



Европейско кинообразование
за деца и младежи

Началото на киното

ПЕДАГОГИЧЕСКИ МАТЕРИАЛИ



I – ВЪВЕДЕНИЕ

I – ВЪВЕДЕНИЕ

- CinEd : филмова колекция, филмова педагогика **стр. 2**
- Защо точно тези филми? **стр. 3**
- Програмата “Началото на киното” **стр. 3**

II ФИЛМИТЕ – Контекст р. 4

III ФИЛМИТЕ, поединично стр. 8

- Първите “изгледи” на братя Люмиер (1895-1900) **стр. 8**
- “Екскурзия в Италия: От Неапол до Везувий” Камий Льогран (1904) **стр. 12**
- “Номадски живот” - неизвестен автор (1908) **стр. 14**
- “Спасена от Роувър” - Сесил Хепуърт, Люън Фицхеймън (1905) **стр. 16**
- “Малкият Жул Верн” - Гастон Вель (1907) **стр. 18**
- “Пътешествията на Гъливер в страната на лилипутите и в страната на великаните” - Жорж Мелиес (1902)
- “Феята на пролетта” - Фердинан Зека, Сегундо де Шомон (1902-1906) **стр. 22**
- “Загадъчният автомобил” - Робърт Уилям Пол, Уолтър Р. Бут (1906) **стр. 24**

IV ВРЪЗКИ стр. 26

- Свързани образи **стр. 26**
- Киновъпроси, диалози между филмите **стр. 27**
- Връзка с други изкуства **стр. 31**

V Предложения за педагогически дейности стр. 36

CINED: ФИЛМОВА КОЛЕКЦИЯ, ФИЛМОВА ПЕДАГОГИКА

Програмата CinEd се посвещава на мисията за адекватно предаване на седмото изкуство като културен обект и предпоставка да анализираме света чрез него. За тази цел създадохме обща педагогика на базата на колекция от европейски филми, представящи различните държави, участващи в проекта. Подходът, който сме избрали е адаптиран към нашата епоха, белязана от бързи, резки и продължителни промени в начина, по който виждаме, получаваме, разпространяваме и продуцираме образи. Днес наблюдаваме образите чрез множество екрани: от най-големия – този на киносалоните – до най-малките (включително тези на мобилните телефони), преминавайки през телевизията, компютрите и таблетите. Киното е все още младо изкуство, но смъртта му бе предричана няколко пъти: ясно е, че тя така и не се случила.

Все по-фрагментираният начин, по който гледаме филмите на различни екрани, несъмнено засяга киното и неговата трансмисия. Педагогическите материали на CinEd предлагат и утвърждават една чувствителна и индуктивна педагогика, интерактивна и интуитивна, предоставяща знания и аналитична грамотност, както и възможности за диалог между образите и филмите.

Произведенията са анализирани на различни нива, в тяхната цялост, но също така и на отделни фрагменти, в различна темпоралност – фотограма (статичен кадър), план, сцена.

Педагогическите материали позволяват свободното и гъвкаво използване на филмите. Едно от най-големите предизвикателства пред тях е именно успешният им диалог с кинематографичното изображение на няколко нива. Тяхната цел е да насърчават описанието като съществена стъпка към всеки аналитичен подход, както и да развиват способността да бъдат избирани определени образи, да бъдат категоризирани и съпоставяни. Това биха могли да са образи от един и същи филм, от два или повече филми, но също така от сферите на всички други изкуства, включващи изображения и разказ (фотография, литература, живопис, театър, комикс...). Целта е образите да не са случайни, а да имат смисъл; в тази връзка, киното е синтетично изкуство, особено ценно за изграждането и укрепването визуалната култура на младите поколения.

Авторът на това досие: Микаел Дашо се занимава с кино от 2008-а и е режисьор на два среднометражни филма и един пълнометражен (“Изправена любов”, представен във фестивалната секция на Асоциацията за независимо киноиздаване в Кан и излязъл на екран през 2019 г.). Работи също като артистичен сътрудник по различни проекти, от сценарий до монтаж, по филми на други режисьори и също така пише рецензии за списание “Вертиго”. Участва много редовно в различни образователни програми за кино със студенти, учители, лишени от свобода (съвместно с Френската национална филмотека, висшето училище за кино La Femis, училището CinéFabrique, както и регионалната агенция Ciclic), развива педагогически инструменти за CinEd и проекта “Киното, сто години младост”

С участието на: Маркос Узал (списание «Кайе дьо синема») и с участието на Себастиан Ронсере (сдружение Braquage и експерт Френска национална филмотека)

Педагогическа координация: Натали Буржоа (Френска национална филмотека / “Киното, сто години младост”)

Благодарности: Изабел Бурдон за корекциите, Елоди Амбо, Жули Фериф, Мари Гоми, Жан-Кристоф Марти, проф. Мая Димитрова

Главен координатор на CinEd: Френски институт – Париж

Координатор за България: Ралица Асенова / Сдружение „Арте Урбана Колектив“

Превод на български език: Йоана Павлова

Дизайн (адаптация на български език): Елена Гамалова

Всички права запазени: CinEd

Това педагогическо досие може да се използва само с нетърговска цел, съдържанието му е запазено по смисъла на Закона за интелектуалната собственост.

ЗАЩО ТОЧНО ТЕЗИ ФИЛМИ?

Ето че киното съществува вече повече от век (официално от 125 години през 2020 година), което вероятно изглежда като нещо доста далечно, но в същото време все пак близко и съвсем скорошно, ако сравним появата му с други изкуства, вече на няколко хилядолетия, като архитектурата, музиката, живописата... Родено през 1895 година, киното пренася XIX век в XX, като го регистрира и съпровожда по цял свят.

Днес, в XXI век, преоткриването на тези първи изображения би могло да ни помогне да разберем по-добре какво означава за нас, зрителите, кинематографичния спектакъл, така че да се отдадем по-пълноценно на емоциите, породени от него. Връщайки се назад, до началото на киното, до първото десетилетие на XX век, е като да отворим един сандък със съкровища и да открием вътре хиляди лица, движещи се тела, появи (и изчезвания), сред които такива на любители и професионални актьори, както и множество анонимни минавачи, които се оказват "уловени" от първите киноленти на първите камери. Това означава също да се видим в образите на тези улици, сгради, коли, костюми, да се увлечем в пищни приключения и палави игри. Очите на най-младите сред нас, на онези от шест години нататък, може да се отворят широко пред тези късометражки, вперени внимателно във вятъра, играещ си с вълните, дима на вулкана, заниманията на занаятчиите, трафика на улицата, отличителните признаци на различните социалните класи от онова време. Това е също е едно пътуване в невероятни измерения, под морето или наред звездите.

Черни и бели нюанси (с изключение на внезапното изригване на няколко цвята тук и там), не се чуват диалози, само музика понякога, но преди всичко движението на образите, което говори всекиму, независимо от държавата или езика: универсално кино, което смесва документалистика, феерия, фикция, филм с трикове. От братята Люмиер и Мелиес, минавайки през Гастон Велъ и Сегундо де Шомон, или дори сцените на открито, продуцирани от Пате, до работите на англичаните Сесил Хепуърт и Робърт Уилям Пол, тази програма ни кани да поемем към открито море – да обиколим широкия свят, както и да открием възбращаеми селения.

Малко по малко и от най-ранните си години киното е измислено и конструирано. Тези търсения, предприети в комбинация с много изобретателност и остроумие, са в основата на настоящата програма. Това е една младост, която така днес може да зърнем, с цялата ѝ утремна находчивост, смелост, а понякога и откровеност. Защото на тези ранни филми в наши дни трябва да се гледа като на източник на радост и удивление, те са много повече от музейни експонати. Дори да са отражение и следа от своя исторически контекст, тези филми не са заключени в своята епоха, те създават връзки с други филми, от тук и от там, включително и по-съвременни (като тези в колекцията на CinEd), при което по-специално си взаимодействат със заглавията от експерименталната програма "Преоткрито кино", която представя други изобретения и свобода на формата. Обзалагаме се, че младите зрители ще гледат с ентузиазъм на откритията от тези изображения, които на свой ред продължават да ни гледат от екрана.

Програмата "Началото на киното" на CinEd е разработена от **Френската национална филмотека**, с подкрепата на **Филмотеката в Болоня**, като част от партньорството между CinEd и европейската програма **FLICK** (Film Literacy InCubator Klub).

Главен координатор на CinEd: Френски институт – Париж

Партньори на CinEd: Сдружение **A bao a qu** (Испания) / **Asociace českých filmových klubů, z.s.** (Чехия) / **Арте Урбана Колектив** (България) / **Cinémathèque française** (Франция) / **Cooperativa Sociale GET** (Италия) / **IhmeFilmi** (Финландия) / **NexT Cultural Society** (Румъния) / **Meno Avilys** (Литва) / **Os Filhos de Lumière** (Португалия).

ПРОГРАМА "НАЧАЛОТО НА КИНОТО" ПО ШИРОКИЯ СВЯТ / ВЪОБРАЖАЕМИ СВЕТОВЕ Програма от филми в четири части

По широкия свят

1

Първите "изгледи" на братя Люмиер (1895-1900) – 13 мин.

"Площад Корделие в Лион"

"Аугустбрюке"

"Лодка напуска пристанището"

"Къпане в морето"

"Деца ловят скариди"

"Пристигането на влака на гара Ла Сиота"

"Разтоварване на кораб"

"Пускане на кораб по вода"

"Пирамидите"

"В индианска нишка в планината"

"Панорама по време на изкачването на Айфеловата кула"

"Панорама на Канале гранде, заснета от кораб"

"Село Намо: панорама, заснета от носилка"

2

"Екскурзия в Италия: От Неапол до Везувий" - Камий Льогран

(1904) – 4 мин.

"Номадски живот" - неизвестен автор, продукция на Пате /

Франция (1908) – 5 мин.

"Спасена от Роувър" - Сесил Хепуърт, Люън Фицхеймън (1905) - 7 мин.

Въображаеми светове

3

"Малкият Жул Верн" - Гастон Велъ (1907) – 6 минути

"Пътешествията на Гъливер в страната на лилипутите и в страната на великаните" - Жорж Мелиес (1902) – 4 минути

4

"Феята на пролетта" - Фердинан Зека, Сегундо де Шомон (1902-1906) – 4 минути

"Загадъчният автомобилист" - Робърт Уилям Пол, Уолтър Р. Бут (1906) – 3 минути

Обща продължителност на програмата: 46 минути

II – ФИЛМИТЕ – Контекст

ОТ МАРКОС УЗАЛ

Филмите, представени в тази програма на CinEd, обхващат период, който започва от първите прожекции на братя Люмиер през 1895 г. и стигат до края на първото десетилетие на XX век, тоест, от раждането на киното като технология и забавление до началото на индустриализацията му. В онзи период начините на производство и разпространение на филми все още са разнообразни и неясно дефинирани, но изследователите и артистите вече експериментират с основното от това, което днес съставлява неговия език.

ВСТЪПИТЕЛНА ЧАСТ

Думата кино е съкратена форма на “кинематограф” – изобретението на братя Люмиер, технически инструмент, който ще се превърне в изкуство. Кинематографът е плод на многото открития и изобретения, които го предшества. Годишната 1895 често се помни с неговото раждане, което е и годината на първите (комерсиални) прожекции на братя Люмиер.

През първата половина на XIX век учените се занимават с факта, че нашата ретина задържа светлина, следователно формите и цветовете, които съставляват изображенията, макар и за много кратко време, вариат в зависимост от интензивността на светлината. Днес сме склонни да мислим, че това явление е разположено повече на нивото на мозъка, отколкото на зрението, но важното е, че тази физиологична особеност, персистирането на ретината, ни позволява да наслагваме един образ върху друг, ако те се възприемат последователно от око и с достатъчно бърза скорост. Ако разделим едно просто движение на няколко рисунки, можем по този начин да го реконструираме, като ги превъртим бързо пред погледа: това е синтезът на движението. Множество оптични игри (фенакистископ, зоотроп, праксиноскоп...) са базирани на това откритие, като най-елементарен и популярен е *флипбукът* – малка книжка с рисунки, разграждащи дадено действие кадър по кадър, което след това се сплюбва, когато я прелиствате много бързо.



Диск с фенакистископ (1833), колекция на Френска национална филмотека



Зоотроп (1890), колекция на Френска национална филмотека



Праксиноскоп с манивела

Паралелно с тези открития, фотографията, изобретена от Нисефор Ниепс през 1826 г., постепенно се усъвършенства. Учените, изучаващи движенията на животните, също така измислят процеси, които позволяват да се направят поредица от снимки за достатъчно кратък период от време, така че движението на едно живо същество да се разложи на съставни части, които след това да бъдат анализирани. В Англия Едуард Мейбридж успява да синхронизира множество фотокамери (до четиридесет), които се активират последователно с много бърза скорост, за да заснемат етапите на движение на животно. Усъвършенствайки този принцип, френският физиолог Етиен-Жул Маре успява с фотографската си пушка да снима полет на птици, а по-късно и с методите на хронофотографията (през 1889-а) прави поредица от снимки с една камера и на една и съща подложка (кръгъл диск или гъвкава лента от филм). В стремежа да се уловят различните етапи на дадено движение постепенно се стига до принципа на кинокамерата.

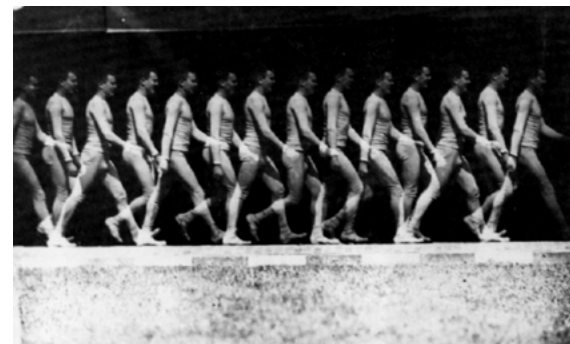


Фотографската пушка на Маре (1882)



Кинетоскоп - кинетофон (1894), колекция на Френска национална филмотека

Само че не е достатъчно да се регистрира движението фотографично, както правят Мейбридж и Маре, трябва да може и да се възпроизведе. През 1891-а Томас Едисън разработва устройство, наречено кинетоскоп. Тази голяма дървена кутия, снабдена с окуляр, позволява да се наблюдава многократно движеща се сцена, която е записана предварително върху лента от гъвкав филм. Кинетоскопът наистина създава илюзия за движение поради бързото превъртане на последователни изображения, но тази илюзия се гледа само от един човек на сеанс.



Ходещ човек, Етиен-Жул Маре, хронофотография (1883)

В допълнение към усъвършенстването на техниките на снимане, великата идея на братя Люмиер е да превърнат камерата и в проекционно устройство. За това те са вдъхновени от така наречения “вълшебен фенер” или латерна магия (първата машина за проектиране на изображения, изобретена през XVII век, спектаклите с която остават популярни до XIX век) и от “Оптичния театър” на Емил Рейно, който проектира поредица от рисунки, оживяващи на големия екран.



Чрез увеличаване на изображенията посредством проекция, кинематографът от самото начало се превръща в колективен спектакъл. За Жан-Люк Годар, Едисън изобретява телевизия (тъй като зрителят на кинетоскопа е сам пред малко изображение, зациклило в кутия), преди Люмиер да изобрети киното, тоест публичната проекция на филм в зала.

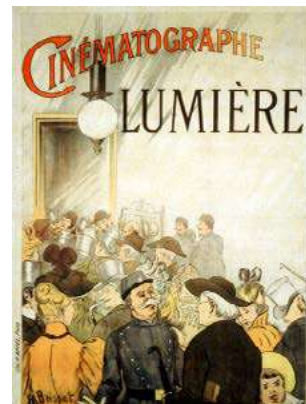
Оптичен театър (реконструкция), колекция на Френска национална филмотека

ПЪРВИТЕ МЕСТА ЗА ПРОЖЕКЦИИ

Първата публична и платена проекция с кинематографа на Люмиер се провежда в Индийския салон (подземно помещение в “Гран кафе”), в Париж, на 28 декември 1895 година. Там е опънато платно като екран и са подредени стотина стола. Входът е 1 франк. Програмата се състои от десетина филма, всеки от които трае около една минута, включително “Площад Корделие в Лион” и “Къпане в морето”. На първата проекция присъстват единствено тридесет и трима зрители, без представители на пресата. и пресата не идва. Само че слухът за събитието се разпространява много бързо и в следващите дни в салона се събират не по-малко от две хиляди зрители.



Une Représentation de lanterne magique. — Dessin de Mesnel.



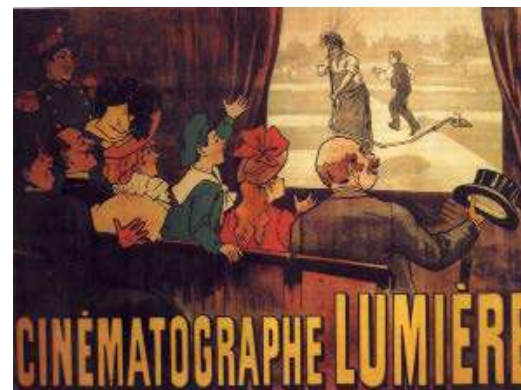
Киноплакат, създаден от Анри Бриспо (1896)

През януари 1896 г. в Лион започват първите регулярни прожекции. След това те ще се множат във Франция и по света. През юни 1896 г. пратеник от компанията “Люмиер” организира поредица от триумфални прожекции в Ню Йорк. Но в Съединените щати пазарът бързо се насища от появата на конкурентни устройства, като тези, създадени от American Mutoscope Company, компания за производство и разпространение на филми.

До 1907 г. филмите се проектират основно в зали към бистра, концертни зали в кафенета, мюзикхоли, панаири, театри, казина, музеи за восъчни фигури или циркове. В тези временни проекционни зали се представя 30-минутна програма, състояща се от филми с продължителност от една до десет минути. Публиката варира в културно или социално отношение в зависимост от локацията.

В САЩ концепцията за киносалона е създадена след 1905-а с така наречените никелодеони, които дължат името си на много ниската си цена (“никел” - монета от пет цента). Едва през 1907-а, с възхода на киното, определени зали в Европа се трансформират в места, определени специално за кинематографична проекция.

