С.А. Филиппов, научный сотрудник кафедры телевидения и радиовещания факультета журналистики МГУ имени М.В. Ломоносова; e-mail: s_a_filippov@mail.ru

БРОБДИНГНЕГСКИЕ ЧУДОВИЩА И РЕЦЕПЦИЯ НАТУРАЛЬНОЙ ВЕЛИЧИНЫ: КРИТИКА УКРУПНЕНИЯ В АМЕРИКАНСКОЙ КИНОПРЕССЕ 1910-х

Крупный план утверждался в системе языка экранного медиума с большими трудностями, которые имеют не вполне ясное происхождение. Чтобы разобраться в нем, имеет смысл обратиться к первоисточникам — к отзывам о среднем и крупном планах в кинопрессе начала 1910-х гг. Проанализировав их, автор приходит к выводу, что в раннем кино существовала особая форма пространственной рецепции экранной плоскости — рецепция натуральной величины.

Ключевые слова: *раннее кино, кинопресса, историческая рецепция экранных искусств, восприятие пространства в плоских визуальных искусствах.*

It is well known that the arising of the close-up in the early cinema faced a strong resistance, although the genesis of the resistance is not quite clear. In order to understand it, the author analyses the discussion of the size of the screen image in "The Moving Picture World" of the early 1910s. The core of the discussion was the notion of necessity of the natural size of the depicted objects on the screen. This indicates the existence of the specific form of space perception in early film — the life-size reception.

Key words: *early film, film journalism, historical reception of the cinema, space perception in the flat visual arts.*

Введение

Кинокритика как полноценная разновидность художественной критики сформировалась лишь после того, как кинематограф осознал себя искусством, а общество смогло его в качестве искусства принять, что произошло лишь к концу 1910-х — началу 1920-х гг. Конечно, в прессе писали о кино и раньше, так что 10 октября 1909 г., когда в «The New York Times» вышла первая рецензия на фильм[1], иногда считается днем рождения кинокритики (во всяком случае, американской), хотя до подлинной институционализации ей на тот момент было еще очень далеко.

[1] Browning Now Given in Moving Pictures. «Pippa Passes» the Latest Play Without Words to be Seen in the Nickelodeons // The New York Times. 1909. October, 10. P. 8. Показательно, что в этой статье фильм Девида Гриффита рассматривался не как самостоятельное произведение, а прежде всего как экранизация пьесы Роберта Браунинга, — так что кинокритика появилась в контексте именно *литературно*-художественной критики.

Однако в отличие от старших видов искусства, кинематограф всегда рассматривался не только (и зачастую не столько) как художественный феномен, но также и как часть индустрии развлечений, — и к тому же он действительно является довольно мощной индустрией. Так что по мере формирования киноиндустрии как отрасли экономики в ведущих странах уже в середине 1900-х гг. начали выходить film trade magazines — профессиональные периодические издания о кино. Таким образом, кинопресса заметно старше кинокритики: первое сравнительно независимое специализированное американское периодическое киноиздание «Views and Films Index» вышло в свет 25 апреля 1906, а второе — и уже действительно независимое — «The Moving Picture World» печаталось с 9 марта 1907. «"Moving Picture World" быстро превзошел "Views and Films Index" (который он купил в 1911) в качестве наиболее важного профессионального еженедельника в индустрии» [Abel, 2005, p. 451] и оставался таковым до середины 1910-х гг.

Разумеется, эти издания не претендуют на сколько-нибудь глубокий анализ кинематографа в целом и отдельных кинофильмов в частности. Однако и там встречаются весьма прозорливые тексты. В «The Moving Picture World» можно найти, например, большую статью, где пророчески отмечается, что «кинематография сейчас становится одним из изящных искусств»[2], — задолго до того, как она действительно начала им становиться. Или же глубокую и точную рецензию на гриффитовскую «Нетерпимость»[3] — опровергающую тем самым устоявшийся киноведческий миф о неприятии и непонимании этой картины современниками. Первый вариант, т.е. опережающий свое время текст, является скорее исключением, чем правилом. А вот второй вариант, позволяющий нам оценить истинную реакцию современников на то или иное событие в далекой от нас ранней истории кино, встречается гораздо чаще. И именно для этого ранняя кинопресса и представляется наиболее полезной сегодня.

