

Максим КАЗЮЧИЦ

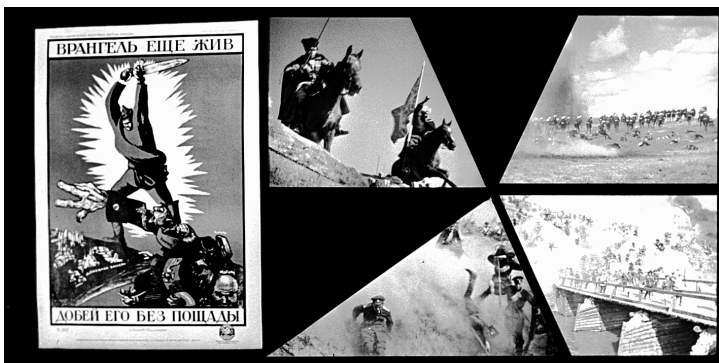
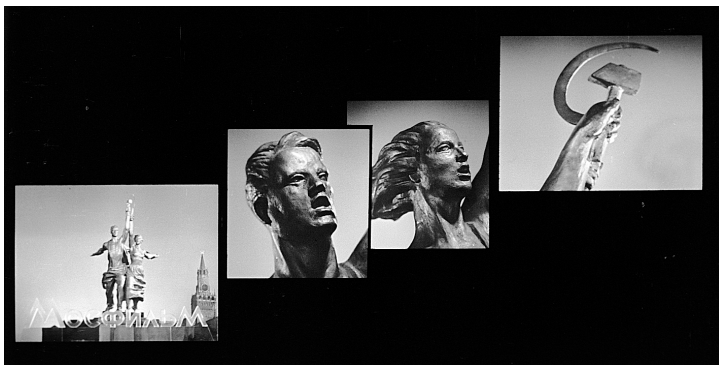
«СОВПОЛИКАДР»: ПОЛИЭКРАННЫЙ И ПОЛИКАДРОВЫЙ ФИЛЬМ В ИСТОРИИ КИНЕМАТОГРАФА 1960–1980-х

В нашей стране полиэкранный/поликадровый кинематограф оформляется в качестве целостного художественного явления к 1970-м гг. в работах творческой мастерской «Совполикадр» Экспериментального творческого объединения киностудии «Мосфильм». Рождению художественно-публицистического полиэкранного вариоскопического широкоформатного фильма предшествовал не только многолетний опыт мирового кинематографа, но в особенности чрезвычайно сложный и предельно насыщенный техническими открытиями контекст 1950–1960-х гг. Термином «полиэкранный кино» традиционно обозначаются весьма разнообразные способы съемки и демонстрации множественного изображения (полиизображения). В истории развития кинотехники сложилось три основных способа создания полиэкранного изображения. Первые два принадлежат к полиэкранному кино, здесь полиизображение формируется двумя способами: 1) несколько кинопроекторов и несколько экранов; 2) несколько кинопроекторов и один экран. Третий способ связан с созданием поликадрового кино, его определяет полиизображение, созданное с помощью одного проектора и одного экрана. С этим последним вариантом связывается понимание поликадра как