От 1896 г. кинематографът се представя на панаири, основно във Франция, Великобритания и Нидерландия. Панаирите купуват проекционно оборудване и създават пътуващи кина с помощта на електрогенератори. “Изгледите” на Люмиер бързо отстъпват място на комични филми, продуцирани от Мелиес, Шарл Пате или Леон Гомон. Във Франция, от 1907-а нататък, Пате предпочита постоянните кина, като наема филми, вместо да ги продава, което му дава възможност да контролира разпространението им, изключвайки панаирите от пазара. Развитието на кинозалите е удар върху панаирното кино, което се противопоставя с по-скромни места, чието преустройство в неподвижни и постоянни зали е невъзможно (определени предградия, планински градчета).



Киноплакат, създаден от Марселан Аузол (1896)

ПЪРВИТЕ АВТОРИ

1) Операторите на Люмиер

Братята Люмиер, богати индустриалци от Лион, първоначално сами произвеждат всички филми, съставляващи техните програми: семейни сцени, документални “изгледи”, комедийни постановки. За да попълнят своя каталог, те изпращат оператори във Франция и по света (Европа, Мексико, Куба, САЩ, Австралия, Япония, Китай, Виетнам, Алжир ...), за да донесат нови кадри.

Оборудвани с всичко необходимо за заснемане (камери, стативи, ленти, вани за проявяване), операторите също организират сеанси за популяризиране на кинематографа, тъй като камерата работи и като прожекционен апарат. Случвало се е заснети минавачи след това да дойдат на прожекция и да се видят на белия екран.

Най-често тези оператори остават анонимни, защото филмите се представят като продукция на компанията “Люмиер”, но някои все пак са влезли в историята, по-специално поради факта, че впоследствие са споделили опита си: Феликс Месгиш, Александър Промео, Габриел Вейр.

2) Мелиес и магьосниците

Жорж Мелиес вече е известен илюзионист в театър “Робер-Уден” (закупен лично от него през 1888 г.), когато присъства на прожекцията в “Гран кафе” през 1895 г. Веднага вижда в киното начин за усъвършенстване на своите магически трикове. Включва филми в своите спектакли от 1896 г., първо лентите на Едисън, след това, много скоро, и филми, които той сам създава. Малко по малко Мелиес усъвършенства специалните ефекти, които са строго кинематографични. Например, за замествания и изчезвания, той спира да снима за времето, необходимо за подмяна на един елемент с друг (или за да го премахне напълно), преди да започне да върти манивелата отново.

През 1897 г., в Монтръой, в остъклен хангар, той създава киностудио и възпроизвежда там сценичните машини на театър “Робер-Уден”. За триковете във филмите си Мелиес черпи вдъхновение от народните приказки и популярната литература от този период, особено Жул Верн.

Създавайки собствена продуцентска компания (Star Film), Мелиес става автор на повече от петстотин филма, в които е едновременно режисьор, декоратор, актьор и дизайнер на специални ефекти. За разлика от братя Люмиер, Мелиес разглежда киното като чист спектакъл, изобретявайки цяла вселена, в която се материализират феерии.

За съжаление, той остава зависим от сцената и нейните декори, без да знае как да интегрира понятията за монтаж, план, снимачен ъгъл и продължителност. Неговите кадри, винаги отдалечени и фиксирани, ни държат в позицията на театрален зрител, без промяна в гледната точка. Постепенно филмите му се оказват скучни за зрителите. Заснема последния си филм през 1913 г. и, съкрушен, завършва живота си, продавайки играчки на гара Монпарнас в Париж.

Продължителят на традицията на Мелиес, Гастон Вель (режисьор на “Малкият Жул Верн”), също се обучава за илюзионист. Испанецът Сегундо де Шомон (режисьор на “Феята на пролетта”), дебютира в киното като колорист, преди да стане специалист в покадровото заснемане. Нерядко прилага идеи, вдъхновени от Мелиес, използвайки кинематографичния монтаж, за да изгради много забавни и ритмични истории, а понякога и по-изобретателни от тези на неговия предшественик.

3) Брайтънската школа

Още през 1895-а във Великобритания изследователят Робърт Уилям Пол започва да произвежда оборудване за запис и прожекция, както и да продуцира филми. Това е началото на британската филмова индустрия, белязана от търсене на независимост. Пол е и технически консултант на двама блестящи ентузиаста от Брайтън: фотографа Джордж Албърт Смит и фармацевта Джеймс Уилямсън, всеки от които изработва своя собствена камера още през 1896-а и снима свободно филми. Скоро към тях се присъединяват и други начинаещи режисьори, като Сесил Хепуърт, автор на “Спасена от Роувър”. Докато навсякъде другаде кинематографичният език е едва в зародиш, тези просветени аматьори правят много смели филми, със сложни монтажни преходи, изобретявайки техниката план-контраплан, играейки с дълбочината на фокусното поле, промяната на гледната точка, близкия план и дори субективния план. Техните често забавни експерименти (както демонстрира “Загадъчният автомобилст”) оказват силно влияние върху еволюцията на кинематографичното изкуство.

4) Пате и Гомон, Фердинан Зека и Алис Ги – началото на френската киноиндустрия

През 1896-а индустриалецът Шарл Пате създава кинотографа – устройство за запис и показване на филми. Замислено в неговите работилници, евтиното му изобретение постига зашеметяващ успех. Започва да продуцира филми през 1899-а, като поверява управлението на този отдел на Фердинан Зека, който режисира реалистични драми (“История за едно престъпление”, “Жертвите на алкохолизма”). Пате обаче бързо се сблъсква с необходимостта да покрие всички жанрове, които биха могли да бъдат лесно разпространени по целия свят: комични сцени, филми с трикове (често режисирани от Гастон Вель или Сегундо де Шомон). По същото време Леон Гомон започва да се интересува от кино. През 1897 г. той наема Алис Ги, негова секретарка, която става първата жена режисьор в историята на киното. На нея се приписва режисурата на повечето филми от всички жанрове, продуцирани от Гомон между 1897 и 1906, тоест над двеста ленти.

Въпреки че някои режисьори от първите продукции на Пате и Гомон днес са реабилитирани от историците – Фердинан Зека, Люсиен Нонг, Гастон Вель, Алис Ги, Сегундо де Шомон – по онова време единствено името на продуцентската компания има значение. С изключение на Мелиес, самотен създател и известна личност, понятието режисьор все още няма тежест, за зрителя са най-важни темата и сюжета на филма.

ПЪРВИТЕ ЗВУЦИ

Не трябва да забравяме, че по това време киното е няма. Въпреки че техническите методи за запис на звук съществуват от 1870-те години, са необходими много експерименти преди този звук да се синхронизира успешно и прецизно с изображението. Преди това, прожектирани в концертните зали на кафенетата, филмите съвсем естествено са придружени от музика: импровизации, кавъри на класически мелодии или модерни песни, които също служат за запълване на интермедиите между смяната на ролките и за прикриването на шума на прожекторния апарат, позициониран наред зрителите.

Понякога се използват и звукови ефекти, или пък картони с пояснителен текст. Конферансие или разказвач може да добавя коментари, диалози и драматични или забавни бележки. Продавачите на филми предоставят брошури, в които се посочва материалът, необходим за звуковите ефекти, и се дават указания за коментарите и диалозите. Така едновременно сесии рядко преминават безшумно.

ПЪРВИТЕ ЦВЕТОВЕ

Тъй като тогавашните емулсии позволяват да се снима единствено в черно и бяло, някои филмови копия са оцветени след проявяването: всяка фотограма е боядисана на ръка (каквото е случаят с *“Пътешествията на Гъливер в страната на лилипутите и в страната на великаните”* на Мелиес) . За да бъде ефектът успешен, всичко трябва да се планира още от фазата на снимките, като се използват костюми, реквизит и декори предимно в светло сиво, така че изображението да е достатъчно полупрозрачно, за да бъде после оцветено. Оцветяването е поверено на определени ателиета, които вече са специализирани в оцветяването на плаки за “магически фенери” и фотографии.

Способът *“Патеколор”*, разработен от Сегундо де Шомон през 1903 година, използва шаблони, предварително изрязани по плановете на филма, позволяващи финалните цветове да бъдат разпределени по-прецизно в различните части на изображението (всеки цвят има свой собствен шаблон).

По-евтината и по-лесна техника на тониране включва потапяне на филма в багрило, което прониква равномерно в емулсията. Това създава монохромни цветове, които могат да варират според снимките или сцените, както в *“Екскурзия в Италия: От Неапол до Везувий”* на Камий Льогран. Цветът често се избира според обстановката или атмосферата: зелено за пейзажите, синьо за нощта, червено за огъня...

По онова време цветните копия се продават много по-скъпо. Оцветяват се основно пищни и сложни филми - приказки или сцени с трикове. Това също така показва доколко цветът тогава е смятан за фактор в илюзията, на пластичната красота, а не на реализма. Цветът ефективно отдалечава киното от фотографската обективност, за да му придаде по-картинно измерение.

ПЪРВИТЕ СВИДЕТЕЛИ

След първите прожекции на Люмиер два журналистически репортажа тръгват в една и съща посока, за да поздравят изобретението. В *“Льо радикал”* от 30 декември 1895 г. четем: *“Вече събирахме и възпроизвеждахме словото, сега събираме и възпроизвеждаме живота. Можем, например, да видим отново близките си в действие, дълго след като сме ги изгубили”*. На същия ден в *“Ла пост”*: *“Когато тези апарати бъдат доставени на обществеността, когато всеки ще може да снима съществата, които са му скъпи, вече не във неподвижната им форма, а в движението им, в действията им, в познатите им жестове, с дума на уста, смъртта ще престане да бъде абсолютна”*. Тези първи свидетелства показват доколко изобретението на кинематографа е изпълнило една мечта на човечеството, много присъстваща във фантастичната литература на XIX век (Жул Верн, Мери Шели...) - да се даде на любимите хора достъп до някаква форма на безсмъртие.

През юли 1896 г., след като открива кинематографа на панаира в Нижни Новгород, Максим Горки пише своята известна статия за това преживяване: *“Вчера вечерта бях в Царството на сенките. Ако само можехте да си представите странността на този свят. Свят без цвят, без звук. (...) Не животът, а сянката на живота. Не движението на живота, а нещо като мълчалив призрак”*. Там, където двамата цитирани по-горе журналисти виждат главно възцаряването на живота, Горки съзира зловещи духове, като посочва какво отдалечава тези образи от живота, а не какво ги сближава. Тези гледни точки не са противоречиви: ако киното запазва нещо от живите, то е чрез материализирането на самата идея за призрака.

НОВИ ЗРИТЕЛИ

Много от филмите, създадени през първото десетилетие на киното, са изчезнали или са стигнали до нас в лошо състояние, особено след като ранните филмови ленти, частично направени от нитрат, са били особено запалими. До създаването на филмотеките през 30-те години на миналия век не се е смятало за важно да се запазят тези филми, на които обикновено се гледа като на остаряло забавление. Престижът на Люмиер или трайността на Пате и Гомон запазват каталозите им сравнително добре, докато разрухата на Мелиес е съпроводена от унищожаването на оригиналните му негативи и изчезването на повечето от филмовите копия. Но не е достатъчно само да се намерят тези филми, те също трябва да бъдат възстановени, за да могат да се видят в състояние, възможно най-близко до това на тяхната авторска концепция, дори и ако износването на времето е оставило непременно своите следи: драскотини, петна, заличавания поради разтварянето на емулсията. Копието на *“Спасена от Роувър”*, което не е възстановено, е един подобен пример.

Подхранвани непрекъснато от образи, днес не можем отново да се превърнем в зрители на ранните дни на кинематографа. Тези филми обаче не трябва да се разглеждат само като отломки с археологическа стойност. Животът, който регистрират, и енергията, която ги оживява, не са угаснали. Те свидетелстват за екзалтацията, почувствана от онези, които тогава са се възползвали от новаторската техника, която все още не е била нито изкуство, нито език, нито истинска индустрия.

Вижте само как се дивят, как изобретяват всичко от нулата, колко се забавляват!

III – ФИЛМИТЕ, ПОЕДИНИЧНО

ПЪРВИТЕ “ИЗГЛЕДИ” НА БРАТЯ ЛЮМИЕР, ФРАНЦИЯ (1895-1900)

ЛУИ И ОГЮСТ ЛЮМИЕР, СЪЗДАТЕЛИТЕ НА КИНЕМАТОГРАФА

Родени през 60-те години на XIX век, с баща, който се занимава с производството на фотографски плаки, Луи и Огюст Люмиер завършват физика и химия, след което участват със своите иновации в техническото и финансовото развитие на семейната фабрика, която просперира значително в края на 1880-те години. Воден от тогавашния устрем да се “възпроизведе живота” и от дългогодишните научни изследвания, разработени от изследователи като Жул Янсен, Едуард Мейбридж или Етиен-Жул Маре (виж **ФИЛМИТЕ – Контекст**), Антоан Люмиер, любопитен към оптичните открития на своето време, насърчава синовете си да насочат своите търсения към онова, което впоследствие ще се нарича кинематограф. Патентован през 1895 г., това устройство се състои от камера, която работи с манивела, а не посредством електричество (този механизъм позволява да се снима на открито), и която също действа като принтер за копия на филми. Третата ѝ функция е тази на прожекционен апарат - вдъхновен от “*Оптичният театър*” на Емил Рейно, кинематографът позволява прожекция на голям, бял екран пред многобройна публика. “*Работници напускат фабриката Люмиер в края на работното време*”, който Луи Люмиер снима пред вратата на семейния цех в Лион, става първият филм, регистриран с кинематограф. Той ще бъде прожектиран с девет други (включително “*Площад Корделие в Лион*” и “*Къпане в морето*”, присъстващи в настоящата програма) в сутерена на “*Гран кафе*” в Париж, на 28 декември 1895 г., по време на първата публична и платена кинематографична прожекция. (виж **ФИЛМИТЕ – Контекст**)



“Площад Корделие в Лион” (1895)

Продуцент: компанията “Люмиер”

Режисура: Луи Люмиер

Синопсис: На площад “Корделие” в Лион се движат карети, каруци и пешеходци.

ПРОДУЦЕНТИ И РЕЖИСЬОРИ

Тези прожекции започват постепенно да се радват на голям успех. С компанията “Люмиер” Луи и Огюст режисират или продуцират множество “минути”, показващи различни изгледи, но също така и поставят немалко комедии (включително прочутия “*Полетният поливач*”). Няколко години по-късно публиката ще се насити от тези филмчета, заради което продукцията им приключва през 1902 г. Впоследствие компанията “Люмиер” произвежда единствено филмова лента. Луи Люмиер обаче изобретява триизмерните кино процеси, а по-късно и цветния филм, в опит да подобри възпроизвеждането на реалността на екрана.

УСЛОВИЯ И СЮЖЕТИ НА “ИЗГЛЕДИТЕ” НА ЛЮМИЕР

Наричаме “изгледите на Люмиер” (“анимирани фотографски изгледи”) онези филми, които са заснети с кинематографа на Луи Люмиер (Огюст заснема само един), или от оператори, обучени между 1895 и началото на XX век. С изключение на комичните постановки, тези изгледи са документални по същество, като темите се “взимат на място”. Принципът е прост: избира се обект, идентифицира се локацията, време, което би било подходящо за снимачната дейност и наличието на естествена светлина. Камерата обикновено остава неподвижна, а операторът превърта филма, който завършва, когато свършва и ролката. Тези филми, съставени от един план (план: време между включването и изключването на камерата), продължават около минута. Изгледите са заснети първо в близост до мястото, където живее семейство Люмиер в Лион, или пък в Ла Сиота, на френското Средиземноморие, където е фамилната им резиденция, а впоследствие и в други градове: във Франция, в Европа, по целия свят. По-голямата част от сюжетите се разиграват на открито – там, където има трафик (пазари, площади, мостове и др.), на работни места (работилници, пристанища и др.), по време на развлечения или домашни дейности (игри на деца, животни...).



“Пускане на кораб по вода” (1896)

Продуцент: компанията “Люмиер”

Режисура: Луи Люмиер

Синопсис : в Сен-сюр-Мер корпусът на един кораб се спуска на вода пред очите на многобройна тълпа

НАУКА И СЛУЧАЙНОСТ

Времетраенето на една филмова ролка “сакрализира” момента на заснемане: всичко трябва да се съдържа в тази минута (и по-точно петдесет секунди). С малки изключения, операторите правят само един дубъл. Най-често времето, местоположението и позицията на камерата се избират внимателно и целенасочено. Ако действието е планирано не така детайлно, завъртането на манивелата на камерата се превръща в нещо като залог, като възможност за научен експеримент, начин за “улавяне” на реалността, който, записвайки я, също така оставя място за непредвиденото.

Тази ограничена продължителност носи високо качество на наблюдение и внимание. Ние гледаме, например, всички усилия, необходими за излизане от водата в *“Къпане в морето”*, а някои зрители от онази епоха също така са били изумени от самото море, виждайки го за първи път на екрана. В този смисъл, винаги има нещо, което се случва в тези изгледи (метеорологичната обстановка, димът, излизащ от локомотив, несигурното надбягване на децата в Намо...), дори ако нищо не се случва априори, без да се търси разказвателна ефикасност. Понякога може дори да има и застой, само че създаващ напрежение, като в *“Лодка напуска пристанището”*. Гледането на тези изгледи по няколко пъти е изкушаващо, защото един път не може да изчерпи визуалната информация, която възприемаме от тях.



“Къпане в морето” (1895)
 Продуцент: компанията “Люмиер”
 Режиура: Луи Люмиер
 Сипсис: Жена и деца скачат и се гмуркат неколкократно в морето от малко мостче

АЛЕКСАНДР ПРОМИО И ГАБРИЕЛ ВЕЙР, ОПЕРАТОРИ НА “ЛЮМИЕР”

От първата половина на 1896 г. Луи Люмиер обучава около стотина оператора. Тези оператори на “Люмиер” отиват на множество места по света, за да покажат и заснемат многобройни изгледи, но повечето от тях остават неизвестни (виж **ФИЛМИТЕ - КОНТЕКСТ**) Александър Промео (режисьор на *“Панорама на Канале гранде, заснета от кораб”* във Венеция, *“Деца ловят скариси”* в Англия, *“Разтоварване на кораб”* в Барселона, *“Пирамидите, общ изглед”* в Гиза), и Габриел Вейр (който снима *“Село Намо: панорама, заснета от носилка”* във Виетнам), са останали в историята.



