

From Theory to Methodology of Cinema

Sergey Schtein

PhD (Art), assistant professor

UDC 791.43.01

ABSTRACT: The article aims at justification and description of transcendence from the object-oriented and conceptual-oriented theorizing in cinema studies resulting in the existing fragmentary theory of the cinema to the special methodological development as a framework of problematization of the existing knowledge-modified representations, for their de-objectivation, rationing and arranging according to the program of the cinema ontology, understood as a main constructive element of the cinema considered as system-of-activities.

The author analyzes "turn" from classic to specific methodological work connected with transition from an activity problematization to problematization of object representations concerning cinema, replacement of a reflexive stage — process of a de-objectivation of problematization, and a stage of promotion of methodical provisions — rationing the de-objectivation knowledge.

As one of initial conditions of the special methodological activity developed in article the notion of *norm* is defined in work of the methodologist of cinema, connected with the fact, that the objectified parts of knowledge of a cinema received by it, have to be in relation to ontology of cinema to the scalable derivative expressed in the logical, structural and conceptual key set by theoretical model of ontology cinema.

This condition does the received constructions within the described methodological work functionally jointed with each other without carrying out additional methodological work. Thus, methodology of cinema described in article as a specific form of activity, first, is the effective tool for work with any sort as object representations of a cinema, and, secondly, the subject independent mechanism forming the objectified film theory. That ushers in essentially new stage in development of cinema studies.

Summing up, personality of the new specific subject of cinema studies, that is the *methodologist of cinema*, intended to carry out this methodological work, is described. The functions of the methodologist in its framework are limited not only by its own strict norms, but also by a number of the ethical principles allowing it, being in an activity cinema system, to abstract from the situation and prevent from becoming a part of the system.

KEY WORDS: methodology of cinema, ontology of cinema, film theory, cinema science, methodologist of cinema, system cinema knowledge



Первые на Венере. Космические путешествия в отечественном кино 1930–1960-х годов

Н.Ю. Спутницкая

кандидат искусствоведения

УДК 778.5

АННОТАЦИЯ

Цель статьи — ввести в научный оборот ранее неизвестные архивные документы и экспериментальные съемки, представить историкам новый фактографический материал по теме научно-фантастического кино. При обращении к опыту режиссеров, чьи работы не нашли достаточного отклика в отечественной кинонауке, выдвигается гипотеза на основе обширного архивного материала о том, что первый в мировом кино фильм о покорении Венеры был задуман и частично снят в России во второй половине 1930-х годов. Материалы статьи призваны изменить существующие представления о развитии научно-фантастического жанра в мировом кино.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

научная
фантастика
в кино, Птушко,
Клушанцев,
комбинированные
съемки

В разгар «оттепели» — «покорение Венеры» в советском кино

Развитие отечественного научно-фантастического кино в 1960-е годы в постсоветских исследованиях российского кино справедливо связывают с именем П. Клушанцева. Именно его фильмы, детально воспроизводящие путешествия по Вселенной, соответствовали общемировым критериям жанра: сочетание художественных задач с научно-просветительскими, показ возможностей человеческого разума с акцентом на изобретение или открытие.

Все работы в области экранизаций космических путешествий, поставленные в СССР до Клушанцева, принято описывать как единичные попытки приспособить тему к социально-политическим и культурным реалиям. К середине 1950-х на фоне развития научных знаний тема космических путешествий в игровом кино обретает невиданный интерес во всем мире. «В яркой образной форме бороться за естественно-научное атеистическое мирозерцание»¹ — таков лозунг советских авторов. Кроме того, стимулирует интерес к жанру развитие технологий широкоэкранный и панорамного кино. Так архивы сохранили сценарий А. Довженко

¹ РГАЛИ. Ф. 2453 оп 3. Ед. хр. 1507. Л. 20.

² РГАЛИ. Ф. (Кулешов) 2679. Оп. 1. Ед. Хр. 109. Ф. 2453. Оп. 4. Ед. хр. 115.

³ РГАЛИ. Ф. 2453 оп. 3. Ед. хр. 1507.