В качестве примера такого анализа рассмотрим широко известные (и не вполне понятные в наше время) трудности, с которыми утверждались в системе экранного языка начала 1910-х гг. сперва средний, а потом и крупный план. В современных визуальных медиа планы этой крупности играют определяющую роль: достаточно

[2] *Hoffman H.F.* Cutting Off the Feet // The Moving Picture World. Vol. 12. N 1 (April, 6, 1912). P. 53.

[3] *Denig L.* «Intolerance» World's Greatest Motion Picture // The Moving Picture World. Vol. 29. N 2 (September 23, 1916). P. 1950–1951.

сказать, что, например, в кинофильмах мирового мейнстрима 1999 г. 40% всех кадров составляли средние и 48% — крупные и сверхкрупные планы (по данным: [Salt, 2009, p. 369]), и с тех пор их персентаж отнюдь не уменьшился. В двадцатые годы двадцатого века ситуация была иной, и большинство составляли средние планы, тогда как доля крупных планов была примерно втрое меньше, чем сейчас (по данным: [ibid., p. 158–160, 241, 243–245]). При этом отношение в профессиональной среде к крупному плану находится в своего рода обратной зависимости от его частотности: если в наше время доминирующий на экране крупный план считается одним из равноправных и не более того, то в те времена его полагали одним из важнейших выразительных средств экранного искусства и иногда даже — специфическим для кино элементом.

Видимо, такая завышенная оценка крупного плана экранной теорией 1920-х гг. была реакцией на резкую критику, которой подвергалось укрупнение до среднего и крупного плана десятилетием раньше. Но и критика 1910-х, и переоценка 1920-х на непредвзятый взгляд выглядят довольно странными: в изобразительном искусстве такая крупность известна, по крайней мере, со времен фаюмских портретов, да и породившая кино фотография во второй половине XIX в. прекрасно владела техникой крупного плана. Вероятно, в той или иной мере ощущая это противоречие, позднейшие исследователи выдвигали различные объяснения, обычно связанные с якобы желанием зрителей видеть актера целиком или даже с их страхом увидеть актеров «разрезанными на части». Все это, впрочем, не объясняет, почему таких проблем не было в «старших» искусствах, да и в любом случае нуждается в проверке.

Но как узнать, что на самом деле хотели и чего боялись зрители сотню лет тому назад, если зритель — по природе своей существо бессловесное, и даже современные социологические методы позволяют реконструировать содержимое его головы весьма приблизительно, да и те годятся только для ныне живущего зрителя. Очевидно, из сколько-нибудь прямых методов нам доступно лишь исследование синхронных отзывов, оставленных теми немногими зрителями, которым молчаливое большинство остальных делегировало право высказываться от его имени — то есть пишущими о кино, журналистами. И здесь в нашем распоряжении имеется заочная дискуссия о крупности (и, шире, вообще о размере экранного изображения), развернувшаяся в 1909–1912 гг. в самом тогда влиятельном периодическом издании о кино — все в том же «The Moving Picture World»[4].

[4] Надо оговориться, что к тому времени у «The Moving Picture World» появился серьезный конкурент — издававшаяся с 1908 газета «Moving Picture News», осенью 1913 г., после поглощения «Exhibitors' Times», переименованная в «Motion Picture

Нельзя сказать, чтобы эта дискуссия до сих пор ускользала от внимания коллег — например, она цитируется в работе [Brewster and Jacobs, 1994, p. 165–167]. Но там она изучалась не системно, мы же попытаемся разобрать ее всю, обратив внимание на каждый из применявшихся в ней аргументов. В результате мы, возможно, сумеем реконструировать, как именно ранние зрители воспринимали планы разной крупности, то есть лучше понять *раннюю рецепцию*[5] *экранной плоскости*, изучение которой началось с классической работы [Цивьян, 1991], в которой, к сожалению, проблема утверждения крупного плана практически не рассматривалась.

Дискуссия о крупности

Дискуссия открылась редакционной статьей «Фактор единообразия» на первой полосе номера от 24 июля 1909 г. Она начинается грозно и эпично: «Если порядок — первый закон небесный, то единообразие должно быть одним из его важнейших правил»[6]. Суровым нарушением этого небесного порядка будет отсутствие единообразия крупности в кино, примером чего является недавно просмотренный авторами фильм, крупность в разных фрагментах которого была различной (речь явно идет не об отдельных внутриэпизодных укрупнениях, а именно об отличиях крупности в разных эпизодах).