“Пирамидите, общ изглед” (1897)
 Продуцент: компанията “Люмиер”
 Режиура: Александър Промео
 Синопис: Керван от камили, а след тях и група пешеходци минават пред Сфинкса и Големата пирамида в Гиза

ПАНОРАМИТЕ НА “ЛЮМИЕР”, ПЪРВИ ФАРТОВЕ

Докато изгледите обикновено са неподвижни, някои от тях все пак са заснети с камера, инсталирана на устройство, което ѝ позволява да се движи. Промео използва корабче, за да заснеме Канале гранде и това се смята за първия проследяващ кадър в историята на киното. Тези панорами на Люмиер се радват на голям успех – камерата се изкачва нагоре (както в асансьора на Айфеловата кула), следва (бреговете на Канале гранде) или се придвижва назад (както се отдалечава от село Намо). Днес бихме казали, че става дума съответно за вертикален, страничен или заден фарт. Тези движения внасят хармонична плавност и по-силно присъствие на релефа на пейзажите, а също така и понякога създава удивление и откритие на нови елементи с напредването на филма. В случая със *“Село Намо: панорама, заснета от носилка”* нестабилното движение назад ни кара да почувстваме физически носилката, от която е заснет изгледът, а това на свой ред засилва усещането за отпътуването на оператора.



“Панорама на Канале гранде, заснета от кораб” (1896)
 Продуцент: компанията “Люмиер”
 Режиура: Александър Промео
 Синопис: Наблюдаваме фасадите на дворците край Канале гранде във Венеция от корабче, докато наоколо преминават гондоли.



“Панорама по време на изкачването на Айфеловата кула” (1898)
 Продуцент: компанията “Люмиер”
 Режиура: неизвестен автор
 Синопис: От асансьора на Айфеловата кула гледаме към двореца Трокадеро (днес вече несъществуващ) и алеите му. Виждаме ниско долу шлеп, минаващ по Сена, като пешеходците и колите на земята се смалват все повече и повече. Прескачането в изображението подсказва, че вероятно снимките са прекъснати.

В КАДЪР И ИЗВЪН КАДЪР

Образованието на художник и дизайнер, както и практиката на любителски фотограф на Луи Люмиер несъмнено са спомогнали за изграждането на балансираните кадри в изгледите, които продуцира компанията. Макар и строги, тези рамки също ни карат да почувстваме настоящия живот извън тях, отстрани или зад камерата, извън екрана. В *“Пристигането на влака на гара Ла Сиота”* пътниците минават покрай камерата, което води до премахване на обичайната “четвърта стена” от театъра. Минувач, кола или друг елемент, влизащ или излизащ от рамката на кадъра (вход и изход на зрителното поле), създават движение и събитие, ефекти на изненада и форма на динамично напрежение, тъй като не знаем никога какво може да се случи, както в *“Площад Корделие в Лион”* или *“Аугустбрюке”*. Тези движения са част от хореографията, съдържаща се в кадъра. В *“Къпане в морето”* е удоволствие да видим влизащи, излизащи и отново влизащи в кадъра малки персонажи, които ни стават близки дори и в рамките на минута. В изгледите на Люмиер рамката на кадъра е прозорец, в който оживяват движенията на света, уловени на място.



“Аугустбрюке” (1896)

Продуцент: компанията “Люмиер”

Режисура: неизвестен автор

Синопис: По Аугустбрюке в Дрезден се движат пешеходци и коли.

ДЪЛБОЧИНА НА ФОКУСНОТО ПОЛЕ

Дълбочина на фокусното поле е тази зона на рязкост между предната част на изображението и фона. Колкото по-голямо е фокусното разстояние, толкова по-голяма е и дълбочина на полето. Обективът на кинематографа (неговата оптична система), технически проектиран от Луи Люмиер, е предназначен специално за снимане на открито. Тази дълбочина на полето е особено забележима при *“Пристигането на влака на гара Ла Сиота”* – отдавна се твърди, макар и пресилено, че първите зрители на филма са се уплашили от пристигането на влака на екрана заради перспективата и реализма. Със сигурност дълбочината на фокусното поле създава илюзия за обемност, свързана с диагоналното движение на влака напред, пристигащ от задната част на изображението.

Много от изгледите на Люмиер се състоят от дефиле на цял рояк персонажи на заден план: къпещите се в морето, алпийските ловци от *“В индианска нишка в планината”*. Това произвежда съспенс (Колко са? Кога ще приключи всичко?), както и комедиен ефект, поради повторението на действията и липсата на диференциация между отделните персонажи. Дълбочината на фокусното поле позволява също на зрителите да се разсейват от елементи на заден план, които може да изглеждат по-малко важни от основното действие, като например фигурите в далечината на плажа от *“Деца ловят скариди”*.



“Пристигането на влака на гара Ла Сиота” (1896)

Продуцент: компанията “Люмиер”

Режисура: Луи Люмиер

Синопис: На гарата в Ла Сиота пътниците, докарани в най-хубавите си дрехи, чакат влак, който пристига от дъното на кадъра, забавя се и след това спира. Някои слизат, други се качват.



“В индианска нишка в планината. Изкачване.” (1899)

Продуцент: компанията “Люмиер”

Режисура: неизвестен автор

Синопис: Дълга опашка от войници, алпийски ловци се изкачва по ледник и се вие през снега.

ИГРА С КАМЕРАТА

Наличието на камера влияе повече или по-малко на съдържанието на заснетата сцена. Така в *“Пристигането на влака на гара Ла Сиота”* или в *“Аугустбрюке”* наблюдаваме погледи, насочени към устройството. Някои минувачи се опитват да го заобиколят, докато други изглежда, че не обръщат толкова внимание. Може да се чудим дали в *“Къпане в морето”* къпещите се, заснети между смущение и радост, не добавят повече ентузиазъм с тенденция да преиграват. При *“Разтоварване на кораб”* ставаме свидетели на истинска атака към камерата (нещо средно между провокация и съблазняване) от двама от работниците. От тези лица и израженията им може да се породи силна емоция, идваща от това, че анонимните хора прекъсват дейността си, внезапно изненадани от този обект, който записва образа им. Така малкото момче с каскет, вдясно в кадъра от *“Аугустбрюке”*, което остава застинало, гледайки камерата, става почти герой на сцената. Що се отнася до децата от село Намо, именно тяхното тичане, външният им вид и смехът им пред камерата стават предмет на филма.



“Разтоварване на кораб” (1896)

Продуцент: компанията “Люмиер”

Режисура: Александър Промео

Синопис: В пристанището на Барселона работниците транспортират стоки на лодка с помощта на пешеходен мост. Няколко от тях сякаш забравят за миг задачата си и се забавляват пред камерата.



“Село Намо: панорама, заснета от носилка” (1900)

Продуцент: компанията “Люмиер”

Режисура: Габриел Вейр

Синопис: На улица в Намо, във френски Индокитай (днешен Виетнам), селяните вървят, докато децата им тичат щастливо към камерата. Заминаващият си оператор се отдалечава на носилка.

СЕМЕЙНИ АМАТЪРСКИ ФИЛМИ

За изгледите, заснети в Лион или Ла Сиота, Луи Люмиер, в разгара на експерименти с новата си машина, често призовава роднини, приятели или служители като статисти. Госпожа Люмиер и двете ѝ дъщери присъстват в лодката, която напуска пристанището. А темите на изгледите много често съответстват на онези, обичани по онова време от любителите фотографии. Имайки предвид, че семейство Люмиер са много богати индустриалци, немалко изгледи отразяват буржоазния живот, свят на доволни собственици от края на XIX век.



“Лодка напуска пристанището” (1897)

Продуцент: компанията “Люмиер”

Режисура: Луи Люмиер

Синопис: В бурно море трима мъже на борда на лодка се опитват да напуснат пристанището, наблюдавани от две жени и две деца на кея.

НАМЕРЕНОТО ВРЕМЕ

Днес гледаме тези изгледи на Люмиер повече от век след като са били записани. Понякога улиците все още са там, но колите, дрехите, шапките, табелите са се променили значително. По този начин тези моменти от живота, уловени на място, имат архивна стойност, те на практика съставят историята, като разкриват и предоставят значителна информация за един вече изчезнал свят. Трокадеро в Париж, както е по онова време; каруца с магаре на плаж в Англия; дама, размахваща кърпичката си на пристан; работници с ризи; деца, гмуркащи се в бански костюми: толкова много изображения от миналото, които идват, за да разгледат настоящето.



“Деца ловят скариди” (1896)

Продуцент: компанията “Люмиер”

Режисура: Александър Промео

Синопис: На един английски плаж деца ловят скариди, докато възрастните гледат отстрани.

“Именно в Италия за първи път ми хрумна идеята за панорамни изгледи. Пристигнал във Венеция, отивах с корабче от гарата до хотела си, на Канале гранде, гледах как бреговете бягат покрай бордовете и тогава си помислих, че ако неподвижното кино дава възможност за възпроизвеждане на движещи се обекти, може би бихме могли да обърнем ситуацията и да се опитаме да възпроизведем неподвижни обекти с помощта на подвижно кино. Веднага заснех една ролка, която изпратих до Лион с молба г-н Луи Люмиер да ми каже какво мисли за този опит. Отговорът беше благосклонен.”

Александър Промео, “Пътетпис”, Гийом Мишел Коасак, “История на кинематографа”, Париж, 1925 г.

“ЕКСКУРЗИЯ В ИТАЛИЯ: ОТ НЕАПОЛ ДО ВЕЗУВИЙ” - КАМИЙ ЛЬОГРАН

ТЕХНИЧЕСКИ ХАРАКТЕРИСТИКИ

Франция, 1904

Продуцент: “Пате фрер”

Режисьор и оператор: Камий Льогран

Музика: Даниеле Фурлати (2016)

СИНОПСИС

От Неапол до Везувий, пейзажът се разгръща пред нас, наблюдаван от фуникулер. Над вулкана се издига дим. Туристите са придружени от своите водачи, които ги свалят от вулкана с носилки. Фуникулерът тръгва отново.



РЕЖИСЬОР-ОПЕРАТОР

Операторът е човекът, отговорен за техническото и естетическото качество на изображението. Той е този, който наглася кадъра, движенията на камерата, нарежда осветлението. В ранните дни на киното, особено когато става въпрос за сцени на живо без актьори, които да се режират, не е необичайно операторът да бъде възприет и като режисьор. Най-често тези оператори остават анонимни – така се случва и с онези, изпратени от Люмиер по целия свят (с малки изключения). Подобно на операторите на Люмиер, Камий Льогран е един забравен техник – трудно е да се разпознае негов стил, подготвил ли е темата или е става дума за поръчка? Супервизирал ли е монтажа? Това, което знаем за него е, че той е вписан в каталога на Пате като оператор (или главен оператор) и режисьор на голям брой филми през първото десетилетие на XX век, като почти всички те са “сцени на открито”.

“СЦЕНИ НА ОТКРИТО”

Този израз съответства на тип филми, документиращи различни етнографски обичаи, фестивали, работни дейности или описващи обекти и паметници в Европа и другаде. По-късни от изгледите на Люмиер, тези филми са съставени от няколко плана, монтирани последователно. Техният успех и ролята им сред обществеността са много важни, особено в една епоха, когато пътуванията са редки и запазени предимно за висшите класи.

КАМИЙ ЛЬОГРАН, ПЪТУВАЩ РЕЖИСЬОР

Специалист в заснемането на живописни филми за компанията “Пате фрер”, Льогран пътува до Япония, Испания, Англия, Ирландия и няколко пъти до Индия, където заснема слонове, както и разнообразни забавления, спортни събития и церемонии, а също и ежедневието (той дори снима там три пълнометражни филма през 1920-те години). Този оператор-приключенец присъства и на грандиозното изкачване на Монблан през 1907-а. Неговите филми са част от антропологичното направление в киното, между научно изследване и популярно развлечение, съпровождащо устрема към експедиции и открития, специфичен за онова време.

ЕКСКУРЗИЯ В ИТАЛИЯ

Логично, заглавията на много от тези “сцени на открито” съдържат думата “екскурзия”. Този филм е част от поредица с дванадесет части. В тази програма присъства сегментът “от Неапол до Везувий”, но другите части, също направени като отделни филми, са показани индивидуално: “В пристанището на Генуа”, “Венеция с гондола”, “Рим, модерен и античен”...

“ПЪТУВАЩА” ГЛЕДНА ТОЧКА

Освен заглавието, няма нищо, което да подсказва на зрителя какво гледа. Дори предният план е особено загадъчен – отначало виждаме само обилна растителност, понякога почти напълно закриваща кадъра. В следващия момент разбираме, че пътуваме с фуникулер. Камерата е на път, както на отиване, така и на връщане, движи се без каквато и да била машинария, различна от влакчето, с естествен, проследяващ фарт. След това следваме хода на туристическата екскурзия посредством една наложена ни продължителност, задаваща свой ритъм и тон, които предлагат на зрителите едно “упълномощено” пътуване.



На отиване



На връщане

ИЗБРАНИТЕ КОНСТРУКЦИЯ И ПРОДЪЛЖИТЕЛНОСТ

Ако друг оператор беше заснел тази екскурзия, щеше ли да създаде същия филм? Може да се опитаме да си представим този алтернативен вариант, за да идентифицираме по-добре изборите на Льогран, които внасят понякога меланхоличен тон в това приключение – отиването и връщането структурират филма (много добре бихме могли да си представим същия филм без една от тези две части). Монтирайки тези дълги планове, особено онези с придвижването, времето, прекарано на вулкана, изглежда много кратко в сравнение с пътуването, за да се стигне до там.

МУЗИКАТА

Това меланхолично впечатление от ефимерното идва отчасти от музиката, композирана от Даниеле Фурлати през 2016 г. за Филмотеката в Болоня. Темата за соло пиано е италианска, следвайки троичен ритъм, напомнящ смъртно на тарантела или бърза баркарола. Това е проста мелодия, в тон с популярното от онова време. Както при много филми от тази епоха, обаче, ние не знаем как точно е бил съпроводена прожекцията на тази творба навремето.

Накрая, когато фуникулерът тръгва отново, два плана, доста дълги и почти в ракурс, се задържат върху преминаващите релси, сякаш самото пътуване е станало по-важно от пейзажа. Може да забележим очарованието от самото движение, характерно за времето, както и от техническия напредък, свързан с това движение, като този съвсем скорошен фуникулер (открит през 1880 г.) и толкова известен в Италия, че става сюжет на известната неаполитанска песен “Фуникули-фуникула”.

НАКЪСВАНЕ НА РИТЪМА И ТОНА

Продължителността на първите фартове създава ритъм, внезапно нарушен от появата на вулкана, фиксиран в неподвижен план, засилвайки внушителното присъствие на планината, с изразителен червен оттенък, която бълва гъст дим към небето. Следващият план, по-отблизо, показва дима, издигащ се от дъното на кратер. По този начин зрелищният и опасен аспект на Везувий в действие е показан в два кратки кадъра, вероятно заснети в студио (с макет на вулкан), което би направило този филм хибрид между снимане на открито и студийни специални ефекти.

Завръщане в черно и бяло, за да видим накрая участниците в екскурзията. Забелязваме най-вече пропастта между туристите, добре облечени, вероятно от буржоазията, и техните местни гидове, попаднали сякаш в класов конфликт, който не може да бъде по-ясен в плана с носилките. Туристите сякаш се движат към нас с гръб, докато всъщност наблюдаваме лицата и телата на носачите.



Червеният Везувий



Туристи и носачи

ЕХО В СЪВРЕМЕННОТО КИНО

За един съвременен зрител, днес този филм, със забележителните си художествени избори, може да напомни на по-нови режисьори, които също работят с продължителността на кадрите и суровостта на пейзажа. Припомняме си “Стромболи” (1950) на италианеца Роберто Роселини или “Къщата на лавата” (1994) на португалеца Педро Коша, но също и началната сцена с влака от “Сбогом Юг, сбогом” (1996) на тайванеца Ху Сяо-сиен.

“НОМАДСКИ ЖИВОТ” - НЕИЗВЕСТЕН АВТОР

ТЕХНИЧЕСКИ ХАРАКТЕРИСТИКИ

Франция, 1908
Продуцент: “Пате фрер”
Оператор: неизвестен

СИНОПСИС

В един временен лагер: играят деца, хранят се коне, кипи труд и се вършат ежедневни дейности – миене, готвене, шиене и рязане на дърва близо до каруците. Мъж плете мебели, които ще се продават в града. Обущар поправя обувка, сортират се парцали. Зад щандовете си панаирджии приготвят захар от ечемик и палачинки. В града тълпата се блъска около въртележките, забавлявана от танцьори и под съпровода на оркестър.



“СЦЕНА НА ОТКРИТО” С НЕИЗВЕСТЕН АВТОР

В каталога на Пате няма следа от името на режисьора или оператора. Вероятно, подобно на случая с Камий Льогран (режисьор-оператор на *“Екскурзия в Италия: от Неапол до Везувий”*), става дума за един и същ човек: техник, изпратен от Пате, за да документира живота на номади или роми, за които филмовият анонс ни съобщава, че са “показани за първи път във филм”. Това е “сцена на открито”, подобна на много други, продуцирани по това време, предназначена да задоволи любопитството на зрителите, които се стремят да зърнат посредством киното онова, което им е непознато до момента. Някои улики: надписите *“Шар - Панаирджийски площадки”* и *“Панаирджийска площадка за празника на Фер-Шампенуа”* изглежда ни подсказват, че става дума за семейство панаирджии, които сигурно са живеели някъде из Шалон-сюр-Марн (днес Шалон-ан-Шампан, в източната част на Франция) и вероятно са работили в района за някой празник във Фер-Шампенуа.

НЕОПРЕДЕЛЕНА ГЕОГРАФИЯ, ФРАГМЕНТИРАНО КОНСТРУИРАНЕ НА ПРОСТРАНСТВОТО

Къде се намираме? Как да възприемем начина, по който са подредени различните локации във филма, как са свързани те? В началото на филма идентифицираме точно караваните на лагера, но в него нищо не подсказва местоположението му спрямо града. Лагерът наистина изглежда на заден план, може би на някаква свободна площадка или в близост до някакви мизерни казарми в покрайнините на града. Плановите, показващи щандовете с ечемичена захар, а след това и с палачинки, при които панаирджиите са кадрирани до средата на бедрото, фронтално и без перспектива, не дават повече подробности. Отнема известно време, за да разберем, че филмът ни е отвел другаде, със сигурност на панаир, който след това ще бъде показан в широк кадър. Също така е невъзможно да се локализираме точно и спрямо въртележките и подиума с танцьори и оркестър, показани в последния план. Разстоянията са изтрити, с което се създава известен дискомфорт при възприемането на пространството. Макар да е трудно да си представим как са се чувствали зрителите едно време, това все пак ни позволява да компенсираме мислено онова, което се крие зад скоковете в пространството между отделните кадри.

