

RENÉ CLAIR

RÉFLEXION
FAITE

NOTES POUR SERVIR
À L'HISTOIRE DE L'ART
CINÉMATOGRAPHIQUE

DE 1920
À 1950

GALLIMARD
QUATRIÈME ÉDITION

728

К 48

РЕНЕ КЛЕР

РАЗМЫШЛЕНИЯ
О
КИНОИСКУССТВЕ

ЗАМЕТКИ К ИСТОРИИ
КИНОИСКУССТВА

1920 по 1950 г.г.

ВСТУПИТЕЛЬНАЯ
СТАТЬЯ
С. ЮТКЕВИЧА

43-1987

43-75

Орловская областная

БИБЛИОТЕКА

им. п. К. Крюцкой

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
"ИСКУССТВО"
МОСКВА - 1958

4/3 1986

317085

Перевод с французского
Т. В. ИВАНОВОЙ

314062

РЕНЕ КЛЕР — МАСТЕР ФРАНЦУЗСКОГО КИНО

«Клер» по-французски значит «ясный».

И действительно, творческая биография прославленного французского режиссера, носящего эту фамилию, за очень редкими отклонениями, развивалась последовательно и ясно.

Среди художников своего поколения Рене Клер выделяется целеустремленностью и неизменностью вкусов и взглядов, за что он и заслужил упрек со стороны некоторых западных кинокритиков в «старомодности».

Но предлагаемый вниманию советского читателя перевод книги Клера свидетельствует, что многие из его «размышлений», относящиеся даже к довоенному периоду, оказались весьма актуальными, не утратившими и сегодня своей свежести, ибо в них глубоко и реалистично оценивается положение киноискусства в современном капиталистическом мире.

При построении книги автор прибег к оригинальному приему диалога с самим собой, противопоставив суждениям Рене Клера двадцатых годов (когда он занимался преимущественно киножурналистикой) Рене Клера 1950 года, трезво и критически относящегося к увлечениям своего молодого двойника и с удивлением констатирующего совпадение многих «размышлений», несмотря на то, что их разделяет четверть века.

Рене Клер всегда был одним из тех редко встречающихся режиссеров — и в этом его отличительная особенность, — которые двигаются не вслепую, а умеют и любят

осмысливать свой творческий опыт и, пристально вглядываясь в процесс развития всего киноискусства, делают для себя важные выводы.

Следует сразу отметить, что круг размышлений и наблюдений Рене Клера не очень широк. Он ограничивается главным образом судьбами кинематографии. Но даже в этой узкой сфере он как честный художник не может уйти от выводов гораздо более глубокого и обобщающего значения.

Название книги Клера трудно передать по-русски: «Reflexion faite» — скорее всего значит «По зрелому размышлению». И в самом деле эта небольшая книжка является как бы итогом творческого пути и раздумий автора.

Впрочем, в художественном облике Рене Клера всегда поражала та обдуманная зрелость, с которой двигался он от фильма к фильму, не зная, по существу, тех неровностей, провалов, срывов, которые были свойственны большинству его сверстников.

С первого же своего самостоятельного фильма («Париж уснул») Клер уверенно занял место, как бы принадлежавшее ему по праву, и с той поры лишь развивал и оттачивал свое мастерство, почти ничего не меняя в тех принципиальных позициях, о которых заявил еще до начала своей режиссерской карьеры.

Конечно, как художник он был зависим от своего времени. Он эволюционировал, что особенно заметно на последних его работах, но о верности Клера своим основным идеалам, избранным еще в двадцатых годах, свидетельствуют как все его фильмы, так и эта книга — действительно плод зрелого размышления.

В объем короткого предисловия, естественно, не может вместиться вся творческая биография такого интересного и плодотворно работающего до сих пор художника, как Рене Клер, но все же мне придется хотя бы конспективно напомнить основные ее вехи, для того чтобы читатель лучше уяснил бы связь его творчества с мыслями, высказанными в этой книге.

Клер-теоретик никогда не противоречил Клеру-практику. Они составляют неразрывное целое и хотя иногда могут поспорить друг с другом, например на страницах данной книги, но все же это только спор двух друзей, стремящихся к единой цели.

Советские зрители, всегда с сочувствием и симпатией встречающие прогрессивные кинофильмы зарубежных стран, смогли во время проводившихся в СССР недель французского фильма довольно полно ознакомиться с разнообразным и интересным творчеством современных мастеров киноискусства Франции. В частности, работы Рене Клера давно уже пользуются заслуженным признанием в нашей стране. Недаром его фильм «Последний миллиардер» был отмечен премией на фестивале в Москве в 1935 году. Творчеству Клера посвящена специальная монография на русском языке, а мелодии из его картины «Под крышами Парижа» прочно вошли в репертуар наших оркестров легкой музыки.

Рене Клер не только самый популярный из французских режиссеров старшего поколения, но, на мой взгляд, и «самый французский» и «самый кинематографичный».

«Самый французский» он потому, что свойства его таланта чрезвычайно национальны — ясный галльский ум соединяется в нем с чуть ироничной, но не злой усмешкой, кола-брионьоновское жизнелюбие соседствует с легким скепсисом, подлинный лиризм не переходит в сентиментальность, отточенное мастерство не оборачивается самоцелью, а служит выявлению идей и чувств, волнующих художника-гуманиста.

Недаром излюбленные герои фильмов Клера — это простые люди Франции. Пусть они не самые передовые, не те, кто активно творят историю страны, но мы верим, что завтра они могут стать такими, потому что их миллионы, этих маленьких людей, сегодня еще не смелых, но уже сегодня таких богатых душевно, какими показывает нам их талантливый французский художник.

Лучшие фильмы Рене Клера — «Четырнадцатое июля», «Соломенная шляпка» по Лабрю, «Миллион», «К нам свобода!», «Молчание — золото», эти веселые и трогательные повести о простых сердцах, — могли быть созданы только во Франции. Недаром так неутоно чувствовал себя художник на чужбине во время своих вынужденных скитаний по Англии и Америке, и именно поэтому, вернувшись после войны на родину, он создал одно из самых своих значительных произведений — современный вариант старинной легенды о Фаусте — «Красота дьявола».

В этой философской сказке (я не могу найти другого определения тому оригинальному жанру, в котором сделан

фильм) художник впервые вплотную подходит к теме народа, изображая его как активную животворящую силу, опрокидывающую дьявольские замыслы современного Мефистофеля, и в то же время с чисто вольтеровским сарказмом разоблачает миф о «чистой» фаустовской науке, желающей остаться якобы «независимой» от судеб народных.

Этот фильм Клера, прохладно встреченный буржуазной критикой именно потому, что в нем художник впервые попытался расширить рамки своей тематики, можно назвать вершиной его творчества, так как в нем соединилась зрелость уверенного мастерства с глубоким раздумьем о волнующих проблемах современности.

Следующий фильм Клера — «Ночные красавицы» — лишь блестящий экзерсис в обращении с временем и пространством — задуман, как сознался сам режиссер, в виде пародийного комического варианта «Нетерпимости» Гриффита.

Впрочем, заимствовав, или, вернее, спародировав многоплановое построение фильма Гриффита, Клер даже и не пытался вложить в него большое содержание и ограничился парафразой на тему о существующем в сознании молодого композитора разладе между мечтой и действительностью.

Первый цветной фильм Рене Клера — «Большие маневры» показал, что национальные особенности его таланта позволили ему в совершенстве овладеть живописными традициями французской школы. Однако банальный сюжет, который он выбрал сознательно, пытаясь углубить его и создать некое подобие мещанской трагедии, все же очень сузил диапазон воздействия фильма.

И лишь последний его фильм «Сиреневые пороги» (к которому «Большие маневры» были лишь эскизом, подмалелком) вновь обнаружил художника серьезного и очень человеческого, пытающегося, опять-таки в рамках весьма тривиальной истории, поставить актуальную проблему о преодолении одиночества, о человеческом достоинстве, о цене дружбы и доверия.

Тема эта, вообще близкая Рене Клеру, и здесь трактована с весьма ограниченных позиций буржуазного гуманизма. Однако нельзя не оценить последовательности и честности художника, смело выступающего против той фило-

софии человеконенавистничества, которая буквально захлестнула часть французской кинематографии послевоенного периода.

В противовес «черной серии», заполнившей творчество даже таких режиссеров, как Жак Беккер, Ари Клюзо, Ис Аллегре и многих других, вразрез с реакционной философией послевоенных «властителей дум» буржуазной Франции Рене Клер сумел сохранить свою веру в человека и преданность лучшим национальным традициям французского искусства.

Самым «кинематографичным» из французских режиссеров Клера можно назвать потому, что в каждом из своих фильмов, начиная с первых — «Париж уснул» и «Призрака Мулен Ружа», — он решает новую чисто кинематографическую задачу.

Как бы влюбленный в возможности, предоставленные художнику киноаппаратом, он в новом качестве развивает заветы славного французского киносказочника Жоржа Мельеса (создателя жанра феерических фантастических фильмов), используя их отнюдь не в формалистических целях, а как бы углубляя и расширяя грамматику и синтаксис киноязыка, столь отличного от выразительных средств театра.

Рене Клер является также и новатором-производителем. Во время съемок «Больших маневров» мне довелось наблюдать, как четко и быстро работает он в павильоне. Его система двух параллельно снимающих бригад блестяще оправдала себя в смысле экономии времени и средств при полном сохранении качественного уровня фильма. Конечно, применение этой системы возможно лишь при очень точно и детально разработанном сценарии.

Клер почти всегда является сам и автором сценария. Он доводит его до такой филигранной отделки на бумаге (тратя на это много времени), что классической стала его фраза, которую он произнес, поставив последнюю точку в рукописи сценария: «Мой фильм готов, его осталось только снять».

Диалог двух Рене Клеров в предлагаемой читателю книге много разъясняет и дополняет в его творчестве.

Если про себя самого Клер мог бы сказать словами французской поговорки: «Я пью из маленького стакана, но своего», — то и содержание его книги, охватывая разные

стороны кинематографической деятельности, определяется доминантой всего двух основных тем.

Одна — это своеобразная ностальгия по немому кино, владевшая Рене Клером настолько, что он, так же как и Чаплин, долго сопротивлялся появлению звука на экране, а вернее, боялся заполнения экрана театральным диалогом и превращения фильма в разновидность спектакля.

Только тогда, когда он нашел в своем фильме «Под крышами Парижа» своеобразную форму музыкально-шумовой партитуры, в которой слово играло лишь подчиненную роль, он как бы примирился со звуковым кино. В дальнейшем Клер пошел по единственно правильному пути, всегда стремясь к синтетичности звуко-зрительного образа, не теряя богатства тех выразительных средств, которые были накоплены в «золотой век» немой кинематографии.

Сам Рене Клер так объясняет свое пристрастие к немому кино: «Через несколько лет молодые люди уже не смогут понять, что значило слово «кино» для целого поколения. Эти строки, написанные мной вскоре после воцарения звукового фильма, объяснят, почему я счел нужным посвятить большую часть этой книги делам давно минувших дней. Мне хочется, чтобы молодежь узнала о тех движущих силах и страстях, которые вдохновляли кинорежиссеров во времена расцвета немой картины, хочется, чтобы молодежь поняла, что, несмотря на изменения в технике, основные вопросы, которые стояли перед кино в то время, стоят перед ним и сейчас».

Влюбленный в эстетику немой кино, Рене Клер инстинктивно понял, что новое искусство таит в себе и другие более широкие возможности.

Он пишет: «Есть и другая особенность кино, которая нас привлекала в то время, хотя, возможно, мы и не отдавали себе в этом отчета, — особенность эта в том, что кино — народное искусство. Поэзия, музыка и пластические искусства превратились к тому времени в замкнутые области, а двери, через которые туда можно было проникнуть, закрывались все плотнее и плотнее. Литература для литераторов, музыка для музыкантов, живопись для живописцев, публика была как бы отстранена от игры, правила которой открывались только профессионалам. А искусство зашло в такой тупик, что существование его становилось бессмысленным».

Кино было создано для толпы, оно не могло существовать без нее, и некоторые фильмы в одинаковой степени трогали и самых изощренных зрителей и самых простых людей.

О каком художественном или литературном произведении периода 1920—1930 годов можно сказать то же самое? И никакая революция среди известных уже средств выражения не опьяняла так, как открытие и дальнейшее развитие такого способа выражения, который, казалось бы, чудесным образом предназначен для всех людей, без различия классов, языка и национальностей!»

Правда, Рене Клер из этого верного определения кино как народного искусства сделал лишь половинчатые выводы. Ему самому так и не удалось стать в подлинном смысле слова народным художником, потому что это понятие он распространял лишь на внешние формы нового искусства, но отнюдь не на его тематику и содержание.

Народность предполагает не только доступность средств выражения, но прежде всего широкое и глубокое историческое мышление, связанное с народными судьбами, перспективный охват исторических и социальных событий, познание диалектических и материалистических законов, движущих, объясняющих и изменяющих мир.

На все это не хватило ни сил, ни желания у художника, оставшегося в узком кругу своего ограниченного мировоззрения, что, впрочем, не помешало ему разглядеть те главные причины, которые неизбежно мешали киноискусству стать подлинно народным в условиях капиталистической действительности.

Отсюда вторая доминанта его книги — все нарастающая ненависть честного кинематографиста к той коммерциализации кино, которая стала подлинной трагедией для его любимой профессии.

С яростью, казалось, столь несвойственной сдержанному и умеренному по своему темпераменту художнику, каким является Рене Клер, он обрушивается на финансистов, вершащих судьбы кинематографии на Западе и в Америке.

«Нет конца маленьким и крупным предательствам, совершаемым по отношению к кино людьми, которых оно кормит. Духовная нищета «деятелей кино», которые вершат

судьбами такого молодого и такого ценного для нас искусства, заставляет нас содрогаться.

Они ничего не читали, ничего не видели, ничего не поняли. Напрасно ищем мы в их речах, в их действиях следы каких-то больших идей, пусть спорных, или какие-либо мотивы, которые могли бы оправдать их невежество и их заблуждения. Мы не находим ничего, кроме недобросовестного хвастовства и рискованных комбинаций, ничего не обещающих в будущем.

Они живут и мыслят только сегодняшним днем и ничего так не боятся, как прогресса в своем ремесле, из-за которого они могут лишиться своих мест... Они внушали бы жалость, если бы не были так сильны благодаря своей численности, и так бесстыдны.

А когда сам Рене Клер во время своего пребывания в Америке столкнулся с голливудской системой производства фильмов, то он вынес ей самый жестокий приговор, так убедительно опровергающий прославленную «свободу творчества» в капиталистическом мире:

«Индустриализация» уже принесла в американское кино формулы конвейерного производства «сериями». Американские фильмы — фабричный продукт: два сюжетчика, три раскадровщика, армия техников, один художественный руководитель, монтажер — все, как они говорят, «сотрудничают» в постановке одного фильма. Этого достаточно, чтобы фильм потерял всякий аромат и чтобы тема, даже самая лучшая, пройдя через такой фильтр, утратила оригинальность и стала чем-то бессмысленным... Сколько фильмов из четырехсот или пятисот, ежегодно выпускаемых в Калифорнии, обладают индивидуальным стилем и являются произведениями оригинальных художников или профессионалов? Только в силу привычки продолжают еще упоминать имена режиссеров и авторов американских фильмов. За немногим исключением, их имена значат не больше, чем подпись кассира, стоящая на банковских билетах, от замены которой стоимость билета не меняется. И, несмотря на броский шрифт и громкие фанфары, сопровождающие перечень создателей фильма, имена, которые мы читаем, — это чаще всего имена служащих, подчиненных безымянному, но всемогущему концерну».

Внимательный читатель заметит, что книга Рене Клера исполнена горечи. В ней явно ощущается трагедия худож-

ника, ищущего, но не находящего пути к преодолению власти тех людей, от прихоти которых зависят судьбы любимого им искусства.

В этом смысле книга Рене Клера пессимистична. Кажется, что художник не видит выхода из создавшейся ситуации, — ведь он констатирует:

«...Сегодня над кино довлееет та же угроза, что и всегда. Над ним тяготеет первородный грех — деньги. Деньги были нужны, чтобы создать и развить кинематографическую промышленность. Деньги продолжают управлять и кино и душат его. Можно сказать, что развитие кино везде, за исключением Советской России, зависит целиком от финансистов. Такое положение, что бы там ни говорили, не похоже на положение в театре, и в этом преимущество последнего. Там — зрительного зала, нескольких метров полотна, нескольких актеров в крайнем случае может быть достаточно, чтобы показать публике хороший спектакль и даже завоевать успех. В кино ничего подобного: деньги дали кинопромышленности могучие технические средства, позволили ей использовать в гигантских масштабах рекламу, заманили в сотни тысяч кинозалов миллионы зрителей, но из-за всех этих гнетущих благодеяний фильм оказался в полной кабале у финансистов».

Так горестно размышляя о состоянии современной кинематографии, Рене Клер невольно выходит за пределы чисто эстетических проблем и высказывает, наконец, те мысли, которые так и не нашли своего выражения в его творчестве:

«...Вопрос, поставленный здесь, касается не только кино. Радио, телевидение и все новые формы выражения, которые даст нам развивающаяся техника, окажутся перед лицом той же проблемы. Неужели всеми этими могучими силами может распоряжаться любой, у кого достаточно капиталов, чтобы ими завладеть? Свобода, предоставленная в отношении таких вещей частной инициативе, является карикатурой на свободу. В результате такой свободы устанавливается абсолютная диктатура нескольких промышленных и финансовых групп над областью, которая является не только материальной. Может быть, экономическая и политическая система, существующая ныне у нас, не допускает других способов решения этой проблемы? В таком случае сама эта система не соответствует больше нуждам нашей эпохи и должна быть изменена».

Так большой и честный художник приходит к неизбежному революционному выводу и книга его приобретает для советского читателя значение не только как дневник высококвалифицированного профессионала, делящегося секретами своего мастерства, но и как документ, объективно свидетельствующий о жестоком кризисе искусства в капиталистическом мире, как призыв к поискам другого пути.

Сергей Юткевич

ПРЕДИСЛОВИЕ АВТОРА

Эта книга — не история кинематографии. Историю я, наверно, не смог бы написать. Собранные здесь страницы не обладают, возможно, иным достоинством, кроме самого явного — отсутствия у автора объективности, а это как раз и не пристало историку.

В этой книге я не отказываюсь от крайностей, которые у меня были, и не выдаю за новое то, что уже носит печать времени. Мне легко удалось бы доказать, что я всегда был прав, стоило лишь тщательно отобрать из того, что я написал, наименее рискованные высказывания и умолчать обо всех моих заблуждениях. Но так же, как я не претендую на то, чтобы моя книга считалась историей, я еще меньше хочу, чтобы она звучала мне похвалой.

Большинство помещенных здесь заметок относится к периоду с 1922 по 1935 год, то есть к последним годам немого кино и к первым годам звукового. Публикуя эти высказывания теперь, я стремился осветить проблемы, которые встали перед кинематографом на важнейшем этапе его эволюции и которые, несмотря на то, что этап этот пройден, не потеряли своей значимости до сих пор.

Молодым людям, которые интересуются сейчас этими вопросами, не бесполезно, может быть, сравнить свои соображения с высказываниями их предшественников.

Я поймал себя на том, что сам спорю с автором этих прежних высказываний, которые иногда настоятельно требуют комментариев в свете современности. Вот почему диалог, возникший из этого спора, изобилует многочисленными «я» и «меня», за что я прошу не судить меня строго. Несмотря на неловкость, которую создает употребление

первого лица, пока что лучший способ говорить о событиях, свидетелем которых ты был, это сказать: «Я там был. Это случилось со мной».

А со мной случилось так, что я участвовал в грандиозном деле, присутствовал при создании нового языка, искусства, индустрии, чего-то такого, что исчерпывающе не определяется ни одним из этих понятий и сложная сущность которого представляется многоликой. Я пытался разложить эту многоликость на составные части и сделал это как только мог.

Никто не станет отрицать, что машину кинематографии можно использовать в различных целях, так же как театр может предоставить свои подмостки жонглерам с таким же успехом, как и политическим ораторам. Но разве все, что происходит на сцене театра, принадлежит к драматическому искусству, а все то, что напечатано, — к художественной литературе? Многих споров можно было бы избежать, если бы слово «кино» не употреблялось для обозначения одновременно двух понятий: и способа производства и способа выражения. В этой книге на основании конкретных фактов делается попытка защитить последнее из этих двух понятий, постоянно поглощавшееся первым.

Если бы мне понадобилось определить ту «сущность кино», о которой столько говорят, я бы, несомненно, сказал, что это не что иное, как здравый смысл на службе киноискусства. Деревянная тачка может плыть по воде, но для того, чтобы переплыть реку, разумнее взять лодку. Понимать сущность кино означает использовать кино для тех целей, которым оно призвано служить. Рыбак и садовник знают, что каждый рабочий инструмент имеет свое особое назначение, и плотник не станет забивать гвозди рубанком.

Р. К.

ВО ВРЕМЕНА
МОЛЧАНИЯ

317085

Справочник и описатель
2 Ред. Клар
БИБ. ПОИСК
ИМ. Н. К. Крупской

Journal of the Royal Society of Medicine

Volume 10, Part 1, 1917

London: The Royal Society of Medicine, 1917

Printed by the Royal Society of Medicine, 11, Bedford Square, London, W.C.1

Price 1s. 6d. net

Subscription price 10s. 0d. per annum in advance

Single copies 6d. each

Advertisements accepted on application to the Secretary

Orders and payments to the Secretary, Royal Society of Medicine, 11, Bedford Square, London, W.C.1

Telegrams: "Medicine" and "Royal Society of Medicine" to London and other offices

Postage paid by special arrangement with the G.P.O.

Printed and Published by the Royal Society of Medicine, 11, Bedford Square, London, W.C.1

1917

1917

1917

1917

1917

1917

1917

1917

1917

1917

1917

1917

1917

1917

1917

1917

1917

1917

1917

АНКЕТА

Если вы согласитесь поверить, что можно сделать прогулку в прошлое не только в своих воспоминаниях, разрешите мне вернуться к весне 1923 года и появиться таким, каков я сейчас, то есть отягощенным достаточным количеством прожитых с того времени лет, на Елисейских полях той эпохи, когда там росли пышные каштаны, уступившие теперь место чахлам платанам.

Я пойду по авеню Монтень среди прохожих, которые не обратят никакого внимания на анахронизм моего появления: дойдя до туника, находящегося на той же стороне улицы, что и театр Елисейских полей, я толкну застекленную дверь и по цементной лестнице с железными перилами поднимусь на третий этаж. Там, в некоем подобии треугольного стенового шкафа, помещается некое учреждение, где сидит тощий молодой человек, занятый исправлением типографских корректурных листов.

Я. Вы — Рене Клер?

Молодой человек. Да, это я.

Теперь представим себе, что между этими двумя лицами завязался разговор. Старший спрашивает младшего, что тот думает о кино 1923 года. Молодой человек, мрачный и решительный, такой, каким бывают только в его годы, отвечает не колеблясь:

Р. К. 1923 года. Кино — еще чересчур молодо, чересчур несовершенно — оно не может удовлетворить нас, если оно стоит на месте. Когда оно не движется вперед, оно, очевидно, катится вспять.

Р. К. 1950 года. А что собственно вы понимаете под словом «кино»? Это слово в будущем будут применять в различных значениях¹.

Р. К. 1923 года. Следовало бы перестать носиться со словами. Оттого ничто и не улучшается, что мы боимся отменить старые понятия. Кино это нечто такое, что не поддается словесному определению. Но подите втолкуйте это людям — вам, мне и другим, — развращенным тридцатую веками разглагольствованиями: поэзия, театр, роман... Для этого надо вернуть им способность восприятия дикаря или ребенка, которых история Гиньоля интересует куда меньше, чем град палочных ударов, сыпавшихся на него.

Р. К. 1950 года. Несомненно. Однако исполнение такого пожелания маловероятно. Вы не боитесь впасть в отчаяние, ожидая?

Р. К. 1923 года. Когда возрождается оптимизм, думают, что кино обладает отличным здоровьем. Чего только не делали, чтобы удушить его в самом детстве. И все же оно растет и будет продолжать расти: оно превратится в нечто чудовищное, к удивлению тех, кто собирался вечно держать его в пеленках, оно превратится в недорослого гиганта. Когда я говорю «кино», я не имею в виду кинематографическую промышленность, которая перебивается из кулья в рогожу благодаря стараниям людей бездарных и пройдох, оттеснившим несколько честных, но наивных предпринимателей. Я говорю о кино как о способе выражения или как о средстве, заставляющем нас понять цену молчания. Подумайте о том, что на пленку начали снимать театральные пьесы, в их театральные декорации, с театральными актерами, загримированными как в театре, нарумяненными для сцены и потому на экране похожими на негров! Подумайте о том, что в кино, в этом искусстве движущихся образов адаптированы тысячи романов и прочих творений, вышедших из-под пера! Подумайте о том, что уже существует кино морализирующее, кино тенденциозное, о том, что нам обещают цветное кино, рельефное

¹ Этот диалог не совсем вымышлен. Слова, которые приписываются молодому человеку 1923 г., можно найти в одной из моих статей, опубликованной в ту эпоху в «Театре». *Прим. автора.*

Полное название журнала, в котором в 1923—1924 гг. сотрудничал Рене Клер — «Le théâtre et comédie illustrés». Журнал выпускал владелец театра Елисейских полей Жак Эберто. *Прим. ред.*

кино! Как будто окружающий нас мир, как будто наше существование столь прекрасны, что необходимо прежде всего воспроизвести их в подлинном виде! Но кино не умерло. Его живучесть нас удивляет. Видно, это само провидение хочет утешить нас в нашем прекрасном настоящем, с его пятилетней войной, банкротством, уничтожением на расстоянии, налогами, нищетой, гриппом, спекуляцией, и в еще более прекрасном будущем, сунув нам эту универсальную игрушку и старательно наблюдая, чтобы мы ее не сломали.

Р. К. 1950 года. Прошу вас, не надо говорить о войне и уничтожении на расстоянии. Не думаю, что из Вас выйдет пророк... Скажите лучше, что нужно делать, для того чтобы ваше кино выполнило полностью свое предназначение?

Р. К. 1923 года. Для этого надо отправить всех зрителей в школу, где ничего не преподают. В школу или скорее в агентство по очищению пустотой. Там вам, миллионы дорогих друзей, освободят головы от отбросов устаревшей литературы, от всех успокоительных средств и художественных облатках, которые вы глотали с детства и которые мешают вам теперь видеть мир и произведения искусства своими собственными глазами и которые подавляют вашу природную восприимчивость до такой степени, что у вас уже не вырвется крик восторга, разве только что вы подготавливаете себя к этому заранее. Все это сделала с вами литература: Мишель Зевако, Стендаль, Малларме, молодежные четверги, декларации министров и т. д. ... Все это мельтешит у вас перед глазами и в зависимости от ваших вкусов и образования в большей или меньшей степени лишает вас способности разобраться в том, что вы видите. Короче, кино предъявляет вам требование — научиться видеть.

Р. К. 1950 года. Истоковывая мистический смысл кино, вы зашли так далеко, что дальше двигаться трудно. Ваши речи, в соответствии с модой дня, звучат вдохновенно, и в них чувствуется любовь к смелым вызовам, которая и заставляет вас обвинять Стендаля и Малларме, чтобы показать, что вы готовы на любые жертвы, не так ли?

