

ПОЛИЭКРАН И ПРОЦЕССЫ
ТРАНСФОРМАЦИИ
ЭКРАННОЙ КУЛЬТУРЫ
1950–1960-Х ГОДОВ

М.Ф. КАЗЮЧИЦ

Государственная Академия медиаиндустрии

В статье рассматривается «полиэкранное кино», полиизображение, в отличие от предшественников, созданное с помощью одного проектора и одного экрана, когда поликадр понимается как прием в изобразительном решении фильма, как взаимосвязь полиэкранного и поликадрового принципов. Описываются системы вариополикадрового широкоформатного кинематографа. Сегодня человек пребывает в окружении значительного числа устройств, имеющих экраны. Само по себе данное обстоятельство существенно изменяет опыт пользователя. Речь идет не столько об изолированности восприятия в целом (индивидуальные экраны разобщают), сколько в большей мере об изменении эстетического опыта зрителей. Вынужденное интенсивное обращение с многочисленными экранами способствует выработке, по-видимому, новых коммуникативных моделей, общих для населения различных регионов, которые способствуют именно интеграции пользователей/зрителей.

Ключевые слова: «полиэкранное кино», полиизображение, проектор, поликадр, поликадровый принцип, вариополикадровый кинематограф.

Существенный сдвиг в развитии экранной культуры (в настоящем докладе рассматриваются страны Европы и США) приходится на 1950–1960-е годы. Два десятилетия характеризуются мощными изменениями в сфере выразительных средств кино и ТВ. Феномен Новой волны во Франции, «независимых» в США, творческих находок М. Антониони, всплеск интереса к экспериментальному кино непосредственно связаны с технической модернизацией экранных технологий.

Одновременно к этому периоду телевидение окончательно укореняется как ведущее средство массовой коммуникации. Вместе с тем, возникший естественный отток зрителей из кинотеатров стал, в известной мере, стимулом развития так называемых новых систем кинематографа: панорамного, широкоэкранного, широкоформатного, вариополикадрового.

Термином «полиэкранное кино» традиционно обозначаются весьма разнообразные способы съемки и демонстрации множественного изображения (полиизображения). В истории развития кинотехники сложилось три основных способа создания полиэкранного изображения. Первые два принадлежат к полиэкранному кино, здесь полиизображение формируется двумя способами: 1) несколько кинопроекторов и несколько экранов; 2) несколько кинопроекторов и один экран. Третий способ связан с созданием поликадрового кино, его определяет полиизображение, созданное с помощью одного проектора и одного экрана. С этим последним вариантом связывается понимание поликадра как приема в изобразительном решении фильма. Однако границы исторической перспективы собственно поликадрового кино будут зависеть от некоторых существенных факторов. В первую очередь от вза-

имосвязи полиэкранного и поликадрового принципов. Традиционно первым фильмом, в котором было применено полиизображение, считается кинокартина А. Ганса «Наполеон» (1927): здесь была использована полиэкранная проекция с трех кинопроекторов на три экрана [2, с.46]. Однако первые опыты полиэкранного кино относятся еще к началу века. В 1900 году Р. Гримуэн-Сансон на Всемирной выставке в Париже продемонстрировал круговую панораму («Синерама») из 10 кинопроекторов и 10 экранов [12, с.273-274]. В то же время полиизображение, созданное на одной пленке, – прием, известный еще со времен пионеров кино. Так, в работах Ж. Мельеса нередко применяется полиизображение как частный случай комбинированного кадра. В работах «Человек-оркестр» («L'hommeorchestre», 1900), «Меломан» («Lemélonane», 1903) и др. применяется поликадр: изображения тематически, композиционно и содержательно связаны, что является сущностным признаком поликадрового кино [12, с.13]. К поликадру в дореволюционных работах обращался, например, Я. Протазанов и другие отечественные режиссеры. Нельзя пренебречь и вопросом о минимальном числе изображений. В энциклопедических изданиях [5; 16] минимальным числом изображений, составляющих полиизображение, считается три (вероятно, под влиянием фильма А. Ганса), хотя диптихи известны в кино и до фильма «Наполеон»¹.

Поликадр в период немого кино – типичное явление. Диптихи, триптихи (каше различной формы – вертикальное, диагональное, концентрическое и пр.) применялись в двух основных случаях. Во-первых, как эквивалент параллельного монтажа. Во-вторых, как средство привлечь внимание зрителя к символической стороне изображения. Прекрасный пример поликадра во втором значении есть в кульминационной части фильма А. Кавальканти

¹Например, в фильме «Муж индианки» (The Squaw Man», 1913) С.Де Милла.