КОНСТРУИРАНЕ НА ВРЕМЕТО ПОСРЕДСТВОМ МОНТАЖ

Поредицата от първите планове, наситени с ежедневни и домашни задачи, както и толкова много вмъкнати фрагменти, може би съответства на късния предиобед, след това на пладнето. Тя ни приканва да наблюдаваме малките събития от ежедневието, лишени от усещане за спектакъл или някакъв сензационен ефект. След това следваме стъпките, от началото до края, необходими за направата на плетена маса – заснета в различни ъгли и планове. Има няколко прескачания, т.е. разрез между два плана с едно и също съдържание, които произвеждат къси елипси (скокове във времето), за да преминат към нов етап от действието.

Отново фронтален план, но по-стегнат от първия, довежда действието до финала с довольното лице на майстора, който очевидно знае, че го снимат и се усмихва на камерата. Продължавайки, следващият план ни отвежда на друго място и друга времева рамка, за продажбата на масата. По този начин ни е детайлизиран целият набор от дейности, дори и икономическия модел около тях – търпеливо разбити чрез прецизен избор на ниво декупаж.

И обратно, следното действие, поправяне на обувка, е показано в един план: последователно, което тук създава ефект на малка театрална сцена, представена без разрез. Краткият план с ечемичената захар подчертава човешкия труд и без съмнение ни приближава до панаира. Следва едно странно и бързо връщане в лагера, с план около стоката, сложена на земята. Последните планове са посветени на щандовете и празника, може би привечер. Което ни окуражава да си представим впоследствие, че действието на филма би се случило в рамките на един ден.



Как се прави масичка

ДОКУМЕНТАЛИСТИКА И ПОСТАНОВКА

Този кратък петминутен филм се явява нещо като предшественик на киното на Жорж Рукие, който ще заснеме аверонските селяни след Втората световна война, или пък *“Хора в неделя”* (1930) на германците Робърт Сиодмак и Едгар Ульмер, който проследява какво прави група работници в почивния си ден. Или, фокусирайки се върху действията на занаятчиите, късометражният филм на Жак Деми *“Обущарят от Вал де Лоар”* (1955), киното на Аньес Варда и Ален Кавалие, посветено на “дребните занаяти”. Във всички тези случаи реалността на хората, заснети на живо, също така е, повече или по-малко видимо, инсценирана с тяхното съучастие. За *“Номадски живот”* може лесно да си представим как операторът-режисьор моли обущаря и някой наблизко да “изиграят” или да пунтират набързо за пред камерата ежедневните си жестове.

ФОТОГРАФСКИТЕ ПЛАНОВЕ

Част от режисьорските намерения се разкриват и в портретните кадри, в които персонажите гледат директно в камерата. Тези неподвижни планове, които се фокусират върху показването на едно маргинализирано население с антропологичен оттенък, може да накарат зрителя да си спомни за снимките, направени няколко години по-късно в бедните квартали около Париж или в САЩ по време на Голямата депресия (виж **ВРЪЗКА С ДРУГИ ИЗКУСТВА**).



Денят преваля, време е за ядене

“СПАСЕНА ОТ РОУВЪР” - СЕСИЛ ХЕПУЪРТ, ЛЮЪН ФИЦХЕЙМЪН

ТЕХНИЧЕСКИ ХАРАКТЕРИСТИКИ

Великобритания, 1905

Продуцент: Сесил Хепуърт (“Хепуърт Пикчърс”)

Режисура: Люън Фицхеймън

Сценарий: Маргарет Хепуърт

Главен оператор: Сесил Хепуърт

Изпълнители: Сесил Хепуърт (бащата), Маргарет Хепуърт (майка), Барбара Хепуърт (бебето)

СИНОПСИС

В един парк просякиня отвлича бебето, за което се грижи бавачка, за да си отмъсти за пренебрежението към молбата ѝ за пари. Когато разстроена бавачка съобщава новината на майката, Роувър, домашното куче коли, тръгва да издирва детето. Тича, плува през река, за да открие най-накрая стаята на просякинята. Връща се обратно, за да намери господаря си. После отиват отново заедно през същите локации и бащата прибира детето си, просякинята остава сама. Цялото семейство се събира в салона на апартамента.



НАЧАЛОТО НА БРИТАНСКОТО КИНО: ОТ LIFE MODELS ДО БРАЙТЪНСКАТА ШКОЛА

В края на XIX век в Англия се появяват нов вид фотографски плаки за така наречените магически фенери (прожекторни апарати за рисуване на ръка изображения, съществуващи от XVII век): Life Models или в буквален превод “пример в живота”. Оцветени на ръка, те показват някаква история с назидателна и морална цел, с актьори, статисти, аксесоари, на фона на изрисувано платно. Тези плаки, доста изобретателни във формално и повествователно отношение, предвещават началото на английското кино. Те ще повлияят на Брайтънската школа, което събира от 1898-а до Първата световна война някои от пионерите на британското кино, като Джеймс Уилямсън и Джордж Албърт Смит. Уилямсън продава фотографско оборудване за любители, посещаващи морския курорт Брайтън. Смит е хипнотизатор и организатор на спектакли. Тези кариери илюстрират началото на киното – изкуство, родено както от научни и технически открития, така и от света на популярните и панаирните аттракции.

ФИЛМИТЕ С ПРЕСЛЕДВАНЕ: ЕДИН УСПЕШЕН ЖАНР

Създателите на филми идват в Брайтън, за да заснемат голяма част от проектите си на открито. През 1901 г. те правят “Спрете крадеца!” - филм с преследване, който ще се превърне в много успешен жанр. По-нататък може да открием наследниците му в бурлеската на Чаплин или Бъстър Кийтън. Тези филми с преследване се отличават с това, че продължават линията на братя Люмиер, що се отнася до външните снимки и дълбочината на фокусното поле (зоната на рязкост между фона и предната част на изображението), като по този начин се постига голям реализъм на средата. Те също така продължават да развиват и техниката на декупажа (подредена серия от различни планове), като евентуално променят ъглите и мащаба, за да създадат ритъм и драматична прогресия.

ВЪПРОСЪТ ЗА АВТОРСТВОТО: РЕЖИСЬОРЪТ ИЛИ ПРОДУЦЕНТЪТ?

“Бащинството” на филма се приписва на продуцента Сесил Хепуърт, пионер на британското кино, създател и директор на студия, които се разполагат след 1899 година в Южен Лондон, който също така наема Люън Фицхеймън за режисьор през 1904 г. Именно той създава “Спасена от Роувър”. Това илюстрира един важен аспект от този период от началото на киното – без реална специализация, Хепуърт, както и Фицхеймън на свой ред са едновременно актьори, сценаристи и режисьори. Сесил Хепуърт, също така ръководител на операторската работа, играе много важна роля в създаването на филма: съпругата му е написала сценария и играе ролята на майката, самият той играе ролята на бащата, а дъщеря им е бебето и дори домашното им куче изпълнява ролята на Роувър. Това свидетелства за занаятчийския подход, характерен за ранното английско кино.

ДРАМАТУРГИЧНО НАПРЕЖЕНИЕ

Големият брой планове (двадесет и два), използвани за изграждане на пространството и темпото на историята, сравнени с общата продължителност на филма (около пет минути), създават динамичен монтаж. Забелязваме плана с просякинята в дома ѝ заедно с бебето, който нарушава последователността на хронологичните етапи от преследването, като същевременно обозначава “през това време”. Дълбочината на фокусното поле създава драматичен ефект на продължителност, заредена с напрежение. Сегментите с тичащото куче траят доста – какво би могло да се случи с бебето през това време?



Тичащото куче в дълбочината на фокусното поле

ОБОСОБЯВАНЕТО НА ТЕРИТОРИЯ И МОТИВЪТ ЗА ОТИВАНЕ/ВРЪЩАНЕ

Последователността на планове в траекторията на Роувър и взаимодействието на неговите влизания и излизания от кадър създават едно географски съгласувано пространство, територия и пътуване, които зрителят разпознава чрез повторението на идентичните кадри в различни декори. Роувър върви към камерата, когато търси детето, и се отдалечава, когато се връща в къщата: двупосочният преход е напълно разбираем и създава усещане за фамилиарност по отношение на мястото.

СЪВМЕСТНОТО СЪЩЕСТВУВАНЕ НА РЕАЛНОТО И ТЕАТРАЛНОТО

Сюжетът може да изглежда конвенционален, а изпълнението понякога прилича на театър на открито (оскърбената реакция на просякинята, гледането към камерата от бащата на семейството). Надреварата на кучето обаче влива голяма доза жизненост, дължаща се не само на избора на естествени външни декори, но и на прозорливостта на самото куче. Дори то да е добре дресирано, неговата порода, плуването, а след това и изтръскването му от водата на преден план постигат същинско ниво на майство в изпълнението, вливат много жизненост в непредвиденото.

КОНВЕНЦИОНАЛНО ЗАВРЪЩАНЕ КЪМ СЕМЕЙНОТО РАВНОВЕСИЕ

Небрежността на бавачката (персонаж, който остава недоразвит във филма) е причината за кражбата на бебето. На самия финал камерата се доближава до събралото се семейство, прескачайки от широк план към среден план, без да променя ъгъла – това се нарича “свързана ос”. Тази последна връзка отпразнува преоткрития семеен баланс, създавайки визуално ехо с най-първия план от филма (бебето и кучето, което бди). Веднъж изложен на заплахата, конвенционалният ред се възстановява по дидактична схема, която може да се открие в много от филмите на Хепуърт и характеризира социалните представи на времето: необходимостта да се противопоставим на опасните класи. Окарикутурена, просякинята е движена единствено от желанието за отмъщение и алкохола.



Първи план



Последен план

ПРИЕМ НА ФИЛМА И НАСЛЕДСТВО

“Спасена от Роувър” се радва на планетарен успех и е продаден в стотици копия. Д. У. Грифит, американски режисьор, който впоследствие ще изиграе съществена роля в изкуството на разказването на екранни истории, си спомня за Роувър – първият му филм, “Приключенията на Доли” (1908), също разказва за отвлечането на дете. Обърнете внимание на персонажа на “вярното куче” в популярната култура с английския роман “Ласи”, първо адаптиран за кино, а след това в известен сериал на американската телевизия през 50-те и 60-те години, както и в друг сериал под заглавието “Рин Тин Тин”.

“МАЛКИЯТ ЖУЛ ВЕРН” - ГАСТОН ВЕЛЬ

ТЕХНИЧЕСКИ ХАРАКТЕРИСТИКИ

Франция, 1907
Продуцент: “Пате фрер”
Режисура: Гастон Вель

СИНОПСИС

Майка пожелава лека нощ на легналия в леглото си син, гаси свещта и след това напуска стаята му. Детето запалва наново свещта, за да чете, но скоро заспива и сънува. Над леглото му се появяват странни неща – портретът на Жул Верн, земен глобус, малък влак, слънцето, луната, метеор... Детето се “събужда”, става, за да се качи във въздушен балон, който полита над покривите, откъдето детето наблюдава пейзажа през своя телескоп. След това се гмурка на дъното на морето, сред медузи, миди и корали, които се превръщат в балерини и след това изчезват. Октопод грабва момчето. В борбата той се събужда и се оказва, че се бие с юргана си си. Всички пера отлитат. Майката се намесва с няколко шамарчета, преди да го върне в леглото с целувка.



РЕЖИСЬОР И МАГЬОСНИК

Гастон Вель, подобно на Жорж Мелиес и Уолтър Р. Бут, първо е фокусник, преди да стане режисьор. Подобно на други свои съвременници, той третира кинематографичната си работа в тясна връзка с илюзията, с магията.

СТУДИАТА ПАТЕ

След като работи като оператор на “трик сцени” за братята Люмиер, Гастон Вель е нает от Пате, където ще направи повече от петдесет филма между 1903 и 1911-а. Основана през 1896 г., компанията “Pate” маркира навлизането на киното в света на индустриалото, със специализация и структуриране на филмовите професии (оператори, декоратори и др.). Пате, който създава студия (във Вансен и Монтръой) близо до Париж през 1904 г., а след това лаборатории (в Жоанвил-льо-Пон) в началото на XX век, се превръща в най-голямата компания за производство на филми и оборудване в света.

СЦЕНИ С ТРИКОВЕ

Цял раздел от ранното кинопроизводство предлага кратки скетчове, в които специалните ефекти са много важни – така наречените сцени с трикове. Както в магическите шоуа, много популярни в годините на Бел епок, виждаме на екрана да се разгръщат неща, които се противопоставят на законите на вероятностите. За Пате Гастон Вель заснема няколко такива филма: “Куфарът на Барнум”, “Феята на цветята”, “Чудесният албум”, “Невидимите”... Често за специалните ефекти получава помощ от Сегундо де Шомон (чийто филм “Феята на пролетта” може да се гледа в тази програма), баща на покадровата анимация на рисунка или обект, при което елементите са едва забележимо променени за всеки кадър, а честотата на кадрите в секунда предизвиква илюзията за движение. В допълнение към механичните трикове (хитроумното измайсторяване на аксесоари или декори на живо, както в случая – атаката на октопода), други, обикновено изцяло кинематографични, се основават на появата / изчезването или на трансформацията на дадени елементи (камерата спира да регистрира, сменя се определен елемент, след което камерата се включва отново и се запазва същият кадър).

ФЕЕРИЯ А ЛА ЖУЛ ВЕРН

В някои парижки театри представленията с феерии имат голям успех от средата на XIX век. Техници и режисьори представят сюжети, извлечени от прекрасни приказки, наситени със зрелищни сцени с помощта на много сложни машини. Няколко режисьора ще продължат тази традиция в киното (*“Пътешествие до луната”* на Жорж Мелиес първоначално е феерия на Жак Офенбах). В този смисъл, *“Малкият Жул Верн”* е не само трик сцена, но и очарователна феерия, вдъхновена от театъра, което се подчертава по-специално от наличието на поддържащите женски роли. Изглежда, че тук жените представляват колективен образ, в който телата им са само символи, благоприятни за странни връзки (някъде стават медузи, другаде – пламъци, или пък най-обикновени аксесоари). Мотивите на необикновените пътешествия по Жул Верн до небесата и морското дъно, смесвайки въображаеми приключенски романи, научни открития и проучвания, вдъхновяват много от феериите от епохата. Така балон, телескоп, влакове, обикалящи света, и гигантски калмари изпълват въображението на тези кинематографични експедиции.



Под знака на Жул Верн

ПОРЕДИЦА ОТ КАРТИНИ И КРАТКИ ПЛАНОВЕ

Филмът, заснет в студиото, се развива като серия от картини: фронтални кадри, центрирани, фон без перспектива, позволявайки на цялото действие да се развие в същия план. Тези картини понякога се следват, *“преливайки”* една в друго – следващото изображение се появява в предишното, за да се постигне плавност. Макар и нарядко, тази поредица от картини понякога се прекъсва от няколко кратки и по-близки планове (например с появата на обезпокоителното дяволче в началото на съня). Ритъмът на историята и общият стил на заснемане са удивителни и разнородни, за което свидетелстват изображенията на пристанищен град, заобиколен от ирис, който сякаш принадлежи на друга снимачна площадка. Може би става дума за вече съществуващи документални архиви, рециклирани от операторите?

МОТИВЪТ ЗА СЪНЯ

Подобно на киноекран, гобленът ще се превърне в среда за сънищата на малкото момче. След това тези онирични изображения ще заемат целия кадър: персонажът е в съня си, но той е и негов зрител. Тази връзка между кинематографичното преживяване и сънищата ще води мнозина режисьори през цялата история на киното, като Жан Кокто, Леос Каракс, Виктор Ерисе, Луис Бунюел, Федерико Фелини или дори Жан Виго (в *“Нула за поведение”* пухът от юрганите също се сипе като в съновинедие). Тази ситуация и този персонаж на сънуващия, така актуален в киното, тук са ясно вдъхновени от тогавашния комикс на Уинзор Маккей *“Малкият Немо”*, публикуван в САЩ през 1905 г., в който младо момче се отправя на забързани приключения в съня си.

ЦВЕТЪТ

В тази цветна версия на *“Малкият Жул Верн”* цветовете вариации (например преходът от сепия към синьо в зависимост от това дали свещта е запалена или угасена) произвеждат почти комичен ефект и водят до съучастничество със зрителя, попаднал в игра на визуални и разказвателни кодове. По подразбиране, морското дъно ще е оцветено в синьо. На други места във филма цветовете се прилагат локално и придават на образите повече изразителност, отколкото реализъм (както често се случва при оцветените филми). По-специално е добре да се обърне внимание на червеното и жълтото, които почти наивно подчертават наличието на огън.

“ПЪТЕШЕСТВИЯТА НА ГЪЛИВЕР В СТРАНАТА НА ЛИЛИПУТИТЕ И В СТРАНАТА НА ВЕЛИКАНИТЕ”

- ЖОРЖ МЕЛИЕС

ТЕХНИЧЕСКИ ХАРАКТЕРИСТИКИ

Франция, 1902
Продуцент: “Стар филмс”
Режисура: Жорж Мелиес

СИНОПСИС

Една нощ Гъливер открива Лилипут, село с толкова миниатюрни дворци, че може да ги прекрачи. Местните го връзват, след което го хранят и му представят своя цар. С една ръка Гъливер грабва паланкин, поставя го на масата си и се среща с кралицата. Внезапно избухва пожар, който Гъливер гаси. После се оказва в огромна кърпичка, поставен от великан на масата на трима гиганти, които играят карти, след което си тръгват. Гъливер се опитва да декларира любовта си към младата гигантка, катерейки се по стълба, за да може тя да го чуе, но той пада и се приземява в чаша за кафе.



МЕЛИЕС ИЛИ КИНОТО КАТО СПЕКТАКЪЛ

Школуван илюзионист, през 1888 г. Жорж Мелиес поема ръководството на театър “Робер-Уден” в Париж, принадлежащ на най-прочутия френски илюзионист от XIX век. Много бързо заинтригуван от киното (присъства на прожекцията от 28 декември 1895 г.), Мелиес поставя там през 1896-а “Изчезващата дама в театър Робер-Уден”, използвайки „трика за трансформация“, постигнат посредством спиране на камерата (виж “МАЛКИЯТ ЖУЛ ВЕРН”). Люмиер отказват да му продадат своя кинематограф, но приятелят му Робърт У. Пол (виж “ЗАГАДЪЧНИЯТ АВТОМОБИЛИСТ”) му дава устройство, с която Мелиес успява да разработи зрелищния потенциал на киното.