Р. К. 1923 года (он счел нужным не расслышать этой последней реплики). Если бы я смог лечить вас забвением, я сделал бы из вас здоровых дикарей. Перед экраном, сначала белым, вы восторгались бы элементарными обра-

зами: лист, рука, вода, ухо; потом: дерево, тело, река, лицо; затем: листва, колеблемая ветром, движение человека, течение реки; простейшие выражения человеческого лица. На второй год вы разгадывали бы уже зрительные загадки. Вам преподали бы примитивные элементы синтаксиса переходного периода. Пришлось бы научиться находить смысл в определенном чередовании кадров, подобно тому как ребенок или иностранец мало-помалу догадывается, что означают звуки, которые он слышит. Через несколько лет или поколений (я не пророк) научились бы уважать правила условного языка изображений, который столь же удобен и менее утомителен, чем словесный.

Р. К. 1950 года. Ну, а потом?

Р. К. 1923 года. Потом? Мы придумаем что-нибудь другое. Может быть, условность, познаваемую осязанием или обонянием.

Р. К. 1950 года. (Он вовремя вспоминает, что молодые люди 1923 года не скупятся на колкий юмор, когда хотят доказать свою заветную мысль.) Значит, вы хотите средствами кино создать новый язык, нечто вроде зрительного эсперанто? Хотите избавиться от «древнего словесного рабства»? Возможно, эта ваша надежда, столь вас воодушевляющая и, надо признаться, даже возвышенная, покажется когда-нибудь смешной.

Но вернемся к действительности...

Р. К. 1923 года. Впредь будем брать от фильма то, что нам в нем нравится. Понятно, что плохой вкус огромного количества зрителей, продюсеров и постановщиков фильмов, требует плохой литературы и грубой сентиментальности. Так как кинопромышленность не может существовать без учета вкусов большинства, мы должны научиться закрывать время от времени глаза.

Р. К. 1950 года. Публика ничего не требует. Рано или поздно вы убедитесь, что публика — это ребенок, всегда готовый принять все, что его развлекает: иногда это великолепное произведение искусства, иногда — вздор. В настоящий момент, когда происходит наш разговор, разве не выпал наибольший упол на долю фильмов Чарли Чаплина и Дугласа Фербенкса?

Р. К. 1923 года. Не будем все время требовать шедевров! Удовлетворимся тем, что иногда нас подхватит и понесет поток зрительных впечатлений. Тридцать секунд чистого кино на фильм, который длится час, достаточно

для того, чтобы не угасла наша надежда. Когда, забывая о нелепой интриге, мы отдаемся прелести следующих один за другим кадров и забываем о том, что послужило поводом к их возникновению, мы испытываем совершенно новое удовольствие. Перед нами проходит пейзаж в движении. Возникает рука. Нос лодки. Улыбка женщины. Три дерева на фоне неба. Кадры... Не объясните мне, что они обозначают, согласно установившимся правилам вашего языка. Мне достаточно видеть их, восхищаться в равной степени и их гармонией и их контрастами. Постараемся вглядеться во все нас окружающее. Слова приобрели чересчур гипертрофированное значение. Мы знаем наизусть почти все возможные словесные сочетания. У нас есть глава, но мы еще не научились видеть.

На все это человек 1950 года не находит что ответить. Поэтому я прерву разговор между двумя собеседниками, которых отделяет друг от друга столько лет, и прошусь с молодым человеком 1923 года.

Каким необыкновенным местом был тогда Театр Елисейских полей! В то время как на большой сцене сменяли друг друга русский балет Сергея Дягилева, шведский балет Рольфа де Марэ, труппа Станиславского, Венская опера, московский Камерный театр (который показал незабываемую «Федру»), в Комедии и в Студии режиссерами были Гастон Бати, Луи Жуве, Федор Комиссаржевский и Жорж Питюев.

Поле деятельности Жака Эберто, который владел театром в Театре Елисейских полей, не ограничивалось руководством тремя сценами этого театра. В подвале дворца, построенного братьями Перре, он соорудил типографию, в которой родился «Пари-журналь» (первым главным редактором его был Луи Арагон), который стал под руководством Пьера Сиза и Жоржа Шаренсоля¹ еженедельником, наиболее ярко отражавшим ту эпоху. На страницах этого еженедельника наряду со статьями начинающего

¹ Жорж Шаренсоль — литератор, принадлежавший в начале двадцатых годов к группе дадаистов. В 1924 г. принимал участие в съемках фильма Рене Клера «Антракт». Впоследствии Шаренсоль написал несколько популярных книг по истории кино: «Панорама кино» (1931), «Сорок лет кино» (1935) и (совместно с Рене Ренаном) книгу о Рене Клере (1951). *Прим. ред.*

Марселя Паньоля¹ можно найти «Пренебрежительную исповедь» Андре Бретона.

Жак Эберто издавал к тому же еще два ежемесячных журнала: «Танец» и «Театр». Мне было поручено редактировать для «Театра» кинематографическое приложение под названием «Фильмы», которое выходило с декабря 1922 по декабрь 1924 года. В эту эпоху писатели и артисты только что начали признавать кино, и мне показалось интересным расспросить некоторых из них о том, какие фильмы из существовавших тогда нравились им больше всего и какие им хотелось бы увидеть в будущем.

Ответы на эти вопросы, которые сейчас кажутся несколько наивными и которые были заданы без какой-либо задней мысли, дают достаточно верное представление о том, что думали тогда о «седьмом искусстве». Например:

Луи Арагон. Я люблю фильмы без глупостей, с убийствами и любовью. Я люблю фильмы, где люди красивы, с великолепной кожей, на которую приятно смотреть вблизи. Я люблю комедии Мак Сеннетта, фильмы с женщинами в трико²; немецкие фильмы с великолепными романтическими сценами; фильмы моего друга Деллюка, в которых люди испытывают влечение друг к другу так нескончаемо долго, что зрители начинают стучать стульями. Я люблю фильмы с кровью. Я люблю фильмы без морали, где порок не наказуется, где нет родины и солдатиков, нет Бретонки у могильного холмика, где нет философии и нет поэзии. Поэзию не надо отыскивать, она обнаруживается сама...

П.-А. Биро. Творчество начинается там, где кончается подражание... Я весьма смутно помню первые кинокомедии, но мне кажется, что в них было настоящее творчество и, более того, много динамики, рожденной новым средством выражения, предоставленным в распоряжение человека. Да и сейчас еще это основное качество кино лучше всего сохранилось в комических фильмах...

Жан Кокто. Кино сейчас в тупике. В первые же дни, когда мы были еще ошеломлены новым изобретением,

¹ Марсель Паньоль — известный французский драматург, автор пьес «Топаз», «Сезар», «Женни», «Маркус» и др. С 1931 г. — кинорежиссер и продюсер. *Прим. ред.*

² Автор имеет в виду так называемые «фильмы с купальщицами» (bathing beauties). *Прим. ред.*

кино уже пошло по ошибочному пути. Стали фотографировать театр. Постепенно этот театр стал кинематографическим театром, а никак не чистым кинематографом. Прогресс может быть только губительным для кино. Чем дальше, тем хуже: рельеф, цвет, звук — и скоро кино у нас будет в столь же плачевном состоянии, как и наш театр. В глубине этого тупика, на стене, которую молодежь должна разрушить до основания, я вижу наиболее яркое воплощение этих ошибок: «Собачья жизнь» Чаплина.

«Калитари» — первый шаг к еще более серьезной ошибке, которая заключается в плоскостном фотографировании эксцентрических декораций вместо стремления к использованию неожиданных эффектов, получаемых с помощью съемочного аппарата.

Фернан Леже. Я надеюсь, что в будущем возникнет кинематографический замысел, который найдет свои собственные средства выражения. Пока фильм будет пользоваться литературными или театральными источниками, из него ничего не выйдет.

Пока он будет использовать театральные актеров, он ничего не будет стоить.

Он станет всем, то есть необходимой составной частью современной жизни, когда актерами станут «мимисты», специально обученные для того, чтобы их снимали для экрана.

Когда они научатся закрывать рот и правильно жестикулировать.

Когда получают дальнейшее развитие возможности «крупного плана», который представляет собой архитектуру кинематографа в будущем.

Проектируемая большим размером часть предмета становится законченным целым и персонифицируется: части тела человека, проектируемые большим размером, персонифицируются. В этом драматический элемент будущего кино...

Пьер Мак-Орлан. На мой вкус, кино — это восхитительный род искусства... Это даже единственное искусство, которое может передать нашу эпоху буквально и экспрессионистической и многоплановой форме, сохраняя внутренние ритмы, которые научилась схватывать музыка и которые литература не может передать, так как язык заключен в строгие рамки, которые нельзя раздвинуть. В этом последнем случае орудие подавляет само творение

Кино позволяет точно передать психологию нашего времени. Можно даже сказать, что искусство кино нашло инстинктивно, чтобы дать эпохе единственно соответствующий ей способ выражения.

Леон Пьер-Кэи. Первый автомобиль был похож на фиакр, как родной брат. Фильм слишком похож на театр и на фельетон, уже истощившие себя как таковые.

Филипп Супо. 1. Фильмы Чарли Чаплина главным образом, а также шведские фильмы и, разумеется, большая часть документальных фильмов. 2. Фильмы, в которых были бы использованы все возможности кино. Это известная истина, но ее надо повторять повсюду и написать на стене во всех студиях. Режиссеры стремятся ограничить кино, свести его к пропорциям театра.

Поль Валери. ...Мне кажется, что надо создать искусство чистого кино, то есть искусство, которое будет использовать только свои собственные средства. Это искусство должно противостоять театральному искусству и литературе, которые зависят от слова...

Мы видим, что эти ответы самых различных людей сходятся в одном, а именно в том, что кино — самостоятельное средство выражения, будущее которого заключено в нем самом. Интересно, что за несколько лет до появления звукового кино, никто не жалел о том, что фильмы немые, и никто не желал, чтобы кинематограф излечился от своей немоты. Даже такой литератор, как Саша Гитри, на вопрос того же журнала о взаимосвязи театра и кино, ответил:

«Мне кажется, что этим двум видам искусства не суждено долгое сосуществование. Как только кино приближается по драматическим приемам к театру, я начинаю его ненавидеть. Но я обожаю его, когда оно объективно, документально...».

Эти несколько цитат, в которых я подчеркнул самые характерные места, не представляют из себя что-либо исключительное. Они отражают мнение, которого в большей или меньшей степени придерживались все в период между 1918 и 1928 годами и которое покажется сейчас преувеличенным тем, кто не знаком с той эпохой, но нельзя забывать, что тогда способ кинематографического выражения при всем своем несовершенстве привлекал всеобщее любопытство и пробуждал великие надежды.

«Через несколько лет молодые люди уже не смогут понять, что значило слово «кино» для целого поколения». Эти строки, написанные мной вскоре после воцарения звукового фильма, объяснят, почему я счел нужным посвятить большую часть этой книги делам давно минувших дней. Мне хочется, чтобы молодежь узнала о тех движущих силах и страстях, которые вдохновляли кинодеятелей во времена расцвета немого фильма, хочется, чтобы молодежь поняла, что, несмотря на изменения в технике, основные вопросы, которые стояли перед кино в то время, стоят перед ним и сейчас.

ДЕТИ ВЕКА

В годы, следующие за 1918-м, идея революции завладела наиболее беспокойными умами. Революционное в искусстве, революционное в литературе... Никогда ни одно поколение не громил с такой свирепой радостью творчество своих предшественников, которых отдаляло от него всего четыре года мировой войны, ставшей началом новой эпохи.

Истекшие пятьдесят лет нельзя разделить на равные части. 1900 год для 1925-го это предок, говорящий архаическим языком, а 1950 год похож на 1925-й, как младший брат на старшего. Девятнадцатый век кончился по-настоящему в 1914 году. В 1918-м уже наметились основные черты современности: коммунизм господствует в России, установилось промышленное производство США, старая структура викторианского мира рассыпалась в прах.

Потрясения, которые произошли за какие-то несколько лет, не могли не отразиться на искусстве и литературе. Традиции и мастерство были выброшены за борт, как представлявшие старый порядок офицеры с броненосца «Потемкин». Даже самая необходимость художественного творчества была поставлена под вопрос. Зачем заниматься живописью? Зачем писать книги? Историкам не стоит придавать большого значения обманчивой видимости таких заявлений, в которых известная доля юмора не могла полностью скрыть своего рода отчаяния. Не надо забывать, что среди тех молодых людей находились и такие, которые спрашивали себя «зачем жить?» и не находили ответа на этот основной вопрос.

В эпоху, когда кое-кому из нас казалось, что литература и театр принадлежат прогнившему веку, тому которого рассевали ниспровергатели старых богов, в момент, когда слово «революция» казалось ключом ко всем проблемам искусства, кино мне представлялось как самое новое средство выражения, меньше всего скомпрометированное в прошлом, одним словом — как средство самое революционное. Следующие строки из статьи под названием «Ритм» выражают чувство, которое, несомненно, испытывал не только я, но и многие другие:

«Может ли наше поколение понять, как относиться к вопросам, поставленным кино, и к самому кино? Я сомневаюсь в этом. Такой ответ художника покажется несовместимым с тем знанием искусства, которое ему приписывает публика. Потребуем, чтобы о кино судили только по тем заявкам, которые оно дает.

Что касается меня, я легко соглашусь, что в сегодняшнем кино нет ни правил, ни логики. Чудесное варварство этого искусства пленяет меня. Вот она — девственная почва. Я не жалею о том, что не знаю законов этого нарождающегося мира, который не отягощен грузом рабства. При виде зримых образов я испытываю удовольствие, часто весьма отличное от того, которое хотят вызвать во мне, — некое ощущение музыкальной свободы...

...Аллогизмы, заключенные в чреве фраз, приводят к тому, что фразы умирают. Но к чему логика в следующих одно за другим изображениях, которым не приписывается какого-либо абсолютного смысла и которые не связаны старыми узами мысли?

Вы поднимаете голову, блондинка, и я вижу ваше лицо, обрамленное пушистыми волосами. Вагая, жест в сторону предполагаемой двери — я могу придать им любой смысл. Если бы вы были созданы словами, я не смог бы вас вырвать из их власти, и вы были бы их рабой. Образ, поведавший мной!

Вы принадлежите мне, дорогая оптическая иллюзия. Она моя, эта воссозданная вселенная, составные части которой я располагаю по своему вкусу»¹.

Сквозь преувеличения, к которым склонны все творцы манифестов (в тоне манифеста разговаривали тогда по

¹ Cahier du mois. Numéro special 17/18, 1925, pp. 13—16.

любому поводу), в этом отрывке видно намерение показать сверхъестественную природу кино. Перевернутую сверхъестественность, если можно так выразиться, потому что в мечтательном состоянии, о котором говорил Жерар де Нерваль¹ в середине прошлого столетия, пребывает зритель (см. дальше «Кино и сюрреализм»).

Говоря о «варварстве» и отсутствии логики в мире экрана, втайне, может быть, надеясь обнаружить законы и логику, присущие только кино, и таким образом установить в нем свойственный ему порядок. Главным же в то время было признать потенциальные возможности кино и сделать все, чтобы оно сохраняло характер революционной новизны, которая прекрасно сочеталась с эпохой революции.

Есть и другая особенность кино, которая нас привлекала в то время, хотя, возможно, мы и не отдавали себе в этом отчета, — особенность эта в том, что кино — народное искусство. Поэзия, музыка и пластические искусства превратились к тому времени в замкнутые области, а двери, через которые туда можно было проникнуть, закрывались все плотнее и плотнее. Литература для литераторов, музыка для музыкантов, живопись для живописцев; публика была как бы отстранена от игры, правила которой открывались только профессионалам. А искусство зашло в такой тупик, что существование его становилось бессмысленным.

Кино было создано для толпы, оно не могло существовать без нее, и некоторые фильмы в одинаковой степени трогали и самых изощренных зрителей и самых простых людей. О каком художественном или литературном произведении периода 1920—1930 годов можно сказать то же самое? И никакая революция среди известных уже средств выражения не опьяняла так, как открытие и дальнейшее развитие такого способа выражения, который, казалось, был чудесным образом предназначен для всех людей без различия классов, языка и национальностей!

«Дети века» (1927). Если кино не погибнет в молодости, оно станет... В самом деле, чем оно станет? Оно

¹ Жерар де Нерваль (1808—1855) — французский писатель, автор сборников стихов «Галантная богемия» (1855) и «Мечта и действительность» (1855). Для творчества де Нерваля характерны эротика, фантастика и культ «искусства для искусства». Прим. ред.

не то, чем было вчера, завтра оно будет не тем, что оно сегодня. Оно будет тем, что из него сделают дети кинематографического века. Наша задача ограничивается изготовлением инструмента, которым они воспользуются завтра.

Ведь лучшая похвала создателю фильма — признать, что он обладает чувством кино. Compliment, который звучит нечасто.

Это доказывает, что мы много ждем от искусства кино и что, с другой стороны, большая часть картин, которые предлагают нашему вниманию, не оправдала наших ожиданий. Будет ли польщен живописец, если ему скажут, что он обладает чувством живописи? Вряд ли ему покажется большой такая похвала. А в искусстве кино — она ценна. Этим измеряется разница между зрелым искусством и искусством нарождающимся, творцы которого еще не открыли основных его законов. Мне думается, что чувство кино, которое мы стремимся обрести, возникнет совершенно естественно у тех, кто идет вслед за нами. Ведь новое поколение кино подрастает.

Мы многого ждем от того поколения, которое, едва раскрыв глаза на мир, сразу увидит, что Дуглас смеется над тупостью, а Чарли над неизбежностью. Это люди завтрашнего дня, которые познакомятся с фильмом не так поздно, как мы, и не будут испытывать той неуверенности и того головокружения, которое мы подчас испытываем перед пустым экраном, «защищенным своей белизной». Им покажется вполне разумным следующее заявление, которое сегодня большинству добропорядочных людей кажется парадоксальным:

«Наша эпоха заимствует свою окраску, свою живопись и свой нравственный климат у кино. Одно живет в другом, и было бы напрасной тратой времени пытаться предугадывать последствия головокружительного бракосочетания. Все современные чудеса происходят из кино — оно нас обволакивает и ведет за собой, а мы и не пытаемся сопротивляться. Объектив придает всему, к чему он приближается, характер легендарности, он выносит все, что попадает в поле его зрения, за пределы реального, в сферу, где господствует только видимое, кажущееся и хитроумно подстроенное. Сегодня мы уже не можем рассматривать какой-либо аспект нашего мира, не отказавшись от присущей ему видимой формы и не увидев его таким, каким он

представлен в фильме. Мы извлекаем этот аспект из материального мира и переносим его в область абстракции и мечты, где все перспективы сливаются и исчезают. Этот переход от чувственного к мыслимому, от конкретного к воображаемому совершается помимо нашей воли, и, чтобы это испытать, нужна только вера».

Эти строки, принадлежащие Альберу Валантену, взятые из «Введения в белую и черную магию», которое, если бы оно появилось позже, могло бы быть предисловием к кинематографическому «Эриани», вокруг которого будут сражаться будущие поколения. Никогда еще это не поддающееся определению «чувство кино» не было так хорошо сформулировано, как в этих строках. Мне кажется, в них есть все — энтузиазм, ясность и даже грусть верующего, уверенность которого не разделяют те, кто не принадлежит к числу избранных.

«Тем, кто сделали музыку, поэзию или живопись предметом своего страстного поклонения, нетрудно было оправдать в глазах других свою склонность. Много произведений было с любовью задумано и создано с тех пор, как люди начали выражать свои страсти и страдания при посредстве звуков, слов и красок, прежде чем мы перестали сомневаться в ценности их творений и причинах восторга, который эти творения вызывают. У нас было время, чтобы определить и даже испытать, чем питается тот или иной род искусства, и сейчас уже не может быть сомнений относительно того, насколько блестящи или плохи результаты, предложенные нашему вниманию. Наименее осведомленный, наименее проникательный из нас знает, какой точки зрения держаться. Разве можем мы сказать то же самое о кино? И как понятны нам сомнения и сдержанность тех, кого нам хотелось бы приобщить к нему. Напрасно просят они нас взять их за руку и отвести в некий темный зал, где они увидят на экране ту идеальную драму, которой будут аплодировать, драму, которая обратит их в нашу веру. Может быть, наше признание прозвучит как кощунство, и не легко нам в этом признаться, но, насколько нам известно, такого фильма еще не существует...».

Столько веры, такое горячее ее проявление дают нам представление о том энтузиазме, который можно ждать от детей кинематографического века. Мы увидим плоды этого энтузиазма с удивлением, а что-то, несомненно, будет непонятным для нас.

Сто лет тому назад романтики завязали битву. При мысли об этом добрые люди вздыхают: «Теперь уже не наступит времена, — говорят они, — подобные тем, когда молодежь загоралась восторгом перед новой формой искусства, а некоторые стихи производили целую революцию. Сегодня молодые люди мечтают только об автомобилях, и ни один из них не захочет посвятить себя служению художественному идеалу». Я избавляю вас от продолжения. Известно, что ни один век не признает самого себя и в своем неведении с сожалением обращается к прошлому.

Откройте глаза, добрые люди! Завязывается новая битва, по сравнению с которой битва из-за «Эрнани» будет похожа на небольшую литературную дискуссию. Речь идет уже не о том, является ли «потайная лестница» похвальной смелостью или достойной порицания ошибкой и должны ли бродяги произносить монологи, как принцы. Речь идет уже не о стихах и не о литературе. Но идет ли еще речь об искусстве?

Я процитирую того же автора:

«Для нас кино — это последнее среди средств выражения, которые достались человеку. Оно имеет право на безграничную нежность с нашей стороны, и одна его молодость замечает ему добродетель».

Вдохновляемые подобными идеями, восстанут дети кинематографического века и, победив удушающее соседство других искусств, владычество денег, владычество глупости, утвердят свое новое искусство, которое пока что только таинственная новинка, уже имеющая, однако, своих богов, своих священнослужителей, своих верующих и даже «торгующих в храме».

В этом символе веры я вторил Леоу Муссинаку, который писал во вступлении к своему «Рождению кино»:

«Мы живем в восхитительный и глубоко волнующий момент. В великом смятении нашего времени родилось новое искусство, оно развивается, открывает один за другим свои законы, медленно продвигается к совершенствованию. Это искусство станет смелым, мощным, оригинальным выражением идеалов новых времен...».

Надо признаться сегодня, что «дети кинематографического века» не выиграли битвы и не победили ни влады-

чества денег, ни владычества глупости, и что если кино и продолжает двигаться к совершенствованию, то это продвижение странным образом замедлилось за последние годы.

Мы напрасно думали, что будущее кино обеспечено, мы забыли, что прогресс искусства совершается неравномерно и что в истории искусства эпохи созидания чередуются с эпохами подражания (и, быть может, с момента появления первых звуковых фильмов кино вступило в один из таких периодов).

Но самая главная ошибка, которую мы совершили в своем порыве энтузиазма, заключалась в том, что мы как бы проецировали в далекое будущее наше представление о том кинематографическом искусстве, которое мы знали в ту пору, не представляя себе тех технических модификаций, которые впоследствии изменили его черты.

КРИТИКА И ВОСПОМИНАНИЯ

В течение двух лет я регулярно печатал в «Театре» статьи, цитаты из которых вы найдете ниже. Случилось так, что в то время кинематографическая продукция была наиболее интересной не только по качеству, которое очень трудно оценить сейчас, ибо ничто так не преходяще, как качество фильма, но и по разнообразию, — результат плодотворного беспорядка, который так легко противопоставить организованному единообразию современной кинопродукции.

Я не питаю иллюзий относительно ценности тех своих мыслей, которые я воспроизвожу здесь, и не пытаюсь исправить ошибки, в них заключающиеся, или смягчить резкий тон, свойственный молодости, еще больше подчеркивающий эти ошибки. Но, когда я перечитываю эти статьи (а сегодня я так далек от того, кем я был, когда писал их, что могу говорить об этом совершенно свободно, как если бы их писал не я), меня трогает энтузиазм, которого много в этих высказываниях, энтузиазм, вызванный тем чувством нового открытия, которое тогда меня охватывало. В наши дни редко слышишь отголоски такого энтузиазма. В этом утверждении не следует видеть никакого упрека. Во времена Марко Поло мореплавание, полное приключений, вызывало такой интерес, которого не может пробудить регулярное трансатлантическое судоходство.

В отобранных здесь отрывках из статей вы не найдете «уничтожающих рецензий», которые создают репутацию парижским критикам. Я не помню, чтобы когда-либо предавался этим несложным упражнениям. И не то, чтобы в то время было меньше плохих фильмов, чем сейчас, а

просто, имея возможность выбирать, я хотел писать только о том, что мне нравилось, или о том, что по тем или иным причинам казалось мне достойным внимания.

Декабрь 1922 года. «Кабинет доктора Калигари», «Живая мораль», «Утомленная смерть», «Пылающее поле»¹ — этих фильмов было достаточно для того, чтобы удивить нас. Выйдя на экраны, они понравились не сразу, но, кажется, никого не оставили равнодушным. Они открыли новую «формулу». Нас удивили прежде всего сценарии: автор осмеливался быть грустным, осмеливался «плохо кончать» фильмы. Вряд ли можно утверждать, что сюжет с грустным концом имеет большую художественную ценность, чем история со счастливым концом; наше приятное удивление было вызвано не чем иным, как вполне понятным стремлением к противодействию. Атмосфера легенды, тумана и ночи вдруг отдалила нас от белокурых американских кукол, прогуливающихся в парках миллиардеров. Перед лицом новой условности мы стали лучше понимать ранее принятые условности. Но самое новое в этих фильмах то, что они идут от ума.

До сих пор казалось, что доктрины Свободного театра (Théâtre libre) были созданы специально для кино. На сцену театра, расположенного на Страсбургском бульваре, никогда не переносили стен настоящего крестьянского домика. А благодаря съемочному аппарату настоящие люди в настоящих полях стали наконец произведением искусства. Итак, довольно полотняных деревьев, довольно намаленных небес! Большая часть пейзажей, которые числятся в выставочных каталогах, была поглощена нашими объективами. Салоны студий стремились в точности подражать нашим салонам; свет мощных рефлекторов стал походить на дневной солнечный свет; даже грим стал отдавать должное правде, как порок — добродетели.

И вот перед лицом реалистической догмы, которая, за несколькими исключениями, казалась нам несокрушимой, «Калигари» утверждает, что интересна лишь субъективная

¹ «Кабинет доктора Калигари» — манифест кинематографического экспрессионизма — режиссер Роберт Вине (1920); «Живая мораль» — экспрессионистический фильм Ганса Христиана Кобе (1921); «Утомленная смерть» (в СССР — «Четыре жизни») — режиссер Фриц Ланг (1921); «Пылающее поле» — режиссер Фридрих В. Мурнау (1922). *Прим. ред.*

правда. Это надо было как-то объяснить и оправдать. Доктора в острокопечной шапке сначала сочли за безумца. Но появление «Утомленной смерти» показало, что это безумие вполне разумно, — отсюда и возникла ссора.

В ней следовало выступить на чьей-то стороне. Было создано размышляющее кино. Мы должны признать, что «переделанная» натура по крайней мере так же выразительна, как и «естественная». Декорации, освещение, игра актеров, лица с выразительной мимикой образуют единое целое, где ум с удовольствием выполняет роль руководителя всего ансамбля. Подобная, почти абсолютная власть мозга представляет собой даже некоторую опасность для фильмов такого жанра. Можно опасаться, что чувство человечности не получит в них места. Такие произведения удивляют. Хочется пожелать, чтобы для полноты их успеха они больше волновали.