«Только время» (1927) – образ Города как символа человечества. Любопытно, что режиссер, стремясь, вероятно, усилить метафору (амбивалентность человеческой природы), применил фигурные маски, так что поликадр напоминал разбитое зеркало.

Полиэкранный, таким образом, вполне согласуется с тем содержанием эстетического опыта, который предоставляли зрителю эксперименты в авторском (пользуясь термином А. Базена) кино тех лет – рваный монтаж и коллажная эстетика Годара, полиэкранные эксперименты Н. Джуйсона, Р. Флейшера и др.

Как особый тип экранного зрелища полиэкран широко распространяется на Всемирных выставках, начиная с 1958 года, и в системе рекламно-информационных форматах кино и ТВ. Фактически в этот период закладывается то культурное основание, которое сегодня отводится экрану как специальному средству коммуникации и развлечения (единичные панели, мониторные стены, светодиодные экраны больших размеров – в пространстве городов, учреждений, массово-театрализованных представлений), в известной мере определяющему новый особый эстетический опыт (синтез театра, новых типов экранной проекции, звуковых систем).

Общая тенденция новых систем кинематографа – опора на те психологические аспекты картины мира человека, которые прежде привлекались спорадически или не были задействованы вообще экранными искусствами. Зрелищные возможности панорамного кино во многом обусловлены механизмом периферического зрения, аширокоформатного кино – синтезом центрального и периферического зрения. Немаловажна роль и систем панорамного звучания, эффективные промышленные образцы которых вводятся в 1950-е годы. Полиэкранный опирается на специфический механизм центрального зрения, который в значительной мере определяет формирование перцептивного пространства (наряду с иными типами зрения) человека.

К этому располагали композиционные возможности поликадра, позволявшие гораздо более эффективно контролировать эстетическое воздействие изобразительного решения и нарратива. Подобную взаимосвязь нарратива, сюжетной разработки и выразительных средств кино, например, усматривал еще С. Эйзенштейн. В частности, в работе «Динамический квадрат» он предлагал изменять композицию кинокадра (вертикальная/горизонтальная) в зависимости от развития сюжетной линии фильма, линий отдельных героев [14, с.317-329].

Подобный культурно-исторический потенциал полиэкранного, поликадрового, вариоскопического кино оказался весьма востребован в 1950-е–1960-е годы, когда развитие аттракционно-развлекательной составляющей казалось панацеей спасения кинопроцесса от примата телевидения [3, с.121–127]. В качестве элемента оформления художественного пространства выставочной экспозиции полиэкранный, вариоскопический фильм мог значительно разнообразить эстетический опыт зрителя и включал:

- 1) разнообразные композиционные размещения экранов (крестообразные);

- 2) формы экранов (треугольные, концентрические, сферические). Как правило, арт-пространство предполагало нетипичные условия пребывания и для зрителя в зале/просмотрном пространстве. Зрители располагались на полу; полулежа; кресла совершали циклические разнотипные движения; экраны могли перемещаться, нависать над зрителем; пространство могло декорироваться дополнительным художественным освещением, отражающими поверхностями и пр.;

- 3) если фильм демонстрировался в качестве вариополикадрового (на одной пленке), то полиэкранная композиция могла включать специальные изобразительные элементы (динамический кадр – предшественник современной технологии

ключевого кадра – изменения размеров, числа кадров и пр.). Так, в 1958 году на Всемирной выставке в Брюсселе в зале ЧССР публике был представлен знаменитый киноаттракцион «LaternaMagica»: полиизображение формировалось кинопроекторами на нескольких экранах и в сочетании с музыкальным оформлением образовывало эффектное представление [11, с.55] В последующее десятилетие полиэкранное кино становится важным аспектом выставочной деятельности. Так, на Всемирной выставке в Монреале Чехословакия представила новый вариант знаменитого киноаттракциона «Поливидение» [1, с.2], число проекционных аппаратов и экранов составляло, соответственно, 11 и 48. При этом экраны, как правило, имели не только разный коэффициент соотношения сторон (например, экран с вертикальными пропорциями), но и форму экрана (круг, треугольник, шар) [11, с.13-14]. В те же годы поликадр становится распространенным приемом в рекламно-информационных форматах: кинотеатральных трейлерах, заставках к фильмам, кино- и тележурналам и т.д.

Указанные композиционные особенности полиэкрана позволяли эффективно решать спектр задач информационного и развлекательного характера. Возросшая популярность в оформлении выставочного пространства и в качестве изобразительного элемента экранного произведения показала востребованность полиэкрана в массовой культуре как особой синтетической художественно-эстетической системы. Эстетический опыт, формируемый у зрителя/потребителя, позволял эффективно решать информационно-коммуникативную и развлекательную задачи. Максимальный объем информации передавался за сравнительно краткий промежуток времени.