РАЗЛИЧНИ ЖАНРОВЕ

За първия си филм от 1896 г., “Игра на карти”, Мелиес (който се появява и като актьор) заема тема, вече третирана от Луи Люмиер, и която също откриваме в “Пътешествията на Гъливер”. След това Мелиес опитва силите си в множество жанрове, включително относително неизвестните реконструирани новини (от аферата Драйфус през 1899-а до студийната възстановка на вулканичното изригване в Мартиника през 1902-а), но също така и исторически филми, реклами, драми, комедии, опери... Все пак, Мелиес се специализира в магически трикове: въображаеми пътешествия или фантастични предчувствия, които са вдъхновени от прекрасни приказки, примесени с дяволии, използвайки изумителни машини за специални ефекти, много модерни в театъра от десетилетия. Благодарение на възможностите на кинематографа, Мелиес измисля нови трикове. “Пепеляшка” (1899), първата му приказна феерия, има успех във Франция и в чужбина.

ПЪРВОТО ФРЕНСКО КИНОСТУДИО, АВТОРСКИЯТ ПОДХОД НА МЕЛИЕС

През 1897 г. Мелиес основава продуцентската си компания “Стар филмс”, разположена в Монтрьой-су-Буа в парижките предградия, и създава първото френско киностудио, оборудвано с театрална сцена и фотографско ателие, способно да отговори на всички технически и артистични нужди (машини, съблекални, костюми, грим, декори, аксесоари и др.), изложени на пряка слънчева светлина през стъкления таван. Там Мелиес работи като продуцент, както и като режисьор, сценарист, актьор, декоратор...

ВЪЗХОД, А ПОСЛЕ ПАДЕНИЕ, НО И СВЕТОВНО ВЛИЯНИЕ

Между 1896 и 1912 година Мелиес заснема повече от петстотин филма, изискващи много време и усилия, като някои от тях са с продължителност от близо двадесет минути, което за онази епоха е еквивалент на пълнометражно кино. “Пътешествие до Луната”, който предизвиква невероятен фурор, е заснет от Мелиес в разгара на творчеството и успеха му през 1902 г., в същата година като “Пътешествията на Гъливер”. Филмите на Мелиес бързо придобиват световна слава. За да защити интересите си, той изпраща своя брат да ръководи клон на компанията в Ню Йорк през 1903-а. Постепенно модата на феериите отслабва, киното се индустриализира, така че независимият и старателен майсторлък на Мелиес започва да страда в този нов конкурентен контекст, принуждавайки режисьора да продаде всичко в началото на 1920-те години. Много филми са изгубени, други – изгорени от самия Мелиес в отчаянието му. Дори днес неговият принос се отбелязва по целия свят – през 2011 г. “Изобретението на Хюго” на Мартин Скорсезе му отдава заслужена почит. Влиянието на Мелиес и неговите иновации остава значимо сред съвременните режисьори, които комбинират в своите продукции оригиналното майсторство на неговите специални ефекти и техниките, предлагани от цифровите технологии.

ПОРЕДИЦА ОТ ТЕАТРАЛНИ СЦЕНИ

“Пътешествията на Гъливер в страната на лилипутите и в страната на великаните” е представен като поредица от шест отделни и почти автономни картини, внимателно композирани, след което “залепени” една за друга. Между другото, пристигането при гигантите като че да се случва без преход или обяснение спрямо първата част на филма. В популярната версия, завещана ни от архивите, сцената е затворена отзад с изрисувано платно. Действието е кадрирано много фронтално, неподвижната камера е разположена точно пред сцената. Актьорите понякога се обръщат към този въображаем зрител, по време на своето странично жестикулиране.

ГОЛЯМО/МАЛКО

Двата епизода, избрани за тази екранна адаптация (която е първата в киното по романа на Суифт), се базират на контраста между Гъливер и лилипутите в първата част, а след това между Гъливер и гигантите (Гъливер е направен мъничък). Мелиес често играе с контраста между голямо и малко, най-вече с неговите комични и фантастични измерения, например в “Човекът с гумената глава” (1901) или “Лилипутски менует” (1905). Тази относителна игра с размерите по подразбиране изглежда особено подходяща за кино, където мащабът на снимане променя съотношението на човешкото тяло спрямо кадъра (от много едър до широк план). При Мелиес плановите често са широки, актьорите са далеч от камерата. В сцената на играта с карти Мелиес заснема актьорите изключително отблизо, рамкирани до раменете, като по този начин се стреми да ги превърне в гиганти, докато за днешния зрител това изображение е познато и обичайно, без да означава нещо ненормално като съотношение и кадриране.



Голямо и малко

ПЕДАНТИЧНО ПЕРФЕКЦИОНИРАНИТЕ ТРИКОВЕ

За да събере в един и същи кадър първо Гъливер и лилипутите, а после също Гъливер и гигантите, Мелиес използва няколко специални ефекта, които постепенно усъвършенства. Моделът на първата сцена позволява на персонажа да прекрачва малки дворци. След това в следващите сцени Мелиес използва техниката за многократна експозиция на филма и наслаждане. Един и същи

филм се експонира няколко пъти, като първо се заснема една сцена, а след това, след като филмът е пренавит обратно, втората сцена се припокрива с първата. Този специален ефект изисква голяма подготовка: позициите и жестовете на актьорите трябва да бъдат внимателно хореографираны в пространството, за да не се развали декора за втората сцена. Например, необходимо е да се измери много точно височината на хълма, върху който се изкачва даден лилипут, заснет от разстояние, за да се създаде впечатление, че е стигнал до масата на Гъливер (заснет по-отблизо). Педантичното изпълнение на този трик (въпреки леките транспаранти, които един внимателен зрител би забелязал) и чудото, което произвежда, са част от едно хитроумно и изобретателно детско удоволствие.

ЦВЕТЪТ

Предлаганата тук версия е цветна, която се е продавала по-скъпо от черно-бялата, предимно за заинтересовани панаири. Тук изображенията са оцветени последователно на ръка, с четка. Оцветяването подчертава определени дрехи, сгради, аксесоари, помага да се избегне объркване, както при проникването на червено и жълто от пламъците, за засилване на внезапния ефект на огъня (мотивът с пламъците е често срещан в “дяволските” истории, така скъпи на Мелиес). Така се заражда определена пластична поезия, композирана от едно повече или по-малко случайно разположение на цветовете.

ЗВУКЪТ В НЯМОТО КИНО

Много от сеансите на неми филми от този период са придружени от разказвач, който коментира на живо. Тук също може да наблюдаваме как актьорите (по-специално онзи, който играе Гъливер – Мелиес) се вълнуват и не спират да говорят, дори и ако думите им не са записани от камерата. Получава се дори известна ирония, когато младата гигантка, със своя жест, настоява, че ѝ е трудно да чуе какво казва Гъливер (бърборивец, обезгласен от техниката на времето). Музикалният съпровод често е импровизиран в залите за прожекция на пиано, понякога от самия Мелиес, за представянето на неговите филми в театър “Робер-Уден” (виж **Музиката – Модест Мусоргски в педагогически дейности**).

“Искате ли да знаете как ми хрумна първата идея за кинематографски трик? Честно казано, много просто. Едно блокиране на камерата, която използвах в началото (елементарно устройство, в което филмовата лента често се късаше или се закачаше и след това отказваше да се върти), доведе до неочакван ефект, когато един ден, снимайки просто така площада на Операта, ми отне една минута, за да отблокирам филма и да пусна камерата наново. През тази минута минават, омнибусите, колите бяха сменили местата си, разбира се. Докато прожектирах лентата, залепена в точката, където се беше случило разкъсването, внезапно видях как омнибус на Мадлен-Бастий се превръща в катафалка, а мъжете – в жени. Трикът за подмяна, известен като “стоп-трик”, беше открит и два дни по-късно извърших първите метаморфози от мъже към жени и първите внезапни изчезвания, които бяха толкова популярни в началото. Благодарение на този много прост трик заснех първите феерии: “Имението на Дявола”, “Дяволът в манастир”, “Пепеляшка”...”

Жорж Мелиес, “Кинематографичните изгледи” (1907), от “Думи и писания – от кинематографа към киното”

“ФЕЯТА НА ПРОЛЕТТА” - ФЕРДИНАН ЗЕКА, СЕГУНДО ДЕ ШОМОН

ТЕХНИЧЕСКИ ХАРАКТЕРИСТИКИ

Франция, 1902-1906

Продуцент: “Пате фрер”

Режисура: Фердинан Зека, Сегундо де Шомон

СИНОПСИС

Над пасторален пейзаж се сипе сняг. Жена чака съпруга си, който се връща да нацепи дърва. Докато двойката се приготвя за вечеря, прегърбена старица чука на прозореца на скромния им дом, предлагат й гостоприемство. Изведнъж тя се превръща в млада жена, облечена в тънка цветна рокля, след което извежда двойката навън. С един жест тя спира снега и се появяват пъстри цветя, от които бавно прави голям букет и го предлага на смаяната двойка, а след това изчезва. От букета, поставен на кухненската маса, се появяват две бебета, за радост на двойката.



ФЕРДИНАН ЗЕКА, ОТ МАНИФАКТУРАТА НА ПАТЕ

Роден през 1864 г., Фердинан Зека започва да се интересува от кино от самата му поява. Нает от “Пате фрер” в началото на 1900 г., той заема различни позиции (режисьор, сценарист, декоратор, оператор, актьор). През 1901 г. неговият филм “История за едно престъпление” (прочут заради момента с реминисценция) постига световен успех. След “Животът и страстите на Исус Христос”, той става художествен ръководител и направлява работата на новите режисьори (включително Гастон Вель, режисьор на “Малкият Жул Верн”), така че ролята му варира според приписаните му заглавия. Той умножава жанровете (за да отговори на изискванията на публиката) и не се колебае да плагиатства режисьори като Мелиес или Брайтънската школа. Името му остава свързано с това на Пате, чийто растеж в първите години на XX век е стремителен. Този успех позволява развитието на значителни технически и творчески ресурси, предлагани на режисьорите на компанията.

СЕГУНДО ДЕ ШОМОН – КОЛОРИСТ, ИЗОБРЕТАТЕЛ НА ТРИКОВЕ И ПИОНЕР

Роден в Испания през 1872 г., Сегундо де Шомон се насочва към индустриалния дизайн, докато в същото време се интересува от фотография. Пристига в Париж през 1895 г. и присъства на вече много популярните прожекции с кинематограф. Помагайки на съпругата си, актрисата Жулиен Матьо, на практика открива света на киното. Така разработва нови процеси за оцветяване, които предлага на Шарл Пате. Той от своя страна го изпраща в Барселона през 1901 г., за да снима документални филми. След това Шомон създава там ателие със съпругата си, за да оцветява филми за “Пате фрер”, които разпространява в Испания. Открива и експериментира с някои специални ефекти (макети, появяване / изчезване, избледняване, наслагване на изображенията...) и започва да снима свои собствени филми (като например “Гъливер в страната на великаните” от 1903 г., зает от този на Мелиес). Снимайки често покадрово, той се явява и пионер в анимационното кино. Неговият филм “Електрически хотел” (1908), в който можем да видим как различни предмети се движат сами, е усъвършенстван напълно тази техника.

“ФЕЯТА НА ПРОЛЕТТА” И БЕЛИТЕ ПЕТНА В ИСТОРИЯТА

По отношение на работата на Шомон в историята на киното все още съществуват множество въпроси и приблизителни твърдения. За авторството на “Феята на пролетта” (1902 или 1906 година) също се спори – има архивни доказателства, че филмът е монтиран и оцветен под ръководството на Шомон в Барселона, но не знаем как точно, спрямо Зека, се е развило неговото участие в писането на сценария и снимките.

ИЗКУСНО КИНО

Гледайки този филм, човек има очарователното усещане като да става свидетел как се вдъхва живот на една много проста приказка. Това “имало едно време” се оформя в композицията на един изкусно създаден свят, представен по пряк и наивен начин и призоваващ към вярата на зрителя. Така в начина, по който снегът пада, не се търси реализъм (подобно на фалшивата брада на съпруга), той по-скоро увива провинциалния пейзаж в меланхолично палто, правейки, по подразбиране, по-видими изолацията и скромното ежедневие на двойката.

ИНТЕРИОР / ЕКСТЕРИОР

Този филм е заснет изцяло в студио. Неговият структурен принцип се конструира около отиването и връщането между екстериора (първо през зимата, с изкуствения сняг и изрисувания фон, представляващ голи дървета) и интериора, успокояващ, макар и семпъл. Прозорецът, от който виждаме падането на снега и където след това се появява възрастната дама, позволява на екстериора и интериора да съжителстват в едно и също изображение, да се направи връзка между тези две пространства.



Магия срещу баналността на ежедневието

ОТ ЗИМАТА ДО ПРОЛЕТТА

Феята омекотява екстериора с присъствието си и ускорява преминаването от зимата (свързана с тъга) към пролетта (синоним на обновление). Този магически преход се проявява чрез избледняването и преливането между два от декоративните елемента на преден план – горичка, представена от трупи и храст, докато рисуваното платно, поставено най-отзад, остава същото.

МАГИЧЕСКИ ЦВЕТОВЕ

Работата, извършена от Сегундо де Шомон по оцветяването, напълно заслужава да бъде част от историята. Цветът се появява за първи път върху роклята на старата дама. На този етап само магическите елементи изглеждат оцветени, особено цветята. Цветовите създават истински контраст между ежедневието, мрачно и сиво, и този дъх на пролетен живот, пропит с неочаквано поникнали багри.

ОБРАТНО ДВИЖЕНИЕ

С пристигането на пролетта много от движенията на феята, както и материализирането на цветята в ръцете ѝ, изглежда се случват по странен начин, “наопаки”. Всъщност, по време на снимките (при които актрисата хвърля цветята, носени от нея на ръце), камерата снима наобратно, “с краката нагоре”, след това филмът се монтира, за да обърне тези движения (първите изображение, заснети “с главата нагоре”, стават последни и обратно). Този ефект, който добавя към свръхестествения и поетичен характер на сцената и който ще открием много по-късно в “*Красавицата и звярът*” от Жан Кокто, се ражда още в първите сесии с кинематографа на Люмиер. По време на прожекцията на “*Разрушаване на стена*” прожекционистът завърта манивелата наобратно, без да изгася, което позволява на зрителите от 1896-а да видят отново цяла-целеничка стената, която току-що са зърнали как се сгромолясва. Така е изобретен задният ход на камерата и няколко филма са заснети от Люмиер, за да се подчертае този забавен ефект.

“ЗАГАДЪЧНИЯТ АВТОМОБИЛИСТ” - РОБЪРТ УИЛЯМ ПОЛ, УОЛТЪР Р. БУТ

ТЕХНИЧЕСКИ ХАРАКТЕРИСТИКИ

Великобритания, 1906
Продуцент: Робърт Уилям Пол
Режисура: Уолтър Р. Бут

СИНОПСИС

Шофьорът на един автомобил, превишаващ позволената скорост, и придружаващата го жена с воал, са спрени от полицаи. Те го събарят на пътя и го прегазват. Полицаят става и хуква след тях, но колата се изкачва по стената на близка сграда, отлита във въздуха сред звездите и се приближава до луната с усмихнато лице. Отнесена от метеор, колата продължава да се движи по пръстените на Сатурн, след което пада свободно и в крайна сметка се сгромолясва през покрива на съд в разгара на процес. На улицата двойката е заловена от полицията и магистратите, но изведнъж колата се превръща в конска каруца. Адвокатите са объркани, но превозното средство вече възстановява първоначалния си вид и отново е в движение.



РОБЪРТ УИЛЯМ ПОЛ - ИЗОБРЕТАТЕЛ, ПРОДУЦЕНТ, И ПЪРВИЯТ БРИТАНСКИ РЕЖИСЬОР

Учен, изобретател на устройства, Робърт Уилям Пол прави няколко копия на кинетоскопа на Едисон (виж **ФИЛМИТЕ - КОНТЕКСТ**), представен в Лондон през 1894 г. След това разработва кинетик, първата камера, създадена във Великобритания, с което става първият британски режисьор. През 1896 г. стартира собствено прожекторно устройство, театрограф, от което приятелят му Жорж Мелиес веднага купува копие. Същата година отваря и ателие, построено по модела на Едисон в САЩ. Близък с режисьорите от Брайтънската школа и специализиращ в операторството, той се занимава с всички жанрове: сцени на открито, новини, адаптации на приказки, комедии, сцени с трикове. Баща на британската филмова индустрия, Робърт У. Пол продуцира и режисира филми (много от тях са изгубени) до 1910 г., а след това се посвещава изцяло на науката.

УОЛТЪР Р. БУТ, ЕДИН МАЛКО ПОЗНАТ РЕЖИСЬОР

Първоначално художник на порцелан и илюзионист, Уолтър Р. Бут сътрудничи между 1899 и 1906 г. в множество продукции, заснети за студията на Робърт У. Пол. Бут разработва няколко техники за специални ефекти във фентъзи филми или научно-фантастични комедии, с механични ефекти, изчезвания и трансформации чрез спиране на камерата, наслагване на образи на черен фон, обрнато изображение (персонажи с главата надолу), рисунки на ръка. “Загадъчният автомобил” е последният му филм с Пол.