1950 год. То была эпоха расцвета немецкого кино. Надо заметить, что в истории кинематографии, так же как в истории политики (или еще проще, как в велосипедных гонках) разные страны по очереди занимают ведущее место. До 1914 года первой была Франция; с 1915 по 1920 год Америка больше других стран способствовала прогрессу кино; потом Швеция, потом Германия, Россия. С началом говорящего кино вновь пришла очередь Америки, потом снова Франции. После конца второй мировой войны итальянская и английская школы принесли в кино наиболее оригинальные и новые приемы.

Надо отметить также, что эти периоды расцвета кинематографической продукции чаще всего совпадают, для данной страны, с периодами экономических затруднений. Так, в Германии в момент сильнейшей инфляции (1922 год); в России — сразу же после революции; в Америке и Франции — во время большого кризиса 1929 года; и после 1945 года — в Италии и Англии, разоренных войной.

Не утверждая, что качество фильмов, создающихся в стране, всегда находится в обратной пропорции к процветанию этой страны, можно тем не менее высказать мысль, что в период процветания, когда успех достигается легко (как в Америке 1940—1946 гг.), кино ограничивается ленивым повторением банальных приемов, в то время как трудные времена заставляют напрягать силы и отыскивать оригинальное.

Январь 1923 года. Шведы, и в частности г-н Шестром, умеют концентрировать действие фильма в нескольких четко построенных сценах. Произведение, обладающее такими строгими линиями, поражает любителей движущейся запутанности; оно может служить примером для многих из тех, кто считает, что «делает искусство», применяя в кино устарелые приемы символизма или импрессионизма. Здесь господствует точность действия, обнаженность выражения. Здесь не мошенничают. Произведение, которое предлагает режиссер, лишено так называемых художественных, взятых на прокат у других искусств приемов. Он стремится воздействовать на публику лицами актеров, показанными в хорошо освещенном первом плане, их правдивыми жестами.

Если судить по фильмам «Эмигрант» и «Кто судит?», шведские режиссеры склонны, очевидно, более широко применять этот прием. Их техника становится ближе к американской: сцены укорачиваются, действие развивается быстрее. Они, несомненно, испытывают потребность создать произведения, понятные любому зрителю. Те, кому нравились медленный и строгий ритм шведских фильмов, будут сожалеть об этом. «Кто судит?» — замечательный фильм, но он не обладает достоинствами «Возницы» или «Горного Эйвинда и его жены». Жени Хасселькист играет главную роль в этом фильме. Нельзя забыть ее широкий лоб, упрямые глаза, окаменевшее лицо, внезапные резкие движения, напоминающие животное в момент опасности, и это упорство преступницы. Никаких дешевых эффектов, никаких неопределенных выражений... Шведы — это безукоризненная правдивость образа.

1950 год. «Деньги г-на Арне», «Горный Эйвинд и его жена», «Возница»¹ знаменуют апогей шведской кинематографии. Когда я говорил, что последующие фильмы становятся по своей технике ближе к американским, я тем самым, неведомо для самого себя, предсказал упадок шведского кино. Приведем еще несколько строк из другой статьи, написанной в ту же эпоху:

¹ «Деньги г-на Арне», «Эмигранты» — фильмы Мориса Штгалера; «Кто судит?», «Горный Эйвинд и его жена» и «Возница» поставлены Виктором Шестромом. *Прим. ред.*

«И что еще важнее, американские предприниматели стремятся прежде всего создать «интернациональный фильм». Они требуют произведений, одинаково доступных всем народам; мы знаем, к какому примитивизму привели кино подобного рода коммерческие соображения. Ближе всего к настоящему кино, как мы себе представляем, оказались именно такие фильмы, шведские в частности, которые носят национальный характер, что не мешает им быть понятными и за пределами своей страны».

После 1930 года шведские фильмы стали появляться все реже и реже. Говорящее кино, как и большинство новых изобретений, для реализации которых требуется использование индустрии, дало дополнительное преимущество крупным странам и ущерб малым.

Январь 1923 года. Беспризорного ребенка и его собаку взяли к себе водопроводчик с женой. Мужчина груб и ленив. Женщина полюбила ребенка, который пытается заменить водопроводчика, работая у одного из клиентов...

Но зачем пытаться рассказывать этот сценарий? Одетый в словесную оболочку, он рассеивается; хочешь его поймать — от него остаются лишь несколько зыбких образов.

Часто говорят, что сценарий не должен иметь в фильме значения. Признаемся честно, что эту формулу мы изобрели для самоутешения. Нам бы хотелось, чтобы сценарий имел значение; но мы притворяемся, будто презираем сценарий, потому что коммерческие условия существования кино навязывают нам сценарии, сами по себе ничего не стоящие. Поэтому мы не принимаем их во внимание, а интересуемся лишь зрительными построениями, для которых эти сценарии служат всего лишь поводом. Это, конечно, самый разумный выход из создавшегося положения.

Я не хочу сказать, что сценарии должны быть лучше «обдуманы». Наоборот, я высказываю пожелание, чтобы они были рассчитаны исключительно на зрительное восприятие. Но я хотел бы, чтобы психологически они были не столь алогичны или чтобы нелогичность в них была более лиричной, как у Чаплина, Мак Сениетта или Фербенкса, которые показали нам хорошие сценарии — поводы для их удивительной игры. Попробуйте их описать! Рассказать хороший сценарий нельзя...

1950 год. Разумеется, разумеется... Но теперь, по прошествии четверти века — а за это время мне пришлось познакомиться с содержанием очень многих сценариев, — я скажу приблизительно то же, но немного другими словами: хороший сценарий можно рассказать несколькими фразами.

Это не значит, что любой сценарий, который можно коротко рассказать, хорош. Но, если в сценарии есть достоинства, они будут видны и в самом кратком изложении. Пусть все неопытные сценаристы убедятся в этой истине и разрешат мне дать им совет: чем короче будет резюме сценария, тем больше шансов, что его прочтет профессионал, на рассмотрение которого он представлен. Если первое впечатление у читающего будет благоприятным, он захочет узнать подробнее, как развивается заинтересовавшая его идея. Но ни у одного профессионала нет ни времени, ни охоты читать все те сценарии в сто-двести страниц, которые ему направляют (о сценариях см. дальше: «Писать образами»).

...Значит ли это, что сценарий «Горе мальчика»¹ хорош? Он не плох, мало претенциозен и дает возможность создать трогательные образы. Нам так надоело видеть на экране каждую неделю множество романов, комедий и пьес, выглядящих смешными на экране и в свою очередь ставящие сам экран в смешное положение, что мы с некоторым облегчением увидели «Горе мальчика». Детский приют, собачка, Джекки, несущий мешок с инструментами водопроводчика, прорыв воды, двадцатидолларовый билет — все это интересные мотивы. В фильме очень хороши два момента: сцена, когда Джекки не знает, что предпринять, чтобы разбудить жестокого водопроводчика, которого он боится, и в конце концов дает ему сильный пинок (это в манере Чаплина), а также сцена в суде, где ребенок так умело дает показания, что все происходящее можно понять и без титров. Но, конечно, в фильме сочли нужным дать душераздирающие титры. Так, всякий раз, как только кинематографу удастся создать нечто достаточно выразительное само по себе, у нас торопятся все удушить не-

¹ Французское название «Заботы» — фильм американского режиссера Олберта Остина (1923) с участием Джекки Кугана и Уоллеса Бирн. В СССР шел под названием «Похищение трех». Прим. ред.

нужными словами, как будто боясь, что кино накопит собственные силы. Но оставим это. Кино обладает достаточной силой, чтобы сопротивляться даже своим собственным создателям. Но не следует заходить слишком далеко.

Немая сцена показаний Джекки Кутана напомнила мне прекрасную сцену из «Полуночного колокола». Оставшись один в часовне, где, говорят, бывают привидения, Чарлз Рей старается держаться храбрецом, он принимается читать, свистеть, но вздрагивает при малейшем шуме. В течение по крайней мере пяти минут он один на экране, и мы смотрим на него с неослабевающим вниманием. Это прекрасный эпизод!

1950 год. Отметим, что слово и звук могут вызываться в представлении образами (выступление в суде Джекки Кутана, Чарлз Рей, начинающий свистеть и подсказывающий при малейшем шуме), а воображение зрителя доготавливает остальное.

Это воздействие изображения настолько эффективно, что много раз я слышал, как люди, мало знакомые с историей кино, утверждали, что такой-то, например, старый фильм был говорящим, тогда как на самом деле он был немым. Этим людям, которые прекрасно помнили все, что происходило в фильме, детали отдельных эпизодов и даже имена артистов, казалось, что они слышали диалог. Вот что должно заставить задуматься тех, кто и сейчас еще отказывается признать ведущее значение изображения в кинематографическом спектакле.

...Самое приятное в «Горе мальчика» — ощущение свежести, которое вызывает этот фильм. Такая наивность — я говорю не о наивности ребенка — удивляет нас. Мне кажется, что во Франции совершенно невозможно сделать подобный фильм. Мы слишком культурны; и наши режиссеры, орфография и синтаксис которых говорят о том, что они наименее культурные из нас, больше всех стремятся разбавить литературой свои произведения. И какой литературой! Такой фильм, как «Горе мальчика», может быть плодом только очень примитивной или очень утонченной культуры. Нужно, впрочем, отметить, что американский фильм, грубоватый, но сильный, больше всего нравится некоторым из наших новейших писателей именно потому, что его не коснулся дух литературы.

1950 год. Один из пороков немого кино — плохие титры, вернее, ненужные титры. (Теперь у нас бывают ненужные диалоги, которые столь же плохи, но они по крайней мере не прерывают действия в фильме, в то время как титры, которые в изобилии сочинялись сомнительными специалистами, заполняли экран своей стереотипной болтовней.) Приведем одно замечание, относящееся к той же эпохе:

«Недавно я был на демонстрации «Дня платежа», последнего фильма Чаплина, который вы скоро увидите.

В самом начале фильма зрители смеялись каким-то механическим смехом, который продолжался и далее импульсивными толчками, в ритме возникавших на экране образов, так, словно мозг зрителей управлялся проекционным аппаратом.

Было только несколько пауз, во время которых зрителям удавалось передохнуть. Эти моменты совпадали с появлением на экране претендовавших на комизм титров, которые сочили нужным добавить к фарсу Чаплина. Вы знаете характер этих шуток. Раньше они имели неизменный успех; на этот раз, прочитав их, публика, увлеченная комическими перипетиями, успокаивалась и переставала смеяться. Кино сделало шаг вперед».

1950 год. Сегодня можно добавить, что смех, вызванный зрительным эффектом, имеет совсем другую природу, нежели смех, вызванный словом, и что смешное, которое видишь глазом, гораздо быстрее и сильнее воздействует, чем смешные слова.

Январь 1923 года. ...Простота — вот главное качество большинства лучших мест «Очага». Плауг, разрезающий могучую землю, быки, дым очага, мягкие, полные света пейзажи создают картины, напоенные спокойным и мощным лиризмом.

Титры, почти все нейтральные и краткие, говорят о том, что фильм сделан умным постановщиком. Мне не понравились ни морские волны, ни титр: «В жизни тоже бывают грозы». Это от литературы, и я думаю, что г-н Будриоз постеснялся бы в литературном произведении написать фразу, содержащую такое дешевое сравнение. Все, что символично, на экране теряет силу. Эта заимствованная у

литературы гроза не трогает нас, когда тут же мы видим простое, но неповторимое человеческое движение: стоя около умирающего брата, Бернар все еще во власти ревнивой ярости, но уже испытывающий угрызения совести, он в смутении опускает голову, подбирает с земли соломинку и ломает ее. Вот это — кино. Режиссер, создавший эту короткую сцену и ряд других, таких же сдержанных и искренних, должен прибегать только к чисто зрительным приемам воздействия. Он знает их простой секрет.

1950 год. Этот фильм, поставленный в 1919 году Робертом Будриозом у Патэ для Абеля Ганса, был одним из первых фильмов на тему сельской жизни. Даже и сейчас подобные фильмы редки, особенно в США, этой великой стране фермеров, где фермеры почти никогда не появляются на экране (впрочем, ни в одной стране кинопроизведения не стоит так далеко от реальной жизни, как в США).

«В жизни тоже есть свои грозы» — таков титр, предшествующий панораме разбушевавшегося моря, причем все это вплетается в драматический конфликт, не изменяющий никакого отношения к морю. Такие метафоры не были тогда редкостью. В другом фильме в момент, когда злодей с тонкими усиками и сомнительными намерениями ухаживает за невинной молодой девушкой и берет ее за руку, на экране внезапно появляется изображение гусеницы, ползущей по розе!

Февраль 1923 года. Мне бы хотелось, чтобы критика признала свое несовершенство; ее скромность была бы залогом ее откровенности, и в словах, произнесенных с учетом того, что людям свойственно ошибаться, было бы больше силы и меньше тщеславия.

Ибо роль критика — самая смешная в мире, и я бы позабавился на этот счет, если бы у меня было время. Подумайте-ка, мы, маленькие людишки, беремся судить с видом знатоков произведения наших братьев и объявляем, что вот это — хорошо, а за это надо осудить! Разве каждая строчка критики не кричит: «Мое суждение самое правильное» (впрочем, это основное свойство человеческой природы, и благодаря ему мы до сих пор не соскучились и не перестали существовать).

Я уже не помню, какой председатель суда у Толстого выносит приговор несчастной женщине, думая в это время о назначенном ему любовном свидании. Правда, при этом он испытывает некоторую неловкость. Признаемся, что критики не в меньшей степени достойны осуждения, чем этот председатель суда. Если бы только одни любовные свидания влияли на наши суждения, многие критики были бы беспристрастны. Но наши настроения непостоянны, и мы часто восхищаемся каким-нибудь произведением только потому, что оно не похоже на другое, уже наскучившее нам. А может быть, это и хорошо, и за нами нужно сохранить счастливое право противоречить самим себе. Пусть те, кто нас читают, сделают свои собственные комментарии.

В этом предисловии не было необходимости, но для меня оно весьма удобно. Благодаря ему я могу вволю посещать на то, что картина «Дон-Жуан и Фауст» вышла на экран одновременно с «Системой доктора Окса». Я оплакиваю этот факт потому, что первая из этих картин — значительное произведение и, наверное, понравилась бы мне гораздо больше, если бы одновременно я с удовольствием не посмотрел другую. Я хотел бы говорить о каждой из них отдельно, но вместе они образуют такой совершенный контраст, что я не в силах нарушить странную гармонию, пронизывающую из этого контраста.

«Дон-Жуан и Фауст»¹ — фильм художественный, причем один из лучших, когда-либо появлявшихся на экране. Здесь термин «художественный» имеет свой прямой смысл, который, как мне кажется, иначе можно выразить словами — «имеющий отношение к искусствам». В этом фильме почти нет кадров, которые бы не заключали в себе художественного замысла и не вызывали в памяти какого-нибудь произведения литературы или пластического искусства. Если таков был замысел автора, то он полностью удался. И не один американский предприниматель, претендующий на то, что с помощью имеющихся в его распоряжении денег он «делает» художественные или исторические картины, увидит на примере «Дон-Жуана и Фауста», что способны создать обладающие вкусом люди в этой старой немощной Европе. (Нувориш бывает смешон не тогда, когда он говорит о делах, в которых он проявляет свой ум

¹ Фильм Марселя Л'Эрбе (1922). Прим. ред.

и смелость, а тогда, когда хочет проявить свою культуру и вкус. Так часто случается с Америкой.)

Однако именно художественная удача «Дон-Жуана и Фауста» заставляет нас насторожиться. Мы видим прекрасные картины. Но фильм ли это? Кино в его теперешнем состоянии не может выражать мысль, оставаясь только зрительным искусством. Кто такие Дон-Жуан и Фауст, как не типичные представители двух основных тенденций человечества? Разве их силуэты, их мимика смогут нам открыть секрет их психологии? Остается интрига. Но линия Фауста недостаточно развита: о нем мы знаем только, что это какой-то фокусник, а образ Дон-Жуана искажен излишними подробностями. Это ли Дон-Жуан — скромник, которому следует брать уроки, прежде чем начать ухаживать за женщиной, соблазнитель, в отместку за несчастную любовь остающийся в глубине души непорочным обманутым любовником? Ведь в самом начале своего жизненного пути этот Дон-Жуан едва не ушел в монастырь, а юношеское отчаяние чуть было не...

Вот она опасность, подстерегающая фильмы, в которых использованы великие образы, созданные в литературе. Эти образы предстают в фильмах как ребяческое искажение мысли. Но, критикуя «Дон-Жуана и Фауста» только с литературной точки зрения, мы совершили бы еще большую ошибку, нежели ту, которую совершил режиссер при выборе сюжета. В кино главную роль играет развитие действия.

В этом фильме сценарий слишком часто мешает действию достигнуть того прекрасного темпа, который достигается к концу фильма. Последний пир Дон-Жуана, ликующий и великолепный, разворачивается в превосходном ритме. Это единственный поистине волнующий момент фильма; и эффект достигается самыми благородными средствами...

1950 год. Жаль, что непримиримый критик «Дон-Жуана и Фауста» не мог посмотреть «Красоту дьявола» — другой фильм о Фаусте, поставленный лет двадцать пять спустя автором этих строк. Возможно, что этот молодой человек остался бы на своих позициях и во имя дорогого ему идеала кино опять бы сделал некоторые оговорки. И без сомнения, он был бы прав.

...Я сказал: «ритм», и я пожалел, что произнес это слово: им так злоупотребляют, что скоро оно вовсе потеряет свое значение, во всяком случае, в применении к фильмам. А между тем я хочу употребить его еще раз, так как буду говорить о «Системе доктора Окса».

Вот фильм, который, казалось, был сделан на пари по образцу американских фильмов; серия таинственных преступлений, две конкурирующие газеты, невинная наследница, молодой и отважный репортер, дикие погони, пере скакивания с самолета на самолет, с самолета в поезд, с поезда в самолет, с самолета в гидроплан, с гидроплана на пакетбот; вот, между прочим, что предлагают нам в этом фильме. Иными словами, эта длинная, ребяческая канитель имеет только то достоинство, что с начала до конца она удивительно забавна; весь фильм пронизан движением, которое создается не только быстротой погони, но и умелым «монтажом» и ритмом.

А ритм — это необходимое условие лиризма фильмов: «Дон-Жуан и Фауст» лиричен только по аналогии, по художественным ассоциациям, которые он вызывает. «Система доктора Окса», на мой взгляд, достигает иногда подлинного кинематографического лиризма, который рожден одним только движением.

В этом смысле «Дон-Жуан» и «Доктор Окс» являют собой яркий контраст: один — пышная смесь старинных искусств, другой — наивная фантазия, которая путешествует среди чудес современности. Наше воспитание, наши вкусы склоняют нас к «Дон-Жуану», где больше искусства и больше ума. Но, возможно, что «Доктор Окс» ближе к кинематографии будущего. Наивность этого жанра свидетельствует о его силе: не надо забывать, что все наше относительное знакомство с кино сводится приблизительно к следующему: мы присутствуем при рождении чего-то великого, но еще неизвестного. Приемы «Дон-Жуана» ограничены; они состоят из элементов, чуждых кино; они заставляют думать, а мне кажется, что не нагружать свою голову дополнительным грузом мыслей должны мы, а просто-напросто научиться смотреть.

Ротационные машины, готовые размножить новости в сотнях тысяч экземпляров, самолеты, телефоны, пакетботы, невероятная быстрота... Забавно, что американские режиссеры показывают все это с каким-то восторгом, который разделяет и публика. Мне кажется, что нечто подобное

должны были испытывать первобытные актеры, изображавшие богов, и народ, который на них смотрел. Наши современные искусства иногда стремятся вернуться к первобытной наивности; но она не достигается стилизованными барабанами или фальшивыми пейзажами, она в душе человека и, несомненно, в душе некоторых фильмов.

Не будем проклинать наивную, мистическую душу толпы, а стало быть, и некоторых режиссеров. Все искусство при своем рождении испытывало подобные влияния. Кино находится в «средневековой» эпохе. Подождем Возрождения, но не надо быть очень нетерпеливыми; нам предстоит совершить еще немало ошибок.

1950 год. Какой неоправданный оптимизм! Эта «средневековая эпоха кино», если ее сравнить с теперешним днем, была так же богата изобретениями, как театр елизаветинской эпохи. Достаточно снова выпустить на экран очень старый фильм Чаплина или Мак Сеннетта, чтобы заставить современных молодых людей удивляться их «невероятной новизной». Между тем я слышу, как усмеваются глупцы: «Какое старье! Смотрите, какие костюмы, какой грим, какая утрированная игра!»

Можно бы посоветовать им почитать «Пададь» Бодлера. В этих старых разложившихся фильмах сохранился еще «дивный аромат» выдумки, которой так поразительно лишены современные фильмы.

Март 1923 года. О «Колесе»¹ говорили слишком много. Друзья и враги автора и фирмы пели хором вокруг этого фильма, и их нестройные голоса не всегда подчинялись их художественной совести. Критике до этого нет дела. Но ее роль еще сложнее: действительно, трудно отделить хорошее от плохого в таком произведении, как «Колесо», и судить о нем, полагаясь только на свое собственное мнение. Легче всего быть пристрастным или «заинтересованным» в двойном смысле этого слова! «Колесо» не из тех произведений, судить о которых можно, отделавшись пожиманием плеч или банальными выражениями восторга.

¹ Фильмы Абеля Гинса и Блеза Сендара в двух сериях (1922). В СССР шла только первая серия под названием «Под песню колес». Прим. ред.

«Колесо» — это совершенный образец фильма в романтическом духе. Как в романтической драме, вы найдете в «Колесе» неправдоподобие, поверхностную психологию, постоянное стремление к зрительным эффектам (как в романтической драме — к эффектам словесным), но вы найдете там удивительно лирические моменты, вдохновенность движения и, я бы сказал, возвышенное рядом с гротеском, но не так, как у романтиков, у которых часто получается гротеск там, где они хотели бы создать возвышенное.

Глядя на эту драму, такую «продуманную», так старательно наполненную литературными идеями и намерениями, хочется поспорить с автором и относительно этих идей и этих намерений. Но зачем? Если сценарий только повод, то здесь этот повод мешает, иногда раздражает, изредка он полезен, но, во всяком случае, не стоит того, чтобы его обсуждали. То, что г-н Ганс как сценарист совершил ошибку, так же как и большинство исполнителей, и ошибку, пожалуй, поглубже тех, к которым мы уже привыкли, это нас не интересует. Если бы мне предложили судить о г-не Гансе на основании психологического замысла, которым он снабдил фильм, или по титрам, которые он составил, то должен признаться, что мой отзыв не был бы положительным. Но, прежде чем судить о нем, как о литераторе, я подожду, пока будет написана книга в таком же жанре, и тогда мы поговорим о литературе. Сейчас же речь идет о кино.

Для меня истинный сюжет этого фильма не в его странной интриге, а в изображении поезда, рельс, сигналов, клубов пара, гор, снега, облаков. Г-н Ганс сумел чудесно развить эти великолепные зрительные темы, доминирующие в его работе. Мы уже видели поезда, мчащиеся по рельсам с безумной скоростью, которая достигается благодаря хитростям киносъемки, но никогда еще мы не были так захвачены: кресла партера, оркестр, зал — все, словно пропасть, втянул в себя экран. Мне возразят, что это всего лишь ощущение. Возможно, но мы пришли не размышлять. Нам достаточно видеть и чувствовать. Через пятьдесят лет мы поговорим об идейном кино. Не только этот незабываемый эпизод говорит о достоинствах фильма г-на Ганса. Катастрофа — в начале фильма, первый несчастный случай, который пытается вызвать Сизиф, подъем фуникулера в горы, смерть Эли, спуск тела, шест-

ние горцев и грандиозный конец среди плывущих облаков — все это высокого достоинства лирические композиции, в которых ничего не заимствовано из других искусств. Глядя на них, забываешь цитаты из Киплинга, Эсхила и титры Абеля Ганса, которые на протяжении всего фильма приводят нас в уныние. После этой картины начинаешь надеяться.

Если бы только г-н Ганс не принуждал паровозы говорить «да» и «нет», не наделая бы механика мыслями античного героя и не заставляя бы его цитировать своих любиминых авторов! Если бы только — при его умении заставить жить любую деталь: часть машины, руку, ветку, струю дыма — он захотел бы создать просто документальный фильм. Если бы он захотел, применив этот прием, помочь созданию фильма, о котором сегодня мы можем только мечтать!

Если бы он смог отказаться от литературы и довериться кино!

1950 год. Для меня истинный сюжет этого фильма не в его странной интриге, а в изображении поезда, рельс и т. д. ...Это презрение к сюжету весьма характерно для эпохи, когда всерьез думали, что «главная задача современного режиссера заключается в том, чтобы, прибегнув к своего рода хитрости, ввести в сценарий, который удовлетворяет все вкусы, как можно больше чисто зрительных тем». Концепция, которая была бы абсолютно фальшивой сейчас, но вполне извинительной в 1923 году (см. дальше: «Чистое кино и поэзия»).

Март 1923 года. ...Документальные фильмы подготавливают, может быть, рождение фильма, который будет создан из одних только изображений и ничем не будет обязан другим искусствам. Ничто так не далеко от такого рода фильмов, которых нашему поколению не придется, наверное, увидеть, как адаптации или переложения.

Все хорошо знают, что такое переложение для кино литературных произведений; меньше знают о том, какой вред они принесли искусству кино. Завороженные именем романиста или драматурга, режиссеры начинают с ожесточением экранизировать литературные произведения, нимало не заботясь о специфике кино. Такой фильм почти всегда плох, но публика, также привлеченная именем автора, идет смотреть и платит деньги — чего же лучше?

И нет резона прекращать это занимательное производство. Разве что снимут больше фильмов, чем написано книг. Кроме того, можно использовать по нескольку раз один и те же сюжеты.

Однако, если переложения и можно во многом упрекнуть, их нельзя безоговорочно осуждать. Переложение абсурдно и вредно, когда оно ограничивается иллюстрацией нескольких страниц романа, показанного на экране в сопровождении многословных титров. Но оно может быть интересно и отлично восприниматься зрителем. «Отелло» — пример того, что может сделать умный автор переложения. Жаль только, что ум купить труднее, чем право на переложение литературного произведения.

Забудьте «Отелло», забудьте текст Шекспира. И не бойтесь: вы почувствуете дух Шекспира, об этом позабудется. Идите смотреть «Отелло», как вы пошли бы слушать симфонию: вот симфония образов, навеянная темой Шекспира. Часто выражение лиц Отелло и Яго служит буквальным переводом текста. И в остальном: расположение кадров, их чередование, внутренний ритм фильма все время напоминают о Шекспире и не кажутся недостойными его.

Этот фильм — не из тех обычных паразитов, которые плодятся за счет великих творений. Только люди, не понимающие сущности кино, могут быть шокированы свободным обращением автора фильма с интригой драмы. Кажется, что автор, проникнувшись духом текста, закрыл книгу и стал думать только об образах, которые она навеяла. Это и есть единственно правильный метод переложения. Мне кажется, что пока он используется очень скромно.

