинематограф».

Всего и дел-то — передаточный механизм, эксцентрик, трехтактным движением прокручивающий кадр. Это устройство было известно всем механикам по крайней мере с 1877 года под названием «эксцентрическая передача Трезеля». Более того: система передач, придуманная Люмьерами, просуществовала весьма недолго, в проекционных аппаратах ее применяли не более 10 лет. С развитием кинопромышленности механизм был усовершенствован и полностью видоизменен. Но заслуги Люмьеров вовсе не ничтожны. Они создали легкий прочный портативный аппарат, приводимый в движение простой ручкой, причем, как указывалось в патенте, он мог служить для трех целей: съемки, проецирования на экран и печати позитивов. Оператор, вооруженный кинематографом Люмьера, имел в своем распоряжении волшебный ящик, который мог превращаться в съемочное ателье, копировальную фабрику, проекционную камеру и действовал где угодно, в любом месте земного шара.

«Понадобилось 20 изобретателей, — пишет Жорж Садуль, — чтобы родилась движущаяся фотография. Луи Люмьер взял их изобретения, соединил



Луи Люмьера было великолепное «чувство публики». Возможно, его основная заслуга не в том, что он изобрел аппарат, создающий проекцию на экран лучше, чем у конкурентов, а в том, что он снабдил свой кинематограф первоклассным репертуаром, не имевшим аналогов в мире.

Действительно — что показывали почтеннейшей публике с помощью разнообразных чудесных «скопов» и «графов» конца XIX века? Ученых, конечно, интересовала фиксация движений животных или роста растений. Но публика наблюдала, озадаченно хмыкала и расходилась по другим балаганам, где тоже показывали всяческие чудеса. Ну, естественно, самую большую прибыль приносили кинетоскопы с вывеской «только для мужчин», в которых хористки приподнимали юбки, танцуют французский канкан. Во Франции эти заведения назывались «кермессы», в

Штатах — «пенни-аркады» (в автомат бросали жетон). Первые фильмы Раффа и Гаммона «Танец страсти», «Курильня опиума», «Поцелуй Мэй Ирвин и Джона Райса», несомненно, могут похвастаться первым в мире блестящим применением крупного плана. Тогда же появляется первая киноцензура. Стефан Малларме, сотрудничавший в то время с одним периферийным чикагским журналом, писал: «Антрепренеры храбро превысили меру пошлости, на которую осмеливались до тех пор. Помните поцелуй, которым обмениваются Мэй Ирвин и некий Джон Райс. Ни один из партнеров физически не привлекателен, и зрелище этого взаимного скотства трудно переносимо. Натуральная величина была бы сама по себе отвратительна своей животностью, но это еще цветочки по сравнению с впечатлением, которое производил подобный акт, увеличенный в пропорциях и повторенный три раза подряд. Это совершенно отвратительно.



Подобные поступки требуют вмешательства полиции. Непристойность «Живых картин и бронзовых людей» на наших ярмарках меркнет перед этим» («The Chap Book», 15 июня 1896). Эдисон, человек, безупречный в личной жизни, был отцом заведения такого рода.

Люмьер, обладая киноаппаратом, который мог снимать в любом месте, был настолько умен, что понял: его надо использовать не для механического

повторения фокусов или непристойностей, а как «машину для воспроизведения жизни». Сын фотографа, он шел прямо от семейного альбома, сочетая технические навыки великолепного профессионала с художественным вкусом воскресных фотографов-любителей. Первым фильмом этого буржуа, гордящегося успехом своей семьи, был, естественно, «Выход рабочих с фабрики Люмьер», который убеждал клиентов в значительности предприятий Монплезира, показывая внушительное число служащих. Ворота распахнуты настежь. Впереди идут женщины, затянутые в корсеты, подметая юбками пыль, в шляпах с лентами, подвязанными под подбородком. Потом идут мужчины, большинство с велосипедами. Выходит около ста человек. Последней прыгает и убегает собака. Потом привратница быстро закрывает ворота.

В июне 1895г.

Люмьер поразил участников Конгресса фотографических обществ Франции, показав им через 24 часа после съемки фильм, в котором сами участники прогуливаются в перерыве по берегу Сены. Можно себе представить удивление и радость зрителей, узнавших себя на экране. Люмьер запомнил этот удачный ход и впоследствии не однажды его использовал.