«В глубинах космоса» и сценарий Л. Кулешова и К. Домбровского для панорамного кино, заявку «Встреча в космосе» Н. Экка, В. Комарова и М. Померанцева². В 1955 году С. Болотин заключает с «Мосфильмом» договор на написание оригинального сценария «На далекой планете»³ о путешествии советского экипажа на Венеру (постановка планируется для А. Птушко). Но только лишь спустя шесть лет советское кино решится экранизировать покорение второй планеты от солнца. «Планета бурь» будет поставлена на Ленинградской киностудии научно-популярных фильмов и провозглашена первым в мире фильмом о полете на Венеру.

К этому времени научно-популярные фильмы Клушанцева снискали популярность и международное признание. В основе первой и единственной «чистой» игровой картины режиссера «Планета бурь» (1961) лежит повесть писателя-фантаста А. Казанцева (второе название «Внуки Марса»). Действие происходит в недалеком будущем. Уже один из ключевых принципов построения научно-фантастического произведения: объяснение цепочки необъяснимых явлений, которое выглядит научным и вполне обоснованным, — выделяет работу Клушанцева из ряда других сценариев, но именно постановочные решения в «Планете бурь» выдвинули фильм на мировую арену. Его герои — прежде всего, исследователи, борясь за жизнь, они успевают собрать материал и пытаются осмыслить происходящее с «научных» позиций.

Фильм, безусловно, оказался выдающимся в своем жанре явлением. Достоверно и добротнo сделаны трюки, комбинированные съемки сцен «в космосе», создана атмосфера задыхающейся от вулканов и паров «горячей планеты», до сих пор поражает воображение вездеход, на котором путешествует советский экипаж. При этом животный мир, мир мезозойской эры оказался слабой стороной «Планеты бурь»: динозавров-хищников исполняют люди в костюмах. Авторы в этих эпизодах отказываются от по-кадровой анимации, которая успешно использовалась в мировой практике экранизации доисторических времен⁴. Неубедительно и нападение птеродактиля на вездеход. Мезозой и мир реальный не интересовали автора так, как мир космоса. Родина космонавтов в фильме представлена только двумя кадрами воспоминаний Марии: праздничной демонстрацией и крупным планом радостного лица возлюбленного, реальная Москва репрезентируется через голос Левитана.

Возвращаясь к замыслу Птушко и Болотина, имеет смысл обратить внимание, что в нем наиболее детальную проработку нашли именно «мезозойские эпизоды». Герои сценария «На да-

лекой планете» на Венеру добивались к исходу пятого месяца, и, как и герои Клушанцева, долго искали Землю. На неизведанной планете кругом вода, через шлюзовую камеру члены экспедиции выходили в кислородных масках, но вскоре обнаруживали, что воздух Венеры почти не отличается от Земного. Начальник экспедиции взбирался на самую высокую вершину и водружал на ней советский флаг. То есть с идеологической точки зрения замысел был выверен. Вся советская страна начинает строить межпланетный корабль МПК-1, начальник рейса решает взять на Землю максимальное количество обогащенной радиоактивной руды. К заявке Болотина Птушко пишет, что давно мечтал поставить приключенческий фильм с элементами научной фантастики: «Этот сценарий даст мне возможность широко использовать при постановке излюбленные мною методы трюковой съемки и объемной мультипликации (в сценах с доисторическими животными)»⁵.

Основные претензии к сценарию Болотина вызывала неубедительная научная составляющая: не учтена высокая температура на поверхности Венеры и ее сплошная облачность, «нельзя допустить, чтобы на Венере был климат и животный и растительный мир чуть ли не вполне аналогичный тем, которые были на Земле в любой геологический период»⁶. И, тем не менее, в «Планете бурь» посетители Венеры оказываются в доисторических временах. Как и в фильме Клушанцева, главная слабость сценария Болотина — схематичные образы космонавтов, в основном герои представляют собой функции (в понимании В. Проппа). Наивен отбор кандидатов на экипаж корабля: по объявлению на стенке; нарисованы очереди, как в «Аэлите» Протазанова. А главная мотивировка — поиск на Венере урана, сближает фильмы с историями о золотоискателях. Кроме того, неудачно выбран мелодраматический сквозной мотив: влюбится или не влюбится в девушку один из участников экспедиции. Клушанцеву же удалось избежать многих «подводных камней» жанра, и хотя он использовал сходные решения в интерпретации неизведанной планеты, но главное — мотивация действующих лиц: герои сумели отыскать ключ к разгадке сгинувшей марсианской цивилизации, а гендерные роли в «Планете бурь» предстали традиционными: женщина остается у «очага» ждать возвращения завоевателей.