Особенно, как нетрудно догадаться, не понравился авторам фрагмент, где крупность была наибольшей, хотя она и не выходила за пределы того, что мы теперь называем общим планом: «фигуры были столь велики, что они занимали все вертикальное измерение полотна, то есть фигуры были слишком близки к камере. Результатом было то, что люди в театре думали, что фильм показывает историю, которая разыгрывается... племенем гигантов и гигантш». Во второй части фильма фигуры были уже чуть подальше, и только в третьей «фигуры были настолько далеко от камеры, что они выглядели в их натуральную величину — результат, который был более приемлем для публики»[7].

News». К 1914 г. тиражи двух газет практически совпадали (15 тыс. у «The Moving Picture World» и 16 тыс. у «Motion Picture News» [Abel, 2005, p. 451]), а затем «Motion Picture News» вышла на первое место. Но в рассматриваемый в данной статье период «The Moving Picture World» — все еще явный лидер.

[5] Надо сказать, что понятие рецепции, интуитивно очевидное для большинства искусствоведов и культурологов, не имеет четкого общепринятого определения в этих науках. Мы будем понимать под ней культурно-обусловленную часть человеческого восприятия вообще и восприятия медиа в частности.

[6] The Factor of Uniformity // The Moving Picture World. Vol. 5. N 4 (July 24, 1909). P. 115.

[7] Ibid.

Далее авторы размышляют о разных технических и производственных проблемах, которые могли привести к этой чехарде «между размерами бробдингнегских чудовищ и лилипутских пигмеев», и в заключении возвращаются к уже использованному совершенно неожиданному для нас аргументу о натуральной величине (natural size) фигур на экране: «Странно представить, что... посетитель видит бесконечное разнообразие видимых размеров вещей, показанных в кинофильме. Это абсурд. В водевиле или на театральной сцене человеческие фигуры не увеличиваются и не уменьшаются причудливо и нелогично; они остаются одного размера». И если бы авторы статьи снимали фильмы, то они «делали бы их не в масштабе мастодонтов, но в согласии с тем, что нужно для передачи правильного чувственного впечатления»[8].

Таким образом, установленное свыше единообразие требует не просто поддержания стабильной крупности на протяжении всего фильма, но поддержания ее таким образом, чтобы объекты на экране имели определенные физические размеры — а именно свои натуральные. Это необходимо как для обеспечения театрально-ориентированного восприятия кинозрелища (сравнение со сценой), так и для нормального восприятия как такового, безотносительно к театру (упоминание «чувственного впечатления»). На современный взгляд такой ход мысли выглядит совершенно непостижимым, поскольку ни одно из названных положений не имеет ни малейшего отношения к тому, как мы сейчас трактуем экранную рецепцию. Причем если само по себе театральное восприятие кино — кинематограф как заснятый театр — мы еще можем без особого труда вообразить, то для того, чтобы ощутить физические размеры изображения на экране и мысленно сравнить их с естественными размерами изображаемых объектов, нам потребуются значительные рецептивные усилия.

Воззрения на природу киновосприятия авторов другой редакционной статьи — передовицы «Глаз и изображение. Где сидеть в кинотеатре», вышедшей 26 марта 1910 г., — заметно ближе к современным взглядам, но все же расходятся с ними в общих принципах. Авторы согласны, что зачастую в кино можно увидеть «набор гигантов», но этого «можно избежать, сев на подходящем расстоянии от экрана», что они иллюстрируют своими впечатлениями от просмотра «Жокея» фирмы бр. Пате (вероятно, «Жокей Джим Блэквуд» 1910 года). Они сидели в первых рядах, откуда «лошади были почти в пропорциях мастодонтов», но вот если бы они пересели в середину зала, то «лошади выглядели бы натурально

[8] Ibid. P. 116.

по величине (natural in size)»[9]. Таким образом, эти авторы, признавая важность «натуральной величины», склонны связывать ее не с объективными абсолютными размерами, а с воспринимаемыми субъективными, зависящими от расстояния — т.е., вероятнее всего, с угловыми размерами.