Кое-какие сюжеты он заимствовал из репертуара кинетоскопа Эдисона, например фильм «Пожар». Но если Уильям Диксон зажигал на черном фоне бенгальские огни, то Лю-



мьер снимал лионских пожарных во время учений и бегущую за ними толпу. В фильме «Кузнец» Эдисон опять же использовал черный фон, модель и минимальное количество аксессуаров. Люмьер же снял



настоящего кузнеца в кузнице своего завода и, сам того не желая, получил «дымовой эффект», который приводил в восторг зрителей.

Вот в чем кроется истинный успех Люмера. Он использовал возможности своего портативного аппарата, чтобы снимать «жизнь как она есть». Благодаря самому выбору сюжетов он создавал «захватывающее ощущение движения, жизни». Эта «жизнь» у него представляла в «маленьких жанровых картинках», которые всем близки и знакомы, — «Кормление ребенка», «Катание на лодке», «Партия в экарте».

Двумя наиболее знаменитыми фильмами Люмера 1895 года стали «Прибытие поезда» и «Политый поливальщик». Фильм «Прибытие поезда» был снят на вокзале Вильфранш-сюр-Мер. Паровоз, который, казалось, ехал на зрителя, и клубы пара, наполнявшие воздух, неизменно производили сильнейшее впечатление.

«Политый поливальщик» был первым в мире сюжетным фильмом. Сюжет Луи Люмьер, вроде бы, взял из детской книжки. Мальчик (в книжке, между прочим, мальчика звали Огюст, как брата, который постепенно отходит на второй план и словно пропадает из дальнейшей истории кинематографа Люмера), прогуливаясь, ищет, чем бы развлечься. Он замечает поливальщика, чей



шланг вьется кольцами по улице. Огюст придумал. Он наступает на шланг, и вода перестает течь. Поливальщик изумлен, он пытается понять, почему не идет вода. Вдруг струя бьет поливальщику прямо в лицо — это Огюст снял ногу со шланга. Поливальщик в ярости оглядывается, видит мальчика, который хочет продолжить игру и дразнит его. Взбешенный поливальщик бросается к Огюсту. Тот убегает... но получает заслуженное наказание.

Люмьер использовал свой киноаппарат согласно обычаям любительской фотографии: в своей семье, на улицах, пляжах. Он снимал проходящую публику, солдат, пожарных. Простые, детские, безыскусные истории. Но они вывели кино из затворничества, в котором его держал Эдисон.

**15** февраля 1895 года Люмьер получил патент на свой кинематограф, но коммерческую эксплуатацию аппарата начал только через год. За это время он снял почти 100 фильмов, средняя продолжительность каждого была примерно 1 минута. Именно столько длилась демонстрация одной стандартной пленочной катушки «Эдисон-Кодак» длиной 17 метров. Аппарат приводился в движение вручную, и скорость движения пленки можно было установить только приблизительно. Известно, что во всех немых фильмах она составляла 16 кадров в секунду. Потом, когда появились звуковые фильмы, а проекционные аппараты стали снабжать электромоторами, был принят современный стандарт 24 кадра в секунду. Поэтому сейчас при демонстрации старых лент возникает нелепый, комический эффект ускоренного действия. При этом неестественными становятся не только движения: исчезают и тщательно рассчитанный ритм, и композиция. «Выжиги, — негодует по этому поводу Айвор Монтегю, — наживающиеся на показе по телевидению отрывков из немых лент, грубо ускоряют знаменитые

старые фарсы, превращая их в полную несуслаицу. На таких сеансах зритель нынешнего поколения может получить удовольствие лишь от сознания того, как далеко мы ушли от подобного примитива. А между тем немые комедии как раз и славятся безупречным ритмом. В этом их создатели далеко превзошли своих «говорящих» последователей.

Но вернемся к Люмерам. Для первых представлений был выбран маленький подвальчик «Гран-кафе» на бульваре Капуцинов, 14, в двух шагах от Оперы, в самом модном и элегантном квартале Парижа. Подвальчик имел роскошное название «Индийский салон» и предназначался для игры в бильярд, однако игру в бильярд в парижских кафе только что запретили, и хозяин согласился сдать свое заведение по 30 франков за день.

Генеральная репетиция пришлось на рождественскую неделю и состоялась 28 декабря 1895 года. На первый просмотр пригласили директоров различных зрелищных заведений и театров, научных обозревателей, журналистов, а также просто друзей и знакомых.