БРИТАНСКАТА КИНОИНДУСТРИЯ В КРИЗА

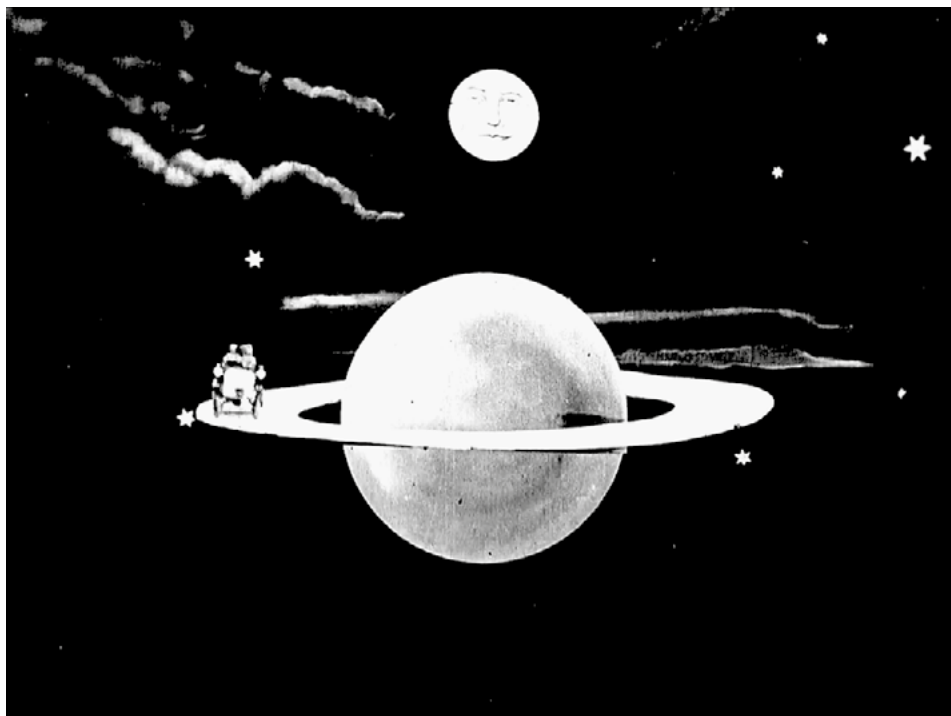
Оттеглянето на Робърт У. Пол от 1910-а съпровожда кризата на британската филмова индустрия, която започва да се заформя още през 1906-а. Жертва на двойната конкуренция на мощната компания Пате и успеха на американците, британското кино (все още занаятчийско в производството си) остава без пари, като се изключат филмите, продуцирани от компанията, основана от американеца Чарлс Ърбън, към която се присъединява и Уолтър Р. Бут.

ВЛИЯНИЕТО НА МЕЛИЕС

Обединяването на Пол и Бут води до продуцирането на многобройни “трик филми”, в които се усеща влиянието на Мелиес (когото Пол познава добре) и чиито работи циркулират успешно във Великобритания по онова време. В “Загадъчният моторист”, докато камерата е спряна (процес, широко използван от Мелиес), актьор заема мястото на манекена, прегазен преди това от колата. Освен това, лицето на небесното тяло извиква асоциации за “Пътешествие до Луната” (1902). “Загадъчният моторист” също е част от едно научно-фантастично движение, което може да бъде открито при няколко от режисьорите в тази програма: Гастон Вел (“Пътешествие около звезда”, 1906 г.) и Сегундо де Шомон (“Пътешествие на Юпитер”, 1909 г.). За тези междוזвездни пътувания камерата се превръща във въображаем телескоп, способен да посещава нови светове, като същевременно разгръща една наивна и поетична алегоричност.

ИНТРИГУВАЩО ЗАГЛАВИЕ

Заглавието на филма, с това непроизносимо '?' (оригиналното заглавие на английски език е *The 'Motorist'*), е най-малкото причудливо. Изглежда обаче, че това е заглавието, което Пол е предпочитал, без печатна грешка. Друг вариант на това заглавие, *"Автомобилистът от Сатурн"*, и различните му преводи (*"Един автомобил на пръстените на Сатурн"*, *"Мистериозният автомобилист"*, *"Невероятният шофьор"*) са посочени в различни източници. Систематично се набляга на любопитството към автомобила, чиято неотдавнашна разработка, с увеличаване на скоростта и намаляване на времето за пътуване, очарова съвременниците на филма.



Автомобил на пръстените на Сатурн

ФИЛМ С ПРЕСЛЕДВАНЕ

Освен всичко, *"Загадъчният моторист"* е също и филм с преследване (виж *"СПАСЕНА ОТ РОУВЪР"*). Избягвайки фронталните планове и променяйки оста на снимане, филмът се отклонява от естетическата линия, очертана от Мелиес. Използването на дълбочина на фокусното поле и заснемането в екстериор засилват усещането за несъответствие в елементите и странната ситуацията. По този начин ефектът от филма произтича от нарушаването на ежедневието – студийните кадри следват онези, заснети на открито, което прави контраста още по-силен. Съвременният зрител може да се окаже малко объркан от липсата на синхрон между падането на колата в покрива и нейното оказване в съдебната палата. Леката пауза между двете ситуации предизвиква обратен ефект и забавя действието. По този начин може да видим доколко усещането за непрекъснатост или едновременност, породено от монтажа, е въпрос на конвенция, която все още не е съществувала по онова време.

ПРЕКРАСЕН И БУРЛЕСКОВ ДУХ

Подобно на безумния порив на превозното средство, действието се движи напред с голяма жизненост и в комедиен, дори бунтовен дух. В този смисъл, авторитетът (полицаят, мъжете от съда) е по-скоро осмян. Преследването и паданията предвещават бурлеската и фарса (хумор, включващ много физическа игра, граничеща с невероятното, с реални изпълнения на актьори или специални ефекти) от 1910-те (Чаплин и Кийтън). Ние също така възприемаме голяма част от абсурда, може би специфичен за английския хумор, и от странностите, които откриваме във Франция у Макс Линдер и в сюрреалистичните филми на Рене Клер, но също и при германеца Ханс Рихтер в началото на 1920-те години.



Преследване

СВЪРЗАНИ ОБРАЗИ – ПОГЛЕД В КАМЕРАТА



1



2



3



4



7



8



5



6



9

- 1 - "Малкият Жул Верн"
 2 - "Спасена от Роувър"
 3 - "Разтоварване на кораб"
 4 и 6 - "Номадски живот"
 5 - "Деца ловят скариди"
 7 - "Село Намо: панорама, заснета от носилка"
 8 - "Екскурзия в Италия: от Неапол до Везувий"
 9 - "Феята на пролетта"

КИНОВЪПРОСИ, ДИАЛОЗИ МЕЖДУ ФИЛМИТЕ

1. ЛИНИЯТА ЛЮМИЕР / ЛИНИЯТА МЕЛИЕС

Филмите, заснети от Люмиер, и онези, създадени от Мелиес, формират две възможни направления в киното. Между тези две тенденции се наслаждава едно напрежение, което се появява още от началото на киното и което може да се види в работите от настоящата програма. Въпреки че оттогава киното еволюира много, особено технически, това напрежение все още присъства частично, най-вече в оперативното мислене за това изкуство през цялата му история и до днес.

Съществува така наречената “линията Люмиер”, която предпочита откритите пространства и проявява интерес към реалността, с нейните рискове, непредвидени събития, шансове. Далеч от студията, тази тенденция се основава на желанието да се улови света такъв, какъвто е, превръщайки инструмента за снимки в машина за запис на факти, действия, жестове, места. Въпреки това, при реализирането на изгледите на Люмиер съвсем не става дума за импровизация: разположението на камерата, изборът на сюжет, ъгълът и кадърът са от съществено значение. Особено внимание е обърнато и на ограниченията, свързани с продължителността на заснемането: в началото в кинематографа е възможно да се поставят само 17 метра филм, което съответства на около 50 секунди при скорост от две завъртания с манивелата в секунда. Тоест, между началото и края на дубъла трябва да се предвиди какво може да се случи за 50 секунди. Тази ограничена продължителност маркира много от изгледите на Люмиер и подчертава фрагментарния аспект при събирането на образи от света. Братя Люмиер вярват в реалността и в киното като “образ на реалността”. Светът съществува преди и след записването му от камерата, реалното се улавя, запазва, поставя в кутия посредством механични средства, които го отчитат само частично (поради рамката и позицията, избрани от оператора). В изгледите на Люмиер зрителят не е поставен в центъра на въображаемо и затворено пространство, плановите са центробежни, реалността съществува от страни – кадърът е прозорец, поглед към света. Дълбочината на рязкост е важна (техниците, работещи с Люмиер, са отлично запознати с правилата на оптиката, прилагани преди това при производството на фотообективи), няма фон, блокиран от рисувано платно, нито “четвърта стена”, персонажите могат да напредват и другояче, освен странично. От операторите зависи да измислят начини за гледане и кадриране на света. Дори понякога инсценирани, изгледите са документални отпечатыци на онова, което е било пред камерата, киното се използва заради способността му да записва феномените на света, с неговите стабилни елементи (море, планина, град...) и променливи, ефирни елементи, които му вдъхват живот (деца, минавачи, работници...).

Има още една тенденция, известна като “линията Мелиес”, която по-скоро избира студиото, образувайки кутия, защитена от външната реалност, свят под камбана, възстановен с цел овладяване и контрол (дори и да не може да бъде перфектен). Това пространство, специално посветено на кинематографичните снимки, обединява техници, художници на декори, дизайнери на костюми и актьори (идващи от кафе-театъра, цирка и др.). Там всичко е организирано така, че да отговори най-добре и възможно най-бързо на нуждите на фикцията, създадена според въображението на режисьорите. Там се изграждат декори, от дърво или картон, а понякога и сложни машини (вдъхновени от кабаретата и магическите шоуа),

фиксиращи или подвижни рисувани платна, отвори... Проекторите създават светла атмосфера, актьорите се гримират и преобличат. Мелиес вярва в образите и в киното като “реалност на образа”. Плановите са центростремителни, те са като картини, автономни, фронтални и центрирани, според една-единствена гледна точка, която е тази на неподвижния зрител, съответстващ на “господина от партера” в театъра. Актьорите остават затворени в строги рамки, заобиколени от декора, както е и на театралната сцена, и не се движат в дълбочина.

Тези две тенденции понякога съжителстват заедно, дори в самата работа на Люмиер (който е режисирал комедии, но на открито), или тази на Мелиес (който е поставял възстановки на новини, но в студио). Преди всичко, тези тенденции са диалектични и могат да съществуват едновременно в един и същ филм. Така например, в “Спасена от Роувър” дълбочината на полето на открито позволява на зрителя да наблюдава куче, което тича и плува свободно – това е линията на Люмиер – а когато сюжетът се развива в студио, според театралната игра – това е линията на Мелиес. При “Загадъчният автомобил” също преминаваме от екстериор към студио. В “Номадски живот”, чието документално съдържание е сходно с работата на Люмиер, реалността понякога се подготвя и поставя театрално (сцената с обущаря), но действието се развива навън, наред истинския живот. Понякога подскачайки (ту на единия, ту на другия крак), киното се движи напред с тези два крака.

По този начин може спокойно да преразгледаме наново колекцията от филми на CinEd спрямо този аспект. Например, “Първият учебен ден” е филм, вдъхновен от “линията Люмиер”, но в много филми се пресичат и двете тенденции (“Лудият Пиеро”...).

“Така обикновено отделяме Люмиер от Мелиес. Казват: Люмиер е документално кино, а Мелиес – фантастично. Сега, когато гледаме техните филми днес, какво виждаме? Виждаме как Мелиес снима краля на Югославия на прием у президента на републиката, тоест хроника. И в същото време виждаме Люмиер да снима въщи игра на белот със семейството си в стила на Бувар и Пекуше, тоест фикция. Нека тогава кажем с по-голяма прецизност, че онова, което интересува Мелиес, е обикновеното в необикновеното, а Люмиер – необикновеното в обикновеното.”

Жан-Люк Годар (1966)

2. ПЪТУВАНЕТО

Ако Луи Люмиер дебютира, обръщайки камерата си към онова, което е близо до него, с работниците от фамилната фабрика за първия си кинематографски филм и изгледите, заснети в Лион (*“Площад Корделие в Лион”*) или в Ла Сиота, където отсяда най-редовно (*“Къпане в морето”*, *“Пристигането на влака на гара Ла Сиота”*), много бързо се появява и желанието да се покаже далечното. Десетки оператори, изпратени от цял свят, действат като истински репортери и дори изследователи, когато става въпрос за пътуване до региони, които дотогава са малко посещавани – като Китай, например. Опази епоха се концентрира в желанието за далечни експедиции, приключения, в чудото на придвижването. Във Великобритания гигантските светлинни прожекции на магически фенери от средата на XIX век, показващи необятната империя на британската корона, вече отговарят на тази нужда да открият света в изображения. Става дума за колониалната ера, тази на индустриалното общество, на успеха на буржоазията, на лудостта по представянето на съвременния живот и на универсалните изложения (в Париж през 1900-а). Науката, подобно на развлеченията, изпълнява желанието да се покажат и фиксират, архивират и “колекционират” всички места по света. Туризмът се разраства като бизнес и екзотичното описание на паметници или местни дейности е на мода. По този начин изгледите на операторите на Люмиер може да се разглеждат като анимирани картички, но онова, което ги прави интересни, е също и моментната емоция, движението и животът. По този начин колите и минувачите, които се виждат толкова малки, погледнати от асансьора на Айфеловата кула, или преминаването на хора и животни пред пирамидите в Гиза, учестват пулса по един особен начин, което прави тези филми много живи и ценни.



Универсалното изложение от 1900 година и монументалният вход откъм Плас де ла Конкор - Национална библиотека на Франция



Изглед към Универсалното изложение в Париж през 1900 година, Айфеловата кула и Небесният глобус - Снимка: Национална художествена галерия, Вашингтон

Следователно, киното е тясно свързано в своя произход с движението. Това обяснява очарованието, което средствата за транспорт са имали върху него. В този смисъл, железопътната линия и влакът присъстват много често на екран от самото зараждане на киното (*“Пристигането на влака на гара Ла Сиота”* ще послужи като матрица на немалко други места в света). Фуникулерът, използван в *“Екскурзия в Италия”*, е току-що завършен и трябва също да се има предвид, гледайки *“Загадъчният*

автомобилист”, че автомобилът е скорошно изобретение, което все още не е демократизирано. С изумление са възприемани всички тези средства за придвижване в онова време: онези, които виждаме да циркулират на площад Корделие в Лион, мощният корпус в *“Пускане на кораб по вода”*, каруцата с магаре на плаж в Англия, лодката, която старателно се опитва да напусне пристанището, въздушният балон в *“Малкият Жул Верн”*... Понякога самото движение се подчертава от движението на камерата в панорамите на Люмиер: по време на изкачване на Айфеловата кула, по бреговете на Канале Гранде, напускайки село Намо. В началото и в края на *“Екскурзия в Италия”* продължителността на плановите ни кара да почувстваме и продължителността на пътуването, отбелязвайки значението, отдавано на пътуването, точно както във филма *“Спасена от Роувър”*, в който търпеливо се показва отиването и връщането на животното, като по този начин сякаш усещаме удоволствието от заснемането на самото движение.

3. ВЪОБРАЖАЕМИ СВЕТОВЕ

От самото си възникване, киното изпитва силно желание да покаже какво представлява (по-скоро линията Люмиер), както и онова, което би могло да бъде (по-скоро линията Мелиес), въпреки че изгледите на Люмиер също разчитат на нашето въображение, а филмите на Мелиес също регистрират реалността (най-малко актьорите, но също и духа на времето). При Мелиес и създателите на филми, близки до неговата насока, филмите се движат от импулса да се създадат или да се предложат нови фантастични, утопични, мечтани светове. *“Именно илюзионистите бяха първите, които разбраха нереалната сила на киноизображенията: Уолтър Бут в Англия, Леополдо Фреголи в Италия или дори Мелиес”*, посочва изкуствоведът Филип-Ален Мишо. Тези въображаеми светове често са вдъхновени от литературата или феериите и особено от вселената на Жул Верн. Понякога се родят с научната фантастика, като космостъ отваря възможност за много фантазии по отношение на представянето, както в *“Загадъчният автомобилист”* и *“Малкият Жул Верн”*. В последния, по-специално, морското дъно също представлява отделен свят, който предстои да бъде изследван и който е пресъздаден повече или по-малко като делир. Понякога тези филми функционират на принципа “ами ако...”, например “ами ако зимата изведнъж стане пролет”, като във *“Феята на пролетта”*.



космостъ в “Малкият Жул Верн”



морското дъно в “Малкият Жул Верн”

В същото време, реалността може да бъде и заредена с фантазми – така Везувий в *“Екскурзия в Италия”*, за който би могло да се колебаем дали да идентифицираме като “истински” или репродукция в студиото, изглежда оцветен в червено, като природна стихия, заплашителна и потенциално разрушителна. Панаирните площадки на номадите, от своя страна, разпалват въображението около мотива за пътуването.

Нашето въображение и вниманието ни към изображенията също така се подсилват и от възможностите за монтаж – наред с други неща, този монтаж ни позволява да конструираме пространства, които не съществуват в действителност, чрез свързване на различни части от пространството. Чрез редуване на фрагменти от реалността със студийни кадри, тази последователност от пространства образува нови територии, в които се разгръща фантастиката, като в *“Спасена от Роувър”* и *“Загадъчният автомобилст”*.

4. ТАКА ЛИ ЖИВЕЯТ ХОРАТА?

Чрез способността си да записва и механично да възпроизвежда реалността, киното придобива антропологична функция. То незабавно предоставя информация за цял набор от подробности, действия, изрази, преживени от мъжете и жените по онова време, включително и в една фикция, която сама по себе си е фантастична



“Номадски живот”

различните професии и социални класи. Това е очевидно в няколко от филмите в тази програма, особено в *“Екскурзия в Италия”* с туристите и носачите, или в *“Спасена от Роувър”* със семейството и просякинята, или в *“Номадски живот”* с гражданите и панаирните площадки. В този последен филм показването на занаятите се превръща в сюжет само по себе си, с търпение и в детайли, дори и ако задачите, изпълнявани пред камерата, може да са част от постановката.

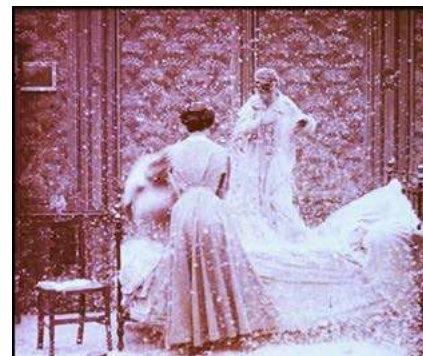
Наблюдавайки мъже и жени, които се разхождат по улицата, означава, че понякога и те обръщат поглед към камерата – сякаш сепнати от този интерес, фиксиран върху тях. Тези погледи са като кратка пауза в анонимността им, сякаш зрителят зърва романтичната възможност да обхване целия човешки живот (виж **Свързани образи – поглед в камерата**).