Качество игры актеров сыграло громадную роль в успехе этого фильма. Эмиль Янинис — Отелло, не уступающий прославленным оперным Отелло. Черный, толстогубий, тяжело чувственный, он, подстрекаемый Яго, становится глупым ребенком. Беспокойные глаза, неверный шаг, дрожащие руки — все в нем выражает ревность. И в сценах любви и сомнения ничто так не трогает, как мягкость этого дикаря.

Постановщик «Отелло» Д. Буховецкий не побоялся показать нам Яго почти паяцем, который то скачет через весь дворец, то вдруг замирает, и потом снова срывается, летит для свершения новых злодеяний. Как перевести на язык экрана монологи Яго, его коварные слова? Здесь они

переводятся движением. Кажется, что Яго оставляет за собой смерть и пустоту, когда он несется через дворец с безумной быстротой. А у Шекспира все это выражено несколькими словами.

«Отелло» — переложение, но также и фильм, сделанный так умно, что он может завоевать врагов адаптаций и примирить их с этим занятием, которое само по себе порочно.

1950 год. Странно, что вследствие появления говорящего фильма экранизация шедевров театра становится все труднее и труднее. Раньше можно было рассказать с помощью изображений трагедию Шекспира, и никого не шокировали неизбежные вольности, допускавшиеся при переложении оригинала. Но кто осмелится добавить сцену с диалогом или даже одну реплику к трагедии «Ромео и Джульетта»?

Март 1923 года. «Робин Гуд»¹ легко выдерживал груз славы, которую он завоевал еще до того, как появился у нас. Такой фильм обезоруживает критику. Зачем обсуждать отдельные части гармоничного целого? Я не знаю, похоже ли средневековое представление американцев на подлинное средневековое. Но ведь костюмов и замков недостаточно, чтобы дать нам представление об этой эпохе: надо воскресить дух средневековья. А поскольку это невозможно, изображение средневековья в фильме Фербенкса мне нравится не меньше, чем в какой-нибудь исторической книге, претендующей на достоверность.

Что заслуживает безоговорочной похвалы в фильме, так это движение. Умам, привыкшим к законам театра, не понять, что составляет в наших глазах ценность «Робина Гуда», который они воспринимают как ребяческую забаву.

Забудьте историческую бль. Судите о «Робине Гуде», как вы судили бы о балете или о феерии. Посмотрите немного, просто глазами, на движение, на совершенство движений — ведь кино создано, чтобы запечатлевать движение.

Для меня «Робин Гуд» — это шествие армии с развевающимися стягами, галоп лошадей, танец свободных людей в лесу, замки великанов, скачки через пропасти и реки, целые леса и страны. Вы думаете, что «Легенда веков»

¹ Фильм Аллана Дугла с Дугласом Фербенксом и Уоллесом Бирн. Прим. ред.

ближе к действительности? Нет, она и не точнее и не лиричнее.

Неправдоподобности, чудесные подвиги, к которым мы уже привыкли в предыдущих фильмах Дугласа, здесь вполне оправданы и отлично соответствуют духу фильма. Робин Гуд — Фербенкс бьется с сотней противников, как «маленький король Галисии». Мы видим, как:

Сто головорезов со звериными лицами,
С кирасами на головах, со шпорами на ногах
Встали в полукруг, от ярости сиврепая,
И направили свои пини на Роланда.

А эти строчки — разве это не кадры из фильма?

Дюрандель летит в сверкании и гонит перед собой
Осаждающих, испускающих орляные крики,
И прямо на скале, закрывающей долину,
Роланд...

Может быть, даже Робин Гуд скачет не так быстро,
как Орел в каске?

Ничто не остановит их бега, они летят, летят...
Так вихрь следует за выразным листом...

И когда Гюго говорит:

Чудесные прыжки этой страшной охоты,
Скала, которая возникает впереди или обрывается вниз,
Пропасти, темные пещеры, обрывы... —

нам кажется, что он вертит ручку камеры.

Главная черта эпических произведений Гюго — это, несомненно, ритм. То же самое и в произведении Дугласа. Ритм «Робина Гуда» заставляет забыть о несовершенствах этого жанра. Точно так же, к счастью для Гюго, у читателя, увлеченного бегством Тифании, нет времени останавливаться в середине погони на таких стихах, как, например:

Ничто этого не знает: судьба тайн полна! —

которым в кино соответствуют плохие кадры.

Я знаю, что такое сравнение условно. Я использовал его только для того, чтобы доказать некоторым «интеллигентам», что фильм, подобный «Робину Гуду», стоит поэмы и что бесполезно обсуждать неправдоподобности как того, так и другой. Все спасает лирическое движение.

Правда, можно и не любить «Легенду веков». Не могу сказать, чтобы я ее перечитывала каждую неделю. Признаться, я предпочитаю некоторым ее выпрежним местам «Робина Гуда», который, может быть, наивнее, но куда занимательней.

1950 год. Воспользуемся случаем и отдадим должное памяти Дугласа Фербенкса, который был не только замечательным актером, но и вдохновителем многих дерзаний и сумел своими поэтическими и оптимистическими пронаведениями создать незабываемый жанр. Голливуд обязан своей славой и богатством Чапину, Гриффиту, Мак Сеннетту, Инсу, Фербенксу и нескольким другим, которые были творцами, а отнюдь не служащими в большом учреждении, которым управляли бухгалтера (см. дальше: «Голливуд вчера и сегодня»).

Апрель 1923 года. ...Мы уже знаем талант Сессю Хаякавы, его могучую сдержанность по картине «Вероломство». Его вдохновение передалось Бесси Лав, которая стала достойной его партнершей. Ее испуганные глаза, отрывистые движения, надутые губки напоминают лучшее в игре Лиллант Гипс. Сцена со стаканом молока — сама по себе бледная, ничемно слезливая, благодаря ее игре становится чудом правдивости и простоты чувства¹.

Вот где, на мой взгляд, преимущество кино перед театром. Многие великие актеры театра — Сара Бернар или Гитри — большую часть своей жизни вынуждены были играть бездарные пьесы. Говорят, что они достигали вершин и искупали несовершенство текста. Возможно, но, если я отважусь пойти в театр, качество исполнения не помешает мне слушать три часа подряд плохо написанный и неумно задуманный диалог. В кино — ничего подобного: чудесное выражение печали не служит там покровом для нелепой фразы. Выражение немого лица может быть столь же прекрасным в плохом фильме, как и в самом лучшем. И даже если сюжет бездарен и фальшив, Сессю Хаякава или Бесси Лав умеют вызвать к жизни прекрасное и правдивое.

¹ Речь идет о картине Колина Кемпелла «Болото» (в СССР — «Китайские воины» и «В городе желтого дьявола») с участием Бесси Лав и Сессю Хаякава. *Прим. ред.*

Защитники театра выиграли бы спор, если бы стали возражать нам, в шутку, титрами фильма. Надо признать, что титры часто бывают главным пороком фильма и подчеркивают его слабые стороны. Но, возможно, когда-нибудь мы убедим тех, кто их сочиняет, что наименее плохие титры (хороших титров не бывает) — это титры самые краткие, самые нейтральные, наименее «литературные». Пусть они почитают после Стендаля уголовный кодекс. Пусть они подумают над фразой: «Каждому осужденному на смерть будет отрублена голова». Когда все титры будут сочетать столько силы с такой краткостью, мы будем проводить перед экраном самые приятные часы.

Титры уже доказали свою ненужность в комедиях, где они только расхолаживают зрителей, смеющихся над замечательными выдумками американских режиссеров. Какие «остроты» могут сравниться с бегом Ларри Симона по крыше поезда в фильме «За кулисами», который мы только что видели? В этом фильме чувствуется движение, подобное тому, которое пронизывает все самые яркие лирические проявления чувства; комические каскады следуют в нем один за другим, они ослепляют нас. Фильм, вдохновляемый пляшущей звездой, с невероятной быстротой идет к концу, уготованному ему случаю. Я мало знаю столь великолепных финалов, как те грандиозные взрывы, которыми Ларри Симон заканчивает многие из своих фильмов. Проблемы, возникающие из стольких неожиданностей, несообразностей, опасностей, развивающиеся с такой быстротой, могут быть разрешены только какой-нибудь катастрофой.

Мы никогда не устанем благодарить американцев за то, что они создали кинокомедию. Их драматические фильмы далеко не так хороши. Можно только предугадать день, когда трагическое в фильме будет столь же зримо, как жест Чаплина, бег Симона...

1950 год. Не стоит оставлять без внимания утверждение, столь мало обоснованного. Американцы не создали кинокомедии, она существовала еще во времена Макса Линдера, а до него — в фильмах, известных под названием «французских примитивов». Но американская школа, основателем которой был Мик Сеннетт, а самым выдающимся представителем — Чарли Чаплин, так обновила комический

фильм, что до наших дней никто не смог затмить эту великую эпоху американского кино.

...В кинокомедии лучше всего удастся сохранить кино как таковое. Драматический фильм тоже может быть полностью зрительным. Но фильм сентиментальный почти всегда отравлен литературой; он снабжен низкопробными душещипательными титрами и переносит в кино самые жалкие театральные трюки. Вы скажете, что это не мешает нам проливать над ним светлые слезы. Конечно, это всех нас трогает. Впрочем, на функциях наших слезных желез останавливаться не столь уж интересно. Фильмы сильно комические или драматические тоже трогают до слез, но природа слез здесь другая — она не оскорбляет их строгой красоты.

Большинство фильмов задумано по сентиментальному рецепту, имеющему неизменный успех. Нужно ли осуждать в них все? Нет. Это значило бы осудить будущее кино, которое формируется в них, вопреки их духу.

1950 год. Как ни трудно сравнивать достоинства драматических и комических фильмов (см. дальше: «Серьезные пьесы и пустяки»), можно, однако, сказать, что до 1928 года комические фильмы насчитывали в своем активе такие удачи, до которых драматическим фильмам редко удавалось подняться.

С тех пор как фильм заговорил, все пошло наоборот: за несколькими исключениями, из всех фильмов, созданных после 1928 года, только драматические фильмы заслужили того, чтобы их сохранили, а животворная сила комедии совсем иссякла.

«Несомненно, Чарли — исключительный мимист, — заметил недавно г-н Луи Шов», посмотрев старые американские комедии, — но, когда видишь, каким неизменным успехом пользуются некоторые его приемы, задаешь себе вопрос, не потеряла ли кинокомедия основную силу своего воздействия в тот день, когда она перестала быть немой? Слово слишком часто бывает глупым или пошлым, и оно не может быть таким смешным, как жест. Таким образом, старые фильмы как бы становятся хранителями забытых секретов».

Май 1923 года. Пятьдесят тысяч кинематографов земного шара заполнены непрерывно сменяющейся толпой зри-

телей, которым экран рассказывает о любви. Самое последнее из молодых поколений, воспитанных на кино, вызывает у меня некоторое любопытство. Фильм пробуждает в душе бездумное желание отправиться куда-нибудь... Травка на экране, которая жила где-то в Океании, пока однажды объектив не схватил на ходу ее трепещущую форму, корабль на фоне большого спящего белого города, лощина в Чили, дым Кавказа — фильм преподносит нам самые прекрасные проявления жизни; они завлекают, очаровывают нас, и самый примерный молодой человек успеваеt влюбиться в двадцать эфемерных богинь, прежде чем достигнет возраста, когда его родители сочтут нужным посватать ему дочку своих друзей. Сколько было в мыслях ревнивых чувств, желаний и тревог! (Мы не знаем как следует всего того, что видит юрстный маленький глаз объектива. Кино — опасное изобретение: его сумасшедшие ленты достигли такой данни, что могут несколько раз опоясать землю. Подумайте, что достаточно где-то одной спички... Мне все равно, но, если бы я был на месте людей рассудительных, я бы не доверял кино. Скоро будет поздно: объектив всех нас поглотит.)

«Ванина»¹, которую показывали три месяца назад только в «Кино-Опера», сейчас появилась на нескольких экранах. Мы смогли посмотреть еще раз прекрасный фильм и узнали, какое количество требуется дураков, чтобы собранные вместе они назывались публикой. Двойная польза.

Иногда жалуются, что кино по необходимости является народным искусством. Я же думаю, что, пожалуй, эта необходимость, обусловленная чисто коммерческими причинами, является вместе с тем важнейшим фактором прогресса кино. Ибо вы не найдете ни одного провинциального зала, ни одного предместья, где бы проявили столько упорной вражды, самоуверенной тупости в отношении произведений кино, как в «элегантных» кинозалах...

1950 год. Подобным, так называемым «элегантным», кино была «Колизей», тогда единственный кинотеатр на Елисейских полях (где насчитывалось всего два кафе: «Фукета», которое еще существует, и «Риголетто», которого уже нет). Если исключить несколько больших отелей,

¹ Фильм: Артура фон Герлаха (1922) с Астой Нильсен и Паулем Вегенером. Прим. ред.

Елансейские поля в 1923 году больше походили на Елансейские поля конца Второй империи, чем на нынешние.

В фойе «Колизея» находился бар, где почти каждый вечер бывал Луи Деллаюк, живший в нескольких шагах оттуда. Он сидел целый вечер в полумраке бара, похожий на большую печальную птицу, склонившись над стаканом английского пива и пробуждаясь от своих мыслей только для того, чтобы время от времени бросить взгляд на экран, который был виден из дверей фойе. Мы беседовали с ним вполголоса, чтобы не мешать оркестру: в его отрывочных фразах, прерываемых долгими паузами, проскальзывала юмористическая покорность судьбе и спокойно-горькое безразличие, которое делало его похожим на старика, слишком умного и слишком хорошо знакомого с делами этого мира, чтобы еще говорить о них. Он умер весной 1924 года в возрасте тридцати девяти лет, оставив значительные критические произведения и наброски книги о кинематографии, закончить которую у него не было ни времени, ни возможностей.

Программа «Колизея» менялась каждую неделю по пятницам. Новый фильм, который показывали в тот вечер, все время встречался смехом, громкими насмешками или свистками. Среди публики из аристократических кварталов считалось хорошим тоном прийти в пятницу в «Колизей» и осмеять кинокартину.

...Наверное, те, кто находят смешным это мрачное и лихорадочное произведение, приходят в экстаз от «парижского духа» режиссуры и старых пьес на Бульварах. Насколько мне больше по душе здоровая атмосфера тех кинозалов, которые посещаются простым народом и где зритель не понимает никаких «тонкостей» духа прошлого века и просто восхищается силой героев, улыбкой молодой девушки, погонями, схватками и поцелуем, снятым крупным планом!

«Ваннина» сделана как будто бы по Стендалю. Деталь, не имеющая значения. Литературы не слишком много в фильме. Но перед нашими глазами разворачивается любовное приключение, события которого умещаются в одну ночь. Некоторые сцены легко могли бы оказаться смешными: представьте себе Ваннину в тракторке итальянских режиссеров! Этой опасности счастливо избежали. Посмотрите, как молодой герой врывается во дворец, окруженный

заговорщиками, при свете факелов; он открывает дверь, видит ту, которую любит, и роняет меч к ее ногам. Даже глупцы, о которых я только что говорил, не засмеялись во время этой сцены, подчеркнуто драматической. Потому что эта сцена, как и весь фильм, проникнута безукоризненным внутренним движением — тем ритмом кино, законы которого невыразимы и который так властно дает себя почувствовать, что опытный глаз может оценить заслугой режиссера за минуту показа фильма. Я думаю, что музыканты и поэты — по крайней мере те из них, у которых хватило бы сообразительности отказаться от законов музыки и поэзии, — могли бы лучше «смонтировать» фильмы, чем профессиональные «киношники»; им бы легче далось то чувство ритма, которое так редко появляется во французских фильмах и так часто — в фильмах американских, даже самых посредственных.

«Ваннина» — это фильм. Ее автор понимает, что такое кино. Это редкое качество.

Когда же, наконец, все режиссеры надумают поразмыслить, хотя бы в течение 10 минут, о природе кино, о его смысле, о том, что безусловно ждет его в будущем, вместо того чтобы бездумно «прокручивать» своим немощным объективом театральные водевили и мелодрамы?

1950 год. «Ваннина» сделана как будто бы по Стендалю. Деталь, не имеющая значения. Еще раз приносим в жертву то, что любим, дабы эпатировать робкие умы, которые все еще не понимают, что кино обладает всеми правами.

«Представьте себе «Ваннину» в трактовке итальянских кинорежиссеров». Итальянские немые фильмы были известны в те времена своим театральным пафосом. Никто не мог бы предположить тогда, что в Италии появятся лучшие реалистические послевоенные фильмы и что итальянец Витторио Де Сика окажется самым верным последователем Чарли Чаплина.

Май 1923 года. Мак Сениетт — одна из величайших фигур кино. Это он основал в 1915 году вместе с Гриффитом и Т. Инсом компанию «Треугольник», где родился современный фильм. Это он создал жанр «максениеттовских комедий», этих причудливых поэм, где клоуны, купальщицы, автомобиль, собачка, кувшин с молоком, небо, море и какое-нибудь взрывчатое вещество постоянно сме-

ились одно другим и в которых каждая комбинация вызывала восхищение и смех. Динамичный и свежий лиризм Мак Сеннетта открывает нам легкий мир, где сила тяжести заменяется радостью движения. Его короткие комедии возвещают о наступлении царства лирической фантазии, которое без сомнения будет триумфом кино.

Думает ли Мак Сеннетт, что он уже выполнил свою задачу? Говорят, он посвятил себя драматической комедии. Если так — очень жаль, ведь у экрана так мало истинных поэтов; фильм «Молли О.»¹, который он нам только что показал, хороший фильм, но ему отдадут должное только ценители зрительных образов. Большая часть публики увидит в нем фильм, похожий на множество других, банальный сюжет которых не может вызвать особого интереса.

Еще раз попробуем забыть о теме, которую нам предлагают, и посмотрим фильм просто глазами. Вспомним картины маскарада, их мягкое освещение, молодость действующих лиц и их изящные движения; весь конец фильма: бегство Мейбл Норман — в темноте ночи кажется, что она одета в лунные лучи; удивительные первые планы: белая рука появляется из темноты, вытягивается, опускается и открывает шею и лицо того, кого она обнимала; глаза отца, мокрые от слез, и волосы девушки, которые выходят на экран.

В этом мы открываем поэта, властелина света и теней, в произведении которого чувствуется не забота о развитии действия, а поиски ритмических эффектов, впечатляющих нас зрительно.

Пусть нам не говорят о рельефном кино, если под ним подразумевают плоских вырезанных персонажей стереоскопа. Настоящий рельефный фильм мы увидим в работе художника, влюбленного в живые формы, который умеет заставить их двигаться перед нами или нас двигаться вокруг них с помощью своего восприимчивого и любознательного объектива. Двойное движение изображений и зрителей — весы, чаши которых находятся в постоянном движении и для которых осью служит белый экран, воссоздающий перед нашими глазами бесчисленное множество раз мельчайшие элементы мироздания.

¹ Фильм Ричарда Джонса с Мейбл Норман — поставлен под наблюдением Сеннетта. *Прим. ред.*

1950 год. Несколько лет спустя Мак Сеннетт, разоренный провалом своих последних фильмов и неудачными спекуляциями, перестал выпускать фильмы. Надо заметить, что большинство коммерсантов и финансистов первых лет кино составили себе состояние (во Франции — братья Патэ, Гомон, Обер; в США — Зукор, братья Шенк, Голдвин, Мейер и т. д.), в то время как большинство творцов фильмов закончили свою жизнь в нужде (во Франции — Мельес; в США — Гриффит, Мак Сеннетт и т. д.).

Несколько лет тому назад, будучи в Голливуде, я отыскал Мак Сеннетта. Я ожидал увидеть очень старого, немощного человека, а передо мной был крепкий мужчина с живыми глазами и пытливым умом, которого разорение, по-видимому, ничуть не обескуражило.

Между тем он бродил целыми днями, надеясь найти работу в том Голливуде, где он владел огромными пространствами, на которых теперь возвели отели, банки и кино. И никто его уже не знал.

Европейцы кажутся там удивительно сентиментальными, когда они удивляются равнодушию этой промышленности, ворочающей миллионами долларов и не пожелавшей, хотя бы из чувства приличия, предоставить истинным своим основателям — Мак Сеннетту и Д.-У. Гриффиту какие-нибудь небольшие должности в своих административных советах. Религия материального успеха и ее спутник — презрение к неудаче — самые гадкие недостатки, которые противостоят положительным качествам американского характера.

Июль 1923 года. Надо подумать, для того чтобы полностью оценить «Волнующую ночь» Гриффита. Прежде всего это очень забавный фильм. Этот вывод не требует размышлений. Очень приятно видеть забавный фильм, а когда смотришь «Волнующую ночь», то в течение часа смеешься, ужасаешься, не думая ни о чем, кроме действия фильма. Какое удовольствие! И каким ребячеством кажутся сложные философские построения, социальные конфликты и психологические драмы в жанре банальных открыток по сравнению с этой историей о смущениях и призраках, которая может, в свою очередь, показаться ребяческой только интеллигентам, неспособным понять, что такое кино.

Но все ли это? Создал ли Гриффит всего лишь произведение, подобное небольшому юмористическому детектив-

ному роману? Или же это совсем особое произведение, некоторые части которого поднимаются до жанра киноромана?

С таким человеком надо всегда быть настороже. Его лучшие работы пестрят режущими глаз промахами, а худшие — полны великолепных зрительных образов. Его недостатки столь же ярки, как и его достоинства: он проповедует, он любит дешевую сентиментальность, он делает множество уступок публике, о которой он сам сказал, что у нее мышление двухлетнего ребенка. Но он в высшей степени одарен чувством кино. Его работы отличает прекрасный ритм, который может вдохнуть жизнь в любую серию образов. Некоторые части произведений Гриффита позволяют нам заглянуть в будущее драматического фильма.

Я придаю мало значения интриге «Волнующей ночи», хотя интрига эта ведется умело и разворачивается так, что на каждом шагу зритель подпрыгивает от неожиданности. Этот фильм, который, на взгляд людей, привыкших судить поспешно, похож на все детективные фильмы, принес необычайно важное нововведение. Впервые зрители принимают участие в действии фильма настолько, что они вместе с действующими лицами драмы переживают все события таинственной ночи. И те и другие не понимают этих движущих теней, ускользающих силуэтов, открывающихся и закрывающихся дверей, рук без тел, картонных призраков. Первый раз благополучный финал фильма, когда виновный сделал свои признания, а невинные обвенчались, не рассеял наших сомнений и воспоминаний о необъяснимых вещах. Гриффит не счел нужным рассказать нам обо всем, что произошло. Он нам сказал, в чем первоначальная причина драмы, но не развеял тьмы вокруг мелких событий, которые возникли по воле случая или были созданы смущенным воображением действующих лиц и зрителей.

Слишком часто в кино зрителям, утомленным длинной интригой, начинает казаться, что они боги, которым известны и все первопричины, и прошлое, и будущее. Ничто от них не скрыто. Им объясняют все и часто — заранее. Смелость и искусство Гриффита в том, что в «Волнующей ночи» он показывает нам драму не с ее внешней стороны, а делает нас причастными к ней до такой степени, что она разыгрывается в нас самих. Он добился этого результата благодаря превосходно рассчитанному «монтажу». Образы появляются на несколько мгновений; они вызы-

вают представление о большем, чем то, что они изображают; другие образы сменяют их в тот момент, когда они только-только начинают становиться понятными для зрителя. Вот это кино. И это реальность. Мы никогда не знаем всех причин самого простого явления. Нам не хватило бы целой жизни, чтобы объяснить логически то, что мы видим в течение одного дня. Пусть в драмах останется место для нелогичного. Это единственный способ быть самым логичным.

Карол Демпстер — очаровательна; вовремя разразившаяся гроза позволяет нам оценить форму ее ног, достойную всяческих похвал. Достоинство ее партнера в том, что он не кажется нам актером. Когда, наконец, перестанут показывать нам актеров, которые всегда выглядят только актерами? Нет ничего отвратительнее этого, разве что романы, где главные герои — писатели.

Я бы предпочел не вспоминать о крашенных розах, которые делают некоторые кадры фильма похожими на трогательные праздничные открытки. Гроза в фильме, впрочем, отлично смонтированная, напоминает нам, что Гриффит — юморист и что никто так не может его пародировать, как он сам.

1950 год. Среди поздних работ Гриффита «Волнующая ночь» — последний фильм, доказавший, что гений его не умер. Теперь, когда ученики Гриффита усвоили все его приемы и они вошли в основной фонд искусства кино, мы понимаем, как бесконечно велик его вклад в нарождавшееся искусство кино.

И все же случается, что произведения Гриффита отпугивают подражателей своей смелостью. Кто сейчас осмелится на такой обширный замысел, который он осуществил в «Нетерпимости»? Четыре сюжетные линии развивались в четырех исторических эпохах, темы все время переплетались, а в конце фильма на экране — четыре развязки одновременно. Так, колесницы устремились разрушать Вавилон, а в это время посад уносил одного из современных героев через равнины Америки, и каждое из этих действий с одинаково возрастающей быстротой приближалось к своему неизбежному концу. Я был свидетелем, как зал, наполненный самой рядовой публикой, разразился аплодисментами: так точен был ритм этого произведения, так удалась эта невероятная выдумка.

«Волнующая ночь» одна из второстепенных картин Гриффита. Но и эта второстепенная работа — сколько она дала всходов! Взять хотя бы детективные фильмы с таинственными историями или псевдопсихологические фильмы, которые по-английски называются «загадочными» (произведения низшего жанра, если их только можно отнести к какому-то жанру, их трафаретные сюжеты обычно захватывают зрителя), хотя после «Волнующей ночи», ставшей рецептом этого жанра, в эту область не привнесено почти ничего нового.

Простите мне некоторое отступление: «Однажды в туманный лондонский вечер», как поет Мэри-Эме, вид белого паруса, плывущего в сумеречном свете по Темзе, напомнил мне первые кадры «Сломанных побегов»¹. Немного позже, когда я прогуливался по находящемуся неподалеку от Темзы Китайскому кварталу, который друзья мне предложили показать, мне вдруг показалось, что я уже был прежде в этих печальных местах. Дом с унылыми окнами, одинокий полицейский, свет фонаря... — мы были среди декораций «Сломанных побегов». Еще несколько мгновений, и — в час, когда лондонские привидения начнут скользить меж вековых стен, — перед нами появятся девочка с большими испуганными глазами, тихий, ласковый китаец, свирепый боксер. Они пройдут по этой улице, которая кажется уже нереальной от нахлынувших воспоминаний.

Яркий свет, падавший от витрины, разогнал видение, но когда, следуя за своими друзьями, я вошел в китайский ресторан (более или менее китайский), я все еще думал о фильме Гриффита, побледневшие образы которого оживали в моей памяти пока мы шли по этим улицам.

— А что делает теперь Гриффит? — спросил я.

Этого не знали. О нем давно уже ничего не было слышно. Конечно, он больше не работал. Может быть, он жил в каком-нибудь маленьком городке в США на покое. Может быть, он даже был в Голливуде, этой столице иллюзий, где в несколько недель создаются мировые знаменитости и где оставшиеся после крушения живые пребывают в большем забвении, чем мертвецы.

Настала ночь, мы кончали ужин, сидя в глубине большого пустого зала, на другом конце которого прямо на без-

¹ В СССР — «Сломанная иллюзия». *Прим. ред.*

людную улицу выходила дверь. Вдруг дверь открылась. Какой-то человек появился из темноты и направился к стойке, находившейся около входа. Вошедший облокотился на стойку, приняв обычную позу человека, привыкшего пить в одиночестве. Когда он повернул к нам голову и свет упал на его лицо с крупными чертами, ощущение нереальности окружающего, покинувшее меня у входа в ресторан, появилось вновь. Неужели смутные воспоминания, навеянные улицами лондонского предместья, так сильно подействовали на мое воображение, что теперь мне кажется, будто передо мной Гриффит, лицо которого я знал только по портретам?