Но, однако, это чисто теоретическое допущение, не проверенное, судя по статье, даже на личном опыте ее авторов. Вообще говоря, доминирующий в киномысли начиная с двадцатых годов (и единственно возможный в современной рецепции) ренессансный подход к киноэкрану, в соответствии с которым имеют значения только угловые размеры изображения, а не линейные, до середины десятых если и встречался в кинотекстах, то лишь в обрывочном виде. И только что приведенный половинчатый пример является единственным случаем во всей дискуссии о крупности в «The Moving Picture World», когда размер экрана рассматривался в относительных величинах, а не в абсолютных.

Следующий текст на интересующую нас тему появился в газете только через год: 11 марта 1911 г. вышла статья «Размер изображения», подписанная Дж.М.Б. Начинается она достаточно показательно: «Насколько мы можем помнить, театральные менеджеры пытались представить исполнителей и сценические эффекты в их натуральных размерах и формах, и так точно, как только возможно. Кинематографу осталось только разрушить все былые традиции и представить пьесы в искаженном виде. Почему?» Потому, отвечает автор, что «мыслительных способностей» показчиков хватает только на то, чтобы прикрыться своим обычным «глупым ответом: “Этого требует публика!”»[10].

Автор спросил одного показчика, «почему он хочет такой большой экран — экран, на котором фигуры на треть больше своей натуральной величины. Его ответ был той же старой песней: “Публика требует большое изображение”. Нет, мистер Показчик, публика не просит большое изображение, поскольку у фильмов и так достаточно дефектов, чтобы еще и увеличивать их на большом экране. Возможно, сидевшие в дальнем ряду старик или старуха со слабыми глазами могли сказать: “Почему бы им не показать картинку побольше?”, и мистер Показчик, приняв эту реплику за общее требование публики, вызывает неудовольствие всей аудитории». В общем, автор уподобляется мистеру Показчику своим владением сокровенным знанием о зрителях, но важное отличие,

[9] The Eye and the Picture. Where to Sit in the Theater // The Moving Picture World. Vol. 6. N 12 (March 26, 1910). P. 458.

[10] *J.M.B.* The Size of the Picture // The Moving Picture World. Vol. 8. N 10 (March 11, 1911). P. 527.

конечно, состоит в том, что он-то *на самом деле* знает, что чувствует и хочет публика, и его знание к тому же совершенно бескорыстно, поскольку автор своим кошельком не рискует... Дальше он возвращается к театру, патетически восклицая: «Почему же кинематограф должен показывать нам актеров от одной четверти до одной трети больше натуральной величины, когда опера и театр удовлетворяют поколения публики актерами натуральной величины (life size)? Нет причин для больших изображений, не считая увеличения дефектов»[11].

Пока что, как нетрудно заметить, речь в статье шла только о стремлении показчиков увеличивать размеры экранов, но не о росте крупности изображения — что само по себе интересно и что отличает этот текст от остальных, рассматриваемых здесь. Но, конечно, не одни показчики виноваты во всех бедах кинематографа вековой давности: «Нет ничего более абсурдного со стороны производителя, ничего уничтожающего искусство и красоту сцены более, чем показ сильно увеличенных лиц ведущих актеров». Но, в отличие от показчиков с их мыслительными способностями, на которые только и остается, что махнуть рукой, на кинематографистов еще есть какая-никакая надежда, и статья заканчивается пожеланием, что они, наконец, покончат с этой дурной традицией «показывать нам то, что они называют выражением лица»[12].

Нетрудно заметить, что новых аргументов в этой саморазоблачительной в своем неоправданном интеллектуальном высокомерии статье нет, но повторение уже знакомых нам доводов свидетельствует о том, что это были не чьи-то личные соображения, а более или менее носившиеся в воздухе идеи. Кроме того, можно обратить внимание и на цифры превышения натуральной величины — оказывается, даже такое небольшое превышение естественного размера, как 25–33%, может вызывать столь резкую негативную реакцию.

Через две недели выходит еще одна статья на ту же тему — опять редакционная первополосная «Слишком близко к камере», которая лишает нас забрезжившей в конце статьи Дж.М.Б. надежды, что склонность к крупномасштабному изображению — это блажь главным образом показчиков: «В очень многих кинокартинах, сделанных в наши дни даже уважаемыми кинематографистами, фигуры слишком близки к камере, так что они приобретают излишне крупные и, следовательно, гротескные пропорции. Существует множество причин для этого. Кинематографисты считают, что публика хочет видеть лица крупнее, поэтому камера распо-

[11] Ibid.
[12] Ibid.