20 лет спустя Жорж Мельес, директор театра Робер-Удэн, так описывал этот сеанс: «Мы находились перед маленьким экраном... спустя несколько мгновений на нем появилась неподвижная фотография площади Белькур в Лионе. Немного удивленный, я только успел сказать соседу:

— Так это из-за проекций нас потревожили? Я этим занимаюсь десять лет.

Не успел я закончить эту фразу, как лошадь, везшая телегу, пошла на нас, а вслед за ней — другие экипажи, потом прохожие... словом, вся уличная толпа. При виде этого зрелища мы сидели с открытыми ртами, остолбенев от удивления, пораженные донельзя.

Потом нам показали «Стену» с облаком пыли. «Прибытие поезда», «Завтрак ребенка» на фоне деревьев, раскачиваемых ветром, потом «Выход рабочих с фабрики Люмер» и, наконец, знаменитого «Политого поливальщика». В конце представления все были в упоении. Каждый спрашивал себя: каким образом могли достигнуть таких результатов?».

На господина Люмера (надо думать, это был Люмьер-отец) посыпались коммерческие предложения. Сразу же по окончании сеанса ему предложили сначала 10 тысяч франков, потом 20 и, наконец, 50 тысяч франков. Напрасный труд! Господин Люмер оставался недосягаемым и добродушно отвечал: «В этом аппарате таится большой секрет, я не хочу продавать его. Я хочу сам его эксплуатировать».

Сборы первого дня показа составили всего 35 франков, но на следующий день начался успех. Вечером публика образовала очередь, доходившую до улицы Комартэн. Вход стоил 1 франк. 20 сеансов в день приносили прибыль до 2500 франков. И еще в течении нескольких лет одна и та же, в сущности, программа будет пользоваться неизменным успехом.

**И**нтересно, что сам Люмер, похоже, не очень-то верил в продолжительность успеха кинематографа, и поэтому торопился немедленно и всесторонне его использовать, чтобы извлечь все возможные выгоды, пока не спала волна любопытства. Он набирал дюжины кинемехаников и рассыла их с аппаратами и копиями фильмов в те страны, где, по его мнению, эксплуатация кинематографа могла быть прибыльной.

Люмер завоевывал Европу в темпе лучших кампаний Наполеона. 17 февраля 1896 года он одерживает победу в



**SOCIÉTÉ LUMIÈRE**  
**PLAQUES AU GÉLATINO-BROMURE D'ARGENT**  
**A. LUMIÈRE & SES FILS**  
**EXTRA RAPIDES**

далее.

К началу лета пали Италия, Германия, Швейцария и США. Вскоре посланцы Люмьера добрались и до столь отдаленных уголков, как Япония, Австралия, Мексика и Индия. В течение 1896 года кино уже крутилось в Египте, Палестине, Дании, Португалии и Норвегии, а во Франции концессионеры (Люмьер, в отличие от Эдисона, не продавал аппараты, а давал в аренду вместе с фильмами в обмен на 50% выручки) разъезжали по провинциальным городкам и деревням.

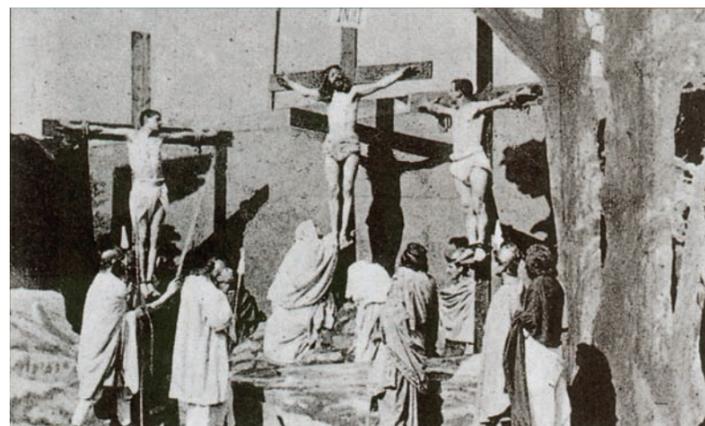
Некоторые киномеханики были одновременно и операторами. За границей они снимали новые фильмы, демонстрировали их тамошней публике и затем отсылали в Лион для включения в каталоги фирмы. Кино показывали как аттракцион в мюзик-холлах, и обычно это был гвоздь программы. Представление длилось 20, самое большее 30 минут, включая время для смены катушек. Показывали 10–12 фильмов, иногда показ сопровождал голос рассказчика.