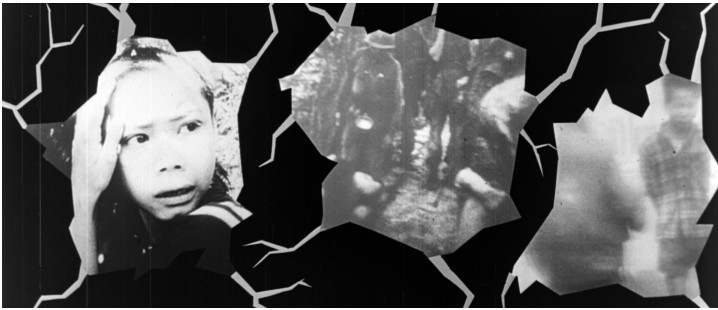
приема в изобразительном решении фильма. Однако границы исторической перспективы собственно поликадрового кино будут зависеть от некоторых существенных факторов. В первую очередь от взаимосвязи полиэкранного и поликадрового принципов. Традиционно первым фильмом, в котором было применено полиизображение, считается кинокартина А.Ганса «Наполеон» (1927): здесь была использована полиэкранная проекция с трех кинопроекторов на три экрана. Однако первые опыты полиэкранного кино относятся еще к началу века. В 1900 году Р.Гримуэн-Сансон на Всемирной выставке в Париже продемонстрировал круговую панораму («Синерама») из 10 кинопроекторов и 10 экранов¹. В то же время полиизображение, созданное на одной пленке,—прием, известный еще со времен пионеров кино. Так, в работах Ж.Мельеса нередко применяется полиизображение как частный случай комбинированного кадра. В работах «Человек-оркестр» («L'homme orchestre», 1900), «Меломан» («Le mélomane», 1903) и др. применяется поликадр: изображения тематически, композиционно и содержательно связаны,—что является сущностным признаком поликадрового кино². К поликадру также обращался Я.Протазанов в кинокартине «Драма у телефона» (1914). Нельзя пренебречь и вопросом о минимальном числе изображений. В энциклопедических изданиях³ минимальным числом изображений, составляющих полиизображение, считается три (вероятно, под влиянием фильма А.Ганса), хотя диптихи известны в кино до фильма «Наполеон»⁴.

В первые два десятилетия звукового кино полиэкран/поликадр нерегулярно применяется для создания динамических композиций (надписи, заставки) в рекламе, информационно-развлекательных киножурналах. В 1950–1960-е годы в зарубежных странах ведутся интенсивные поиски новых средств усиления зрелищной составляющей как панацеи от кризиса системы производства и проката. Новые достижения в сфере оптики, химических свойств пленки, конструкций киносъёмочной и кинопроекционной аппаратуры создали условия для расширения техники реализации полиэкранного/поликадрового кино. Однако в эти годы, несмотря на контекст, насыщенный техническими инновациями, полиэкранное/поликадровое кино не получает широкого распространения. Тем не менее, в отдельных картинах: «Проклятые янки» («Damn Yankees», 1958), реж. С.Донен, Дж.Эббот; «Большой приз» («Grand Prix», 1966), реж. Дж.Франкенхаймер; «Бостонский душитель» («The Boston Strangler», 1968), реж. Р.Флейшер и других—применение поликадра помогало созданию оригинальных изобразительных решений.

1950–1960-е годы стали кульминацией для полиэкранного кино. Полиизображение зрелищно по своей природе, что позволяет, среди прочего, использовать его в качестве самостоятельного киноаттракциона, с одной стороны, и как средство пропаганды или рекламы, с другой стороны, поскольку позволяет передать максимум информации за минимальный промежуток времени. Оба свойства сделали полиэкран неотъемлемым элементом выставочной индустрии, в том числе и в сфере кино. Выдающийся ученый В.Комар, под руководством которого в НИКФИ шли разработки систем широкоэкранного, широкоформатного, вариоскопического, стереоскопического и голографического кинематографа, писал: «Развитие кинемато-



Кадры из фильма «Наши мари»



Кадры из фильма «Интернационал»



Эскиз к фильму «Говорит Октябрь»

рафа как средства экспозиции и информации в условиях международных и национальных выставок характеризуется на современном этапе особенно широким применением полиэкранного метода»⁵. В 1958 году на Всемирной выставке в Брюсселе в зале ЧССР публике был представлен знаменитый киноаттракцион «Laterna Magica»: полиизображение формировалось кинопроекторами на нескольких экранах и в сочетании с музыкальным оформлением образовывало эффектное представление⁶. В последующее десятилетие 1960-х полиэкранное кино становится важным аспектом выставочной деятельности. Так, на Всемирной выставке в Монреале Чехословакия представила новый вариант знаменитого киноаттракциона «Поливидение»⁷, число проекционных аппаратов и экранов составляло, соответственно, 11 и 48. При этом экраны, как правило, имели не только разный коэффициент соотношения сторон (например, экран с вертикальными пропорциями), но и разную форму (круг, треугольник, шар)⁸.