лагается слишком близко к фигурам»[13]. Выходит, не одни только показчики придерживаются такого мнения о пожеланиях публики, но и кинематографисты тоже. Однако, утверждают авторы, изображения «отображают правильное чувственное впечатление размера» только при достаточно большом расстоянии от камеры до исполнителей, и, заключают они, «конечно, самое фундаментальное правило... состоит в том, что никакая фигура не может представать перед глазами большей, чем в натуральную величину (life size)»[14].

В номере от 19 августа того же года появляется короткое ироничное письмо редактору от известного оптика и биолога Саймона Хенри Гейджа, которое можно привести целиком: «Дорогой сэр! Наблюдая сцены, показываемые в кинематографических театрах в разных городах, я был озадачен размерами актеров. В том ли цель кинематографической пьесы, чтобы представить актеров в героических размерах, или она предназначена к тому, чтобы представлять сцены так, как будто актеры — это реальные мужчины и женщины? Кажется, что это важный вопрос с художественной точки зрения, а также и с точки зрения реальности. Ваш С.Х. Гейдж»[15]. Ответом редакции на это можно считать столь же ироничный и по-английски невозмутимый заголовок, которым она снабдила это письмо: «“Героические” актеры его озадачили». Особенно здесь показательны кавычки вокруг «героизма» — вроде бы и цитирующие, но и дистанцирующие, с другой стороны.

Наконец, 6 апреля 1912 г. выходит последний в «The Moving Picture World» текст по интересующей нас теме — статья Х.Ф. Хоффмана «Срезание ног». В ней новомодное стремление кинематографистов к демонстрации мимики («не заходит ли выражение лица слишком далеко?») критикуется не только за то, что оно приводит к появлению на экране «гигантов былых времен», но, главным образом, за «ампутированные ноги» этих гигантов. Нетрудно заметить, что это первый — а заодно и единственный — за всю дискуссию случай применения аргумента об отрезанных конечностях. При этом интересно, что Хоффман обосновывает этот аргумент не театральными аллюзиями и не «естественным восприятием» и даже не столько «натуральной величиной» (life size), сколько, как ни странно, отсылками к живописи, где якобы «единственные

[13] Too Near the Camera // The Moving Picture World. Vol. 8. N 12 (March 25, 1911). P. 633.

[14] Ibid. P. 634.

[15] The Moving Picture World. Vol. 9. N 6 (August 19, 1911). P. 469. Оговоримся, что хотя словари рекомендуют переводить обращение «Dear Sir» как «Милостивый государь», такая форма представляется не отвечающей культурным реалиям Америки начала XX века.

картины с обрезанными ногами — это этюды персонажей и портреты»[16] — что, разумеется, в корне противоречит элементарным фактам.

Как видим, дискуссией все это можно назвать лишь с изрядной долей натяжки: из пяти статей и одного письма в редакцию в четырех случаях укрупнение явно осуждается, в пятом осуждение замаскировано ироническим вопросом, и лишь однажды прогнозируется, что при определенных зрительных условиях (из центра зала) даже крупное изображение должно выглядеть естественно. Справедливости ради следует также процитировать и напечатанную еще 19 сентября 1908 г. большую статью «Кинематографическая драма и сценическая драма», посвященную актерской игре, а не киноизображению, в которой, между делом, прямо утверждается следующее: «Кинематограф может изображать фигуры б**о**льшими, чем в натуральную величину (life size), без потери иллюзии, и если эмоциональная кульминация хорошо проработана, то способность хороших фильмов передавать фазы этих эмоций через выражения лиц актеров сильнее, чем театральной сцены»[17].