Мои друзья, с которыми я поделился своими сомнениями, добродушно посмеялись надо мной. Не могла же сила моего воображения привести автора «Сломанных побегов» в этот странный квартал Лондона именно в эту ночь, потому что я подумал о нем. Я это признавал, но не мог отвести глаз от человека, пившего виски у бара, не обращая ни малейшего внимания на окружающее. Если это был не сам Гриффит, это был кто-то настолько похожий на него, что появление его было так же необычайно, как появление призрака. Один в середине зала, он казался насмешкой над реальностью, и любой самый здравый ум, который всегда, между прочим, тянется к необычному, объяснил бы это появление как сверхъестественное.

Желая удовлетворить несколько проницательное любопытство моих друзей, которые считали, что я нахожусь во власти галлюцинации, я направился к этому человеку. И чем ближе я подходил к нему, тем больше он был похож на того, за кого я его принимал.

— Простите меня. Вы не г-н Гриффит?

Он взглянул на меня пронизывающими глазами, и в одно мгновение призрак и человек слились воедино. Это был он!

Он согласился сесть за наш стол и сказал нам, что только сегодня приехал из Америки в Лондон, чтобы обсудить постановку одного фильма (которая, впрочем, не состоялась), но он нам не объяснил то, что мне больше всего хотелось узнать: причину, которая побудила его ночью забрести в этот отдаленный квартал.

Он выпил еще виски, несколько раз рассмеялся звучным смехом, как будто хотел показать, что он еще не разучился смеяться, и, продекламировав красным голосом про-

поведника несколько стихов Шекспира, вдруг встал. Он пересек пустой зал, открыл дверь и исчез в темноте, из которой несколько мгновений тому назад его как бы извлекло мое воображение.

Словно он решил отыскать в тумане свою утраченную молодость и свой исчезнувший гений и, как Том Квинси, мечтающий о своей бедной Анне, найти в ночном Лондоне свое прошлое и маленькую девушку из «Сломанных побегов», которая дрожащей рукой пытается заставить свои губы улыбнуться, — тень, вызванную к жизни и теперь более живую, чем он сам.

Декабрь 1923 года. Некоторые зрители говорят: «Все это прекрасно. Но сценария нет». А некоторые специалисты: «Это прекрасно. Но в этом нет ничего нового».

Они, конечно, правы, и очень трудно объяснить, почему это произведение так заволновало нас. Я постараюсь, однако, как можно точнее выразить свою мысль: «Девушка, которую я любил»¹ вызывает у нас впечатление полного совершенства и относится к самым памятным мгновениям зарождающегося кино, среди которых: «Искатель приключений», «Сломанные побеги», «Горный Эйвинд и его жена» и некоторые другие, в том числе «Верное сердце Сюзи» Гриффита, на которую «Девушка, которую я любил» похожа не только по названию. (Но в фильме Рея есть чувство меры, которое не свойственно Америке. Может быть, именно это больше всего и поразило наши французские умы, а, с другой стороны, помешало фильму завоевать должный успех у себя на родине.)

Эти мгновения в истории кино — назовем их так, потому что ценность их преходяща и кино еще находится в процессе становления, — означают блестящую удачу жанра, название которому — они сами, потому что с помощью нашего арсенала слов мы можем обозначить его лишь по ассоциации с другими жанрами искусства, а такая ассоциация может быть опасной (можно ненавидеть «сентиментальный» роман и любить фильм, отражающий дух этого романа). Надо было бы, чтобы критика тоже высказывалась с помощью зрительных образов. Чем зрительнее фильм, тем труднее о нем говорить.

Сюжет фильма «Девушка, которую я любил» взят из

¹ В СССР — «Первая любовь Джона». Прим. ред.

поэмы американского поэта Джеймса Уинкомба Ройли. Она переложена для экрана Альбертом Реем и поставлена Ж. де Грассом. А между тем главным автором этого фильма нам кажется Чарлз Рей, так как вчерне им была проделана работа над данным сюжетом во многих других фильмах, до того как он со всей полнотой был использован в этом последнем.

Сценарий сделан из поэмы. Может быть, поэтому в фильме столько поэзии? Нет, поэзия рождается на экране из самых образов, а не из духа литературного произведения, которым вдохновился автор сценария. Поэтический дух господствует в этой работе, потому что она пронизана безукоризненным движением.

Движение... Я не говорю о движении изображения как такового, но о движении изображений по отношению друг к другу. Движение — это первая основа кинематографического лиризма, таинственные законы которого постепенно вырисовываются.

За исключением великолепной лошадиной скачки, которая доказывает, что ритм, найденный г-ном Гансом в «Колесе», нашли одновременно в Америке, все действие фильма «Девушка, которую я любил» развивается чересчур медленно. И тем не менее фильм наполнен интенсивным движением, непрерывным движением внутренней жизни, которое впервые нашло свое выражение, и при этом такое поэтическое, в «Девушке, которую я любил».

Поэзия! В то время как она кажется вырождающейся в литературе в произведениях, следующих за Рембо и Малларме, она возрождается во всей первобытной свежести, хотя и в неуверенных еще ритмах на громадном белом полотне, к которому тянутся люди всего мира.

1950 год. Чарлз Рей подарил американскому кино качество, которого часто лишены произведения Голливуда и которое называется очарованием. Он заставил жить на экране образ молодого человека, робкого и влюбленного, смешного и трогательного, которого никому уже не удалось воскресить после смерти его создателя.

Возможно, что Чарлз Рей был не только талантливым актером, но, как Дуглас Фербенкс, — вдохновителем фильмов, в которых играл. Иначе нельзя себе объяснить настроение этих фильмов. Это предположение подтверждается тем, что, будучи на вершине успеха, он решил стать

производителем своих собственных фильмов. В этой роли он выступает и в «Девушке, которую я любил», незабываемом фильме, который провалился в Соединенных Штатах. Другой фильм, который он выпустил также сам, послужил причиной его разорения. В несколько месяцев Чарльз Рей, бывший одним из самых знаменитых киноактеров мира, превратился в безвестного бедняка.

Говорят, что Голливуд, который к тому времени уже начал завоевывать монополию, не простил Чарльзу Рею его стремления к независимости и сделал все, чтобы положить конец его карьере. Как ни мало обосновано это утверждение, остается, однако, факт, что Чарльз Рей больше не видели на экране, разве лишь в качестве статиста, что никакой заговор не был бы таким действенным, как это умышленное замалчивание его имени.

Февраль 1924 года. Еще не поздно поговорить о картине «Верное сердце», которая появилась на нескольких экранах в прошлом месяце. Этот фильм не стал «вчерашним», потому что по недоразумению он не был показан широкой публике. Он — «завтрашний», мы его еще увидим.

Прежде чем приступить к критике, скажем, что тот, кто хочет узнать возможности современного кино, должен посмотреть «Верное сердце». Интрига банальна, нечто вроде французского варианта «Сломанных побегов». Но вы ведь знаете, что сюжету фильма надо придавать приблизительно столько же значения, сколько его придают сюжету симфонии. Наше требование к интриге фильма минимально: она должна снабдить нас сюжетами для зрительных эмоций и задержать наше внимание.

«Верное сердце» отличается от многих других фильмов тем, что сюжет его был написан для экрана, чтобы порадовать «умные» глаза, если можно так выразиться. В нем ощущается с первых же кадров чувство кино, идущее, безусловно, от разума — не интуитивное, однако несомненное.

Объектив наклоняется во все стороны, вертится вокруг предметов и живых существ, выискивает выразительные образы, неожиданные ракурсы. Это исследование жизни с разных ее сторон увлекательно: невозможно понять, почему режиссеры обычно ограничиваются повторением фотографических хитростей и трюков, когда они могли бы простым наклоном своего аппарата добыть столько любопытного.

Не наблюдается тщательных поисков ракурса, единственно точного и подходящего для того или иного зрительного образа, той или иной сцены. Американцы, которые начали подобные поиски, остановились, как бы напуганные тем, что им предстояло открыть. «Верное сердце» один из немногих фильмов, причем один из немногих французских фильмов, надо признать, снова ориентирует нас на эти поиски, успех которых неотделим от развития кинематографических средств выражения.

Г-н Жан Эпштейн, постановщик «Верного сердца», явно озабочен вопросами ритма. О кинематографическом ритме говорят много, и среди всех вопросов, которые кино должно решить в настоящее время, это самый важный вопрос. Надо прямо сказать, что до сегодняшнего дня исчерпывающего решения не найдено. Ритм иногда возникает в фильме стихийно, особенно в американских фильмах, но очень часто, едва появившись, он исчезает, и мы остаемся разочарованными. Когда хотят во что бы то ни стало добиться — как в «Верном сердце» — четкого ритма, применяют повторы зрительных образов; вначале это действительно, потом начинает отяжелять развитие сюжета и не без оснований раздражать рядовую публику, которой непонятен замысел автора, отчего она, естественно, проявляет нетерпение. Размеренное повторение зрительных образов как ассонансов и рифм в просодике представляется в настоящее время единственным эффективным средством создания ритма, которым располагает фильм. Но рифма или ассонанс не вводят одного и того же слова в фразу, а повторение зрительных образов навязывает однообразные зрительные восприятия. Надо искать чего-то другого, о существовании чего мы сейчас можем только догадываться. Абсолютное математическое решение здесь не годится, так как оно не в состоянии учесть те чувства, которые вызывает зрительный образ. Надо добиваться гармонического слияния ритма чувств с математически рассчитанным ритмом зрительных образов. Прошу прощения за отступление ради вопроса, который интересует, наверное, лишь немногих читателей. Этим читателям я еще раз посоветую посмотреть «Верное сердце», особенно сцену ярмарки, великолепное, опьяняющее зрелище, волнующую пляску просторов, которая возрождает поэзию Диониса.

«Верное сердце» можно упрекнуть в отсутствии един-

ства действия. В произведении слишком много технических поисков, которых не требует действие. Вот разница между передовой техникой нашей школы и техникой американской, применение которой диктуется только ходом событий. Этим и объясняется отношение публики к американским фильмам, выразительные средства которых понятны ей и трогают ее, и к нашим, которые требуют от нее умственных усилий. Вот причина недовольства рядового зрителя. Но не будем задерживаться на этом. Хороший режиссер всегда найдет способ примирить две школы ради высшего блага кино. Если фильм достоин кино, это уже — чудо и, к тому же, — приятное! «Верное сердце» — фильм, достойный кино во многих смыслах. Тот, кто противопоставляет молодому кино, еще переживающему период варварства, всю литературу и все виды искусства, не поймет этого. Но пусть они попробуют противопоставить кино современному старому театру! Вот тогда кино и покажется им неиссякаемым источником поэзии.

Некоторые детали «Верного сердца» заставляют предположить, что автор намеренно возвращается к реализму. Я думаю, что кино нет причин этого бояться. Благодаря гибкости кинематографических выразительных средств, которые с быстротой молнии переходят от объективного к субъективному и вызывают представление то об отвлеченном, то о конкретном, фильм никогда не ограничится узкой эстетикой реализма. Что дает нам фотографически точное изображение темного кабака, нищенского жилища? Экран наделяет душой и кабачок, и комнату, и бутылку, и сцену. Только эта душа и имеет цену в наших глазах. Мы переходим от предмета к его душе с той же легкостью, с какой наше восприятие переходит от видимого к мысленному. Экран раскрывается навстречу новому миру, в котором все переходы сливаются еще больше, чем в нашем старом мире. Здесь каждая реалистическая деталь имеет свое непосредственное продолжение в чудесном и необычном.

1950 год. Я не согласен с вами, молодой человек, когда вы говорите: «Наше требование к интриге фильма минимально: она должна снабдить нас сюжетами для зрительных эмоций и задержать наше внимание». Мне кажется, что на первом месте должно стоять «удерживать внимание зрителя», а «зрительные эмоции» на втором.

Но вы правильно подметили разницу между французской техникой создания фильма и американской, применение которой диктуется только ходом действия. Эта разница в значительно смягченном виде существует и сейчас, и зритель всегда может упрекнуть некоторые французские фильмы, даже из числа лучших, в том, что ритм в них замедляется в угоду стилю и в ущерб действию.

Май 1924 года. Не надо бояться повторять ободряющие банальности: Чарли Чаплин — человек, который дал нам кинопроизведения, наиболее достойные этого искусства. Сентиментальный, драматический фильм еще слаб, придушен соседством театра и литературы. Комический фильм родился почти стихийно, и в нем-то кино нашло пока лучшее свое воплощение. Создатель комического фильма — Чарли Чаплин. (Я не забываю Мак Сеннетта, но Чаплин пошел еще дальше.)

«Парижанка» — драматический фильм, созданный величайшим комическим актером нашего времени. Страшное испытание. Но гений Чаплина вышел из него победителем. Может быть, с точки зрения кинематографического искусства, «Парижанка» не такое «правильное» произведение, как «Искатель приключений» или «Иммигрант», но это касается различия приемов комедии и драмы, которые были отмечены выше. Одна допускает любые неправдоподобия, самые повитические алогизмы; другая еще не завоевала такой свободы.

Конечно, критики, привыкшие легко изречь свое мнение, могут заословнить по поводу сценария. Он не соответствует своему названию, действие разбросано, есть и неправдоподобности (прерванная телефонная связь, встреча Мари и Жана, которая произошла благодаря ошибке, сцена между матерью и сыном, подслушанная Мари через полуоткрытую дверь). Но еще раз: какое значение имеет сценарий! Этот фильм не замысловатая драма, а серия картин человеческой жизни. Психологическая правда, которая здесь безжалостна, интересует нас гораздо больше, чем неправдоподобность отдельных событий. Пожалуй, впервые персонажами драмы не являются традиционные марионетки со стилизованной душой, которых обычно показывают на экране: добрый, злой, инжениер, предатель; здесь они сложнее и все подчиняются неизбежности. Сцена, когда Пьер Ревель несколькими словами вновь побеж-

дает Мари, напоминает своим волнующим очарованием и явным отсутствием логики некоторые страницы Стендаля (стендалисты поймут). Психологическая глубина «Парижанки» проявляется в конце фильма, когда зритель отказывается судить действующих лиц драмы согласно обычной для экрана и мелодрамы морали. Среди действующих лиц нет только добрых или только злых. Их действия не столько зависят от их воли, сколько от случая. Это — люди.

Все роли, к тому же, великолепно сыграны. Эднэ Первиенс, Карл Миллер и особенно Адольф Менжу — один из немногих французских актеров, снимающихся в Америке, кажутся нам непреходящими. Отдадим должное их таланту, но не будем забывать, что, если в фильме игра всех актеров до последнего статиста совершенна, — это заслуга режиссера. Чаплина нет на экране, но его гений проявляется в игре каждого персонажа. Его творчество, и комическое и драматическое, проникнуто гуманизмом. Его чувство психологической правды таково, что уводит иногда за рамки действия фильма (сцена, когда Мари гордо бросает жемчужное кольцо в окно... и бежит его подбирать). Но эти поиски столь редки на экране, что здесь они кажутся подлинным откровением.

Технически «Парижанка» выполнена очень просто — этим она отличается от других фильмов последнего десятилетия. И тем не менее это, наверное, самое свежее произведение в сезоне. Как тут не задуматься над извешшим увлечением чисто техническими поисками у нас во Франции. Конечно, технические поиски относятся к важнейшим факторам прогресса искусства построения образов, и мы с радостью отмечаем, что французская школа идет в этой области вперед. Но Чаплин напоминает нам, что форма — это еще не все. Запомним его урок.

1950 год. Более четверти века прошло с тех пор, как Чаплин поставил этот фильм, двадцать пять лет, в течение которых было задумано и поставлено около пятидесяти тысяч фильмов, а «Парижанка» все еще остается редкостным произведением. Новое, о котором говорилось выше, — психологическая правда — остается новым и в наши дни, так как мало еще фильмов, действующие лица которых выходят за пределы условностей. (Этими поисками правды в «Похищениях велосипедов» Витторио Де Сика прямо продолжает Чаплина, и в особенности «Парижанку».)

В статье, которая цитировалась выше, я вспоминал по этому поводу Стендаля, а сегодня добавлю Толстого (что не удивительно, так как известно о влиянии первого на последнего). У Толстого еще меньше, чем у Стендаля, персонажей, о которых можно бы было вынести «суждения с точки зрения общепринятой морали», кажется, что автор нежно склонился над своими героями с намерением все понять и ничего не осуждать. То же самое в фильме «Парижанка», немые герои которого исповедуются перед нами более откровенно, чем все говорящие персонажи, которых мы видели до сих пор (о Чаплине и «Парижанке» см. дальше: «Писать образами»).

Январь 1929 года. Молодая телефонистка живет одиноко, затерявшись в толпе большого города. Однажды, в воскресный день, она встречает молодого рабочего, который, как и она, страдает от одиночества. Они заговаривают, понимают друг друга с первого слова, договариваются, они счастливы. Но случай разъединяет их раньше, чем они успевают назвать друг другу свои имена.

Как им встретиться вновь? Тщетно ищут они друг друга в толпе. Все их будущее рушится. А незабвенное прошлое длится всего несколько мгновений... однако они встречаются в тот же вечер. Они, оказывается, живут в одном доме. Они были соседями и не знали об этом.

Вот резюме сценария, которое я не посоветовал бы ни начинающим, ни даже известным авторам предлагать французской кинофирме. Там их встретили бы холодно. Я так и слышу категорические возражения, которые неизбежно вызвал бы этот сюжет. Ведь эта история не позволяет вставить «роскошные» сцены, дансинги, «герлс», «светские» приемы, костюмированные балы, джазы, дворцы и мебель в стиле «модерн», а без всего этого фильм, наверняка, не понравится публике, если верить компетентным судьям. Здесь ведь речь идет не о любви величайшей актрисы или богатейшего принца или финансиста — это маленькая, лишенная театральных эффектов история, рассказывающая о телефонистке и рабочем. Решительно мы не можем рассчитывать, что такой фильм поставят во Франции.

А между тем этот фильм существует. Он называется «Одиночество». Он был снят в США.

И нам приходится это признать. Американцы продолжают нас поражать и не тем, что обычно вызывает про-

стодушное удивление публики: нагромождением роскоши, невероятной техникой и возможностями рекламы. Нет, эти стороны их национального гения нам достаточно известны, и только провинциалы, никогда не видевшие кино, или люди, которые вообще не бывают в кино, могут прийти в восторг от «Бен-Гура» и другого дорогостоящего хлама.

Американцы удивили нас тем, в чем обычно им отказывают, а именно — умом. Я знаю, что подобное утверждение может вызвать переворот в устоявшихся представлениях и легковесных определениях (некультурный народ, большие дети, короли долларов и т. д.), но мы говорим о кино, и понимание кино, которое так часто проявляется в американских фильмах, это еще не самый большой сюрприз, который для нас приберегли американцы.

Если проанализировать два последних фильма «Девушка в каждом порту» и «Одиночество»¹, то придется отказаться от утверждения, что преимущество американских фильмов объясняется только мощью их финансовых ресурсов. В этих фильмах есть нечто большее, чем доллары. Есть ум авторов и предпринимателей. Эти фильмы доказывают нам, что некоторые директора американских фирм способны заинтересоваться оригинальным произведением, поддержать усилия любознательного ума и искать успеха не только в изготовлении серийных фильмов. Такая тенденция говорит о животворности американского кино, которую нам так бы хотелось подметить у себя в Европе.

У нас кризис кино продолжается, и именно в выборе сюжетов особенно явно проявляются ошибки руководителей французского кино. Нет ни одной фирмы, ни одного автора, которые лхорадожно не искали бы сюжета. Но пока все будут упорствовать в своих ошибках, поиски не дадут результата. И театр и роман уже выжаты кино, и напрасно стараются извлечь еще что-то из этой пустой кожуры. Напрасно также требуют сценариев, написанных специально для кино. Кто может сегодня развить оригинальную идею в рамках смешных условностей, навязанных кино? Еще до того как кинематографическое произведение начинают ставить, оно уже парализовано «коммерческими» законами, подчинено различным пожеланиям иностранных заказчиков, выхолощено тиранией цензуры. Фильм может

¹ «Девушка в каждом порту» Говарда Хоукса и «Одиночество» Поля Фейюша выпущены в 1928 г. *Прим. ред.*

выйти в свет только в том случае, если он никого не шокирует. Вот так, мало-помалу, кино теряет все свои достоинства и в конце концов рискует стать никому не интересным.

Несколько последних американских фильмов («Белые тени южных морей», «Подполье»¹, «Девушка в каждом порту», «Одиночество» и др.) показывают, что американские продюсеры не испытывают нашего беспокойства и что ум и смелость не такая там радость, как это привыкли у нас утверждать.

1950 год. Эта статья, напечатанная в 1929 году в «*Point vous*» («Для вас»), как и другая, которая приводится ниже, позволяют измерить путь, пройденный с тех пор американским фильмом, с одной стороны, и европейским — с другой. Теперь, наоборот, ньюйоркские критики, высказываясь приблизительно в таком же духе, приводят в пример голливудским промышленникам английские, французские или итальянские фильмы. Теперь в Европе поставили «Короткую встречу» и «Похитителей велосипедов», а в США почти невозможно развить оригинальную идею из-за навязанных условностей.

Май 1929 года. Мы уже знаем, что притягательная сила кино объясняется в значительной степени интересом большинства рода человеческого к различного рода любовным историям. Финальный поцелуй, которым заканчивается столько кинодрам, не пустой ритуал. Он дает некоторое физическое вознаграждение зрителям, которые вынуждены передать молодому герою право, выстраданное за час страстного ожидания, заключить героиню в свои объятия. А между тем этого вознаграждения, так же мало реального, как и призраки, только что исчезнувшие с экрана, недостаточно, чтобы успокоить желание, которое пробудили тысячи превращений молодой женщины. Полночь. Пора спуститься к вешалке и выбросить скомканный билет. Надо возвращаться домой с этим желанием, разбуженным милой тенью, которого никакая реальность не в состоянии удовлетворить.

¹ «Белые тени южных морей» Удбриджа Стронга Ван-Дейка — экранизация одноименного романа О'Брайена; «Подполье» — фильм Дьюзефа фон Штернберга. *Прим. ред.*

Дорогие тени! Они пробудили в нас такой род любви, о котором никто не имел представления до изобретения движущейся пленки. Значит, оставалось еще что-то неизведанное в этой области? Экран открыл свою белую дверь в гарем видений, по сравнению с которыми любое тело с тремя геометрическими намерениями кажется несовершенным. Эти образы будят в нас любовные мечты отрочества. Здесь речь идет больше о желании, чем о любви. Если признать, что закон принуждения помогает искусству найти свою совершенную форму, то мы должны поблагодарить целомудренных цензоров, которые позволяют нам видеть на экране все фазы любви, кроме тех, когда любовь добивается удовлетворения.

Благодаря ревниво этих добродетельных людей кино охраняет своих правоверных последователей от чувства презренного пресыщения, а невинность призрачных видений отдает целиком во власть пробудившегося воображения.

Не удивительно, что фильм, созданный под знаком любовного желания, трогает сердца клиентуры, припыленной к различным формам этого чувства. «Возвращение»¹ — фильм, где любовное желание с начала до конца заменяет единство действия. С первых же кадров, когда два заключенных говорят о далекой женщине, и до кульминационной сцены, когда тот, кто остается, понимает, что он наконец будет обладать женой другого, который уходит, желание заполняет весь фильм до такой степени, что наиболее возбужденные зрители испытывают даже неловкость и вот-вот готовы ухмыльнуться. Этот фильм, в котором все происходящее целомудренно, чересчур откровенен, смущает своей откровенностью. Когда смотришь на некоторые сцены, чувствуешь себя «лишним», хочется незаметно удалиться и предоставить действующим лицам решить между собой эти волнующие вопросы. А сцена, когда муж пытается овладеть плачущей женой и чувствует под своими губами неподатливый рот, мокрый от слез, который отказывает в поцелуе даже из жалости? Каждого, кто хоть раз познал любовь, сцена эта не может не потрясти: развороченная постель, драма неутоленных желаний и эти прекрасные руки женщины. Кино уже показало нам столько несчастных пар, что ему трудно вызвать в нас новые эмоции. И, однако, никогда

¹ Немецкий фильм Джозе Мей (1928). Прим. ред.

еще не было в фильме такой чувственной безнадежности и такого трагического бесстыдства.

Какое имеет значение то, что фильм «Возвращение» более или менее точное воспроизведение романа «Карл и Анна»¹. Я почти убежден, что, каковы бы ни были достоинства литературного произведения, фильм прежде всего не должен быть похожим на оригинал.

И, чтобы не давать повода для возражений, достаточно дать фильму иное, чем у романа, название и сделать хороший фильм. Поздравим создателей «Возвращения» с тем, что они приняли обе эти предосторожности.

1950 год. Остановимся на этом. «Политические деятели, — как заметил однажды один из политических деятелей, — на протяжении всей своей карьеры произносят одну только речь, слегка видоизменяя ее в зависимости от обстоятельств». Я могу принять этот упрек на свой счет. Перечитывая предыдущие страницы, я подумал, что часто я писал одно и то же под разными названиями. Настойчивость, с которой я высказывал одни и те же мысли по поводу разных произведений, доказывает, что мне не хватало качества критика и что, выполняя по воле случая эту функцию, я стремился не столько высказать суждения по поводу произведений, которые были предметом моей критики, сколько выработать для самого себя теорию кино или, короче говоря, уяснить свои собственные мысли. Отсюда и повторения и противоречия, которые читатель, несомненно, заметил.

Не так-то легко критиковать фильм, если не хочешь ограничиваться пересказом содержания и несколькими традиционными похвалами и упреками. Критикам, у которых есть собственная точка зрения, иначе говоря, критикам, которые идут в счет, приходится весьма трудно, если они не хотят повторяться или примкнуть к тем, кому нечего сказать и талант которых состоит в исполнении различных вариаций вокруг этого отсутствия мыслей.

По поводу этих последних не могу удержаться, чтобы не привести место из письма, написанного мне недавно одним писателем, который, хотя и углубился в дебри волшебного, хорошо осведомлен о том, что творится вокруг экрана:

¹ Роман немецкого писателя А. Франка. Прим. ред.