5. КИНОТО МЕЖДУ ЗАНАЯТ И ИНДУСТРИЯ

Някои от филмите в тази програма са анонимни (част от изгледите на Люмиер, *“Номадски живот”*), други имат режисьор, пренебрегнат в полза на продуцента (*“Спасена от Роувър”*). В началото на киното функциите наистина са понякога неясни и не винаги професионализирани или йерархични. По този начин откриваме в тези филми форма на аматьорство и майсторство, дори някои от тях да са заснети в индустриен контекст (като онези, продуцирани от много мощната за времето си компания *“Пате фрер”*: *“Екскурзия в Италия”*, *“Номадски живот”*, *“Малкият Жул Верн”*, *“Феята на пролетта”*).

Роднини или приятели на режисьорите и продуцентите се мяркат или дори играят понякога във филмите, като се започне от определени изгледи на Люмиер (*“Пристигането на влака на гара Ла Суота”*, *“Лодка напуска пристанището”*), както и в *“Спасена от Роувър”*. Актърството, обикновено в ранните филми, често е еквивалент на игрово и детско удоволствие, в много по-голяма степен от владенето на драматичното изкуство, с риск от известна неловкост в жестовете и изразите. Така начинът, по който просякинята откъква бебето в *“Спасена от Роувър”*, днес може да се разглежда като прекалено изкуствен и карикатурен. Става въпрос за отчитане на емоционални състояния, така че действията на екрана да се разберат възможно най-добре. Въпреки това се усещат грижата и удоволствието в постановката – в тази сцена кадърът дава възможност да се видят както действията на просякинята, така и разсейването на бавачката, това е “двойна сцена”, малко като в куклен театър. Стереотипите и изкуствеността, а също и преиграването, също могат да ни напомнят за комедия дел арте или за уличен театър. Но в този случай театралната ситуация контрастира със съществуването на реалния свят (като в уличните сцени, пак в *“Спасена от Роувър”* или в *“Загадъчният автомобилст”*). Театралната игра понякога се приема и с нейната конвенция, затова погледът в камерата се отправя леко встрани от зрителя, като майката в *“Малкият Жул Верн”* или великанката в *“Пътешествията на Гъливер”* (виж **Свързани образи – поглед в камерата**).

Когато се отдалечим от театралния режим на представяне и неговата специфична гледна точка, във филмите се усеща едно удоволствие от изобретяването на различни оси и монтиране на действието така, че да може да се разбие в няколко последователни планове и сцени (отново *“Спасена от Роувър”* и *“Загадъчният автомобилст”*).



космосът в “Малкият Жул Верн”

Феериите на Мелиес или Велъ, както и приказната форма във *“Феята на пролетта”* наподобяват въображението на детството. Специалните ефекти не се стремят непременно да изфабрикуват перфектна илюзия, в тези филми може да видим преди всичко удоволствието от играта, радостта от условността и от това да накараш някого да вярва, понякога с наивно и дори причудливо разработване на идеите (като в *“Загадъчният автомобилст”*).

От друга страна, играта и детството може да бъдат обекти на самите филми, като например децата, които се гмуркат в “Къпане в морето”, или пък способността на малкия Жул Верн да създава нови светове, докато спи.

Този игрив, детски, занаятчийски аспект се свързва с контекста на панаирните площадки, в които тези филми могат да бъдат гледани от масовата публика. Далеч от сериозността на изложбените места, илюзията, триковете, прожекцията привличат нови аматьори в изображението, както френският художник Фернан Леже подчертава през 1913 година: “Малкото работници, които можехме да видим в музеите, вече ги няма - те са в киното”. Киното също така отговаря на по-буржоазния порив към удивление от уменията на художниците и техниците. Очарователно и вълнуващо е да наблюдаваме днес тази свобода на изобретяване и създаване, характерна за началото на една нова изразна среда в процеса на опипване и търсене на нейната форма.

Днес продължителността на определени планове може да изглежда невероятно. В киното е рядкост да видиш как кучетича или плува, от фона до предния план, и то в рамките на няколко плана, монтирани един след друг, както в “Спасена от Роувър”. Фактът, че нещата се показват за първи път, вероятно обяснява този вкус за оставяне на действието да се развива, без нетърпение да се премине бързо нататък и без търсене на драматична ефективност. Нали Сесил Хепуърт все пак счита кинематографа за “снимка с душа”?

6. МОНТАЖЪТ И ВРЕМЕТО

Изгледите (при Люмиер) и картините (при Мелиес) се родят в това, че и двете технически се считат за планове, като един план кореспондира на дължината филм, заснет между пускането и спирането на камерата. Изгледите на Люмиер се регистрират в краткия отрязък от време, съвпадащ с онова, което попадне пред кинематографа за 17-те метра филм, и всеки изглед се състои от един план (като план-сцена). При Мелиес понятието за план кореспондира с рамката на кадъра, в която са интегрирани всички елементи, необходими за възприемането на ситуацията. За всяка нова част от историята се появява нов план, като неговото времетраене варира спрямо действието, което съдържа. Въпреки това, понятието за план, така както го разбираме днес, се еманципира от изгледа и от картината, в смисъла, в който планът е късче пространство и време, чиято продължителността вече не е обусловена технологично (както при изгледите), нито изисква от актьорите да изпълнят действието за конкретната сцена изцяло (както е при картините). Планът може също да регистрира и една част от сюжета, но друга част ще бъде монтирана в следващия план, конструиран с друга ос и различен мащаб, а може би и в друг декор.

Така се появява мисълта за евентуалното нарязване (декупаж), тоест за монтаж – плановете се асоциират спрямо определен ред и предварително обмислена продължителност, при което създават драматично напрежение според възприетата гледна точка, подложени на ритъм, който е независим спрямо относителната им продължителност. Двата британски филма в програмата, “Спасена от Роувър” и “Загадъчният автомобилист”, са подходящ пример за разказвателната мощ, породена от монтажа.

В “Номадски живот” промяната на оста и мащаба дават възможност да се детайлизират жестовете на ежедневната работа. Някои са показани от началото до края, но за други разрезът между плановете създава елипси (“дупки” във времето, по-кратки или по-дълги и/или подчертани темпорални скокове).



1



2



3



4



5



6

Производство и продажба на плетена маса в “Номадски живот” с jump-cut (същият план, заснет малко по-късно и залепен в края на предходния) и монтаж с промени в оста и мащаба

ВРЪЗКА С ДРУГИ ИЗКУСТВА

Визуалната композиция в киното се корени в правилата на перспективата и “камера обскура” - оптична машина, която от XVI век нататък дава възможност да се представят форми и пространства в две измерения чрез интегриране на ефекта на перспективата, като се използва светлина, проектираща следите от обектите отвън върху равна повърхност. Първоначално замислено за географи, това изобретение за създаване на оптични изображения е много полезно и за художници и фотографи. Други артистични практики също оказват своето влияние върху дебюта на кинематографа.

1. ЖИВОПИС

“С Едуар Мане започва съвременната живопис, тоест кинематографът.”
Жан-Люк Годар, “История(и) на киното” (1998)



Клод Моне, “Импресия, изгряващо слънце” (1872-73)

Както отбелязва американският историк на изкуството Ричард Бретел, “съществува онтологична връзка между импресионизма – изобразително движение, което на практика се стреми да улови времето – и киното – изобразително движение, което успя да го направи.” Тези връзки се потвърждават и от избора на теми, кадриране, работа със светлина и технически експерименти. Няколко от филмите в тази програма показват пулса на живота, записан в кадър, включително “Лодка напуска пристанището”, където може да видим вятъра в морето

и в роклите, движението на вълните, вариациите в светлината. Може дори да си спомним за някои “морски пейзажи”, като “Импресия, изгряващо слънце” (1872-73) на Клод Моне. В този смисъл, няколко години по-късно Луи Люмиер продължава импресионистичното движение в живописа, родено в края на XIX век, като предпочита сюжети на открито и сцени от ежедневието, стремейки се да ни направи чувствителни към неуловимото. В интервю от 1967 г. Жан-Люк Годар казва, че “Люмиер е един от големите импресионисти, редом с Дега, Реноар, Бонар”.

Художниците импресионисти проявяват интерес към индустриални теми, стремейки се да бъдат свидетели на своето време. Гарата е идеално място за наблюдение на мъже сред машини и дим. По този начин може да повторим “Пристигането на влака на гара Ла Сиота” и “Гара Сен-Лазар”, рисувана от Клод Моне през 1877-а.



Клод Моне, “Гара Сен-Лазар” (1877)



Уилям Търнър, “Изригване на Везувий” (1817)

Начинът, по който Везувий е показан в “Екскурзия в Италия”, с избора на този внезапен червен оттенък и този “студийен” ефект, ни насърчава да отидем и да видим как същият този вулкан може да бъде представен в живописа. Така откриваме, че червеното и централното позициониране на вулкана са елементи, които вече се намират у англичанина Уилям Търнър (с прякор “художник на светлината”, романтик и предшественик на импресионизма), след това по-късно у Анди Уорхол, който съставя поредица от четиринадесет Везувия, като един по-специално е особено червен.



Анди Уорхол, “Везувий” (1980)

2. ИЛЮСТРАЦИЯ, ГРАВЮРА, ЛАТЕРНА МАГИКА



Густав Доре, „Храненето на Гаргантюа“ (1848)

И братя Люмиер знаят как да черпят вдъхновение от популярни форми за своите кинематографични скици. Така идеята за известния „Полетият поливач“ (1896) идва от малка илюстрация, публикувана няколко години по-рано от издателството за художествени изображения „Мезон Кантан“.

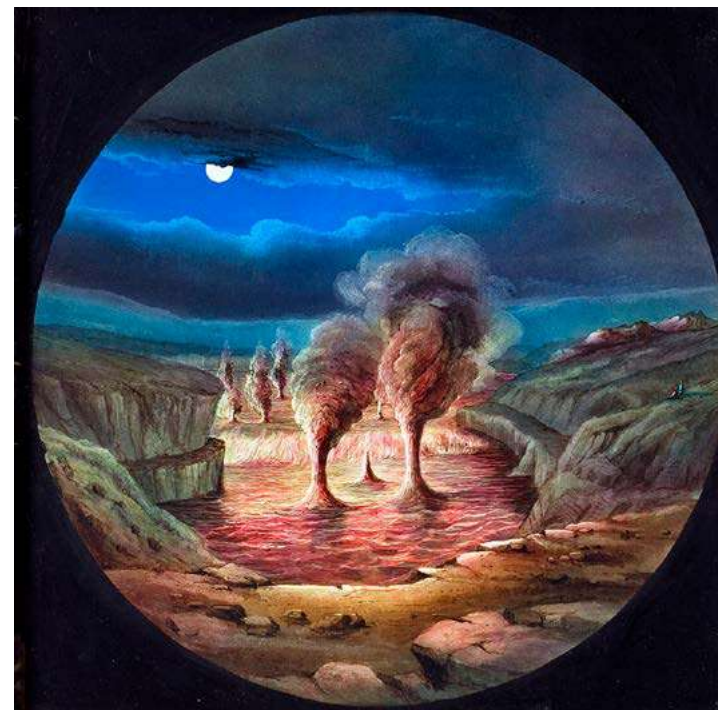
Прожекциите с латерна магия приканват да се вгледаме в красотите на света. Далеч преди кинематографа, рисуваните плочи разпространяват невероятни изображения, илюстриращи разказите на пътешествениците.



Херман Фогел, „Поливачът“ (1887)

Вълшебният фенер, често използван навремето (включително и от Мелиес, редом с други) по време на илюзионистки спектакли и кабаре, изобретява една шарлатанска вселена. Чрез използването на два вълшебни фенера е възможно да се насложат две изображения едно върху друго, като по този начин се симулира поява чрез наслагване или последователно преливане. Поява, суперпозиция, преливане – първите създатели на филми използват тези инструменти във филмите си с трикове.

Илюстрациите на Гюстав Доре за изданието от 1862 г. на „Приключенията на барон Мюнхаузен“ вдъхват най-емблематичния образ на Мелиес: ракетата, заседнала в лунното око от „Пътешествие до Луната“ (1902). Стилистично сродство свързва гравюрите, наситени с детайли от Доре, и рисуваните платна на Мелиес. Доре илюстрира и изданието на Рабле за Гаргантюа през 1848 г., което напомня също за „Пътешествията на Гъливер“.

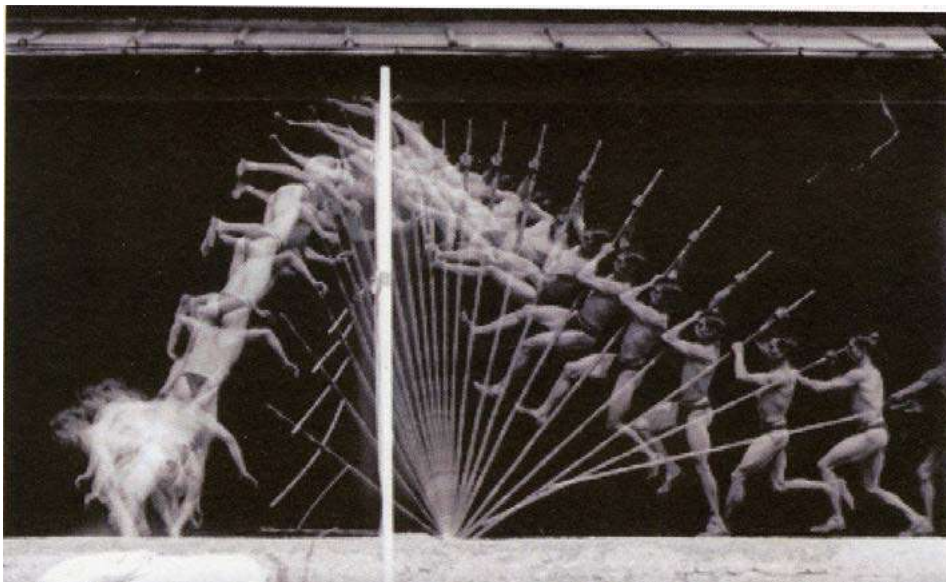


Уилям Робърт Хил, „Вулкан в Хаваите“ (средата на XIX век, Великобритания)

3. ФОТОГРАФИЯ И МЕДИЦИНСКИ ИЗОБРАЖЕНИЯ

Когато се появява за първи път към 1820-а година, фотографията се вълнува от възможността да се представя реалността. Фотографията, едно механично изкуство (като киното), е напълно в унисон с индустриалния деветнадесети век, който отрежда почетно място на машините, независимо дали става дума за работа, транспорт, наука или изкуство. Фотографията и киното ще позволят на учените да възприемат явления, невидими с просто око. Французинът Албер Лонд, директор на фотографската служба към болница „Питие Салпетриер“ през 1880-те години (под ръководството на Шарко), отбелязва, че „фотографската плака е същинската ретина на учения“.

Тази склонност да изучават реалността ще накара други учени (по-специално Жул Янсен, Мейбридж, Маре... виж **ФИЛМИТЕ - КОНТЕКСТ**) да търсят начин да регистрират движението, а тези многобройни експерименти водят постепенно до изобретяването на кинематографа. Както историкът на изкуството Ели Фор отбелязва (в посмъртно публикуваната си книга „Функция на киното“): „Киното, предназначено да ни отведе в една все още непозната и поетична вселена, припозна своята отправна точка и всички свои изразни средства в най-строгите научни процеси.“



Овчарски скок, хронофотография на Етиен-Жул Маре (към 1880)

През 1903 г. Люмиер усъвършенства автохрома – процес, който може директно и фотохимично да улавя цветовете с едно пускане на камерата. По-рано, единственото възможно техническо решение е било да се направят три еднакви изображения в монохромен цвят, които впоследствие се наслагват. Операторът Габриел Вейр използва този процес по време на пътуванията си до Мароко. Тези кадри, често много красиви, синтезират пластично изследванията на фотографите пикториалисти (създаващи портрети, изваяни от светлината и текстурата на фоточувствителните плаки, като снимките на Джулия Маргарет Камерън) и тези на импресионистите в живописата.



Трапезата на семейство Люмиер през 1910г. в Ла Сиота (с Луи Люмиер) – автохромна плака на Люмиер © Институт "Люмиер"



Габриел Вейр, автопортрет в Казабланка през 1908 – автохромна плака на Люмиер © Колекция "Жак-Вейр"



Ела Майар, "Снежен вихър към долината на Борон Кол в Цайдам, Китай" (1935)

След операторите на Люмиер или поне онези, които се специализират в сцени на открито като Камий Льогран, се появяват много известни пътуващи фотографи, като швейцарката Ела Майар, които носят документални и поетични изображения от цял свят.



Доротей Ланг, "Мигрантска майка" (1936)

Обърнатите към камерата пози наномадите диалогират с фотографските портрети, които улавят както известна постановка (дори предизвикване), така и усещане за изоставяне. Американската фотография след кризата от 1929 г. е особено богата на този тип портрети, опитвайки се да документираща условията на живот на мигранти, селяни, безработни, някои от които живеещи във временни лагери.

Във Франция “зоната”, заета от бидонвили и парцалени бараки край портите на Париж, е заснета от Южен Адж и Жермен Крул.



Южен Адж, “В Зоната край Пор-д’Итали” (1913)



Едуар Изидор Бюге, спиритическа фотография (Франция, към 1880)

Заинтригувани от творческата сила на фотографията, авторите проектират спиритически образи на базата на специални ефекти – колаж, наслагване или дори абстракция се заиграват с реалността.

Изкуствата, използващи среда, благоприятна за копиране, изрязване, наслагване, като фотографията и киното, измислят нови форми на колаж. През двадесети век тези видове композиции ще процъфтяват.



Марсел Дюшам, “Около една маса” (1917)

Немският режисьор Фриц Ланг, по маниера на Мелиес или Шомон, също представя спектрални появявания.



“Завещанието на доктор Мабузе”, реж. Фриц Ланг (1933)

4. ЛИТЕРАТУРА

Много преди киното, писателите са си представяли най-различни фантастични светове (например фантастичните приказки на германеца Ернст Теодор Амадеус Хофман).

Вселената на Жул Верн, един много плодовит автор, се оказва чудесно вдъхновение за феериите на Мелиес, както и, разбира се, за *“Малкият Жул Верн”* на Гастон Вель. Ето някои от заглавията на Верн, близки до филмите на Мелиес и Вель: *“Пет седмици в балон”* (1863), *“Пътуване до центъра на Земята”* (1864), *“От Земята до Луната”* (1865), *“Двадесет хиляди левги под водата”* (1869), *“Пътешествие през невъзможното”* (1882, адаптиран от Мелиес през 1903).

