

Ксения КОСЕНКОВА

«ЛЕТОПИСЕЦ ГОСУДАРСТВА»

Чарльз Урбан, «кинемаколор»
и раннее британское кино

«Если ничего не предпринять, чтобы это прекратилось, мы увидим, как английская мораль быстро опустится до уровня Парижа—с теми же смертельными последствиями для жизни нации»¹. Так запугивал читателей «Таймс» член парламента Сэмьюэл Смит в 1899 году, рассуждая о кинематографе как о «новом источнике зла». Развлечение, прочно обосновавшееся в мюзик-холлах и на ярмарках, быстро попало «на карандаш» к влиятельным организациям наподобие Общества по борьбе с безнравственностью и Национальной ассоциации бдительности. Пуританское наследие требовало, чтобы развлечение имело утилитарную ценность: театр должен был преподнести моральный урок, волшебный фонарь просвещать, музыка—дисциплинировать. Только так называемое «рациональное развлечение» (rational amusement) могло, по распространенному убеждению, спасти общество от порока и деградации, а «опасные классы»—от подрывных настроений. Неудивительно, что первым человеком, способным придать кино некий флер столь необходимого ему престижа, оказался продюсер, сосредоточенный прежде всего на научно-популярных фильмах. Американец немецкого происхождения Чарльз Урбан, честолюбивый энергичный бизнесмен, страстно желавший стать «истинным британцем»*, был по сути первым в Англии человеком с настоящей идеологией кино, кратко выраженной в одном из девизов его концерна: «Мы открываем вам мир».

Фильмы, производимые Урбаном, хорошо вписывались в идею «рационального развлечения»—он и сам считал, что кино должно быть прежде всего полезным. Они впрямую наследовали викторианской научно-популярной традиции, использовавшей зрелищный потенциал науки и воплощавшей восхищение эпохи перед силой разума и непрерывным эмпирическим познанием. Урбан писал о «точном и правдивом глазе камеры»² и этот «глаз» по его инициативе старался проникать как можно выше, дальше и глубже. Экспедиция Фрэнка Ормистон-Смита, которую Урбан спонсировал в 1902 году, вернулась с первым альпинистским фильмом «Восхождение на Монблан: 15 781 фут в высоту» (*The Ascent of Mont Blanc: 15,781 Feet High*), позволявшим пережить недоступный обычному зрителю опыт. В популярнейшей серии «Невидимый мир» (*The Unseen World*, 1903) зоолога Фрэнсиса Мартина Данкана использовалась микросъемка, уводящая «в глубину

Исследование осуществляется при поддержке РГНФ, проект № 12-34-01295.

* И преуспевший в этом настолько, что во время Первой мировой войны не только избежал неприятностей (в отличие от других, даже высокопоставленных, немцев, пострадавших во время антинемецкой истерии), но и оказался среди первых людей, допущенных к созданию официальной кинопропаганды.

материи»; вид микромира, спроецированный на большой экран, сильно шокировал публику. Фильмы имели названия наподобие «Циркуляция крови в ноге лягушки» (*Circulation of the Blood in the Frog's Foot*) или «Сырные клещи» (*Cheese Mites*). В последнем, к большому возмущению сыроваров, рассказывалось о том, как ученый кладет под окуляр микроскопа свой сыр, который хотел съесть на завтрак, и обнаруживает там бурную жизнь*.