Тогда же, в 1960-е годы, предпринимаются отдельные попытки ввести вариополикадр в систему изобразительного решения

отечественного кино. В игровой киноленте Г.Рошала «Суд сумасшедших» (1962) был применен триптих, метод вариоскопии был применен в фильме Р. Быкова «Айболит-66» (1966). Научно-популярные фильмы оказались гораздо более успешными. «Утро космической эры» (1960), «Земля и небо» (1969), снятые К. Домбровским, одним из создателей отечественной кинопанорамы и зачинателем отечественной традиции вариополикадрового кино. Тем не менее, несмотря на широко проводившиеся экспериментальные исследования, основное внимание уделялось внедрению в массовое производство широкоформатных лент с неизменным соотношением сторон кадра, поиску методов качественной печати таких фильмов, производства соответствующих расходных материалов и др. Принципиальная эффективность полиэкранного (поликадрового) вариоскопического кино, таким образом, прогнозировалась в рамках отечественной экранной культуры в целом, но его фактический массовый и суггестивный эффект и возможность существовать в качестве самостоятельно художественного явления не были достаточно очевидными.

Выходя за указанные временные границы статьи, напомним, тем не менее, что отечественный полиэкранный кинематограф достиг звезд сквозь тернии. К началу 1970-х годов в СССР оформляются две системы вариополикадрового широкоформатного кинематографа: «Совполикадр» и «Варио-70», основанные на сходных технологиях производства. Название «Совполикадр» (советский полиэкранный кадр) связано с одноименной производственной технологией (так называемой «системой»)², созданной ведущими представителями научных и творческих коллективов НИКФИ и киностудии «Мосфильм» [8, с.25].

Данная система была запатентована в 1973 году авторским коллективом в составе А.С. Шейна, А.М. Светлова, М.З. Высоц-

²Заявка на коллективный патент подана в 1971 г. Патент выдан в 1973.

кого, Б.Н. Коноплева и других. Вариополикадр здесь создавался на широкоформатной пленке со стандартным шагом 5 перфораций, что соответствовало международному стандарту широкоформатного кинематографа. Фильмы творческой мастерской «Совполикадр» широко освещались в прессе. О вариополикадровом кино высказывались в разные годы Я. Варшавский, Г. Чухрай, С. Герасимов, С. Кулиш, А. Романов, Г. Капралов и др. [2; 4; 6]. Фильмы получали престижные награды на отечественных и на зарубежных кинофестивалях. Благодаря работам творческой мастерской полиэкранное решение фильма стало чаще применяться в документальных, научно-популярных и игровых кинокартинах вне «Совполикадра». Яркие примеры полиэкранных и/или вариоскопических изобразительных решений в художественном фильме «Победа» (1984) Е. Матвеева³ или в кинолентах соратника А. Шейна, Г. Бреннера «Этот день победы» (1984), «Мир в движении» (1986) демонстрируют высокий художественный потенциал вариополикадра в кинематографе.

Система «Варио-70» была создана в 1969–1970 годах коллективом «НИКФИ» при участии «Центранучфильма» [7, с. 3]. Домбровский выступал одним из разработчиков. Данную систему от «Совполикадра», помимо иного съемочного, проекционно-оборудования, цикла проявки-печати, отличал увеличенный размер кадра, имевший шаг кадра 10 перфораций на широкоформатной пленке. Это позволяло создавать весьма эффектные изображения, которые могли занимать максимальную площадь, равную двум стандартным широкоформатным кадрам. Основной сферой применения системы «Варио-70» в силу ее дороговизны и энергоемкости стал выставочный сегмент. Наиболее известным является короткометражный фильм «Земля и небо»

³Поликадр создан при участии Г. Бреннера.

(«СССР и космос»), который Домбровский выпускает для Всемирной выставки ЭКСПО-70 (Осака, Япония) [7, с. 1-10]. На киноленту хронометражем около 13 минут возлагалась задача «обобщить выводы из экспозиции... всего Советского павильона в целом» [10, л.5].

Домбровский, к примеру, подчеркивал комплексный характер экранного образа, созданного в полиэкранном кино: «Новая кинематографическая техника дает широкие возможности полифонического развития темы, и это очень важно, так как должно дать эстетический эффект совершенно особого рода» [10, л.4, 6]

Одновременно зрелищность, развлекательная сторона полиэкрана позволяла эффективно решать задачи манипулятивного характера, отвлекая зрителя/потребителя (реципиента) от критической оценки собственно транслируемого сообщения (реклама). Как синтетическая система полиэкран 1950–1960-х годов стал одним из характерных маркёров грядущего нового этапа в развитии экранной культуры, определяющей и определяемой эстетикой экрана.