После получения Птушко развернутого отзыва консультанта — лектора московского планетария А. Полякова сценарный отдел вновь рассмотрел рукопись Болотина и пришел к выводу, что продолжать работу над ней нецелесообразно, «так как сценарий построен на традиционных мотивах, научная фантастика

⁵ РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 3. Ед. хр. 1507. Л. 11.

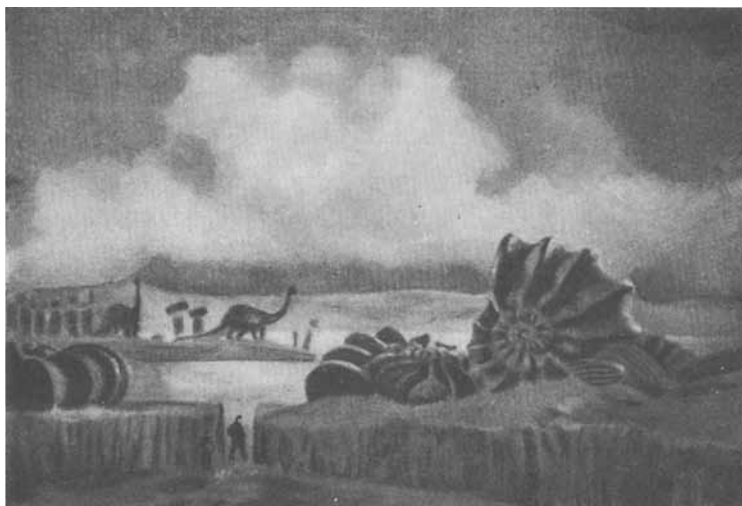
⁶ Там же, л. 16.

⁴ В 1955 году доисторический мир был успешно реконструирован в известном советскому зрителю чешском фильме «Путешествие к началу времен» К. Земана, который также, как фильмы Птушко и Клушанцева, был в 1960-х гг. переименован киностудией Р. Кормана для показа в США. — Прим. авт.

⁷ РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 3. Ед. хр. 1507. Л. 25.

его отражает вчерашний день науки»⁷. Птушко начал снимать первый советский широкоэкранный фильм по мотивам былин — «Илья Муромец». Но история его замысла научно-фантастического фильма имеет более захватывающую судьбу, чем та, которая складывается благодаря информации, сохранившейся в Деле сценария Болотина архива «Мосфильма».

К истории вопроса: кинематографическая Венера после победы мирового коммунизма



Кадр из экспериментального фильма А. Птушко «Утренняя звезда»

Первый в истории мирового кино фильм о полете на Венеру был задуман Александром Птушко еще во время триумфального шествия по экранам страны «Нового Гулливера»⁸ и запущен в производство в 1936 году. «Утренняя звезда», скорее всего, не была выпущена на экраны, информации о ней нет ни в одном справочнике и фильмографии Птушко, но сам режиссер неоднократно писал об экспериментальном фильме, в частности — в главе двух изданий книги «Трюковые и комбинированные съемки», написанной в соавторстве с Николаем Ренковым. Во втором издании (1948) он использует только кадры из фильма «Утренняя звезда», иллюстрируя технологию макетной съемки. А в издании 1941 года указывает в подписи к кадрам режиссера, художника Ю. Швеца и оператора К. Кузнецова. И если «На далекой планете» не выдерживает критики, то «Утренняя звезда» оказывается компонентом, без которого история постижения космического пространства в отечественном игровом кино, как и история освоения комбинированных методов съемок, будет неполной.

⁸ Просмотр «Нового Гулливера» // Ленинские искры. 1935. 15 апр.

⁹ Научный архив Госфильмофонда. Секция 4. Ф. 1. Оп. 1. Ед. хр. 756.

¹⁰ РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 3. Ед. хр. 260.

Первый вариант сценария фильма о путешествии на Венеру был представлен Болотиным на «Мосфильме» в октябре 1935 года и назывался «Голубая звезда»⁹. Работа была в целом одобрена директором студии Борисом Бабицким, но отправлена на доработку. Главным образом, руководство не устраивал образ антагониста — профессора Герта и излишне подробное описание подготовки к космическому полету. В соавторстве с А. Толстым¹⁰ Болотин почти полностью переписывает сценарий и рождается «Утренняя звезда». При этом сверка двух работ, которые не разделяет даже год, может служить выразительной иллюстрацией стремительной смены приоритетов в советской кинокультуре. Кроме того, становится понятной природа мотивов и центральные герои «На далекой планете».