Урбан обладал отличным чутьем на людей, способных подавать научное содержание в развлекательной форме. Главным его открытием стал застенчивый госслужащий и ученый-любитель Перси Смит. Картины Смита были плодом невероятной изобретательности и нечеловеческого терпения: производство фильма длиной в несколько минут иногда занимало год, а малейшая помеха могла свести все усилия на нет. Первую славу Смигу принесли фильмы с насекомыми, которые сидели на «стульях» и жонглировали крошечными предметами: «Акробатическая муха» (*The Acrobatic Fly*, 1910), «Сила и ловкость насекомых» (*The Strength and Agility of Insects*, 1911) и др. вдохновляли политических карикатуристов и даже поэтов. Но главный фурор произвели фильмы «Рождение цветка» (*The Birth of a Flower*, 1910) и «От бутона до цветения» (*From Bud to Blossom*, 1910), очень долго не сходявшие с экранов. На глазах у публики за несколько секунд расцветали гиацинты, лилии, анемоны, розы, ирисы, настурции. Прием, который со временем станет общим местом фильмов о природе, в те годы заставлял зрителя переживать, ни много ни мало, духовный опыт. «Если вы не верили, что у цветов есть душа, то сегодня вы бы в этом убедились»,—писал репортер, добавляя, что фильм доставляет ощущение «почти сверхъестественное». Другой журналист описывал «чувство неподдельного благоговейного трепета» и утверждал, что фильм Смита будит в душе чувство прекрасного и мысль, что «наука приближает нас к божественному»³.

В середине 1900-х годов популярность неигровых фильмов начала идти на спад. Публика все чаще требовала захватывающих «электрических драм», незамутненного развлечения, не желая наблюдать вид «сырных бактерий, увеличенных до размеров крокодила, или развитие садовых слизней <...> от условной колыбели до метафорической могилы»⁴. Появление кинотеатров требовало стабильного потока фильмов—неигровое же кино оказалось слишком ненадежным и затратным. Только Урбан с его размахом и репутацией мог какое-то время противостоять процессу. В его распоряжении был сильный козырь под названием «кинемаколор»—первая успешная система по передаче на пленке естественных цветов, в противовес обычной практике ее тонирования или ручного раскрашивания.

Еще в 1901 году Урбан начал финансировать эксперименты Эдварда Рэймонда Тёрнера по созданию аппарата, снимающего путем цветоделения на черно-белую пленку через красный, синий и зеленый фильтры**. После внезапной смерти изобретателя Урбан передал его разработки Джорджу

* Фильм несколько раз становился предметом пародии, причем не только в Британии; например, в картине Сесила Хепуорта «Нечистый мир» (*The Unclean World*, 1903) клещи оказывались механическими.

** Т.н. «основные цвета», сочетания которых в разных пропорциях дают весь существующий цветовой спектр.

Альберту Смигу, одному из лучших британских постановщиков, с легкостью бросившему режиссуру,—как и многие пионеры кино, Смит интересовался прежде всего технической стороной вопроса. Смит признал систему Тёрнера неудачной* и упростил процесс, оставив только два фильтра—красный и зеленый, позволявшие передавать цвета на экране достаточно достоверно; в 1906 году на «кинемаколор» был получен патент.

В восторге от изобретения, Урбан сделал на него главную ставку. Здесь присутствовало все, что ему было нужно: аура научности, новая степень «реализма» в передаче окружающего мира и одновременно невиданный уровень зрелищности. Новшество будто возвращало кино к его первым дням: если тогда, чтобы вызвать восторг, было достаточно движения, то теперь самоценным аттракционом становились естественные цвета. Обыденные, незначительные вещи, снятые в цвете, обретали новую экранную ценность. Крупный план разрезанного пополам апельсина («Освежающие напитки», *Refreshments*, 1910) мог вызвать такую реакцию в прессе: «Это похоже на планету в состоянии уничтожения, тающую звезду. Апельсин выглядит огромным, как Земля, и пока из него исторгаются потоки сока, вы чувствуете, что <...> наблюдаете конец всех вещей»⁵.

Операторы Урбана особенно активно снимали в странах Южной Европы и в восточных колониях—для поиска обильных насыщенных цветов Англия, с ее мрачноватой погодой и протестантской сдержанностью, была далеко не лучшим местом. За одним, но принципиально важным, исключением: в королевских церемониях, государственных торжествах и военных парадах использовались самые интенсивные оттенки. Чем больше империя набирала силу в качестве целостного «идеологического проекта» (процесс, начавшийся по сути лишь в 1870-е годы), тем большее значение приобретали ритуалы и тем более масштабными, театрализованными и яркими (в прямом и переносном смысле) становились патриотически нагруженные, внушавшие «почтительный трепет» торжества. В особенности это касалось монархических событий: в эпоху колоссальных перемен фигура монарха (будь то чинная Виктория, сибаритствующий Эдуард или усердный Георг) приобретала в глазах англичан все большую символическую значимость в качестве оплота традиций, единства нации и надличного, вневременного порядка.