Используемые в дискуссии о крупном плане аргументы

Источник / **Аргумент**	«Фактор единнообразия»	«Глаз и изображение»	Дж. М. Б.	«Слишком близко к камере»	Хоффман	Гейдж	«Кинематографич. и сценич. драма»
Обрезанные конечности					+		
Пример живописи					+		
Пример театра	+		+				
Выражение лица			+		+		+
Метафоры	+	+		+	+	+	
Натуральная величина	+	+	+	+	+	+	+

[16] *Hoffman H.F.* Cutting Off the Feet // The Moving Picture World. Vol. 12. N 1 (April 6, 1912). P. 53. Несколько подробнее этот уже упоминавшийся выше весьма разнородный по своему содержанию текст анализируется в работе [Филиппов, 2014а].

[17] The Moving Picture Drama and the Acted Drama. Some Points of Comparison as to Technique // The Moving Picture World. Vol. 3. N 8 (September 19, 1908). P. 213.

Итак, у нас есть пять статей и одно короткое письмо по теме, а также одна важная фраза из статьи не по теме — итого семь текстов. Применяемую в них аргументацию можно свести в таблицу, из которой хорошо видно, что доводы, наиболее понятные сейчас, в те времена были не самыми популярными.

Аргумент с ампутированными конечностями, ставший впоследствии доминирующим, используется здесь всего лишь однажды, да и то совсем не в таком виде, в каком он стал применяться позднее. Если авторы середины XX в. (например, Бела Балаш или Михаил Ромм) говорят обычно о том, что «видеть человека без ног поначалу было очень странно»[18], явно или неявно апеллируя к, так сказать, естественному восприятию, то Хоффман, напротив, обращается не к жизненному, а к культурному опыту, утверждая, что в традиционном искусстве ноги не обрезались. Вероятнее всего, свое значение ампутационный аргумент приобрел ретроспективно, когда подлинная причина идиосинкразии к крупному плану была давно забыта и потребовалось дать ей хоть какое-то объяснение.

К желанию видеть исполнителя нерасчлененным, на первый взгляд, близок и аргумент театра, в котором мы тоже видим актера целиком. Но на самом деле это аргумент совсем из другой области, поскольку пользующиеся им авторы никогда не говорят о том, что актер в театре виден весь, и всегда подчеркивают, что в театре он виден в свой натуральный рост. По существу, это — как и в случае с живописью — тоже не связанный с естественным восприятием культурно-ориентированный аргумент, так как раннее кино во многом опиралось на традицию сценических искусств и, где могло, подчеркивало свою преемственность с театром. Да и, в любом случае, театральный довод используется лишь в двух работах из семи.

Несколько чаще, почти в половине текстов, обсуждается аргумент видимости выражения лица — один из основных и наиболее очевидный довод *в пользу* крупного плана и большого экрана, а не против них. Неудивительно, что как собственно аргумент он используется в единственной работе, агитирующей за крупный план, тогда как в двух других статьях авторы его либо просто отбрасывают (Хоффман), либо парируют его тем, что при росте размеров экрана увеличиваются не только лица, но и дефекты изображения, а крупный план вообще «уничтожает искусство и красоту сцены» (Дж.М.Б.).

---

[18] *Ромм М.* Беседы о кинорежиссуре. М.: Союз кинематографистов СССР, Бюро пропаганды советского киноискусства, 1975. С. 33.

Весьма распространено и метафорическое снижение в качестве полемического приема: из шести работ, агитирующих против укрупнения, в пяти случаях используются разного рода иронические метафоры, указывающие на несерьезность затеи превышения величины изображения над естественным масштабом: гиганты и гигантши, бробдингнегские чудовища, мастодонты; гротескные, героические и полугероические размеры... Для современного читателя все эти метафоры выглядят не очень убедительно, поскольку сейчас, как уже упоминалось, от нас требуются довольно значительные усилия воображения, чтобы представить себе изображение на экране, ощущаемое в его линейных размерах. Но для авторов — а значит, и публики — столетней давности это, определенно, было совершенно очевидной иллюстрацией к самому главному аргументу.

Аргумент «натуральной величины», означающий равенство линейных размеров изображаемых на экране объектов их естественным физическим размерам, используется во всех семи работах без исключения (считая и агитирующую за крупное изображение, где он без лишних слов отметается). Он часто упоминается и в книгах того времени (скажем, экран 9×12 футов зачастую называется там «экраном натуральной величины» — life size screen), и в тех газетах, которые, в отличие от «The Moving Picture World», мы исследовали не системно. И в «The Nickelodeon»: «важный фактор, которым, однако, иногда пренебрегают, это размеры фигур в проецируемых изображениях. Они должны быть, чтобы получить наилучшие результаты, так близко к натуральным, насколько возможно; то есть таких размеров, как они выглядели бы, если бы были настоящими живыми актерами на сцене»[19]. И в «Exhibitors' Times»: «мы полагаем, что изображение должно воспроизводиться на экране в своих натуральных размерах»[20]. Это, правда, говорит уже известный нам Дж.М.Б.: авторов серьезных текстов о кино в те времена было немного...