Современный этап характеризуется широким развитием полиэкранных систем. В области профессиональной деятельности широко распространены так называемые мониторные стены, состоящие либо из отдельных мониторов, либо из больших панелей, изображение на которых программными средствами разбивается на сегменты. В то же время широчайшее распространение получили мониторные стены в рамках массовых театрализованных представлений (концерты, шоу). Они не только делают просмотр концерта более комфортным (увеличение объектов), но и в значительной мере изменяется эстетическое восприятие постановки в целом, формируя специфическое замкнутое пространство. Заметим, что принципиальная схема подобных экранов и их эстетического воздействия была подготовлена предшествующими годами развития кинотеатральных систем. Первые кон-

цртные экраны появляются еще в 1970-х годах. Изображение с трансляционных камер через проекторы проецировалось на размещенные в пространстве зала киноэкраны [15, с.336 и др.].

Сегодня индивид пребывает в окружении значительного числа устройств, имеющих экраны. Само по себе данное обстоятельство существенно изменяет опыт пользователя. Речь идет не столько об изолированности восприятия в целом (индивидуальные экраны разобщают), сколько в большей мере об изменении эстетического опыта зрителей. Вынужденное интенсивное обращение с многочисленными экранами способствует выработке, по-видимому, новых коммуникативных моделей, общих для населения различных регионов, которые способствуют именно интеграции пользователей/зрителей. В этой связи целесообразно в перспективе перейти к постановке проблемы полиэкранности как особого состояния эстетического опыта современного индивида в целом. В таком случае «полиэкранный», «полиэкранный» могут быть введены в качестве теоретического объекта, подобно существующим ныне объектам «симулякр», «телесность», «рекламный миф», определяющим во многом категориальный статус неклассической эстетики.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Варшавский Я. Неизбежность полиэкрана. Проблемы мастерства / Я. Варшавский // Искусство кино. – 1971. – №7.
2. Варшавский Я. Полиэкранный начинается / Я. Варшавский. – М., 1983.
3. Высоцкий М., Комар В. Новые горизонты кинотехники / М. Высоцкий, В. Комар // Искусство кино. – 1959. – № 7. С. 121–127
4. Герасимов С. Новые возможности экрана / С. Герасимов // Советский экран. –1970. – №17.
5. Кинословарь: в 2-х тт. / под ред.С.И. Юткевич. – М., 1960–1970. – Т.2. – С. 338

6. Капралов Г. Многоликий экран / Г. Капралов // Правда. – 1978, 13 января. – С.3
7. Комар В.Г. Кинематограф на Всемирной выставке Экспо-70 / В.Г. Комар // Техника кино и телевидения. – 1970. – №4.
8. Комар В. Обзор основных направлений развития техники кинематографии СССР на 1971–1975 годы / В.Г. Комар; Гос. ком. Совета Министров СССР по кинематографии «Госкино СССР». Всесоюз.науч.-исслед. кинофотоинститут «НИКФИ». – М., 1972. – С.25.
9. Комар В.Г. (руководитель), Бреус Ю.В., Лернер Я.Б., Лисогор М.М.и Стрелкова И.М.. Отчет о командировке группы советских специалистов в Канаду для ознакомления с методами использования и технологическими средствами кинематографа на Всемирной выставке 1967 г. в г. Монреале – ЭКСПО-67 / В.Г. Комар [и др.] – М., 1967. – С. 13.
10. Крепс В. М., Домбровский К. И. «СССР и космос». Литературный сценарий вариофильма. Авторизир. маш. 1969 // РГАЛИ. Ф. 2889. «Крепс». Оп. 1. Ед. хр. 97.
11. Майоров Н.А. Панорамные системы кинематографа / Н.А. Майоров // Мир техники кино. – 2011. – №22. – С.46.
12. Садуль Ж. Всеобщая история кино: в 6 тт. / Ж. Садуль. – М., 1958–1963. – Т.1. – С. 273–274.
13. Чухрай Г. «Наш марш» / Г. Чухрай // Экран 1970–1971. – М.: Искусство. 1971.
14. Эйзенштейн С. Избранные произведения в шести томах / С. Эйзенштейн. – М.: Искусство, 1964-1971. – Т. 2. – С.317-329
15. Якобсон М. Многокамерное производство: от подготовки до монтажа и выпуска / М. Якобсон. – М.: ГИТР, 2012. – С.336 илс.
16. The Film Encyclopedia / by the Estate E.Katz. – N.Y., 2005. – P.2013.