В «Голубой звезде» Болотин предлагает синтез утопии и космической темы, использует форму прошедшего будущего. Время действия — семьдесят лет после победы Мировой революции. Замысел увлекает с первых строчек, сценарий читается с интересом и сегодня, в нем достаточно подробно и зримо дан интерьер, немногочисленными, но яркими деталями описан ландшафт и природа планеты, создается атмосфера романтическая и жуткая одновременно, и путешествие на Венеру превращается в головокружительную авантюру с разоблачениями, побегами, рискованными экспериментами молодых героев.

Атмостат перед взлетом приобретает форму идеально-го шара, покрытого сеткой шестиугольников, он взлетает как мыльный пузырь и исчезает, словно испаряясь, за 50 минут долетая до Венеры. Чужая планета встречает морскими чудовищами: плезиозавры и огромный осьминог кидаются к дерзким пришельцам. Интересен интерьер кабинетов ученых: вырастающие из под пола стулья и столики, умная кухонная техника. Лодка в виде летучей амфибии, кресло, сооруженное из кустарника, — являют характерный для научно-фантастических повествований футуристический образ будущего и оказываются вполне органичными в общем замысле. Гибкая металлическая тетрадь или карта местности, снабженная системой оптических приборов, благодаря которой масштабы рассматриваемой детали увеличиваются и прорастают надписи, — не вызывают сегодня сомнений в возможности воплотить все эти чудеса, ставшие спустя 80 лет атрибутами повседневности. Птушко, с учетом его личного опыта комбинированных съемок и мировых достижений в области оптических совмещений, дорисовок и макетных съемок того времени, было по силам в 1935 году вывести на экран рогатую лягушку величиной с быка, игуаноидов — трусливых

30-ти метровых чудовищ, трехглазых рыб и метровых стрекоз мегайнеров — населяющих экранную Венеру. Во всяком случае, сохранившиеся кадры экспериментальных съемок к фильму позволяют предположить, что инопланетие получалось весьма достоверным. Отдельная символическая функция принадлежала голубому цвету и его оттенкам — голубая гора, хранящая заветную руду, фосфорные дорожки, освещающие путь в ночи.

Значительно меньше подробностей в описаниях Мировой Коммуны. По эстетике решение земных эпизодов, очевидно, тяготело бы к «Строгую юноше» А. Роома: Коммуна — средоточие белого, чистого, все в ней лаконично, лишь город украшен обилием скульптурных изваяний, устремленных ввысь, откуда доносится и глас диктора радио, комментирующий события в мире науки. В центре столицы Коммуны — памятники Ленину и Сталину.

Итак, сюжет «Голубой звезды». Молодой биолог Лирия — внучка ученого метеоролога Альфреда Герта, в результате ряда опытов обнаруживает, что на Венере есть хлорофилл, а значит — жизнь, и оказывается в команде четырех энтузиастов, отправляющихся на неизведанную планету. При этом движущей силой сюжета становится не просто путешествие для изучения климата, животного и растительного мира иной планеты (функция Гертов), но и добыча урановой руды для атомной энергетики. Кроме того, в центре драматургической конструкции находятся характерное для фильмов первой половины 1930-х утверждение приоритета дружбы над любовью и мотив, обязательный для фильмов того времени, — вмешательство вредителя. То есть замысел являет как бы слепок *пограничного положения* советского кинематографа тех лет в отношении тематики, конфликтной основы и персонажной системы. А тема вредителя была редуцированной темой об ученом-одиночке.

Капитан корабля — чернокожий Марамби — изобретатель атмосфера, на котором осуществляется полет, влюблен в Лирию, она отвечает ему взаимностью, но сама при этом оказывается предметом вожделения для спортсмена и врача («биодинамиста») Кратова. Однако в финале ребенок, родившийся на Венере у Лирии и Марамби, будет воспитываться совместными усилиями. А лирическую песню Марамби о голубой звезде любви, подаренную возлюбленной под аккомпанемент гавайской гитары накануне космического полета на неизведанную планету, в финале сменяют бодрые аккорды марша «Голубой Звезды».