«Как приятна, плодотворна и доверительна миссия критика кино! Сколько прочных опорных позиций! Взгляните, пожалуйста, какое обширное поле критики предоставлено его плугу, я хочу сказать — тяжелым быком его упряжки. Хорош сюжет? Но постановка отвратительна (более точная характеристика: сюжет хорош, но его не сумели развить; или плох диалог, или чередование кадров ломает сюжет и т. д.). Постановка великолепна? Но досадно видеть, что такой талант используется для худосочного отвратительного сюжета... (Вариации: эстетические причины, по которым сюжет не нравится критику, или причины этического порядка, или политического и т. д.) Претенциозен ли сюжет? Фильм претенциозен. Сюжет не претенциозен? Но не он двинет вперед наше бедное французское кино, и т. д. и т. п. И я еще некоторое время продолжаю говорить о духовной стороне кино. А сколько пицци для словеспрений дает техника! Сюжет, может быть, хорош, правильно трактован, но фотография, к сожалению, сера (или слишком ярка) или звук слабый (или трескучий, или невнятный, или резкий, или нечистый, или глухой, или чересчур громкий и т. д.). Не говоря о музыке, которая... ни о монтаже, который или растянут, или чересчур сжат. Катастрофа наступает, когда все удачно, потому что тогда фильм слишком хорош, чересчур совершенен. Где же тогда отыщешь крупную ошибку, непокорный вихор, вольность, одним словом, что-то нескладное, что характеризует гениальное творение? И наряду с этим мы, разумеется, проливаем слезы по поводу того, что некоторые фильмы, также приятные и многообещающие, хотя местами нескладные, могли бы больше выиграть, если бы были более тщательно отработаны и лучше сделаны с технической точки зрения, и т. д. и т. д. Разумеется, все это можно свалить и на исполнителей, если режиссер трусливо опирался на истрепанный талант коммерческих звезд или если он безрассудно отважился на неудачный эксперимент с бесталанной молодежью. В зависимости от обстоятельств критик совсем ничего не скажет о том или о другом. Один фильм будет для критика только поводом разругать плохой сценарий, а другой, если он найдет в нем недостатки с технической стороны, даст ему возможность блеснуть профессиональным жаргоном. И самое фантастическое: даже стоймость производства влияет на суждение критика!!! Как если бы сказали Ренуару: «Да, ваши купальщицы очаровательны, но

вермильон сейчас так дорог, что каждый квадратный сантиметр вашей картины обошелся слишком дорого, попробуйте в следующий раз писать разбавленным кармином». Критики занимаются тем, что сообщают читателю: «Если бы фильм стоил шестьдесят миллионов, он был бы хорош, но он стоит сто миллионов, и не оправдывает расходов!»

К этой столь забавной «критике критиков» я, дабы не пострадала истина, должен сделать несколько поправок. Кинематографический критик должен бы смотреть несколько фильмов в день, чтобы быть в курсе того, что творится на экране. Такое подневольное занятие вызывает отвращение у каждого нормального человека. Даже если критик дает отзыв о ста фильмах в год, даже если он пишет только одну статью в неделю, не удивительно, что после нескольких сезонов острота его суждений притупляется. Я признаюсь, что не мог бы заставить себя заниматься этим делом постоянно, и поэтому я испытываю неизменное уважение к тем, кто, преодолев трудности, честно его выполняет.

Ничто не вызывает такого разброда мнений, как новый фильм. «В то время, — пишет Поль Элюар, — когда мы с друзьями часто ходили в кино, меня поразило любопытное обстоятельство. Обычно мы обо всем были приблизительно одинакового мнения. Но никогда — относительно кино. Ничто не вызывало у нас таких бесконечных и непримиримых споров, как только что виденные фильмы».

Это любопытное обстоятельство имело место не только среди сюрреалистов. Оно наблюдалось и наблюдается среди всех зрителей, как бы родственны ни были их культура и вкусы. Природа кино такова, что к нему неприменимы те суждения, которые мы обычно высказываем в отношении других видов искусства и литературы.

Поэтому так и трудна задача критика фильма, и по той же причине выполнение ее далеко не бесполезно. В условиях, когда творцы (прошу принять это слово в его самом простом смысле) не могут существовать без немедленного одобрения громадного большинства публики, а публика хочет только развлечений и не обращает внимания на качество того, что ей предлагают, критика может сыграть очень значительную роль. Если ей при всем ее несовершенстве удастся время от времени выявлять достоинства произведения, которое могло бы остаться незамеченным, существование ее будет оправдано.

ТРАДИЦИИ 1900 ГОДА

Лучшие времена французского фильма относятся не к 1922 году. В это время американское, немецкое и шведское кино по очереди давали миру замечательные произведения (некоторое время спустя и советское кино заняло свое место в истории), а французское кино по сравнению с ними не имело своего характера и колорита. Несомненно, во Франции был очень интересный «авангард», но его поиски, почти исключительно в области чистой пластики, могли быть понятны только немногим, и конфликт между этим «авангардом» и «коммерческим» кино грозил завести французскую кинопромышленность в тупик.

1922 год. ... Хотелось бы, чтобы существовал специфически французский жанр фильмов. Может быть, он и существует. Но нужно отойти на расстояние, чтобы обнаружить его. Мы стоим слишком близко. Нам кажется, что все наши фильмы очень отличаются один от другого. Мы плохо различаем семейные узы, которые их связывают. Злые языки скажут, что характер французского фильма заключается в отсутствии у него своего лица или наоборот.

Как бы мы ни старались, мы все-таки латинская нация, и мы любим красноречие; мы пытаемся устроить титры, но сцены у нас построены так, как будто бы в них говорят. В них редко можно отыскать основной «мотив», который можно было бы развить зрительно. Американцы нашли его раньше нас, потому что они меньше нас думали; а шведы — потому что думали больше нас...

1950 год. Восхищение, правда, вполне оправданное, которое все друзья кино проявили тогда во Франции по отношению к заграничным фильмам, заставило их забыть о том, что до 1914 года существовала большая школа французского кино, о которой уже давно перестали говорить и о которой сам я знал только то, что сохранилось от смутных воспоминаний детства. Поэтому не без удивления (и, признаюсь, не без удовольствия) обнаружил я следующие строки, которые были опубликованы в 1923 году и которые, будь они тогда замечены, немало бы удивили представителей «авангарда».

1923 год. ... Авторы первых фильмов в 1900 году не ошибались. Ошибка родилась в 1908 году вместе с первыми театральными переложениями. Предок кинокомедии «Политый поливальщик» возник из чисто кинематографической концепции, несомненно более правильной, чем та концепция, которая породила все переложения Дюма-сына и Жоржа Оне. «Художественный фильм» был ошибкой. Сначала надо было сделать фильм. А художественность пришла бы сама. Было бы интересно возродить традицию 1900 года.

1950 год. Говоря о «художественном фильме», я думал, несомненно, о тех легко смешившихся фильмах, в которых зритель видел на белом полотне экрана, непроницаемом для александрийского стиха, бедного Муне-Сюлли и бедную Сару Бернар с трагически разинутыми ртами, а также, может быть, подсознательно, и о тех эстетических понятиях, в которых, по-видимому, заблудились «авангард» и мои друзья по «седьмому искусству». Эта точка зрения была точнее выражена в статье, опубликованной в 1924 году по случаю демонстрации моего первого фильма. Вот выдержки из этого небольшого манифеста, ценность которого в том, что он был написан в то время, когда все только и говорили о немецком, шведском или американском кино, а Мельес, забытый, так же как и все, что он создал, торговал игрушками на вокзале Монпарнас.

1924 год. Кино было создано для регистрации движения, это неоспоримо, и потому об этом слишком часто забывают. Главная задача современного поколения — это вернуть кино к его истокам и для этого освободить его от

всей ложной художественности, которая его душит. Ошибкой было так поспешно провозглашать, что кино — искусство. Если бы его рассматривали как промышленность, искусство как таковое только выиграло бы от этого. Разве у современных автомобилей была бы их прекрасная, удивительная форма, если бы конструкторы думали о том, как украсить их наподобие карет, а не о том, как добиться наибольшей скорости движения? Косность наших суждений заставляла нас отыскивать в кино стандарты других искусств. Желание легкого успеха толкнуло большинство режиссеров к эстетике в духе «Луниного света» Вертера. Не менее роковым было бы увлечение «Священной весной». Только в самом себе обретет кино свое место и свою собственную форму.

Ни одно художественное новшество не представляет такого интереса для кино, как индустриальный прогресс. «В мире сорок тысяч кино... Самая большая студия имеет в длину 300 метров...». Вот что важно, вот в чем будущее! Кино прежде всего должно жить. Искусство придет само, как собака Жана де Нивеля.

Поэтому нам хотелось бы, чтобы постановщик фильма не оправдывался бы своей непритязательностью. Все, что он может сделать, еще так далеко от того, что должно быть сделано, и так редко достойно великолепного инструмента, каким является съемочный аппарат! Кино еще не искусство, потому что кинематографическое произведение — плод труда многих. Артисты, операторы, проясщики, механики, электрики и в особенности редакторы и директора сотрудничают то на пользу, то во вред работе режиссера. Где прорвется, наконец, искусство? Мне кажется, что нужно перестать думать об искусстве и взывать к нему. Нужно хранить все средства в резерве и помнить, какими были истоки кино до досадного вторжения в его сферу «художественного фильма».

...Не забывая о том, что механика значительно обогатилась, я считаю возможным делать фильмы, сценарии которых, как на заре кино, были бы написаны специально для экрана и которые использовали бы определенные возможности съемочного аппарата. Я думаю, что сюжетом фильма должна быть прежде всего зрительная тема...

...Если существует эстетика кино, то она была изобретена одновременно со съемочным аппаратом и с самим фильмом братьями Люмьер. Она заключается в одном сло-

ставила весь Париж сбегаться в маленький темный зал, расположенный за Пантеоном. Эти «Пять минут», в течение которых показывались хроника периода до 1914 года и различные драмы той же эпохи, заставляли кататься от смеха большую часть зрителей, а некоторых из них навели на весьма полезные размышления. Имеем ли мы право смеяться над этими примитивными произведениями? Разве время не истечит ржавчиной завтрашние фильмы, так же как оно истощало вчерашние, и, совершенно лишняя их правдоподобности, не оставит нам от них лишь несуразные скелеты?

Не без грусти я заметил тогда:

Кино живет под знаком относительности. Авторы, актеры, произведение и заложенные в нем идеи проходят быстро. Кажется, будто кинематограф — механизм, улавливающий минуты жизни, — бросил вызов времени и что время страшным образом мстит ему с удвоенной скоростью, старя все, что имеет отношение к экрану.

«ЧИСТОЕ» КИНО И ПОЭЗИЯ

В 1925 году было много разговоров о «чистоте». Аббат Бремон разжег спор по поводу «чистой поэзии», и я уже не помню, говорилось ли в ходе этой перепалки о «чистоте» театра, скульптуры или хореографии, но я наверняка знаю, что «чистое кино» стояло в порядке дня. О чем шла речь? Об отчаянном и не совсем бесполезном возмущении «анекдотическим и описательным кино».

«В момент, когда киноискусство умирает, поглощенное своим двойником — кинопромышленностью, может показаться бессмысленным прославление образа «законченного в себе», абстрактного фильма, то есть чистого кино. Но именно в эпоху упадка надо идти на крайности, и нет нужды упоминать имена Дантона и Сезанна, чтобы это подтвердить...»

...В принципе я не враг сюжета в литературе или в живописи. Рембо и Сезанн очистили слово и предмет от покрывавшей их ржавчины, а их последователи, дадаисты и кубисты, настолько освободили нас от сюжета, что по принципу «от противного» нам нравятся произведения дерзостью анекдотические. Но мы не сможем сохранить ту небрежную позу, которую мы приняли по отношению к искусствам, насчитывающим несколько десятков веков существования, и по отношению к тому способу выражения, который едва вылез из яйца, но уже обречен на вырождение, изуродование и задушен...» (Жорж Шаренсоль, «Кайе дю Муа», май, 1925 г.)

Мой брат Ари Шометт, которого этот вопрос очень интересовал, высказался следующим образом:

«Не удалось кино освободить образ от его первоначальной неподвижности, как тут же стало злоупотреблять неверными приемами. Ажекомедии, итальянские мелодрамы, многосерийные романы-фельетоны и «естественные» краски вынесли приговор молодым надеждам. Позже зритель, который все разузнает, прежде чем входить в театр, а в кино будет смотреть все без разбора, откроет «вероломство» Чаплина, Мак Сеннета, «Нанука с севера», и разочарование, вполне понятное, уступит место временному примирению.

В настоящее время, за исключением французского законодательства, которое все еще относит кино к «ярмарочным зрелищам», кино сумело покорить своих самых строгих судей. Но эта нарождающаяся сила, обладающая неисчерпаемыми возможностями, пока проявила лишь отчасти свое могущество, а именно она воспроизводит то, что нам известно.

В общем, по отношению к глазу кино играет ту же роль, что фонограф по отношению к уху: регистрирует и воспроизводит.

Конечно, «ускоренная» съемка обнаруживает то, чего наш глаз не видит или видит плохо (распускание розы), но у нас независимо от кино было общее представление о таких вещах; конечно, комбинированная съемка дает возможность создать зрительные иллюзии, которые раньше были немислимы (дематериализация с помощью двойной экспозиции), но опять-таки при условии, что это делается с известными нам предметами, с привычными для нашего разума явлениями. Вы хотите уйти от реального, вызвать воображаемое, душу например? В этом случае придется взять тело, ставшее прозрачным, но вполне знакомое человеческое тело. Такое изображение условно, но — это изображение.

Итак, все проявления кино на данном этапе сводятся к фильмам одного порядка, а именно к воспроизведению, которое делится на две группы: фильмы документальные (простые движущиеся фотографии, запечатлевшие действительность) и драматические (комедии, драмы, феерии и т. д., источники и сущность которых восходят к ранее существовавшим зрелищам — театру, пантомиме, мюзик-холлу и т. д.).

Но возможности кино не ограничиваются воспроизведением мира. Кино может творить. Оно уже создало особый вид ритма (о котором я не упоминал, когда говорил о современных фильмах, потому что роль ритма ослаблена в них значением кадров).

Благодаря ритму кино может почерпнуть в самом себе новые силы, которые, оставив в стороне логику фактов и реальность предметов, создадут ряд необычайных видений, недостижимых вне содружества объектива с движущейся пленкой. «Кино — в себе», или, если хотите, «чистое кино», отделенное от всех других элементов, как документальных так и драматических, — это то, что проглядывает в некоторых произведениях наших режиссеров с наиболее ярко выраженной индивидуальностью. Это то, что дает простор настоящему, чисто кинематографическому воображению и рождает нечто, что м-м Жермен Дюлак (если я не ошибаюсь) назвала «зрительной симфонией». Может быть, это чистая виртуозность, но она, как гармоническая музыка, будет воздействовать и на чувства и на сознание. Ибо почему отказывать экрану в том волшебстве, которое признают за оркестром?

И разве этот универсальный калейдоскоп, источник всех движущихся видений — от самых обычных до самых ирреальных, — не может создать рядом с царством звука свое царство света, ритма и формы?» (Анри Шометт, «Кайе дю Муз», 1925).

Александр Арну между тем относился к этому с недоверием и заявлял, что эта «чистота», о которой ему прожужжали уши, внушает ему ужас:

«Чистая поэзия, чистая музыка, чистая литература вызывают у меня отвращение, — писал он. — Только нечистое меня трогает, такое, с которым я могу соприкоснуться, с которым я могу смешаться, которое принадлежит к той породе, что и я. Моим чувствам нужна известная грубость, и я неохотно питаюсь химически чистыми субстанциями, которые сводятся к определенным формулам, и не приемлю абстрактного зачатия. Чтобы создать ангела, я по совету Паскаля жду будущей жизни. В надежде на нее я держусь ногами за землю и сопротивляюсь бесконечному очищению и рафинированию, которые завершаются в конце концов пустотой».

Но Арну слишком любил кино и был одним из его самых прозрачных и тонких критиков, чтобы всерьез держаться этого ворчливого юмористического тона. Вот почему в другой раз, следуя внезапному повороту своей фантазии, которая презирает его произведения в балет идей, он пишет следующее:

«Надо, наконец, понять, что конечная цель кино состоит не в том, чтоб ослепить нас чеками, миллионами долларов, скверной риторикой и живыми картинками, но в том, чтобы таинственным образом открыть новую точку зрения на небо, создать наивно сверхъестественный образ. Тень облака, скользящая по долине, лист, гонимый ветром, вращение шатуна — этого достаточно, если мы доверимся регистрирующему аппарату и если мы покажем все это в хорошей ритмической взаимосвязи. Мы опять возвратимся к трем яблокам Сезанна. Три яблока, а перед ними — в кино, как и в живописи, — три вещи, которые нельзя купить: глаз, ум, чувство. Больше ничего и не нужно, и, однако, как редко встречается это единство».

Одним словом, сторонники чистого кино высказывались примерно в одном и том же духе. Что касается меня, я считал, что вопросы, волновавшие их, не заслуживали такой оживленной дискуссии.

Кино прежде всего промышленность. Существование «чистого кино», подобного «чистой» музыке, до такой степени зависит от случая, что не заслуживает серьезного обсуждения.

Вопрос о «чистом» кино неразрывно связан с другим вопросом: искусство или промышленность кино? Чтобы ответить на этот вопрос, нужно сначала определить, что такое искусство. А наша эпоха не благоприятствует таким определениям. Затем надо, чтобы материальные условия существования кино претерпели радикальные изменения. Фильм не существует на бумаге. Самый подробный сценарий никогда не может предусмотреть всех деталей, которые возникают в процессе работы (точный угол съемки, освещение, диафрагму, игру актеров и т. д.). Фильм существует только на экране. А между мозгом, который задумал фильм, и экраном, который дает отражение, лежит целая промышленная организация и ее финансовые нужды.

Совершенно невозможно представить себе, каким должно быть «чистое кино», до тех пор, пока не изменились материальные условия кино или пока не совершило эволюции сознание зрителей.

А между тем чистое кино уже возвещает о себе. Мы обнаруживаем его в отдельных отрывках некоторых фильмов; в самом деле, отдельные фрагменты фильма — в том случае, когда впечатление, произведенное ими на зрителя, достигнуто чисто зрительными средствами, — это уже, пожалуй, чистое кино. Определение неточное, но достаточное для нашего времени. Поэтому главная задача постановщика в наши дни состоит в том, чтобы, прибегнув к своего рода хитрости, ввести как можно больше зрительных тем в сценарий, изготовленный на общий вкус. Таким образом, литературные достоинства сценария не идут в счет.

Теми же самыми чернилами можно было бы написать: «Перед объективом «Андромаха» и «Пармская обитель» терпят все свои достоинства» (что почти верно и сейчас, несмотря на возможности, открывшиеся перед кино с появлением звука). Но если литературная ценность сценария все еще не идет в счет, то проблема сценария сегодня, как и вчера, — самая основная из всех, и сценарий, «сделанный на общий вкус», не так-то легко найти, как это можно заключить из непродуманно написанной фразы.

Чтобы покончить с «чистым» кино, прибавим, что если под этим подразумевается поэзия экрана, то вопрос не кажется мне таким поверхностным, как это могло бы показаться на первый взгляд.

В последнем фильме, сделанном по знаменитой романтической поэме, большая часть титров состояла из стихов поэмы, переделанной в фильм. Мы были немало удивлены, обнаружив, что на экране среди двух кадров многие стихи этой знаменитой поэмы показались необычайно слабыми. Ноты, вырванные из большой словесной оркестровки, почти не звучали. Я представляю себе, что зрительный образ, вырванный из фильма и помещенный между страницами поэмы, тоже потерял бы всю свою силу. По-видимому, поэзия книги и поэзия экрана несовместимы.

В кино не может существовать иной поэзии, кроме той, которая создана образами фильма. Это совсем новая поэ-

зия с еще не установившимися законами. Цветы и закаты солнца, с помощью которых некоторые режиссеры пытаются пробудить поэтические чувства, — штампы того же порядка, что «благородные скакуны» или «ночные факелы» в устарелой литературе. Поэзия рождается в кино из ритма зрительных образов. Чистый лиризм Шестрома или Гриффита (китаец из «Сломанных побегов», прислонившийся к стене, снежная вершина горы в фильме «Горный Эйвинд и его жена») мы уже видели. В моем представлении героико-комический лиризм, или просто лиризм — это безумные погони Дугласа, невероятные полеты девиц Мак Сеннетта или нескончаемый, зигзагами бег Чарли, преследуемого полисменом или Судьбой; это бегство продолжается просто потому, что оно началось. Многие излияния лирических поэтов имеют тот же самый источник.

...«Нанук с севера», «Атака Альп на лыжах», «Вечное молчание» доказывают, что интерес зрителей можно удерживать и без помощи хорошо скроенного сценария. Достаточно одних изображений. Можно развлечься предсказанием будущего. Может быть, наступит день, когда простая серия изображений без определенной связи, но объединенных тайной гармонией, будет вызывать эмоции, подобно музыке. Публика, может быть, уйдет гораздо дальше в понимании кино, чем это предполагают сейчас самые смелые критики. Любая четко определившаяся эстетика рискует оказаться ограниченной.

...Кино нам нравится тем, что оно такое искусство (если оно только искусство и ничто другое больше), которое посвящено исключительно настоящему. Оно обречено утрачивать свое прошлое до тех пор, пока смертна пленка. В этом, может быть, его счастье. Искусство без опыта, без музея должно быть особенно живым, гибким, связанным с судьбами человечества, таким же преходящим, как и оно. И готовым к любому будущему.

...Вымысел? Действительность? Пиранделло в своей критической драме, описывая «Шесть персонажей в поисках автора», грубо встряхнул наши представления о театральном искусстве, уже захиревшем. Неужели он, действительно, хотел нас уверить, что можно утонуть в картонном колоде? Пожалуй, он зашел слишком далеко. И мы

последовали за ним, но теперь мы невольно будем начеку, как только над сценой поднимется занавес.

Вымысел? Действительность? Попробуйте отделить вымысел от действительности на экране, где реальное, как и вымысел, мимолетная тень.

Я думаю, что фильм только начал завоевывать внутренний мир. Ряд изображений, необычайно пластичных, точных, как литературная фраза, и неопределенных, как фраза музыкальная, даст возможность выражать самые сложные чувства, самые смутные ощущения. Может быть, фильм сумеет внушить широкой публике лучше, чем слово, то, что она не может понять и принять в теориях Фрейда и в романах Пруста?

В то же самое время, когда все надеялись, что кино станет новым орудием поэтического творчества, сюрреализм по-своему пытался обновить поэзию. Статья, посвященная этим двум темам, натолкнула меня в 1925 году на следующие размышления:

Связь между сюрреализмом и кино была хорошо проанализирована Ж. Гудалем в «Еженедельном ревью». Слишком долго обсуждать все высказанные им мысли, но одно высказывание надо кратко прокомментировать. Ж. Гудаль пишет: «Применение идей сюрреализма в кино не вызывает таких возражений, как сюрреализм в литературе». Допустим. Но возникают другие возражения. Если у сюрреализма есть своя техника, то у кино есть своя. Меня интересует в сюрреализме то чистое изысканно художественное, что есть в нем. Чтобы воплотить в зрительных образах чистейшие концепции сюрреализма, нужно их подчинить кинематографической технике, рискуя при этом, что «чистый психический автоматизм» сюрреализма потеряет значительную долю своей чистоты.

По этой причине я не верю, что кино лучшее средство выражения для сюрреализма. Но кино и сюрреализм не чужды друг другу. Здесь я согласен с г-ном Гудалем, который подчеркивает способность кино создавать галлюцинации и бесполезность каких бы то ни было логических комментариев по поводу того, что происходит на экране. Но если кино не может быть совершенным средством выражения для сюрреализма, то оно служит неиссякаемым

источником для сюрреалистической деятельности сознания зрителя. Замечательный «Шерлок Холмс-младший»¹ Бестера Китона является своеобразной драматической критикой этой особенности кино, как «Шесть персонажей в поисках автора» Пиранделло — в отношении театра.

Но сюрреализм был всего лишь движением, доступным, по существу, только посвященным, и широкая публика, которая так легко реагирует на кино, не заметила, какую важную роль он сыграл в истории литературы нашей эпохи.

Ста пятидесяти миллионам человеческих существ кино каждую неделю рассказывает о любви. Этот странный обычай навязывает стольким фильмам финальный поцелуй или объятие. Самые крупные творцы живых картин подчинились ему. Спрашиваешь себя, не в этом ли изображении любви главная притягательная сила кино, секрет его власти над толпой...

...На экране появляются в сияющем ореоле неземные, призрачные существа. Кинематографические фирмы выбрали для развлечения современных народов самых красивых женщин и самых красивых мужчин. Каждый вечер экран в масштабах различных планов прославляет человеческое лицо и человеческое тело, которые благодаря объективу кажутся большими, чем они есть, подобно телам античных полубогов.

Не смейтесь. Любовь публики к этим оптическим иллюзиям не увлечение, вызванное модой или рекламой. В этом возрождение поэзии. В эпоху, когда словесная поэзия теряет свое влияние на толпу и становится «делом посвященных» (сколько читателей Ламартина и Гюго было в прошлом веке? сколько читателей у наших современных поэтов?), родилась новая форма поэтического выражения, которая может тронуть любое сердце, способное биться.

Эта новая форма проявляется в виде серии кадров, которые часто не подчиняются логике, но которые часто приносят в темные залы порыв любовного лиризма. Это народная поэзия, которая ищет свои пути...

¹ В советском прокате фильм шел под названием «Одеринский». Прим. ред.

...Есть еще рассудительные люди, которые упрекают нас за то, что мы в таком лирическом тоне говорим о кино. Они просто невнимательно следят за прогрессом этой пребывающей еще в младенчестве громадной машины. Мы любим кино не столько за то, что оно есть, как за то, чем оно будет. Марсель Пруст спрашивал себя, «не является ли музыка единственной формой того, что могло бы быть — если бы не был изобретен язык, образованы слова, не появился бы анализ мыслей и общение душ». Нет, музыка — не единственная форма. Марсель Пруст не написал бы так, если бы ему были известны возможности зрительного искусства — кино.

«Мы любим кино не столько за то, что оно есть, как за то, чем оно будет». Трудно поверить сейчас, что в 1926 году, когда были написаны эти строки, думали, что кино останется немым. Цитата из Марселя Пруста потеряла бы всякий смысл три года спустя после успеха «Певца джаза»¹.

¹ Один из первых американских звуковых фильмов с участием истрадного певца Оли Джомсона. Прим. ред.

ПИСАТЬ ОБРАЗАМИ

1923 год. Последнее видение стирается, исчезает с затемненного экрана. До свидания. Выходим. Только что публика была растрогана. Чувства ее слились с последними метрами фильма.

У вешалки начинают обмениваться мнениями. «Неплохой фильм, но сюжет совершенно неправдоподобный».

Это обычный упрек со стороны тех зрителей, которых больше всего интересует «сюжет». Сценаристы же, само нет, часто используют кинозалы для того, чтобы приучить зрителя к небылицам. Но разберемся внимательнее.

Думаете ли вы, что сюжеты театральных пьес всегда правдоподобнее сюжетов фильмов? Приглядитесь к ним. Их правдоподобие оказалось бы весьма хрупким, если бы там все не скреплялось словом, которого так недостает экрану. Каждая реплика комментирует интригу и оправдывает ее. Словом, как на суде, можно спастись в самом безнадежном положении.

В кино у нас нет ничего, кроме зрительного образа. Комментарии только расколачивают. Лишь живые образы поражают наше внимание. Мы видим, как действующие лица безмолвно движутся, словно покорившись ударам судьбы. Посмотрите на танцующих людей сквозь стекла, не пропускающие звук, — молчаливые танцоры покажутся вам маньяками.

Но можно ли говорить о неполноценности кино? Нет. Шведы уже показали нам, сколько может быть глубокого смысла в самой простенькой истории. Не будем стремиться к слишком быстрому прогрессу. Позднее кинорежиссеры

научатся лучше управлять хозяйством своих зрительных образов, и публика поймет, что мало-помалу вырабатывается нечто вроде кинематографического синтаксиса. Зрительный образ станет более выразительным и более наполненным.

Да и сейчас, сколько бы потребовалось слов, чтобы описать лицо Алиан Гини, застигнутой метелью¹, или взгляд Чарли?