SPLIT SCREEN AND THE TRANSFORMATION PROCESSES OF SCREEN CULTURE IN THE 1950s AND 1960s

M.F. KAZYUCHITS

State Academy of Media Industry

The article deals with the system of variability of split frame of widescreen cinema. Today a person is surrounded by a large number of devices which have screens. In itself, this fact significantly changes the user's experience. It is not so much about the isolation of perception as a whole, but more about changing the aesthetic experience of the audience. Involuntary intensive treatment of multiple screens courses the development of new communication models that contribute to the integration of users/viewers in particular.

Keywords: «split screen cinema», split image, projector, split frame, split frame principle, variability of split frame cinema.

LIST OF REFERENCES:

1. Varshavsky Ya. Neizbezhnost poliekrana. Problemi masterstva. [Inevitability of a split screen. Skill problems] / Ya. Varshavsky // Art of the film. – 1971. – No. 7. (In Russ.)
2. Varshavsky Ya. Poliekran nachinaetsya [A split screen begins] / Ya. Varshavsky. – M, 1983.
3. Vysotsky M., Komar V. Novye gorizonti kinotekhniki [New horizons of film equipment] / M. Vysotsky, V. Komar // Art of the film. – 1959. – No. 7. Page 121-127 (In Russ.)

4. Gerasimov S. *Novie vozmojnosti ekrana [New opportunities of the screen] / S. Gerasimov//Soviet screen. –1970. – No. 17. (In Russ.)*
5. *Film dictionary: in 2 vol. / under the editorship of S. I. Yutkevich. – M, 1960–1970. – T.2. – Page 338(In Russ.)*
6. Kapralov G. *Mnogolikiy ekran [Many-sided screen] / G. Kapralov//Truth. – 1978, on January 13. – Page 3*
7. Komar V. G. *Kinematograf na vseмирnoy vistavke Expo-70 [Cinematography at the World Fair Expo-70] / V. G. Komar//Equipment of cinema and television. – 1970. – No. 4. (In Russ.)*
8. Komar V. *Obzor osnovnih napravleniy razvitiya tehniki kinematografii na 1971-1975 [The review of the main directions of development of cinematography technology in the USSR in 1971-1975] / V. G. Komar; State Committee Council of ministers of the USSR on cinematography of «State cinema of the USSR». All-soviet scientific research NIKFI film photoinstitute. – M, 1972. – Page 25. (In Russ.)*
9. Komar V.G. (head), Breus Yu.V., Lerner Ya.B., Lisogor M.M., Strelkova I.M. *Otchet o komandirovke gruppy sovetskih specialistov v Kanadu dlya oznakomleniya s metodami ispolzovaniya i tehnologicheskimi sredstvami kinematografa na vseмирnoy vistavke 1967 goda v Monreale. [The report on business trip of group of the Soviet experts to Canada for acquaintance with methods of use and technological means of cinema at the World Fair 1967 in Montreal] – EXPO-67 / V. G. Komar [etc.] – M., 1967. – Page 13. (In Russ.)*
10. Kreps V. M., Dombrovsky K. I. *SSSR I kosmos [«USSR and space»]. Script of a variofilm. 1969 / RGALI. F. 2889. «Kreps». Op. 1. xp. 97. (In Russ.)*
11. Mayorov N. A. *Panoramnie sistemy kinematografa [Panoramic systems of a cinema] /N. A. Mayorov//World of equipment of cinema. – 2011. – No. 22. – Page 46. (In Russ.)*
12. Sadul Zh. *Vseobschaya istoriya kino: v 6 tomah [General history of cinema: in 6 vol.] / Zh. Sadul. – M, 1958–1963. – V.1. – Page 273-274. (In Russ.)*

13. Chukhrai G. *Nash marsh* [«Our march»] / G. Chukhrai // *Screen 1970-1971*. – M.: Art. 1971.

14. Eisenstein S. *Isbrannie proizvedeniya v shesti tomah* [The chosen works in six volumes] / S. Eisenstein. – M.: Art, 1964-1971. – V. 2. – Page 317-329 (In Russ.)

15. Jacobson M. *Mnogokamernoe proizvodstvo: ot podgotovki do montaja I vipuska* [Mastering Multicamera techniques: from preproduction to editing and deliverables] / M. Jacobson. – M.: GITR, 2012. – Page 336. (In Russ.)

16. *The Film Encyclopedia*/by the Estate E.Katz. – N.Y., 2005. – P. 2013.