Существенным аспектом съемки и показа полиэкранного/поликадрового кино является вариоскопический метод, который позволяет изменять соотношение сторон кадра непосредственно в процессе демонстрации киноматериала⁹. Как известно, на связь горизонтальной/вертикальной композиции и драматургии кинофильма указывал еще С.М.Эйзенштейн¹⁰. Впрочем, принцип вариоскопии усматривался исследователями не только в поликадровом, но и в полиэкранном кино. На рубеже 1950–1960-х гг. В.Комар отмечал: «...В полиэкранных системах попеременная проекция на экраны разных форматов является как бы изменением формата кадра в <...> кинематографе»¹¹.

Наконец, важным элементом, определяющим высокую степень зрелищности вариоскопического поликадрового кино, стал широкий формат¹². Его разработка потребовала значительных усилий мировой кинопромышленности, направленных на создание новых киноплёнок 70 мм, оптики, конструкций киносъёмочных и проекционных аппаратов, экранов, кинозалов и т.д. Как известно, расширение научно-исследовательских и опытно-конструкторских работ в отечественном кино проходило в рамках иной экономической системы, нежели на Западе. Государственное ведение научно-исследовательскими и опытно-конструкторскими работами—НИОКР— в области кино позволяло поддерживать и развивать также чрезвычайно дорогостоящие и методологически и производственно сложные, требовавшие длительного периода коммерческой реализации виды кино. К ним следует отнести полиэкранное/поликадровое, вариоскопическое, стереокино (безочковый метод на основе растрового экрана), а позже—голографическое. При всей неоднозначности государственной политики в сфере кино 1960–1970-х гг. именно наличие планового финансирования позволило сохранить производственные темпы в области новых видов кино, а в 70-е годы,—когда на Западе интерес к экспериментам в данном направлении снизился,—продолжить субсидирование полиэкранных/поликадровых кинокартин.

Одной из характерных черт широкоформатного фильма является возникающий в ходе его демонстрации «основной эффект кинопанорамы»¹³ (у зрителя возникает ощущение «присутствия» внутри кадра). Реализация

поликадра в сочетании с вариоскопией—вариополикадра—на базе 70 мм пленки открывала благоприятные возможности для создания качественно нового вида экранного зрелища. В течение 1957–1958 гг. НИКФИ в сотрудничестве с киностудией «Мосфильм» и отечественными отраслевыми предприятиями подготовил комплекс оборудования для производства широкоформатного кино¹⁴. В 1960-м году на экраны вышел первый российский широкоформатный фильм Ю.Солнцевой «Повесть пламенных лет». Одновременно в НИКФИ активно «ведется экспериментальное изучение психофизиологических условий восприятия фильма»¹⁵, следствием чего стало формирование производственной базы, сделавшей принципиально возможным создание полиэкранного вариоскопического кино как особого направления кинематографа. Последнее предполагает, в том числе, и существенное обновление языка кино, под которым в данном случае следует понимать сложную высококодифференцированную систему выразительных средств.

В 1960-е гг. совершенствуется материально-техническая база отечественного кино. Благодаря усилиям коллективов НИКФИ и «Мосфильма» проходит опытные испытания и вводится в эксплуатацию новое оборудование, апробируются производственные технологии: «метод получения панорамной фильмокопии с широкоэкранного негатива (26.11.1962 г.)»¹⁶, «способ получения 70-, 35-, 16-миллиметровых фильмокопий с 3-х панорамных киноплёнок (с 26.07.1963 г.)»¹⁷, «сверхширокоформатная система кинематографа (с 21.10. 1960 г.)»¹⁸; «универсальная машина для нанесения магнитных дорожек на широкоэкранные и широкоформатные фильмокопии»¹⁹, «аппарат киносъёмочный для комбинированных съёмок по методу “блуждающей маски” на 70 мм киноплёнке»²⁰, «эксплуатационные испытания для объективов с переменным фокусным расстоянием Ш60-240 мм, 1 : 3,5 для съёмки на 70 мм плёнке»²¹, «внедрение технологии производства широкоформатных фильмов»²², «оборудование и освоение зала для перезаписи широкоформатных и панорамных фильмов»²³ и др.