Наиболее увлекательными оказывались фильмы, снятые в городе, где давалось представление. Сама съемка этих фильмов была рекламой. Оператор устраивался на самой людной улице и принимался крутить ручку аппарата. Вокруг него собиралась толпа. Сотни зевак проталкивались вперед, надеясь, что их снимут. Операторы в рекламных целях часто крутили ручку аппарата вхолостую.

На другой день публика спешила на сеанс в надежде увидеть себя на экране. Некоторым это удавалось, и они приходили с друзьями на следующий день. Неверчивым зрителям предлагали пройти за экран, чтобы убедиться, что там нет актеров или каких-нибудь приспособлений.

Лондоне в театре «Эмпайр», который был ключом к целой сети мюзик-холлов.

Снятые на пленку коронованные особы превращались в рекламных агентов. В феврале кинематографу Люмьера аплодировал в Лондоне герцог Коннаут, в апреле в Вене — император Франц-Иосиф, в Мадриде — испанская королева, в июле в Санкт-Петербурге — императрица Александра, в августе в Стокгольме — король Оскар, в Белграде — последний Обренович, и так



При натуральных съемках происходили забавные эпизоды: в Нью-Йорке в 1896 году случайно сняли в толпе карманника на месте преступления, и его оптом задержали в тире. Это был первый случай помощи кино правосудию.

Между тем Люмьер и его концессионеры снимают новые фильмы: комедии «Битва снежками», «Бег в мешке», «Великан и карлик», жанровые зарисовки и хроники «Игроки в карты и садовник», «Партия в экартэ», «Путешествие и два вора», «Прибытие царя в Париж», «Каменщики за работой» и, конечно, эротические картины «Раздевание модели», «Прачка на лугу», «Туалет новобрачной». Последний фильм был гигантской по тем временам лентой в 60 метров (продолжительностью почти 3 минуты), в которой актриса мюзик-холла Луиза Милли снимала флер д'оранж и белое платье, появлялась в корсете и нижней юбке и, наконец, надевала длинную ночную рубашку и ложилась в постель в стиле Людовика XV. Эта первая демонстрация *sex-appeal* имела поистине грандиозный успех.

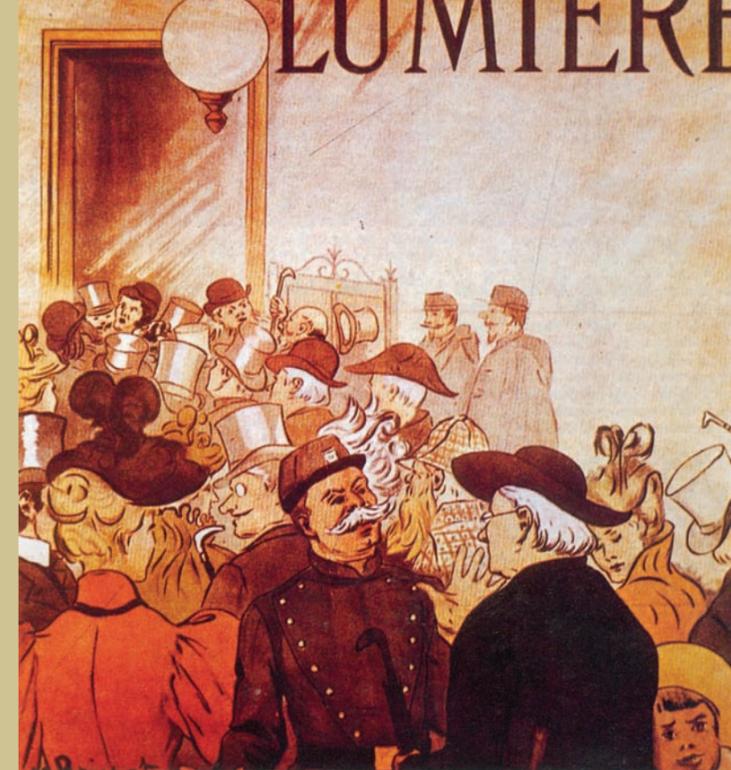
Одновременно Люмьер снял религиозный сюжет «Страсти Господни». Вообще-то он мечтал снять знаменитые баварские «Мистерии Оберамергау», но это представление давалось только раз в 10 лет, поэтому он снял похожее действие в Горице, добившись соответствующего разрешения епископа. Это 13 сцен из жизни Христа, каждая сцена по 17 метров, весь фильм длиной 250 метров. В Европе «Страсти» не произвели большого впечатления. Это были, скорее, живые картины. Операторы ограничились тем, что сняли театральные сцены, где ни костюмы, ни игра, ни постановка, естественно, не были приспособлены для кино. Это создавало на экране путаницу. Люмьер не растерялся и тут же отправил копии фильма в Америку, где они всем пришлись по вкусу.