1926 год. ...Мне хочется попросить интеллигентов — а они, обычно, самые суровые критики среди зрителей — не судить фильм по качествам сценария, как это часто делается. Кино — искусство, которому всего двадцать пять лет, и нельзя требовать, чтобы оно использовало только «глубокие сюжеты». Известно даже, что литературные достоинства сценария совсем не влияют на качество фильма. Одна и та же тема может послужить для создания хорошего фильма и плохого романа. Возьмите сюжеты фильмов «Детские лица»² или «Сломанные побеги». Это истории, которые прозвучали бы в литературном произведении банально, но которые очень хороши для кино. Многие зрители рассказывают о своих впечатлениях, даже не упоминая о том, сколько прелести было в зрительных образах. А ведь только они имеют значение.

Нужно заметить по этому поводу, что состояние зрителя похоже на состояние человека, которому снится сон. Темнота в зале, усыпляющая музыка, мелькающие тени на светящемся полотне — все убаюкивает зрителя, и он погружается в полусон, в котором впечатляющая сила зрительных образов подобна власти видений, населяющих наши подлинные сны. Утром нелепость наших снов заставляет нас улыбаться, и приключения, которые мы только что пережили, кажутся непостижимыми нашему пробудившемуся разуму. Я часто замечал, что зрители фильма испытывают чувство только что проснувшегося человека. Они были во власти удивительных видений. Они жадно следили за развитием событий, их увлек непреодолимый поток образов, а когда в зале загорается свет, они удивля-

¹ Рене Клер знает в виду фильм Д.-У. Гриффита «Далеко на Востоке» (в СССР — «Водопад жизни»). *Прим. ред.*

² Фильм Жака Фейдера, поставленный в 1924—1925 гг. в Швейцарии. *Прим. ред.*

ются, что могли поддаваться гипнозу этих фантастических теней. Они смеются над своей доверчивостью. Их скептицизм пробуждается. Соприкосновение с банальной реальностью возвращает им способность рассуждать логически. Часто они могут с пренебрежением говорить о картине, которую только что смотрели, затанц дыхание. Не будем жаловаться на эту временную неблагодарность. Она — свидетельство чудодейственной силы кино. Искусство, которое может увести мысль так далеко за пределы обычного, — незаурядное искусство.

1950 год. Ниже мы будем говорить о том, что позднее слово и звук принесли элементы реального в кинематографический спектакль, и чувство, будто нам снится сон, которое неизменно возникало, когда на экране появлялись немые текы, исчезало навсегда (см. «Три письма из Лондона»).

1923 год. «Самобытные артисты и самобытные художники прибегают к тем же методам, что и скульпсты. Их лечение живописью и прозой не всегда приятно. Когда оно окончено, они говорят нам: «Теперь смотрите». И вот перед нами предстает мир (который был создан не один раз, а столько раз, сколько появлялось на земле самобытных художников), совсем не похожий на старый, но вполне понятный».

Так говорил Марсель Пруст, который создал для нас мир, «совсем не похожий на старый». Эта фраза объясняет нам, отчего художников-новаторов не понимают и даже относятся к ним враждебно... Оттого, что неприятно лечить глаза, когда тебе кажется, что ты и так хорошо видишь. То, чему учили Бодлер и Рембо, увидели лишь после их смерти.

Самое замечательное в том новом мире, каким является для нас кино, это то, что оно всегда трогает толпу, несмотря на свою новизну. Гений Чаплина поражает и толпу и избранных, и, в отличие от других искусств и кино, именно шедевры и пользуются наибольшим успехом. Разве это не признак здоровья кино, этого молодого великана?

Толпа и избранные, народы севера и юга едины, когда перед ними — произведение кино... Вот действительно прекрасный способ выражения, достигший апогея, когда вселенная начинает познавать самое себя.

1950 год. Уже второй раз ссылаются в этих статьях на Пруста, хотя создатель «Свана» никогда, насколько я помню, не упоминал в своих книгах о существовании кино. (Как жаль! Он так хорошо описал бы кинозал в свойственной ему манере развернутых метафор. Поминится, что с помощью такой метафоры в несколько страниц он превратил Оперу в подводный грот.) Произведения Пруста как раз начали в ту эпоху широко распространяться (это было уже после его смерти). Я видел Пруста только один раз у Люсьена Додэ в 1918 году. Он пришел по своей привычке в полночь, без предупреждения, оставив фиакр у дверей. Люсьен Додэ рассказывал мне о произведениях Пруста, который был его другом. Вернувшись в Париж, я достал «По ту сторону Свана» в одной из библиотек, и, прочитав книгу, вернул ее, не подумав о том, чтобы купить (она стоила 3 или 4 франка). Это было издание Грассе, тогда единственное, которое теперь является библиографической редкостью.

1928 год. Давайте договоримся: быть автором фильма вовсе не означает быть автором сюжета фильма или «истории», как говорит публика. Если так, то не Расин был бы автором своих трагедий, а Тацит, Еврипид, Сегрз и даже Генриетта Английская... «История» не главное. Посмотрите, как используют одну и ту же тему Расин и Падон. Дайте сюжет «Парижанки» какому-нибудь заурядному режиссеру: вместо шедевра получится бесцветная история из «отдела происшествий». Автор фильма — тот, кто делает «раскадровку» сценария, руководит съемкой и осуществляет «монтаж» снятых сцен.

По-моему, две последние операции должны целиком вытекать из первой. «Раскадровать» фильм — значит не просто написать порядковые номера перед обозначением планов, это значит — изложить ход действия, развить действие в упорядоченных сценах, чередованием планов выделить какие-то места в тексте сценария, найти зрительные образы, более красноречивые, чем фразы, разметить, под каким углом будет производиться съемка, установить приблизительную продолжительность картины и, наконец, проделать работу, которую имел в виду Расин, когда говорил: «Моя трагедия готова; осталось только написать ее».

...Скоро достоинства кинематографического произведения будут главным образом зависеть от того, что сделано за письменным столом автора. Символическим атрибутом автора фильма будет вечное перо, а не мегафон. Кинг Видор утверждает, что фильм должен быть написан «камерой», а не пером. Может быть. Но все же это только игра слов. Вдохновение не нуждается в декорациях, запахе красок и стуке молотков. Это равносильно утверждению, что драматург может писать только в суфлерской будке.

1927 год. Один из драматургов дал недавно несколько советов кинорежиссерам. Он уважает, сказал он не без вполне понятной иронии, «священное таинство» студии, но дает понять, что фильмы станут лучше, когда мы обратимся за помощью к специалистам, то есть к драматургам.

Этот автор не без основания говорит об ошибке кинорежиссеров, которые создают свои фильмы из ряда чередующихся изображений, снабженных титрами, и не заботятся о сценическом построении и механике действия. Если режиссеры, говорит он, хотят «построить» фильм, им надо воспользоваться опытом, накопленным драматургами.

Диагноз правильный, но лекарство, которое прописано, не внушает мне доверия. Очевидно, кинодраматургия находится еще в младенчестве (в иного рода младенчестве впал театр, отягощенный грузом псков). Когда вспоминаешь механику действия у Расина, у которого стихи одни за другим, словно волны, несутся вперед и подготавливают развязку, начинаешь отчаиваться, что когда-либо увидишь фильм, построенный по законам такой строгой экономии. Но терпение. Драматический фильм только что возник, и до сих пор усилия лучших были направлены главным образом на то, чтобы снабдить молодое искусство необходимыми техническими средствами. Теперь это сделано, и если в ближайшее время в области химии и механики не произойдет переворота, то изучение технических возможностей кино не принесет нам ничего нового. С сегодняшнего дня наши основные силы будут направлены не на изучение этого объекта. Останется самое трудное: выработать принципы построения действия кинематографического произведения, которых еще нет (кроме как в комедии). Что касается жанра драмы в кино, то даже в самых лучших фильмах имеется лишь наметка этих принци-

нов. Все наши кинодрамы отмечены роковым клеймом «адаптаций», построенных по образу театральных или литературных произведений людьми, которые привыкли все выражать только словами.

— А как же можно сделать по-другому?

— Мы скоро об этом узнаем.

— Но все же?

— Я не могу вам сказать, я могу только предвидеть это.

В один прекрасный день какой-нибудь гениальный режиссер ответит вам на этот вопрос своим произведением. А чтобы объяснить, чего я жду от кинематографической драмы, я должен прибегнуть к сравнению. Представьте себе, что театра никогда не существовало и люди знают только форму литературного рассказа. Предположите, что какой-то человек вдруг открыл театральную форму, то есть средство излагать действие не посредством рассказа, а словами актеров и путем концентрации сцен. Это произвело бы в умах такую же революцию, какую в один прекрасный день произведет кинематографическая драма.

1950 год. Первые стычки с драматургами, и, хотя фильм еще немой, они так похожи на оживленную битву, которая разгорится, когда «экранизированный театр» будет грозить существованию кино как такового (см. главу «Законная оборона»).

1923 год. «Если бы нам стали достаточно платить, — говорят писатели, — мы бы стали работать для кино, и мы бы получали интересные сценарии...».

Это более чем сомнительно. Разве смог бы писатели, даже если бы им стали лучше платить, играть на арфе или строить дома? Искусство каменщика, арфиста и сценариста имеет свои законы, лишь отдаленно связанные с искусством литературы. Писателям надо сначала забыть свое ремесло собирателей слов и научиться создавать зрительные образы. Многие ли из них окажутся на это способными?

Литературу и кино смешивают — увы — не только одни литераторы. Разве некое издательство, которое организовало конкурс на сценарии, не пригласило членами жюри почти одних писателей и даже нескольких академиков? Как смогут эти умы, привыкшие к литературному творче-

стау, оценить мысли, выраженные с помощью зрительных образов? Невольно они выберут те сюжеты, которые подошли бы для романов и драм. И лучшие сценарии, те, которые были, например, созданы Чаплином, Фербенксом, покажутся им детски наивными. Они отнесутся к ним с пренебрежением, ибо не знают, что кино находится еще в младенческом возрасте и что об уме режиссера нужно судить и по его умению себя ограничивать.

1923 год. Мы только что видели возобновленный на экране «День развлечений» — фильм Чарли Чаплина, не относящийся к лучшим его произведениям, но содержащий ряд великолепных моментов. Каждый фильм Чаплина возвращает нам чувство кино, которое мы теряем после некоторых претенциозных картин. Самые замечательные приемы мы находим именно у Чарли.

Недавно открыли, что дерево, дом, паровоз представляют для объектива такую же интересную индивидуальность, как и человеческие существа. Самое появление на экране этих предметов, их «участие» в действии рождает драматические эффекты редкой силы. Приходило ли кому-нибудь в голову, что Чаплин добивался комических эффектов именно таким способом?

Чаплин исходит из зрительных мотивов — в этом его открытие подлинной силы кино — и разрабатывает их так же подробно, как Вагнер музыкальную фразу. Возьмите «День развлечений» — из «складного» стула, который он напрасно пытается сложить, из маленького фыркающего автомобиля, из лужи дымящегося асфальта он извлекает максимум комического, не впадая вместе с тем в преувеличение.

Заприте Чарли в подвал, в чулан, в пустую комнату, — держу пари, что, и сидя под замком, он вызовет парывы смеха, которым его всегда приветствуют зрители во всем мире.

1950 год. Чарли Чаплин великий творец фильмов, которого можно поставить в пример любому человеку, желающему написать сценарий. Но это понимали немногие. Даже самые горячие поклонники Чаплина, ослепленные его актерской игрой, не замечали, что в таком большом фильме, как «Золотая лихорадка», или в таком эскизе, как «Пилигрим», искусство построения драмы и богатство комедийной выдумки были равноценны. Ниже вы найдете отрывки

из статьи, озаглавленной «Неизвестный автор — Чарли Чаплин-сценарист».

1929 год. О Чаплине нельзя сказать ничего, что было бы верно и не было бы банально, а между тем того многого, что о нем было сказано, далеко еще недостаточно. Топа не знает, что Чаплин — величайший драматург, величайший романист нашего времени. Его актерский талант затмил для публики его писательский гений. Большая часть критиков и писателей видят в нем прежде всего «гениального мима», «великого клоуна». Эпитеты, которые принимают его,

Чаплин не только «великий мим» и «великий клоун», он — актер, и один из самых лучших. Но если как с актером с ним могут сравниться другие великие мастера, то как с автором фильмов с ним никто не может сравниться: он — единственный.

Чаплин-актер — самый знаменитый в мире человек. Чаплина-автора не знают. Публика, иначе говоря, все, за исключением немногих посвященных, не знает, как делается фильм, и слово «автор» ей ничего не говорит. Если бы Чаплин не играл сам в своих фильмах, его имя, наверное, было бы известно не больше, чем только одному из каждой тысячи его теперешних поклонников.

Недавно мы опять посмотрели «Парижанку». Фильм этот сделан в 1922 году, и публику не предупреждают, к сожалению, о его давности. Не зная этого, зритель смеется над старомодными костюмами Эдны Первиенс и не может полностью насладиться новизной этой старой картины. Несколько лет для кино — это все равно, что целый век для других видов искусства. Теперь, когда прошло время, мы можем сказать, какую важную роль сыграла эта кинодрама в развитии искусства кино. «Вероломство» (1915) и «Парижанка» (1923) — в этих двух названиях и датах сосредоточено почти все лучшее, что было создано американским кино по части драмы. «Парижанка» не имела такого успеха, как другие фильмы Чаплина, но именно с появлением этого фильма началось обновление американского немого кино.

...«Парижанка», в которой сам Чаплин не играет¹, разо-

¹ В «Парижанке» Чаплин сыграл очень маленькую роль носильщика на вокзале. Прим. ред.

чаровала многих его поклонников. Они были очарованы Чаплином-актером; этим фильмом Чаплин доказал, что он прежде всего автор. Сам ли он играет себя, или другие актеры одевают ему свои маски — это не имеет значения. Он — везде, им создано каждое действующее лицо. Силуэт Чаплина не появляется в фильме, но сам он незримо присутствует в каждой его сцене.

Сколько раз — десять или двенадцать — видел я эти сцены? И всегда восхищался их четкостью, их взаимной связью и легкостью. Они каждый раз трогают и каждый раз по-новому. Очень многие фильмы вызывают в нас эмоции неожиданностью своих комических или драматических ситуаций, то есть средством, которое годится только на один раз! В «Парижанке» нет никаких неожиданностей. Действие не спеша разворачивается, подчиняясь закону неизбежности, и это производит больше впечатления, чем любые театральные эффекты. Можно заранее знать все детали этих хорошо знакомых сцен. Но их человечность неосыкаема.

Чаплин... Никакие воздающиеся ему хвалы недостаточны, потому что теми же самыми словами хвалят всяких модных авторов, безмозгих режиссеров и разрекламированных звезд. Ему еще не отдали должное. Слишком часто забывают, что такое Чаплин и скольким мы ему обязаны. Почему не доставить себе радость (такую редкую!) восхищаться беспредельно и без оговорок.

Чаплин внушает нам веру, пробуждает в нас любовь к кино. Он доказывает, что ум может стать хозяином этой промышленности, этой техники, этих долларов. Он заставляет нас забыть о кинематографическом ремесле, о его марионетках, о тех, кто его финансирует, о его рабских законах. Нам не хватит никаких слов, чтобы выразить свою любовь к Чаплину, наше преклонение перед ним и нашу благодарность.

1950 год. Я только что смотрел «Огни большого города», фильм Чаплина, сделанный лет двадцать тому назад. Признаюсь, что сейчас я редко хожу в кино. Большая часть фильмов кажется мне скучной, и я с трудом понимаю, что в них происходит. Мне всегда приходится потом просить, чтобы мне рассказали интригу. Я не успеваю вовремя заметить, что маленькая блондинка — дочь усатого, которого я принимал за ее хозяина, и что пожилая героиня грубо

выгоняет молодого человека, и потому что она его любит, и по совету своего врача-психоаналитика и т. д. и т. д....

Я понимаю только те фильмы, которые мне нравятся, и наоборот. Здесь моя память, иногда уже слабющая, никогда мне не изменяет. Я помню каждый кадр. А между тем я забыл, что последняя сцена в «Огнях большого города» так прекрасна, несмотря на мелодраматическую ситуацию, которая только чудом не кажется смешной.

Судите сами: нищий бродяга выходит из тюрьмы, куда его привела любовь к бедной слепой. Благодаря самопожертвованию несчастного девушка смогла заплатить за очень дорогой курс лечения и стать зрячей. И вот она «узнает» того, кого она считала молодым, красивым и богатым.

Страшно представить, как бы выглядела эта сцена, если бы ее поставил другой режиссер или если бы наши теперешние специалисты сопровождали ее «диалогом». В том виде, как она есть, она несравненна. Отдельные кадры, из которых она состоит, ее ритм, даже свет — все совершенно, все несет на себе редкостную печать гения, которую мы распознаем с неизменным волнением.

ВЗЛЕТЫ И ПАДЕНИЯ

«Самая важная вещь в жизни — выбор ремесла, и выбор этот зависит от случая».

Эта фраза Паскаля в применении к «людям кино» внушила мне в 1927 году беспощадную мысль:

Надо ли размышлять? Нет. Кино, по словам Сендрана, — это наркотик.

Опьяненный наркотиком не рассуждает. Если он говорит о своей страсти, то для того, чтобы оправдать ее. Он не рассуждает, он защищается.

Когда автор фильма говорит с более или менее просвещенными зрителями, он извиняется. Думаете, он не понимает смысла отпускаемых ему снисходительных комплиментов? Вы говорите нам любезные фразы, а сами думаете: «Разве он не мог сделать лучше, ведь ему просто повезло, что у него в руках оказался этот удивительный киноаппарат? Он и его собраты выдают себя за творцов, а сами не могут извлечь из такого поразительного изобретения, каким является кино, ничего, кроме посредственных картин, тогда как перед ними открыты неограниченные возможности?»

Вы правы. Не один автор фильма думал, так же как и вы, когда он был только зрителем, когда он не знал ни студий, ни магазинов, где фильмы продаются на метры; когда он не знал, что говорят «люди кино» до, во время и после постановки фильма. Теперь он молчит. Негодование, охватившее его вначале, утихло. Самые заветные его планы кажутся ему бесполезными мечтами. Мало-помалу рутина становится в его глазах разумной традицией. Он

облагоразумился. Этого и ждут «киношники»: «Вот вы стали великим режиссером». Спасибо.

По правде говоря, в «кинематографической корпорации» редко встречаются люди, отравленные кино. Но такие все же есть, и у некоторых из них страсть не отняла способности мыслить здраво. Кино, которое они отлично знают, вызывает у них отвращение. Но они не могут без него обойтись. Они сами больше всего страдают от его пороков. И никто его так не любит, как они. Часто они говорят, что готовы порвать жалкие узы, связывающие их с кино. Но ничего не предпринимают для этого. Они надеются, вопреки всему... Это натуры слабые.

Другие ухмыляются. Таких большинство. Они чувствуют себя прекрасно в мире кино, где им удалось завоевать себе прочные позиции и куда они попали, используя случай (ведь никаких специальных знаний от них не требовали), посматриваемые всеобщим невежеством. Они считают, что знают все, особенно «публику», от имени которой они говорят и законодательствуют подобно представителям народа в Палате. Они могли бы стать первоклассными торговцами служащими; но судьба этого не захотела; они — кинематографисты. Они покупают, продают, арендуют или производят катушки фильмов и бывают особенно довольны своим товаром, если он начинен «светскими дансингами» или юмористическими текстами. На заре их жизни судьба вовлекла их в это половодье движущихся живых картин, составлявшее кино в эпоху его рождения. Их подняла волна прибою. Теперь они прочно занимают «высокое» положение. Правда, они несколько удивлены успехом этого ярмарочного аттракциона, но все его заслуги приписывают лишь себе и любят разглагольствовать о своем опыте. Но, если завтра им скажут, что, переменив ремесло, они смогут больше заработать, они без печали покинут свои теперешние занятия и станут обогащаться в другом месте. Они любят фильмы не больше, чем автомобили или консервы... Это сильные — это хозяева положения.

В кино нет авангарда. Об этом говорили тысячу раз (те недалекие люди, которые все еще употребляют этот громкий термин, не поняли, значит, что кино в целом есть авангард).

Нет авангарда. Но есть, с одной стороны, те, кто любит кино и посвятил ему свою жизнь, а с другой стороны, те, кто живет за счет кино и с удовольствием занялся бы другим ремеслом, если бы оно сулило им больше прибыли.

Эти последние составляют большинство. Большинство управляет.

Долго считали, что кино должно подражать театру. Многие кинопромышленники были бы в восторге, если бы в один прекрасный день, кино — цветное, рельефное и звуковое — смогло бы в сотнях «тиражей» прославить «Атены» и театры с улицы Мишодьер. В тот день, когда сбудется их мечта, кино умрет.

Многие «киношники» тем или иным путем пришли из театра. Они сохранили громадное уважение к театру, который многими из них гнушался. Из чувства корпорации к ним примыкают малограмотные, которые в своем умиленном невежестве считают театр сияющим разумом и уж, во всяком случае, более высоким зрелищем, чем то, которое они, стыдливо улыбаясь, демонстрируют в волшебном фонаре.

Театральные деятели и деятели кино, находящиеся под влиянием театра, продолжают взирать на экран с тем спускательным любопытством, с которым г-н Антуан относился к кафешантанам, откуда тем не менее он часто извлекал прекрасных актеров: «Конечно, кино не искусство, но в нем что-то есть...».

Представляется, например, невозможным смотреть «Восход солнца»¹ Мурнау, не прочитав в качестве предисловия высказывание Анри Бернштейна об этом фильме. Представьте себе, что одно из действующих лиц, до того как начнется первый акт «Секрета», огласит нам мнение г-на Мурнау о пьесе г-на Бернштейна! Это покажется странным и нелепым директору театра «Жимназ». Но это кажется вполне естественным руководителям фирмы «Фокс-филм», которые считают, что экран — бедный родственник сцены, а драматурги — «набранные умы», которые оказывают честь кинодраматургам — будь то Чаплин, Штрогейм или Мурнау, — когда они спускаются с Олимпа, чтобы занять ими.

¹ Экранизация «Поездки в Тильзит» Германа Зудермана. Первый фильм Мурнау в Голливуде. *Прин. ред.*

Посмотрите «Цирк». Посмотрите «Восход солнца». (Я их сравниваю.) Я не знаю, понравятся ли вам эти фильмы, но вы по крайней мере сможете во время показа первого прочитать многочисленные титры на французском и английском языках (держу пари, без ведома Чаплина), которые нарушают ход картины, а перед показом второго — помимо письма г-на Бернштейна — прочитать сообщение, из которого вы узнаете, что показанный в фильме город «был специально построен для съемки этого фильма».

Приняты все предосторожности, чтобы вы не потратили времени даром.

Что сказать еще? Нет конца мелким и крупным предательствам, совершаемым по отношению к кино людям, которых оно кормит. Мы содрогамся, видя духовную нищету «деятелей кино», вершащих судьбы только что родившегося искусства, на которое мы возлагаем столько надежд. Эти люди ничего не читали, ничего не видели, ничего не поняли. Напрасно ищем мы в их речах, в их действиях следы каких-то больших идей, пусть спорных, но которые могли бы оправдать их невежество и заблуждения. Мы не находим ничего, кроме недобросовестного хвастовства и рискованных комбинаций, ничего не обещающих в будущем. Они живут и мыслят только сегодняшним днем и ничего так не боятся, как прогресса своего ремесла, из-за которого они могут лишиться мест... Они внушали бы жалость, если бы не были так сильны, благодаря своей численности, и так бесстыдны.

К этим «Размышлениям о кино», отрывки из которых вы прочли, добавим замечание из другой статьи, озаглавленной «Миллионы», которая написана в те же годы, но могла бы быть написана и сегодня, ибо ничто не изменилось, разве что цена миллионов, о которых идет речь:

На экранах каждый год появляется много «больших фильмов». Знайте, что так называют фильмы, на которые затрачено по крайней мере пять миллионов (неважно франков или долларов, потому что пять миллионов франков во Франции найти труднее, чем пять миллионов долларов в США).

Последний рекорд был установлен «Метрополисом», немедким фильмом, который стоил пять-шесть миллионов

марок золотом. Но этот рекорд недолго оставался за Европой. США поразили нас «Бен-Гуром» и особенно суммой, которая была на него затрачена — пятьдесят миллионов на наши деньги, как утверждают.

И пресса восторгается. Глядя на экран, заполненный дорогостоящими лепными украшениями и разряженной толпой, некоторые простаки именно в этом и усматривают величие кино. Постановщики таких фильмов, среди которых бывают и талантливые люди, становятся священными, великими личностями (в кино цена режиссера возрастает пропорционально числу миллионов, которые он истратил). И все довольны. Кто будет возражать?

Из-за подобных методов, принятых в кино (по крайней мере в той промышленности, которую некоторые из нас называют кино), оно неизбежно движется по усыпанной золотом дороге к концу. Вы улыбнулись, когда я сказал о конце кино. Но у меня не было ни малейшего намерения шутить: кино прикончат деньги.

Искусство и деньги. Творческий ум и финансовые законы вступили в борьбу... Берегитесь! Сводить кинематографическое искусство к постановке «пышных» фильмов, приучать толпу к зрелищам, главное качество которых — богатство костюмов и декораций, — не равносильно ли это стремлению угодить прямо в волчью пасть. Ведь это с каждым днем все больше и больше ввергает кино в рабскую зависимость от финансового мира, законы которого и сейчас уже душат его. Автор, который может доказать свой талант или свою гениальность только с помощью миллионов, часто демонстрирует свою слабость, но еще чаще предает тем самым высшие интересы кино. Чем больше мы будем прибегать к помощи финансистов, тем в большем подчинении мы у них окажемся и тем быстрее мы потеряем остатки своей независимости.

Тогда, как и теперь, время от времени возникала идея оживить кинематографию экономически слабых стран путем так называемых международных соглашений. Подобные мероприятия никогда не давали удачных результатов.

Общее европейское соглашение? Международное соглашение? Хорошо. Но пусть эти соглашения касаются распространения фильма, а не его производства. Успехи американского фильма, в недалеком прошлом успехи немецкого

фильма и совсем недавние — русского говорят о том, что нужно уважать гений каждого народа. А если вы говорите о коммерции, то скажите, пожалуйста, разве пользовались успехом пресные, тривиальные и бездушные картины, которые называются «фильмами международного сотрудничества»?

Хороший автомобиль может состоять из деталей, сделанных в различных странах, хорошая поэма — нет. Фильм — это одновременно и автомобиль и поэма. И нельзя безнаказанно развешивать две части его существа — его тело и душу.

Основная мысль очерка, опубликованного в 1927 году под названием «Кинематограф против разума», выражена в следующих строках:

«Отныне кинематограф, грандиозный международный механизм, стал сильнее человеческого разума, который его создал, и творческая мысль оказалась раздавленной его колесами. В этом смысле мы можем сказать, что кинематограф — реальный, а не идеальный, тот, который существует, а не тот, к которому мы стремимся, — восстает против разума.

...Крупный капиталист, крупный коммерсант могут спокойно вести свое дело или торговлю, и никто у них не спросит их мнения о Шекспире или Лотреамоне. Кино находится в ведении коммерсантов, размеры их капиталов позволяют им «направлять» самый замысел автора фильма и следить за ходом всей постановки. У них, как и у всех людей, есть свои художественные вкусы, и, естественно, они им кажутся самыми лучшими. Они их навязывают. И вот люди, которые действительно могли бы создать произведение искусства, должны следовать указаниям лиц, компетентных только в вопросах торговли.