Почти ровесником замысла оказывается роман В. Владко «Аргонавты Вселенной» — один из первых «канонических» советских

научно-фантастических романов: в нем присутствуют межпланетный полет интернационального советско-китайского экипажа и «космический заяц», освоение сказочно богатых недр соседней планеты, схватки с чудовищами на Венере и триумфальное возвращение на Землю. Пока не удалось установить были ли авторы «Утренней звезды» знакомы с украинским романом (на русском языке он был издан в 1939 году, но первое издание на украинском увидело свет в 1935 году). Однако даже если предположить, что Птушко и Болотин читали «Аргонавтов Вселенной», их сценарии о Венере не апеллировали к роману и могут считаться оригинальными литературными произведениями о путешествии на Венеру. И, в отличие от «оттепельной» версии, сценарии 1930-х годов заслуживают не снисходительного внимания, а пристального интереса.

В интертексте замысла присутствуют и элементы экранизации романа А. Конан Дойла «Затерянный мир» (США, 1925) — первый в истории мирового кино полнометражный фильм о путешествии в доисторические времена. В нем покеровую анимацию делал специалист по трюкам У. О'Брайен¹¹. В «Голубой звезде» разрабатывается тот же конфликт, что и в «Затерянном мире», — характерный вообще для жанра: ученый-одиночка и дерзкий молодой человек противостоят друг другу. (Стоит заметить, что «Новый Гулливер» Птушко позиционировался как ответ американскому «Кинг-Конгу». А эпизод битвы Кратова с птеродактилем служит прямой отсылкой к американскому фильму.) Герту ближе «старый мир», но он не хочет, чтобы на Венере «сызнова началась предыстория человечества, основанная на насилии, эксплуатации и борьбе каждого с каждым»¹². Весьма трогательно его прощание с родиной, перед путешествием он ощущает себя обреченным. Герт действительно не вернется, с Венеры привезут нового человека — его внука. В «Голубой звезде» антагонист получился неисправимым скептиком, носителем традиционных ценностей, а не «маски фашиста», о которой говорится в Рекомендациях к сценарию¹³.

В оборонной фантастике образ одиночки, человека, способного за счет личных качеств решать задачи, непосильные для остальных, сменяется образом одного из многих. Совсем иной предстает родина космонавтов в «Утренней звезде», рисующей не абстрактное будущее, а вполне реальную историческую ситуацию. «Командарм и профессор выходят на веранду, висящую над Москвой. Внизу открывается новая, реконструированная Москва с широкими магистралями, полными людей и машин, вся в зелени садов, в зеркальном блеске полноводной Москвы-реки,

¹¹ Один из первых постановщиков спецэффектов. В «Кинг-Конге» (1933) О'Брайен впервые в истории кино использовал совмещения в одном кадре и живых актеров и кукол, играющих монстров.

¹² Научный архив Госфильмофонда. Секция 4. Ф. 1. Оп. 1. Ед. хр. 756.

¹³ Там же.

¹⁴ РГАЛИ. Ф. 631.
Оп. 3. Ед. хр. 260. Л. 2.

по которой с далекими гудками движутся морские пароходы. Виден дворец Советов и статуя Ленина. Как ласточки проносятся во всех направлениях самолеты <...> — это создано под завесой обороны. Этому ничто не должно угрожать»¹⁴, — завещает Командарм.

Романтика Кратова заменил подчеркнуто высокий геолог Мельников, которого вызывает Реввоенсовет для важной миссии. А место Лирии в «Утренней звезде» занимает Люба — парашютистка из Владивостока. Однако появляется в сценарии и арийка — Эрна. Изменились и мотивации. На Венеру летят за добычей радиоактивного элемента экадизия, способного расщеплять в считанные секунды металл. Луч, заряженный чудесным веществом, в считанные секунды растворяет клинок в экспозиции сценария. У кого в руках окажется доступ к экадизию, за тем — победа в грядущей войне. Два лагеря, два костра, два корабля — на Венере, но неизменными остаются трюковые приключения. В финале герои возвращаются на Землю на германском космическом корабле во многом превосходящем в размерах советский корабль.