**В** Америке кинематограф Люмьера поначалу пользовался бешеной популярностью и на два с лишним года совершенно вытеснил кинетоскоп, изобретенный Эдисоном. Но успех кинематографа вызвал большой урожай новых патентов на проекции всех видов. Новые аппараты предлагают Вернер, Патэ, Жоли, Гомон, Мельес. Гэлиосинеграф, вигаграф, биограф, — все они были компактны, не рвали пленку и сводили на нет характерное мигание изображения (изъяны, присущие аппарату братьев Люмьер).

Вместе с тем мода на кино в Европе начинала падать. Сюжеты без конца повторялись. В знаменитый «Индийский салон» теперь заходили только иностранцы и провинциалы. Если раньше кинематографом интересовались коронованные особы, элита общества и богема, то к 1897 году среди публики преобладают дети и молодые девушки, что, конечно, означает упадок движущейся фотографии.

В мае 1897 на знаменитом Благотворительном базаре в Париже во время киносеанса произошла ужасная катастрофа. Электричество было распространено еще мало, и для передвижных киноаппаратов использовали эфирные лампы. К вечеру в самый разгар праздника эфирная лампа в кино погасла. Неумелый оператор открыл горелку и неосторожно поднес зажженную спичку к еще не остывшей лампе. Пары эфира, находившиеся под давлением, воспламенились, и длинный язык пламени зажег палатку. Через две минуты весь базар пылал. Началась паника. Погибла масса народа, и в случившемся обвинили кино.

К концу года кино уже было в полном запустении. Успехом пользовался новый научный аттракцион господина Рентгена «X-лучи» и «зрелище человеческих внутренностей». Действительно, можно ли долго увлекаться жестикულიрующими фотографиями? После того как их уже видели два-три раза и поговорили о них в двух-трех салонах, зачем к ним возвращаться? Только наивные и неграмотные люди могли получать удовольствие от таких примитивных сеансов.



Новая история кино начнется через несколько лет в США, откуда, кстати, фирма «Люмьер» была безжалостно вытеснена американскими компаниями при явной поддержке республиканской партии. Но это уже другая история.

**«Л**ионскому промышленнику везде сопутствовало счастье, — пишет Жорж Садуль, — за полгода его аппараты распространились во всем мире. Но их господство оказалось еще более эфемерным, чем империя Александра Македонского».

Путешествуя со своим небольшим аппаратиком по городам, лесам, полям, запечатлевая ветер, пыль, солнце, экипажи, играющих детей, озадаченных родителей Люмьер, по выражению современников, «схватывал жизнь на лету», и тем способствовал прогрессу движущейся фотографии. Его фильмы предвещали комедии, хроники, путешествия, боевики.

Стоит также подчеркнуть достоинства Люмьера как оператора, развившего искусство съемки. Используя объектив с большой глубиной резкости, он научился «кадрировать» освещение. Первые планы у него так же четки, как дальние. Смены планов в результате случайного движения толпы уже предвещали монтаж, и у зрителя создавалось впечатление, что он участвует в действии, что он в толпе и его, того и гляди, заденут локтем или сомнут экипажем. Таких эффектов в кинетоскопе не было и в помине.

Закончим еще одной цитатой из книги марксиста Жоржа Садуля: «Луи и Огюст Люмьер, истинные дети своего отца, в результате упорных трудов в 35 лет достигли завидного успеха. Их семейная жизнь — идеал для той публики, среди которой преобладают рантье, мелкие собственники, коммерсанты, промышленники, служащие. На заре XX века эти сценки буржуазной жизни выражали — невольно, без предвзятого намерения автора — сентиментальные чувства и вкусы правящих классов французского общества. Эти типичные национальные черты, характерные для мелких рантье, были в то же время важным фактором интернационального успеха кинематографа Люмьера».

В общем, «плохиши» своим трудом варили варенье и пекли печенье, а в кино будут сниматься совсем другие «мальчиши».