Тогда же, в 1960-е гг., предпринимаются единичные попытки ввести вариополикадр в систему изобразительного решения фильма. Отдельные поликадровые изображения использовались и в России: в игровой киноленте Г.Рошала «Суд сумасшедших» (1962), в научно-популярных картинах «Утро космической эры» (1960), «Земля и небо» (1969)—обе сняты К.Домбровским; метод вариоскопии был применен в фильме Р.Быкова «Айболит-66» (1966) и некоторых других. Тем не менее, несмотря на широко проводившиеся экспериментальные исследования, основное внимание уделялось внедрению в массовое производство широкоформатных лент с неизменным соотношением сторон кадра, поиску методов качественной печати таких фильмов, производства соответствующих расходных материалов и др. В сфере новых видов кинематографа государственная инициатива в 1960-е гг. проявлялась главным образом во внедрении в массовое производство широкоформатного стереоскопического и панорамного кино.

Принципиальная эффективность полиэкранного (поликадрового) вариоскопического кино, таким образом, прогнозировалась в целом, но его фактический массовый и суггестивный эффект и возможность существовать

в качестве самостоятельного художественного явления не были достаточно очевидными. Данное обстоятельство показательно, поскольку эстетика творческой мастерской «Совполикадр» могла состояться только как синтез художественных идей в области киноформы и разработок технического, производственного метода для этого вида кинематографа. Сочетание передового технического решения и современной формы—характерное явление атмосферы напряженных поисков 1960-х годов. Однако творческая инициатива режиссера Александра Шейна и возглавляемого им коллектива сыграла решающую роль в создании мастерской. Фильмы творческой мастерской «Совполикадр» широко освещались в прессе. О вариополикадровом кино высказывались в разные годы Я.Варшавский, Г.Чухрай, С.Герасимов, С.Кулиш, А.Романов, Г.Капралов и др.²⁴ Фильмы получали престижные награды на отечественных и зарубежных кинофестивалях. Благодаря работам творческой мастерской полиэкранное решение фильма стало чаще применяться в документальных, научно-популярных и игровых кинокартинах вне «Совполикадра». Яркие примеры полиэкранных и/или вариоскопических изобразительных решений в художественном фильме «Победа» (1984) Е.Матвеева²⁵ или в кинолентах соратника А.Шейна Г.Бреннера «Этот день победы» (1984), «Мир в движении» (1986) демонстрируют высокий художественный потенциал вариополикадра в кинематографе.

Название «Совполикадр» (советский полиэкранный кадр) связано с одноименной патентованной производственной технологией²⁶, созданной ведущими представителями научных и творческих коллективов НИКФИ и киностудии «Мосфильм»—Б.Коноплевым, М.Высоцким, В.Комаром и др.²⁷—по инициативе А.Шейна и А.Светлова в процессе создания первого фильма. В протоколе совещания Экспериментального творческого объединения от 9 июля 1970 г. по итогам выпуска кинокартины «Наш марш» директор фильма С.В.Лосев отмечал: «Приступая к работе над фильмом, группа не имела разработанной технологии, и создание фильма проходило одновременно с экспериментальной работой по разработке технологии производства таких фильмов. <...> Никто не знал технологии. На других студиях делались попытки создания полиэкрана, но до конца дело не доводилось. <...> Нам никто не мог сказать—как будет делаться картина <...>»²⁸.