Кинематографисты эксплуатировали популярность королевской семьи с самого начала: на съемках бриллиантового юбилея, а затем и похорон королевы Виктории делались состояния; спрос на них как в Британии, так и за границей был настолько высоким, что копии просто не успевали печатать. Устраивались даже ночные просмотры на улице—желающих не мог вместить ни один зал. Во время коронации Эдуарда VII в 1902 году камеры не были допущены на основное действо—поэтому Урбан заранее заказал Меллесу фильм с воссозданием церемонии, которое тот и выполнил с не самой

* Только в сентябре 2012 года широкой публике стало известно, что разработки Тёрнера при всей своей непрактичности вовсе не были неудачными: оцифровав его пленки, специалисты Национального медиамузея в Брэдфорде убедились, что создателем первых цветных фильмов в истории (больше, впрочем, похожих на ожившие викторианские открытки) был именно Тёрнер⁶.

типичной для кино тех лет тщательностью (вплоть до работы с вестминстерским церемониймейстером). В отсутствие больших государственных торжеств кинооператоры снимали официальные визиты и смотры, спуск на воду военных кораблей (в эти годы достиг пика культ флота), шествия местного значения, сцены прибытия и отправки войск. Мероприятия были в той же степени патриотичны, что и зрелищны: в рекламных каталогах кинокомпаний военное шествие могли сравнить с «потрясающим балетом»; подробно описывалась красота ритмичного, геометрически выверенного движения.

Урбан планомерно выстраивал репутацию «кинемаколора» на показе королевских торжеств, сознательно отмежевываясь от обычных кинематографических практик—а также от обычной публики: целью Урбана были «лучшие классы». Верность цветовой передачи отождествлялась, ни много ни мало, с преданностью короне и имперской идее, а монохромные съемки объявлялись лишь «тенью реальных событий». Апофеозом экранного «имперского спектакля», а также зенитом карьеры Урбана и в некотором смысле раннего британского кино в целом, стали съемки королевского тура по Индии, этой «жемчужине в короне Британской империи». Урбан руководил съемками лично, утверждая позже, что по ночам охранял пленки с пистолетом под подушкой. Высшей точкой тура было провозглашение Георга V императором Индии на беспрецедентных по масштабу торжествах неподалеку от Дели (Delhi Durbar), призванных в символической форме продемонстрировать мощь Британской империи и лояльность колоний. Королевская пышность соединилась здесь с экзотической зрелищностью; ярко-алый цвет солдатских мундиров оттенялся синевой восточных небес.

Если для других продюсеров важнее всего была скорость, с которой пленки достигнут жаждущей причастности публики в обход конкурентов, то Урбан не спешил: создание уникального зрелища, способного воскресить атмосферу события, требовало подготовки. Кинопрограмма под названием «С нашими королем и королевой через Индию» (*With Our King and Queen Through India*) открылась в специально оборудованном под «кинемаколор» театре «Скала» в феврале 1912-го года. Она длилась грандиозные по тем временам два с половиной часа. Имперские шоу, для вящего воздействия на публику, было принято ставить «синтетическими»: например, в престижных кинопрограммах «Наш флот» и «Наша армия» Альфреда Джона Уэста, которые целых четырнадцать лет с успехом путешествовали по стране и империи, фильмы дополнялись не только устным комментарием и показом слайдов, но и сложными звуковыми эффектами; исполнялись патриотические песни; залы были пышно убраны цветами и флагами*. Урбан действовал еще масштабнее: на сцене были декорации, изображавшие Тадж-Махал; задействовались световые эффекты; оркестр играл как специально написанную музыку, так и ту, что звучала во время индийских торжеств,—дабы публика почувствовала себя еще ближе к событию; произносился почтительный торжественный комментарий. Успех был беспрецедентным. Пресса не скупилась на самые лестные эпитеты, называя «кинемаколор», среди

* Как и Урбан, Уэст был принят в самых высоких кругах. В 1905 году газета «The Morning Post» писала, что Уэсту «удалось с помощью кино достичь того, чего мистер Редьярд Киплинг добился с помощью своей прозы и поэзии», имея в виду идеальное воплощение имперской идеи⁷.