Заключение

Таким образом, судя по прессе, восприятие кино по театральным лекалам заходило тогда настолько далеко, что вместо рецепции экранной плоскости по законам ренессансной перспективы имела место рецепция линейных размеров изображаемых на нем объектов — *рецепция натуральной величины*, впервые обнаружен-

[19] The Size of the Picture // The Nickelodeon. Vol. V. N 6 (February 11, 1911). P. 154.

[20] *J.M.B.* Motion Picture Theatre Construction Department // Exhibitors' Times. Vol. 1. N 8 (July 12, 1913). P. 11.

ная Беном Брюстером и Ли Джейкобсом [Brewster and Jacobs, 1994, p. 164–167], которые, впрочем, избегали ее прямого противопоставления ренессансной рецептивной системе, да и вообще не пользовались термином «рецепция». Но хотя рассмотренные ими и нами тексты свидетельствуют о наличии рецепции натуральной величины совершенно определенно, все же они еще не являются исчерпывающим доказательством ее существования. Несмотря на то что журналисты и пишут для публики от ее имени, их почти единодушное мнение не обязательно должно совпадать с мнением зрителей — тем более, что в начале 1910-х зрители весьма охотно смотрели фильмы с бробдингнегскими чудовищами, и в 1913 г. укрупнение применялось уже в большинстве американских лент [Bordwell et al., 1985, p. 197]. Но даже если настроения журналистов и соответствовали настроениям зрителей (пусть и с некоторой задержкой), не факт, что эти настроения соотносились с практикой кино.

Поэтому, конечно, одни лишь газеты не способны дать окончательный результат — здесь нужно масштабное изучение кинофильмов и практики кинопоказа. И, как демонстрируют исследования крупности в ранних фильмах и размеров экранов в ранних кинотеатрах, проводимые автором этих строк [Филиппов, 2014b, 2014c], в середине–конце 1900-х гг. (т.е. до распространения укрупнения) кинематограф действительно тяготел к тому, чтобы основные объекты в типичном кадре в типичном кинотеатре демонстрировались в свою натуральную величину. Так что рецепция натуральной величины в кино и в самом деле имела место, хотя и очень недолгое время.

Этот феномен, уникальный во всей человеческой культуре (хотя и оставивший множество следов в другие времена и в других искусствах — см. [Филиппов, 2014a]), очевидно, и был ответствен как за неприятие укрупнения в начале 1910-х, так и за завышенную его оценку в профессиональной среде в 1920-е. И хотя существование такого феномена доказуемо только с помощью методов науки об экранных искусствах, в установлении любого нетривиального факта самое сложное — не доказательство исходной гипотезы, а ее выдвижение. А без изучения ранних кинотекстов гипотеза натуральной величины возникнуть бы не могла.

Список литературы

Филиппов С.А. Угловое и линейное: Элементы рецепции натуральной величины в плоских визуальных искусствах // Искусствознание. 2014a. № 1–2.

Филиппов С.А. Рецепция натуральной величины в раннем кинематографе // Ракурсы. Вып. 10. 2014b.

Филиппов С.А. «В натуральную величину»: пространственная рецепция в раннем кино // Киноведческие записки. Вып. 106/107. 2014с.

Цивьян Ю.Г. Историческая рецепция кино: Кинематограф в России 1896–1930. Рига: Зинатне, 1991.

Abel R. (ed.) Encyclopedia of Early Cinema. NY, Oxon: Routledge, 2005.

Bordwell D., Staiger J., Thompson K. The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960. N.Y.: Columbia University Press, 1985.

Brewster B., Jacobs L. Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film. Oxford etc.: Oxford University Press, 1997.

Salt B. Film Style and Technology: History and Analysis, 3rd ed. L.: Starword, 2009.

Поступила в редакцию
16.10.2014