Основу эстетической платформы «Совполикадра» составил ряд теоретических и художественных достижений отечественного кино 1920-х гг. Принципы художественной концепции мастерской опирались, в частности, на идеи С.Эйзенштейна 1920–1930-х гг. о соотношении киномонтажа со структурой иероглифа (и шире—знаком вообще)²⁹, а также о динамической связи содержания фильма и горизонтальной/вертикальной композиции кинокадра³⁰ и др. Уже в первом фильме творческой мастерской—«Наш марш» (1970, режиссеры А.Шейн и А.Светлов)³¹—была осуществлена попытка реализации ряда концепций Эйзенштейна.

Еще в процессе производства фильм обозначается как «киноплакат», «полиэкранный фильм-плакат», «документально-публицистический фильм»³², позже в ходе производства последующих кинолент появляется обозначение «художественно-публицистический». Возникновение определений, связывающих традиции кино и плакатного искусства, обусловлено

жанровыми и тематическими связями кинокартин «Совполикадра» с киноплакатом и агитационным фильмом, берущим начало в 1920-х гг. Однако главную роль сыграли стилевые отличия. Коллективу «Совполикадра» удалось решить принципиальную проблему организации повествования: синтетически соединить эстетику изобразительного искусства (плакат, коллаж) с основными компонентами кинофильма (музыкальное решение, монтаж и драматургия в целом). Наряду с плакатной формой фильм «Наш марш» (как и другие кинокартины) имел отчетливую фабульную конструкцию, опирающуюся на сценарий. Разработка темы 100-летнего юбилея Ленина, вписанной в историю России, обеспечивалась серией взаимосвязанных эпизодов: «Старый мир», «Едет Ленин», «Ленин в Разливе», «Аврора», «Временное правительство», «Штурм»³³ и др. Драматургия имела существенное значение, поскольку в рамках короткого, как правило, метража кинокартин (1–2 части) требовалось изложить вполне конкретную и чрезвычайно масштабную для страны тех лет идею (юбилей Ленина и история России; юбилей Парижской коммуны и история борьбы за свободу; советское кино и его вклад в мировое киноискусство и др.). Плакатная же форма позволяла апеллировать к ассоциативным способностям зрителей.

Благодаря принципиальной художественной новизне фильмов мастерской А.Шейна «Совполикадр» в искусство кинематографа был введен вариополикадр в качестве целостного и самостоятельного эстетического концепта. Его реализация потребовала существенной переработки традиционных критериев оценки кинофильма, методов изобразительного решения и производственной технологии. В результате синтеза традиционного кино, изобразительного искусства и новейших технологий того времени возник художественно-публицистический широкоформатный полиэкранный вариопопический цветной стереофонический фильм.

Выражаю глубокую признательность за проявленное участие и неоценимую помощь генеральному директору киноконцерта «Мосфильм» К.Г.Шахназарову; руководителю Информационного центра «Мосфильм-инфо» Г.Р.Амбарцумян; заведующей Объединенным архивом киноконцерта «Мосфильм» Р.Э.Карповой и архивисту И.Н.Воронцовой; киноведущему Н.А.Майорову.

1. Садуль Ж. Всеобщая история кино: в 6 тт. М.: Искусство, 1958–1963. Т. 1. С. 273–274.

2. Отчет о командировке группы советских специалистов в Канаду для ознакомления с методами использования и технологическими средствами кинематографа на Всемирной выставке 1967 г. в Монреале—ЭКСПО-67 в составе: В.Г.Комар (руководитель), Ю.В.Бреус, Я.Б.Лернер, М.М.Лисогор и И.М.Стрелкова. М.: Комитет кинематографии при совете министров СССР. Всесоюзный научно-исследовательский кинофотоинститут, 1967. С. 13.

3. Кинословарь: В 2-х тт. / Глав. ред. С.И. Юткевич. М.: Советская энциклопедия, 1960–1970. Т.2. С. 338; The Film Encyclopedia / by the Estate E.Katz. N.Y.: Harper Collins books, 2005. P. 2013 и др.