Кадр из экспериментального фильма
А. Птушко
«Утренняя звезда»

Следует заметить, что и в «Новом Гулливере», и в «Золотом ключике» Птушко — фильмах, «обрамляющих» работу режиссера над «Утренней звездой» героям не удастся преодолеть свою телесность и войти в мир трансцендентального, а в мир нормы они возвращаются только под руководством наставника. Таким образом, в советском кино 1930-х годов идея великого по физическим размерам человека и человека, покоряющего космические просторы, довольно быстро вытесняется историей о человеке мимикрирующем, вливающимся в толпу.

В «Утренней звезде» нападение Левиафана предваряет возвращение на Землю, служа интродукцией будущей борьбы, а в «Золотом ключике» взрослый опекун прилетает за куклами на воздушном корабле (можно предположить, что этот трюк был для Птушко наваян так и не реализовавшейся идеей экранного летающего атмостата из проекта «Голубой звезды»). «Новый Гулливер», «Утренняя звезда», «Руслан и Людмила», «Золотой ключик», «Волшебное зерно» — эти советские фильмы 1930-х годов, кроме опытов по масштабированию человека на экране и экранизации фантазийного мира, репрезентируют проблемы конструирования идентичности в сложных политических и социокультурных условиях. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Журавлев В.Н. За четверть века до космической эры // Из истории кино. — М.: ВНИИ киноискусства. — 1985, вып. 11. — С. 122–146.
2. Птушко А., Ренков Н. Комбинированные и трюковые киносъемки. — М.: Госкиноиздат, 1941. — 262 с.
3. Птушко А.Л., Ренков Н.С. Комбинированные и трюковые киносъемки. — М., 1948. — 265 с.
4. Цыркун Н. Эстетика кэмп и кинокомикс // Вестник ВГИК. — М., 2013, № 17. — С. 86–94.

REFERENCES

1. Zhuravlev V.N. Za chetvert' veka do cosmicheskoy ery [For a quarter of the century to a space age] — M.: VNII kinoiscusstva. — 1985, vyp. 11. — P. 122–146.
2. Ptushko A., Renkov N. Combinirovanny i tryukovy kinosymki [The combined and trick photography]. — M.: Goskinoizdat, 1941. — 262 p.
3. Ptushko A.L., Renkov N.S. Combinirovanny i tryukovy kinosymki [The combined and trick photography]. — M., 1948. — 265 p.
4. Tsyrukun N. Estetika kempa i kinokomics [The aesthetics of the camp and a movie comics] — M., 2013, No 17. — P. 86–94.

The First Men on Venus: Space Travels in Russian Cinema of the 1930–1960s

Nina Sputnitskaya

PhD (Art)

UDC 778.5

ABSTRACT: The article introduces unknown archival stuff and experimental footage into scientific circulation to provide historians with some new factual material concerning sc-fi cinema. The author argues, that the first movie in world cinema about conquest of Venus was designed and partially shot in Russia in the second half of 1930s.

Three scripts and the context in which the genre in question developed in 1930–1950s are described. P. Klushantsev's *The planet of storms* (1961) appeared an unexampled case of the genre. There space-travellers managed to find a key to a solution of the perished Martian civilization. The film boasts of authentically performed tricks, trick photography of scenes “in space” and the atmosphere of the “hot planet” choking with volcanoes and vapors; the all-terrain vehicle with which the Soviet crew travels still blows the mind. Anyhow the fauna of the Mesozoic era appeared much weaker: predator dinosaurs are performed by costumed actors. In these episodes filmmakers refuse from stop-motion animation which has been successfully used in world screen practice. The Age of Reptiles and actual world didn't interest Klushantsev as much as outer space. But in plans of A. Ptushko who started working on the movie about Venus's conquest in 1936, the reconstruction of the prehistoric premises with means of stop-motion animation appeared the main device.

The works considered appear a vital contribution to the province of domestic sc-fi cinema as well as the history of acquisition of trick photography. Besides experiments on screen scaling of a person, fantastic stuff adaptation space plots represent modes of identity design under complicated political and socio-cultural conditions.

The stuff presented in the article might facilitate to modify the ideas of sc-fi genre in the world cinema.

KEY WORDS: science fiction, Ptushko, Klushantsev, trick photography

КИНОЯЗЫК И ВРЕМЯ
ГЕНЕЗИС ОБРАЗА



Фото С. Уразовой