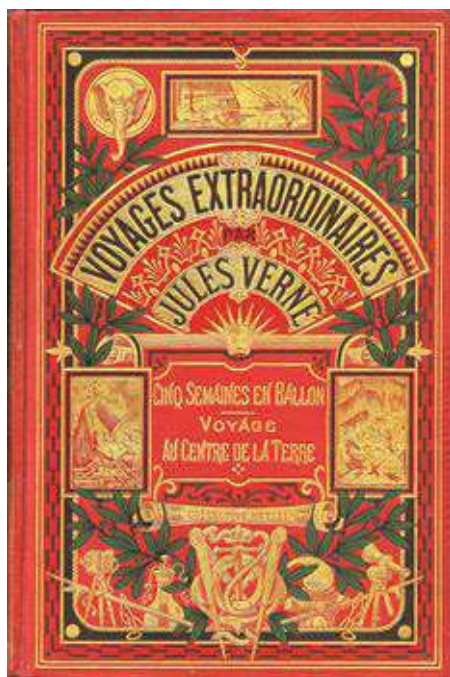
Около въпроса за голямото / малкото може да се позовем на *“Пътешествията на Гъливер”* от Джонатан Суифт (1721) или *“Приключенията на Алиса в страната на чудесата”* от Луис Карол (1865).

Очевидно театърът, мелодрамите, приключенските истории и социалните хроники също са автентични матрици за зараждащото се кино. Различните факти и популярни истории се включват и те, за да предоставят сюжети на онези режисьори, които се стремят да разширят разказа си, като постепенно ще формират основата на различните кинематографични жанрове.

5. МУЗИКА

“Едно пиано свиреше неща от атмосферата / Гийом Тел или известната мелодия на Трубадура”, пее френският поет Борис Виан през 1954 г., посочвайки някои чести избори за акомпанименти, към които може да добавим основополагащите Бетовен, Вагнер, Верди, Росини, Бизе и няколко “модерни” като Дебюси или Сен-Сан. Тези репертоари отговарят между впрочем на вкусовете на момента. Припомняйки своя опит като зрител в едно квартално кино, германският историк на изкуството Зигфрид Кракауер си спомня пиян пианист, който не поглежда изобщо екрана и всяка вечер свири различна музика, което неизбежно е карало хората да възприемат филма по различен начин. Музиката все пак има и функцията да успокоява тревожността пред анимираните сенки на кинематографичната прожекция. “Киномузиката е като дете, което пее в мрака”, казва германският философ Теодор Адорно през 1947 г.

За филмите с музикален съпровод в настоящата програма (а това са все съвременни интерпретации) може да проучим каква е представената динамика и дали тя съответства на изображенията. Поставянето на въпроса за експресивния, “конотативен” характер на избраните музикални теми (мелодрама, комедия и т.н.) също ни позволява да обсъдим възможностите за интерпретацията на отделния зрител пред тези изображения (виж **ПЕДАГОГИЧЕСКИ ДЕЙНОСТИ**).



“Пътешествие до центъра на Земята” (1864) и “Пет седмици в балон” (1863), Жул Верн, издателство “Ецел”



“Алиса в страната на чудесата”, гравюра на сър Джон Тениъл (1869)



“Пътешествията на Гъливер”, гравюра на Жан-Жак Гранвил (1838)



Оркестър, изпълняващ музикалния съпровод по време на прожекция на “Пътешествие до Луната” на Мелиес

V – ПРЕДЛОЖЕНИЯ ЗА ПЕДАГОГИЧЕСКИ ДЕЙНОСТИ

КАК ДА ПРЕДСТАВИМ И ПРОЖЕКТИРАМЕ ТЕЗИ ФИЛМИ

Начинът, по който филмите се показват на учениците, представлява сам по себе си едно педагогическо предизвикателство.

Като за начало, добре е да се говори предварително за тази програма и да припомним на учениците, че въпросните филми са създадени от хора с неизчерпаемо любопитство и въображение, което ги е тласкало да експериментират с един нов инструмент, какъвто е представлявал киното по онова време. Преди прожекцията може да попитаме учениците какво им говорят отделните заглавия на филмите.

Вместо да се покаже цялата програма наведнъж, за предпочитане е заглавията да се групират в 4 блока, следвайки предложени ред, като след това се отдели време за дискусия между всеки от тези блокове, за да се внесе нова информация и да се изгради връзка между току-що гледаните филми, при което целта е да учениците да изразят онова, което мислят и чувстват:

1. След прожекцията на изгледите на Люмиер: върнете се към основните елементи за братята Люмиер (виж **ФИЛМИТЕ – Контекст и ФИЛМИТЕ, поединично**). Опитайте се да дефинирате с учениците какво е “изглед” и как са съставени тези филми (преден план и фон, циркулация на движещи се елементи, присъствие на “персонажи”, продължителност). Описването на техните планове е чудесно упражнение за вниманието.

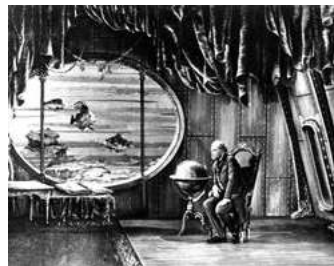
2. След прожекцията на “Екскурзия в Италия”, “Номадски живот”, “Спасена от Роувър”: направете връзката между изгледите на Люмиер, “сцените на открито” и начина на снимане на открито: документалната и импресионистичната част (виж **Връзка с други изкуства – Живопис**), пресичане на кадъра, ниската степен нарязкост във фокусното поле. Обмислете с учениците какво се случва, когато промените плана – как се прави връзката с предишния? Има ли промяна в кадрирането и ако да, защо? Всички планове ли са с еднаква дължина? Как се конструира

екранното време с тези промени в плана? Какво пространство, каква география създава тяхната последователност? Каква е разликата между сцените на открито и при вътрешните снимки?

3. След прожекцията на “Малкият Жул Верн” и “Пътешествията на Гъливер”: разликите между тенденциите при Люмиер и тенденциите при Мелиес. Връщаме се при приноса на Мелиес (виж **ФИЛМИТЕ – Контекст и ФИЛМИТЕ, поединично**), филмите на илюзиониста, трюковете с трансформация чрез спирането на камерата, студиото, феериите, влиянието на театъра и литературата (Жул Верн, Джонатан Суифт). Обръщаме внимание на композицията на изображенията чрез колаж (суперпозиция, две вселени / пространства едновременно).

4. След прожекцията на “Феята на пролетта” и “Загадъчният автомобил”: коментираме с учениците дали става дума по-скоро за линията на Люмиер или за линията на Мелиес, защо? Връщаме се към цветовете във “Феята на пролетта” и в предишния блок (виж **ФИЛМИТЕ – Контекст и ФИЛМИТЕ, поединично**), върху ефекта, който произвеждат. Фокусираме се върху приказния аспект, игровия елемент, детинското в тези филми (“Нека помогнем на тази бедна жена!”, “О, какви красиви цветя!”, “Уау, летяща кола!”...). Идентифицираме трюковете, които предизвикват учудване.

Може също да открием и други филми: – филмови адаптации по Жул Верн: “Екскурзия до Луната” (1908) на Сегундо де Шомон, “Двадесет хиляди левги под водата” с две американски версии, на Стюарт Патон (1916) и Ричард Флейшър (1954), “Откраднатият



“Смъртоносно изобретение” (1958), реж. Карел Земан (по мотиви от романа “Родното знаме”)



Оригинален френски плакат на “Двадесет хиляди левги под водата” на Ричард Флейшър

– за началото на киното: “Неволите на един фотограф” (1908) от Жорж Мелиес, “Маскарад” (1914) на Чаплин, “Изобретението на Хюго” (2011) на Мартин Скорсезе.

– вдъхновени от братя Люмиер: “Минутите Люмиер” са съвременни кратки филми, заснети от деца по целия свят и достъпни на сайта на кинообразователната програма “Киното, сто години младост”: www.cinematheque.fr/cinema100ansdejeunesse

КУРАТОРСКО АТЕЛИЕ

Това упражнение се състои в създаване на кратка сесия, като мислим за организацията на филмите според водещ мотив или тема. Платформата на CinEd предлага да се показват филми, като се следват кинематографичните тенденции (линията на Люмиер, линията на Мелиес, общата им история). Но можем да съставим и програма на базата на даден мотив (“В природата” или “Работни жестове”), дадена ситуация (“На масата!” или “Във ваканция”), въз основа кадриране (“Погледи отдалеч” или “Приближаване”), тематична (“Като насън”)... Тези нови програми могат да бъдат предмет на кратък текст, представящ избора и реда на филмите.

МУЗИКА И ЗВУК

– При повторна прожекция, изгледайте филмите без музиката: “Екскурзия в Италия”, “Спасена от Роувър”, “Пътешествията на Гъливер”, “Загадъчният автомобил”. Идентифицирайте разликите във възприятието.

– Предложете на учениците да напишат рекламен анонс, съставен от думи и ономатопеи за определени филми (например “Площад Корделие в Лион”, “Панорама по време на изкачването на Айфеловата кула”, “Феята на пролетта”, “Спасена от Роувър”, “Пътешествията на Гъливер”).

– Учениците от музикални паралелки може да съставят акомпанимент на избрани от тях филми. Останалите също може да предложат музикален съпровод и да наблюдават как изборът на музика променя възприятието за филма.

- Слушайте неаполитанската песен “Фуникули-фуникула” (написана през 1880 г.), както и италианска тарантела или различни баркароли, по повод “Екскурзия в Италия: от Неапол до Везувий”

- Сравнете музиката в тази версия на “Пътешествията на Гъливер в страната на лилипутите и в страната на великаните” с “Картини от една изложба” от руския композитор Модест Мусоргски (1874) и по-специално “Балет на неизлюпените пиленца” (п° 9) и темата на Бидло (п° 7).

ПРАКТИЧЕСКИ УПРАЖНЕНИЯ

Изработване на фолиоскоп / флипбук: включва създаване на малка книжка с рисунки, които разбиват някакво просто движение. Това може лесно да се направи с кубче с post-it бележки или чрез изрязване на малки листчета, които после се подвързват по реда на рисунките. Броят на страниците може да варира от 15 до много повече... За да си помогнат в рисуването на последователни и леко различаващи се изображения, учениците могат да работят с шаблон или върху прозрачна повърхност, за да се прехвърлят от една рисунка на друга.

Изработване на тауматроп: този пре-кинематографски обект позволява да си играем с ефектите на наслагванията, които създават оптична илюзия. На доста твърд картон, размер около 15 x 10 см, и бял от двете страни, се прави дупка в средата на двата радиуса. След това си представяме рисунка с два елемента: куче и неговия собственик, цвете и дърво... Начертаваме първата рисунка от едната страна на картоната, вдясно. Обръщаме картоната отгоре-надолу и изрисуваме втората рисунка вляво. Като закачим два конеца в отворите, ще бъде лесно да се завърти картоната, което ще накара двете изображения да се появяват последователно, а чрез бързо завъртане тези рисунки ще се смесят – ще ги видим една до друга. Може също така да се нарисува декор от едната страна и персонаж от другата. Филми като “Къпане в морето”, “Деца ловят скариди”, “Малкият Жул Верн” или “Пътешествията на Гъливер” може да бъдат източници на вдъхновение.

Заснемане на “Минута Люмиер”: оборудвани с камера (на телефон, фотоапарат и др.), учениците са поканени да направят изглед, подобен на този на братя Люмиер (с неподвижен план, въпреки че може да се добави звук). Темата може да е обща

за целия клас (по пътя към училище, гледката през прозореца, местния магазинер...), но с ограничения на едновременните изгледи. Добре е самите ученици да почувстват интереса към кадрирането спрямо тези правила и съобразявайки се с продължителността на изгледите (до 1 минута). Проектираният и коментарът на тези филмчета може да се направи групово в клас. След това може да откриете проектите, заснети от други деца по света, на уебсайта на програмата “Киното, сто години младост” (www.cinematheque.fr/cinema100ansdejeunesse).

Заснемане за минута от пейзажа или онова, което се вижда от транспортно средство (кола, влак, остъклен асансьор...), след като положението и оста на камерата са дефинирани предварително (фронтално или от страни, отпред или отзад) и е избран точният момент за стартирането на камерата. Помислете върху звуците и възможния музикален съпровод (ако той наистина би допринесъл с нещо).

По модела на “Екскурзия в Италия” и “Спасена от Роувър” може да се заснеме отиването и връщането по добре познат маршрут, като целта е да се пробуди някаква емоция; идентифициране на разликите между двете; избор и монтаж на музикален съпровод (с конкретно намерение).

По модела на “Номадски живот” може да се заснеме филм с 4 плана (с внимателно обмислени промени в кадрирането), който представя някакво ръчно и/или занаятчийско действие, включващо конкретно практическо умение (шиене, готвене, упражнение по геометрия, “направи си сам”, градинарство и др.) и няколко етапа (с начало, среда, край); след което може да се заснеме (и сравни) действие, чиято продължителност се побира в двуминутен кадър, без прекъсвания и движения на камерата.

По модела на “Спасена от Роувър” може да се заснемат три плана с животно, като оставим място за изненади.

Разделени на групи, учениците обмислят и заснемат малка ситуация, без диалог, с участието на два персонажа, или един персонаж и обект, в един план, при който се прилагат три специални ефекта чрез спиране на камерата: за появяване, изчезване и метаморфоза.

Използани изображения в педагогическите материали:

стр. 4 : *Disque de phénakistiscope* (1833), coll Cinémathèque française ©Dabrowski Stéphane ; *Zootrope* (1890) coll CF ©Dabrowski S. ; *Praxinoscope à manivelle*, coll CF ©Dabrowski S. ; *Fusil photographique* Marey (1882) Wikimedia Commons, Rama, collection Conservatoire national des Arts et Métiers ; *Kinetoscope Kinetophone* (1894), coll CF ©Dabrowski S ; *Un homme qui marche*, Étienne-Jules Marey, Chronophotographie (1883) coll CF ©Dabrowski S. / стр. 5 : *Théâtre optique* (reconstitution), coll CF ©Dabrowski S ; *Une représentation de lanterne magique*, dessin de Mesnel © Musée des arts et métiers /Cnam ; *Cinématographe Lumière*, affiche par Henri Brisot (1896) ; *Cinématographe Lumière*, affiche originale par Marcellin Auzolle © BIFI Bibliothèque du film – CF / стр. 28 : *L'exposition universelle de 1900 - L'entrée monumentale place de la Concorde à Paris*, photographe Louis Larger, Musée Carnavalet, Histoire de Paris ; *Vue de l'Exposition universelle à Paris en 1900, Tour Eiffel et Globe Céleste* – Photo : National Gallery of Art, Washington DC / стр. 31 : *Claude Monet, Impression, soleil levant* (1872-73), Musée Marmottan Monet ; *Claude Monet, La Gare Saint Lazare* (1877), Musée d'Orsay ; William Turner, *Eruption du Vésuve* (1817), Yale Center for British Art ; Andy Warhol, *Vésuve* (1980) ©The Andy Warhol Foundation / ADAGP / стр. 32 : *Gustave Doré, Le Repas de Gargantua* (1848) © BNF, Département des Estampes et de la Photographie ; Hermann Vogel, « *L'arroseur* » (1887), *Imagerie artistique de la Maison Quantin, Série 4, planche n°4* ; William Robert Hill, *Volcano at Hawaiï*, coll. Cinémathèque française; стр. 33 : *Saut à la perche*, chronophotographie d'Étienne Jules Marey (vers 1880), coll. Cinémathèque française ; *Repas familial Lumière en 1910 à La Ciotat* - Plaque Autochrome Lumière © Institut Lumière ; *Autoportrait à Casa-blanca*, Gabriel Veyre (1908) © collection Jacquier-Veyre ; Ella Maillart, *Giboulée de neige vers la vallée du Boron Kol au Tsaidam*. Chine, 1935 © Musée de l'Élysée, Lausanne ; Dorothea Lange, *Migrant Mother* (1936) © The Dorothea Lange Collection, the Oakland Museum of California, City of Oakland. Gift of Paul S. Taylor / стр. 34 : Eugène Atget, *Zoniers de la porte d'Italie* (1913) – source : Gallica-BnF ; Édouard Isidore Buguet, *Photographie spirite* (France, vers 1880), DR ; Marcel Duchamp, *Autour d'une table* (1917) Private collection. Courtesy Association Marcel Duchamp © Succession Marcel Duchamp, 2013, ADAGP/Paris, DACS/London ; *Le Testament du docteur Mabuse*, Fritz Lang (1933) © Nero-Film AG ; стр. 35 : *Cinq semaines en ballon et Voyage au centre de la terre*, Jules Verne, Illustrations par MM. Riou et de Montaut - Paris, Collection Hetzel ; « *Thé du Chapelier fou* », John Tenniel (1888) Illustration du livre de Lewis Carroll, *Alice au pays des merveilles*, publié en 1865 ; Illustration de Jean-Jacques Grandville (1838), du roman de Jonathan Swift, *Les Voyages de Gulliver* (1721) ; *Orchestre jouant lors d'une projection du Voyage dans la Lune de Méliès*, DR ; стр. 36 : *Aventures fantastiques*, Karel Zeman (1958) © Československý Státní Film/Malavida ; *Vingt Mille Lieues sous les mers* (20,000 Leagues Under the Sea, 1954), Richard Fleisch/Fleischer (1954), affiche originale, DR

Графичен дизайн

Графичен дизайн / концепция: Бенжамен Веско Адаптация: Алис Амо



CINED.EU Е ДИГИТАЛНА ПЛАТФОРМА, ПОСВЕТЕНА НА КИНООБРАЗОВАНИЕТО ЕВРОПА

CINED ПРЕДЛАГА:

- Мултиезична платформа със свободен достъп в 45 европейски държави, за провеждането на публични прожекции с некомерсиална цел
- Колекция от европейски филми, предназначена за деца и младежи на възраст от 6 до 19 години
- Педагогически материали за подготовка и провеждане на прожекциите: педагогическо досие към всеки филм, списък с педагогически дейности за учителите и културните медиатори, провеждащи заниманията, работен лист за всеки ученик, тематични видеа, улесняващи сравнителния анализ на откъси от филмите, обединени около определен мотив

CinEd е европейска програма за сътрудничество, посветена на кинообразование чрез европейското кино.

Проектът CinEd е съфинансиран от програма „Творческа Европа“ / подпрограма „Медиа“ на Европейския съюз.

Филмите, налични на платформата CinEd, са предназначени единствено за употреба с некомерсиална цел, в рамките на публични културно образователни прожекции.



Co-funded by the
European Union