4. Например, в фильме «Муж индианки» («The Squaw Man», 1913) С.Де Милла.

5. Отчет о командировке группы советских специалистов в Канаду... С. 13.

6. Там же. С. 55.

7. *Варшавский Я.* Полиэкранный экран. М.: Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства, 1983. С. 2.

8. Отчет о командировке группы советских специалистов в Канаду... С. 13–14.

9. Там же. С. 57.

10. *Эйзенштейн С.* Динамический квадрат // Эйзенштейн С. Избранные произведения в 6-ти тт. М.: Искусство, 1964–1971. Т. 2. С. 317–329.

11. Отчет о командировке группы советских специалистов в Канаду... С. 57.

12. *Высоцкий М., Комар В.* Новые горизонты кинотехники // Искусство кино. 1959. № 7. С. 121–127.

13. Там же. С. 124.

14. Там же. С. 125.

15. Там же. С. 125.

16. Журнал учета изобретательских и рационализаторских предложений принятых в 1967 г. // Объединенный архив. «Мосфильм». Ф. 2453. Оп. 8. Ед. хр. 2861. Л. 4.

17. Там же. Л. 5.

18. Там же. Л. 2.

19. Там же. Л. 2.

20. Отчет о проведении научно-исследовательских и опытно-конструкторских работ за 1965 г. // Объединенный архив. «Мосфильм». Ф. 2453. Оп. 6. Ед. хр. 3103. Л. 2.

21. Там же. Л. 4.

22. Там же. Л. 7.

23. Там же. Л. 8. В дальнейшем озвучивание панорамного кино было закреплено в основном за НИКФИ, а широкоформатного—за к/с «Мосфильм».

24. *Кулиш С.* Удештеренный экран // Искусство кино. 1970. № 12. С. 66–68; *Герасимов С.* Новые возможности экрана // Советский экран. 1970. № 17. С. 4–5; *Чухрай Г.* «Наш марш» // Экран 1970–1971. М.: Искусство. 1971. С. 50–54; *Варшавский Я.* Неизбежность полиэкрана. Проблемы мастерства // Искусство кино. 1971. № 7. С. 89–100; *Орлов Д.* Лейпциг: Люди. Фильмы. Голуби. // Искусство кино. 1971. № 3. С. 144–158; *Капранов Г.* Многоликий экран // Правда. 1978. 13 января. С. 3; *Романов Ал.* Советский эпический киноплакат // Огонек. 1978. № 11. С. 18–19; *Диковский С.* Языком полиэкрана // Советская культура. 1982. 21 мая. С. 8; *Агамалиев Ф.* На полиэкране Азербайджан // Советская культура. 1985. 12 октября. С. 5.

25. Поликадр создан при участии Г.Бреннера.

26. Заявка на коллективный патент подана в 1971 г. Патент выдан в 1973 г.

27. *Комар В.* Обзор основных направлений развития техники кинематографии... С. 25.

28. «Наш марш». Дело фильма (заявка, заключение, акты и др.). 1 декабря 1969–23 декабря 1971 г. // Объединенный архив. «Мосфильм». Ф. 2453. Оп. 8. Ед. хр. 2099. Л. 17.

29. *Эйзенштейн С.* За кадром // Эйзенштейн С. Избранные произведения. Т. 2. С. 283–297.

30. *Эйзенштейн С.* Динамический квадрат // Эйзенштейн С. Избранные произведения. Т. 2. С. 317–329.

31. Подробнее о применении идей Эйзенштейна см.: *Варшавский Я.* Полиэкранный экран. С. 13.

32. «Наш марш». Дело фильма (заявка, заключение, акты и др.). 1 декабря 1969–23 декабря 1971 г. // Объединенный архив. «Мосфильм». Ф. 2453. Оп. 8. Ед. хр. 2099. Л. 8, 9, 17.

33. Там же. Л. 3.