прочего, «современным эликсиром жизни», а Урбана—«официальным ангелом-летописцем государства»⁸. Представление в Лондоне в течение двух лет посещали не только британские подданные, но и заезжие иностранцы; программа демонстрировалась по всему миру, в том числе в городах Российской империи*.

Самым важным как для Урбана, так и для индустрии в целом, был тот факт, что шоу в театре «Скала» посещали представители тех классов, что обычно игнорировали кино как недостойное и подозрительное развлечение для «низов»: кино и тогда, и много позже оставалось для англичан прежде всего «театром бедняка». Программа Урбана на какое-то время сделала невозможное: кинематограф оказался не только социально приемлемым, но и модным, престижным опытом. Триумф увенчался визитом в кинотеатр самого Георга V, относившегося к образу монархии с чрезвычайной серьезностью, а также членов иностранных королевских фамилий.

Но если эксклюзивность сделала «кинемаколор» большим событием (вплоть до появления «техникалора» ни одна из технологий—а их было множество—не имела подобного успеха), то она же его отчасти и погубила: ничего подобного торжествам в Дели больше не предвиделось, а остальной репертуар не мог приносить тех же денег—не говоря уже о престиже. Кинотеатр, открытый в Париже, разорился. Созданная, несмотря на последовательную антипатию Урбана к игровому кино, серия пышных костюмных драм, в которых все было подчинено цветовому «аттракциону», не имела никакого успеха. Наконец, амбициозный, но неудачливый изобретатель Уильям Фриз-Грин, занятый своей системой «биоколор», подал на Урбана в суд, заявляя, что отсутствие в «кинемаколоре» синего фильтра обесценивает все заявления его создателей о том, что он передает естественные цвета. Скандал докатился до Палаты лордов; в 1914 году патент был отозван. Фриз-Грин воспользоваться своей победой так и не сумел, а звезда Урбана вскоре после исчезновения его любимого детища закатилась навсегда.

1. Цит. по: *Sanders L.Sh.* «Indecent incentives to vice»: Regulating films and audience behaviour from the 1890s to the 1910s // *Young and Innocent?: The Cinema in Britain 1896–1930*. Exeter: University of Exeter Press, 2002. P. 101.

2. Манифест Урбана «Кинематограф в науке, образовании и государственных делах» (1907) полностью можно найти здесь: URL: http://www.charlesurban.com/documents_cinematograph.html.

3. Цит. по: *Hanssen E.F.* *Early Discourses on Colour and Cinema: Origins, Functions, Meanings*. Stockholm: Stockholm University, 2006. P. 51.

4. Комментарий 1914 года. Цит. по: *Sargeant A.* *British Cinema: A Critical History*. L.: BFI, 2005. P. 45.

5. Цит. по: *Hanssen E.F.* *Early Discourses on Colour and Cinema*. P. 48–49.

6. См.: *World's first colour film footage viewed for first time* // BBC News. URL: <http://www.bbc.co.uk/news/uk-england-19557914>.

7. См.: *Baldwin R.* [Alfred John West]. URL: <http://user29269.vs.easily.co.uk/baldwinthesis.pdf>.

8. См.: *McKernan L.* «The Modern Elixir of Life»: Kinemacolor, Royalty and the Delhi Durbar // *Film History*. Vol. 21 (2009). № 2. P. 128.

* Единственный сохранившийся эпизод программы находится в Госфильмофонде РФ.