...Напрасно восставать против этих условий существования кино в наши дни. Доля разума в создании этого промышленного продукта невелика, да и это малое исчезает вместе с исчезновением пленки. Фильм регистрирует человеческие идеи только посредством дорогостоящего труда, а когда фильм погибает, они умирают вместе с ним. Нам не удастся увидеть перелом — да и будет ли он когда-нибудь? — пока его не произведет негативная плен-

ка, такая же дешевая, как бумага, какой пользуются писатели, и позитивная пленка, такая же долговечная, как мрамор статуи.

Поэтому кинематограф должен отказаться от относительной свободы, которой пользуются другие виды искусства. Он не может претендовать, как они, на создание прочных или вечных форм. Мы должны смириться с тем, что мы — ремесленники, создающие недолговечные произведения. И если нам бывает немного грустно, когда по прошествии нескольких лет эти несовершенные произведения гибнут, не надо забывать, что наши фильмы — это всего лишь опыты. Наша задача — подготовить материал для будущего кино. Наши произведения в счет не идут. Единственное, во что мы верим, — это эволюция кино, которой должны способствовать все, кто его любит. Эта эволюция создается кинематографистами всего мира совместно; и тогда, когда наши индивидуальные произведения погибнут, общее дело останется.

Мы не узнаем золотого века кинематографии. Мы будем знать только свой неблагоприятный век. Мы будем, и надо с этим примириться, поколением ремесленников кино, принесенных в жертву. Мы приоткрыли завесу — но только приоткрыли — над тем, что осуществляют грядущие поколения.

...«Индустриализация» уже принесла в американское кино формулы конвейерного производства «сериями». Американские фильмы — фабричный продукт: два сюжетчика, три раскадровщика¹, армия техников, один художественный руководитель, монтажер — все, как они говорят, «сотрудничают» в постановке одного фильма. Этого достаточно, чтобы фильм потерял всякий аромат и, чтобы тема, даже самая лучшая, пройдя через такой фильтр, утратила оригинальность и стала чем-то бессмысленным.

Зантра индустриализация может уничтожить все надежды, которые родились вместе с открытием мира живых картин. Достаточно будет одного какого-либо изобретения, которое коммерсанты сумеют ловко использовать, а публика, обладающая дурным вкусом, хорошо примет. Я говорю не о цветном кино (хотя зараза эта становится опасной),

¹ Процесс создания сценария в студиях Голливуда строго дифференцирован: сюжет создает один, раскадровку съемочного сценария (так называемый «continuity») осуществляют другие. *Прим. ред.*

но о звуковом кино, страшном чудовище, противоестественном создании, по милости которого экран превратится в жалкий театр, театр бедняков, для которых пьесы (изображение и диалоги) будут печататься в сотнях экземпляров... (Я содрогался при мысли, что многие американские промышленники, из числа наиболее опасных, видят в говорящем кино театральный спектакль будущего и уже стараются осуществить это страшное пророчество.)

Не надо рассчитывать на то, что самособразование публики сможет противостоять злодеяниям индустриализации. Мы хорошо знаем слова: «Надо подождать. Публика сама образумится. Не надо ее торопить. Она должна привыкнуть к новому и т. д. ...». Мы устали от этих примиряющих советов, из-за которых так долго сдерживалось справедливое возмущение. Таким образом лучшие умы приводят к так называемому временному примирению с действительностью, которое оказывается гибельным. Это самые опасные из аргументов, так как они притуляют творческую активность художника. Эта попытка примирения хуже грубого противодействия. Широкая публика никогда не могла достаточно быстро следовать за развитием какого-либо искусства и как-то способствовать этому развитию. В тот день, когда широкая публика примет и одобрит то, что нам кажется нововведением, это нововведение, несомненно, уже будет устаревшим, по крайней мере для умов, которые считают, что кино не должно довольствоваться своим прошлым и настоящим. Но не будем на этот счет обманываться. Кинематограф еще не скоро обретет равновесие и классические формы. Еще долго он будет полем ожесточенной битвы между инертной, злобной посредственностью и творческими умами. Публика любит, чтобы в зрелищах был свой порядок, а кино еще долго пребудет в революционном брожении.

Кроме того, слишком легко сваливать на публику вину за теперешнее состояние кино. Настоящие виновники те, кто извратил вкус публики, те, кто приучил ее к глупым развлекательным картинам, те, кто, заботясь только о своей непосредственной выгоде, низвергли на толпу потоки яда, которым она сейчас отравлена. Почему постарались сделать из кино средство развлечения в самом узком, примитивном смысле слова?

...Дух кинематографа всегда будет опережать его технику. Некоторые, отметив это явление, вывели заклю-

чение о существовании некоего авангарда в кино и свел эту проблему к мелкой дискуссии о школах и о борьбе самолюбий. Они не видят, эти недалекие люди, что все кино, вернее, все то, что может в кино идти в счет, является авангардом, ибо все мы, «люди кино», стремимся к его прогрессу.

Есть два вида кинорежиссеров: одни довольствуются уже найденными приемами и цепляются за их короткую традицию, другие, считая, что кино это прежде всего движение вперед, делают ставку на его прогресс. Несколько лет назад некоторые из таких искателей настолько увлеклись новшествами, что даже, откровенно говоря, зашли чересчур далеко. Но, по справедливости, нужно ли упрекать их за излишний пыл, когда вокруг них все потонуло в рутине? Их противники задумываются над этим, они причисляли к «авангарду» (медлительные умы любят категорические определения) поголовно всех, кто излишествовал в применении технических новшеств, которые теперь применяются всеми.

Но если употреблять слово «авангард» в его настоящем значении и применить его к тем, кто идет впереди других по пути прогресса, то многие из нас будут стремиться стать в его ряды. Настоящий авангард существует. И Чарли Чаплин, который своей первой драмой совершил переворот в американском кино, стоит во главе его.

...Сейчас нет школ, разделенных чисто техническими разногласиями. Есть, с одной стороны, кинорежиссеры, которые используют сюжет, чтобы показать серию картин, более или менее похожих на театральное представление и сопровождаемых многочисленными титрами, и, с другой стороны, те, которые стремятся изложить действие чисто зрительными средствами, несомненно, более выразительными, чем длинные фразы.

Какие бы пышные декорации ни строили первые, каких бы замечательных актеров они ни приглашали, они всегда будут только иллюстрировать сюжет, который в литературном изложении был бы понятнее. Другие самый незначительный сюжет могут превратить в такую волнующую драму, которую невозможно создать с помощью иных видов художественных выразительных средств. Когда первые воспроизвели перед объективом Нотр-Дам, они думали, что возвели кино на невиданные высоты. Они не намного превосходили иллюстратора книги Гюго. Другие гораздо

выше ценят пристежной воротничок, который достает из ящика комода (сколько в этом драматизма!) в «Парижанке».

Но не будем спешить с заключением. «Авангард» не всегда будет заниматься поисками психологических деталей, как раньше он занимался поисками технических эффектов. Он всегда будет опережать определения, в которые его постараются заключить отсталые умы. Авангард — это интеллектуальное любопытство в области, где еще можно открыть много удивительного. Если употреблять это слово в таком смысле, то этот авангард, и только он один, меня и интересует...

1950 год. Этот очерк не принадлежит к числу развлекательных, поэтому я решил не злоупотреблять терпением читателя и привести из него только некоторые выдержки. Но я умышленно не опустил отрывка, где я высказываюсь против звукового фильма, чтобы дать возможность насмешникам немного позабавиться на мой счет. В то время как я писал эти строки, в США и в Германии кино уже начинало аспетать. Время молчания прошло. А вскоре имели основание сказать: «Мы видели, как родилось искусство, и возможно, что мы уже видели и его смерть. Мы храним воспоминание о стольких чудесных и несбывшихся надеждах, горько сожалеем о том, что могло бы быть и чего не было» (Морис Бардеш и Робер Бразиллак, История кино).

ВО ВЛАСТИ ОГНЯ

REPORT OF THE

ПРИЕЗД Г-НА ЛАСКИ

В 1928 году г-н Джесси Л. Ласки, президент американской компании «Фэймос Плеейерс», будучи проездом в Европе, публично подтвердил слухи, которые дошли до нас из Голливуда и согласно которым дни того кино, которое мы знали, были сочтены. Первые успехи звукового и говорящего кино были таковы, что они должны были открыть перед новым изобретением кинотеатры всего мира. Для тех, кто держался убеждений, изложенных в первой части этой книги, эта новость означала не что иное, как конец кино.

Если бы собрать все высказывания, которыми обменивались тогда в кинематографическом мире, можно было бы составить очень забавный сборник. Но все эти высказывания свидетельствовали о том, что большая часть интеллигенции и артистов испугалась опасности, грозящей не только искусству, но и универсальному средству выражения, алхимии зрительных образов, а капиталисты и коммерсанты положительно отнеслись к этому новшеству, которое должно было принести им громадные прибыли. Критик Эмиль Вюйермо резюмировал это противоречие в нескольких строчках:

«Все то же, изначальное расхождение; каждый раз, когда наука предоставляет в распоряжение наших кинопромышленников новое средство, которое дает возможность сделать шаг вперед, они используют его, чтобы сделать три шага назад. Они хотят только одного: как можно чаще копировать в кино старые театральные формы и за-

трачивать на это как можно меньше средств. Для них кинематограф будет всегда фотографической копией театра. Когда им дадут цвет, они будут счастливы, что смогут в точности передать цвета костюмов и декораций бульварных пьес, а когда к их услугам будет фонография, они будут в восторге, что смогут ко всему этому добавить голос модного артиста. Все возможности, которые им даются для того, чтобы испытать неизведанное, они используют, чтобы удовлетворить свою тягу к рабскому копированию. То есть кинематограф не может подняться до уровня искусства иначе, как с помощью транспонировки. Рельеф, цвет и звук теоретически могли бы сделать эту транспонировку еще более эффективной, а практически они будут только затруднять ее¹. Они дадут в руки ремесленников, лишенных воображения, новые приемы для удачного копирования. Этот пресловутый прогресс грозит завести седьмое искусство в тупик.

Ибо теперешние хозяева кино похожи на тех художников, которые в картине ищут только сходство или зрительный обман, и на музыкантов, которые используют оркестр для того только, чтобы как можно точнее воспроизвести шум проходящего поезда, скрип закрывающейся двери или звук рубанка, строгачущего сосновую доску. Разве такой идеал может послужить основой художественного выражения?»

Подобную точку зрения выражали многие друзья кино. Среди них Пьер Сиз:

«Учитывая, что толпа стремится к посредственности так же неудержимо, как реки к морю; что, с другой стороны, кинематографическая промышленность и торговля не могут под страхом смерти не производить для потребления масс, жаждущих пошлости, мы можем ждать от говорящего кино самого плохого. По-видимому, оно несет с собой неизбежный, неотвратимый упадок».

Со своей стороны, я говорил примерно то же:

«Г-н Ласки сообщил нам о появлении говорящего кино. Ну и что же? Разве, когда нам говорят о «прогрессе», мы должны принимать похоронный вид?»

¹ Подчеркнуто мной. — Р. К.

Всегда неприятно высказываться публично против прогресса. Тьер был раздавлен паровозом, нарождающиеся достоинства которого он оспаривал. Поэтому мы примем предосторожности. Нас пугает не изобретение говорящего фильма, а то, что наши промышленники будут применять его в самых недостойных целях.

Звуковой фильм, или точнее, синхронное воспроизведение изображения и звука, мог бы быть использован для музыкального оформления хроникальных, научно-популярных картин и т. д. Нет ничего невозможного даже в том, что будет создано самостоятельное искусство говорящего фильма, объект и законы которого нам так же трудно сейчас представить, как мы не представляли себе объект и законы немого фильма в 1900 году.

Но мы слишком хорошо знаем наших «киношников», чтобы предаваться таким радужным надеждам...».

После того как говорящий фильм покорила крупные города Америки, он начал покорение Европы. Сначала он появился в Лондоне. Александр Арну, тогда главный редактор «*Revue du Cinéma*», отправился в Лондон. Мы процитируем несколько отрывков из статьи, которую он привез с собой. Он выражает удивление цивилизованного человека, который верил в «многообещающее будущее чудесного искусства», оказавшегося в один прекрасный день под угрозой уничтожения вследствие «вторжения дикаря». Отправимся вместе с ним на один из первых сеансов говорящего фильма:

«Первое впечатление довольно обескураживающее. Громкоговоритель, установленный за экраном, остается все время на одном месте, и кто бы из действующих лиц ни говорил, голос все время исходит из одной точки. Синхронность совершенная, но слушатель испытывает смутное чувство неудобства. Если проанализировать это чувство, то замечаешь вскоре, что соответствие движений губ и произнесенных слогов еще не создает правдоподобия, необходимо передвижение звука в пространстве. Пока мы видим перед собой какую-то странную комедию, в которой актеры занимаются тем, что молча артикулируют ртом, а какой-то таинственный чрево вещатель, находящийся за экраном, на одном и том же месте «озвучивает» их немые диалоги.

Чтобы сгладить этот недостаток, а может быть, и из-за технических трудностей, режиссер старался, насколько

это возможно, не менять планов, не производить съемку под разными углами, во всяком случае, во время диалогов. Отсюда необычайная монотонность, некоторая несвязность, статичность, возвращающая нас обратно к тексту, который произносится перед самой рампой. Как только актеру не нужно больше говорить и он начинает действовать, интерес публики усиливается. Невольно задаешься вопросом: может быть, голос не столько придает выразительности, сколько ее убивает?

...Я силюсь быть беспристрастным. Может быть, мне это не удастся. Как отправиться в путешествие, не унося вместе с собой себя и свои предрассудки? Я глубоко люблю кино. Игра черного и белого, молчание, ритм связанных между собой зрительных образов, оттесненное на задний план слово — этот дивный поработитель человека — казались мне предвестниками чудесного искусства. И вот дикое изобретение все уничтожило. Простите мне некоторую горечь, некоторую несправедливость. Столько трудиться, столько надеяться, чтобы вернуться в конце концов к истрепанному театральным приемам, снова подчиниться тиранни слова и звука, которая будет тем тяжелее, что появился механический посредник! И между тем...

Мы не можем оставаться равнодушными. Мы присутствуем при смерти или при рождении. Этого никто понять не может еще. Происходит что-то решающее в мире экрана и звука. Надо держать уши и глаза открытыми. Кто бы мог предсказать двадцать лет тому назад, просматривая нелепые киноленты, рабски подражавшие сценическим условиям, что появятся «Цирк», «Соломенная шляпка», «Страсти Жанны д'Арк» и «Подполье»¹. Второе рождение или смерть? Вот вопрос, который стоит перед кино.

Эта статья, в которой и сейчас найдется материал для размышления (может быть, голос действительно не столько придает выразительности, сколько убивает ее), привела нас в уныние. Я сам пытался найти какие-нибудь основания для надежды в своих комментариях по поводу этой статьи:

¹ «Страсти Жанны д'Арк» — французский фильм Карла-Теодора Дрейера; «Подполье» — американская постановка Джозефа фон Штернберга. *Прим. ред.*

Второе рождение или смерть? Если случай, а это всего каких-нибудь несколько песчинок между деталями промышленного механизма, не расстроит планов капиталистов, финансирующих кино, держу пари, кино ждет смерть или по меньшей мере долгий сон, подобный смерти. Что такое кино для нас? Новое средство выражения, новая поэзия и новая драматургия. Что такое кино для них? Пятьдесят тысяч зрительных залов, которые надо обеспечить зрелищами. Фильмы, музыка, аттракционы или пятиногие барашки — все годится для того, чтобы публика платила за вход деньги. Только случайно наши и их интересы иногда совпадают.

Позиция, занятая теперешними хозяевами кино, американскими, а позднее и европейскими финансистами, в отношении говорящего фильма, окончательно проливает свет на эту проблему. Их ничуть не заботит, что кино — новое средство выражения — может умереть, не дав и сотой доли того, что вправе был ожидать от него человеческий разум. Для них важнее всего прибыли.

Но следует ли приходить в отчаяние? Если учесть возможность развития «промышленных» искусств, можно надеяться на непредвиденное. Говорящее кино в его теперешней несовершенной форме или в усовершенствованной завтрашней форме, несомненно, окажется лишь фазой эволюции, пути которой нам трудно предугадать. С появлением телевидения возникнут новые проблемы. Разве мы не вправе предположить, что телевидение вызовет к жизни новую технику и породит новые средства выражения, которых сейчас мы себе и представить не можем? Если говорящий фильм является как бы реваншем слышимого по отношению к зримому, то, может быть, телевидение будет снова реваншем зримого и явится основой искусства зрительных образов?

Фильм цветной, говорящий, рельефный, телевидение — вот новые средства выражения, которые нам предлагает наука. Появятся, несомненно, и другие. Борьба между промышленниками и художественным творческим фактором только еще началась. Промышленники будут стремиться подчинить себе достижения науки ради наживы. Художники будут стараться использовать их как новые средства выражения. Мы не можем предвидеть исхода этой борьбы, и, возможно, она никогда не кончится. Ведь если, с одной стороны, победоносная мощь промышленности кажется без-

границей, с другой стороны, нет никаких оснований отчаиваться и не верить в находчивость и гибкость творческого начала, без которого «промышленные» искусства лишились бы сначала души, а потом и жизни.

«Держу пари, кино ждет смерть или по меньшей мере долгий сон, подобный смерти!» Эта фраза, которую я выделяю, содержит предсказание, в первые годы не сбывшееся. В первые годы звукового и говорящего фильма новизна техники стимулировала изобретательность. Но ресурсы этого нового изобретения быстро истощились, и творческий ум погрузился в «долгий сон», от которого очень редко пробуждается с тех пор.

В 1950 году успех телевидения непоправимо поколебал коммерческое здание кинематографии США. Но даже сейчас, то есть более чем двадцать лет спустя, после того как были написаны вышеприведенные строки, слишком рано судить о степени влияния телевидения на кинематографические средства выражения.

ТРИ ПИСЬМА ИЗ ЛОНДОНА

I

Лондон, май 1929 года. «Никто: никакой деятель, никакая компания, никакая финансовая коалиция не могут остановить отныне победоносное шествие говорящего фильма. Американские кинопромышленники утверждают, что они подчиняются желанию публики, а публика будто бы выразила склонность к «talkies» (говорящему кино).

Но если публике вдруг наскучит эта новая игрушка, эти промышленники, якобы такие послушные, не подчинятся. За истекшее время говорящий фильм стал крупнейшим предприятием эпохи. Банки и электрические акционерные общества, могущественные, как империи, связали с ним свою судьбу.

В это предприятие вложено столько миллиардов, что ради его успеха будут пущены в ход все средства. Говорящий фильм существует, и скептики, которые уверяли, что царство его будет недолговечным, вряд ли дождутся конца этого царства.

Тем, кто любит искусство зрительных образов, уже поздно оплакивать вторжение в кино варварского изобретения. Нужно просто смириться.

Но говорящий фильм — это еще не все. Существует еще и звуковой фильм. На него возлагают свои последние надежды сторонники немого кино. Они надеются с его помощью предотвратить опасность, которую несет с собой «talkies». Они надеются, что шумы и звуки, сопровождающие движущиеся картины, настолько развлекают толпу, что она не станет требовать диалога, и создадут иллюзию

«действительности», менее опасную для искусства экрана, чем говорящий фильм.

Есть все основания опасаться, что такое решение только наполовину удовлетворит широкую публику. Если почти все согласны, что музыкальная запись лучше, чем импровизация оркестра, то относительно шумов, сопровождающих действие, дело обстоит иначе. Полезность этих шумов часто весьма спорна. Когда их слышишь в первый раз, они поражают, забавляют. Но скоро надоедают. Когда просмотришь некоторое количество звуковых фильмов и чувство удивления проходит, открываешь не без изумления, что мир шумов, оказывается, не так богат, как это казалось раньше.

1950 год. Время, прошедшее с тех пор, как было сделано это наблюдение, не умалило его значения. Кино и радио только и делают, что повторяют звуковые эффекты, открытые во время первых опытов. В то время как «организованные» звуки (музыка или человеческий голос) могут сочетаться в бесконечном множестве комбинаций, количество «шумовых» звуков, которые можно использовать в сценических целях, минимально.

Уже в начальный период звукового кино зарегистрировали почти все звуки, какие мог уловить микрофон. Скоро было замечено, что прямое воспроизведение действительности не создавало впечатления реальности и что звуки надо «отбирать», так же как и зрительные образы. (Если вы остановились на улице, по которой с шумом несутся машины, и ведете интересный разговор, то ваш глаз так же мало реагирует на форму машины, как слух — на шум, который они производят.)

Именно в силу относительной скудости «шумового» фонда, так часто в большинстве фильмов (надо сказать, произвольно) используется музыка. За двадцать лет достижения в этой области весьма скромны. Можно было надеяться, что звуковое кино положит начало совершенно новому жанру музыки, которая создавалась бы специально для микрофона и громкоговорителя и была настолько связана с фильмом, что отделить ее от него было бы невозможно. Однако, за несколькими исключениями, этого не произошло, и музыка, написанная для фильмов, не отличается какой-либо особой оригинальностью. Партитура «Антракта», написанная в 1924 году Эриком Сати для ак-

компанемента немного фильма, более «кинематографична», чем множество партитур, написанных в наши дни для звуковых фильмов.

...Разумеется, мы присутствуем лишь при первых опытах, и тем не менее поразительно, что за такое короткое время в звуковом кино уже появились свои шаблоны. «Прослушав» десятка два таких фильмов, вы замечаете, что эффекты звукового кино вам прискучили и что пора поискать чего-нибудь свежего. Джаз, трогательная песенка, часы с кукушкой, аплодисменты в дансинге, автомобильный мотор, бьющаяся посуда — все это, может быть, и мило, но, после того как вы десятки раз слышали эти шумы в разных фильмах, вам уже трудно их вынести.

Среди звуковых эффектов нужно различать такие, которые лишь забавляют своей быстро приедающейся новизной, и такие, которые подчеркивают происходящее и вызывают эмоции, которые одно только зрительное изображение вызвать не может: последние встречаются очень редко, и это не может не вызвать беспокойства. Мир же зрительных образов с самого рождения кинематографии представлялся нам необычайно богатым... (Вместе с тем, если простая имитация реальных звуков разочаровывает нас, то вполне вероятно, что в художественном исполнении они найдут свое место в будущем. В этом отношении показателем звуковые мультипликационные фильмы, в которых использованы «настоящие» звуки.)

Если не будут найдены и разумно использованы новые звуковые эффекты, можно опасаться, что сторонники звукового фильма скоро в нем разочаруются. В таком случае, мы останемся лицом к лицу с говорящим фильмом, и перспективы эта нас не радует.

Здесь в Лондоне мы можем констатировать, что американцы не преувеличивали, когда говорили о необычайной притягательной силе говорящего кино. С двенадцати часов дня до одиннадцати часов ночи зрители сменяют друг друга в переполненных залах. Несколько месяцев тому назад американский акцент, американский «слэнг» вызывали улыбку, сегодня их никто уже не замечает, а завтра изменится, возможно, и речь самих лондонцев.

За последний месяц три театра закрыли свои двери, чтобы перестроиться в кинозалы для показа говорящих

фильмов. В одном из этих залов демонстрировали очень плохой фильм. Как бы мало мы ни любили театр, мы не могли не пожалеть о свете рампы, глядя на пустое углубление для оркестра, украшенное, словно могила, цветами, и на темную сцену этого мрачного храма, где бледные призраки обменивались громогласными признаниями. Другие театры ведут трудную борьбу за зрителей, снижая цены на билеты. Почти каждый день газеты посвящают говорящему фильму длинные статьи, критикуют, нападают, хвалят, объявляют о новых изобретениях, неопубликованных проектах и создающихся акционерных обществах.

Для того чтобы понять основную проблему говорящего фильма и разобраться, почему именно говорящий фильм стал прежде всего продуктом американской промышленности, стоит только вспомнить, что из сорока тысяч экранов мира США принадлежат двадцать тысяч да другим странам английского языка еще четыре или пять тысяч. Итак, двадцать пять тысяч залов смогут показывать американские звуковые фильмы, ни в чем не изменяя их. А ведь эти кинозалы кормятся фунтами и долларами...

В Европе различие языков не позволит ставить большие говорящие фильмы, так как себестоимость их не будет окупаться. Конечно, европейцы, и даже сами американцы, постараются обойти эту трудность и выпускать говорящие фильмы на нескольких языках. Но это уже вопрос будущего, и нет оснований предполагать, что он будет разрешен скоро...

1950 год. Проблема до сих пор не разрешена, и вавилонское столпотворение все еще остается символом кино.

Нам знакомы недостатки «субтитров» в иностранных говорящих фильмах: они заставляют зрителя читать и мешают ему слушать голоса и видеть, что в это время происходит на экране. По поводу дубляжа Жан Ренуар очень справедливо сказал, что, если бы те, кто в нем повинны, жили бы в средние века, их сожгли бы на площади, так как они надевают тело голосом, ему не принадлежащим, а это — преступление, весьма напоминающее колдовство. (Удивительно, что актеры, которые вообще придают такое значение своей славе и так заботятся об актерской чести, столь пассивно относятся к унижительной для них практике дублирования, которая просто-напросто отрицает само искусство.)

Говорящее кино породило и другие нелепости. Так, один голливудский продюсер потратил целое состояние, чтобы построить для фильма о войне немецкий город и французскую деревню. И на фоне этих декораций, для постройки которых не жалели средств, так как стремились создать «местный колорит» и подлинные детали, так называемые немцы и, извините за выражение, французы и англичане будут говорить... по-английски и те и другие¹. Этот контраст между мелочным стремлением к реализму, с одной стороны, и условностью, которая мешает его достигнуть, представляет из себя нелепость, вполне достойную Альфонса Алле.

Можно на это ответить, что театр уже дал пример подобной нелепости, и испанцы у Кориеля и турки у Расина говорили языком мадам де Севиньи. Это возражение неубедительно для тех, кто размышлял о природе театра и о природе кино. Театр (балет и мистерии) не претендует на то, чтобы показывать реальное действие, он показывает условные фигуры действия, развивающиеся по сценическим законам, к которым зритель уже привык. И неважно, что на фоне декораций, весьма условно изображающих действительность, язык действующих лиц не тот, на котором обычно разговаривают в жизни.

В кино же затрачивают массу усилий на сооружение декораций, для того чтобы не было никакой разницы между фотографиями настоящей улицы и улицы, построенной для съемок. В большинстве фильмов действие стараются изобразить так, как если бы оно происходило в действительности и было сфотографировано.

Искусство спектакля состоит из условностей, мы это знаем. Однако необходимо, чтобы в одном и том же спектакле условности не противоречили одна другой.

...Не стоит придавать значения довольно часто встречающимся плохим говорящим фильмам, образчиками которых являются «Давать и брать» и «Странный груз»².

¹ Речь идет о фильме режиссера Люиса Майлстоуна «На западном фронте без перемен» по одноименному роману Эриха Марии Ремарка. *Прим. ред.*

² «Давать и брать» — немой фильм Уильяма Бюдина (1928), синхронизированный со звуковыми эффектами; «Странный груз» — фильм Бенджамена Глезера, выпущенный в 1929 г. в двух вариантах (немом и звуковым). *Прим. ред.*

ли они имитацию всех звуков умному отбору нескольких из них, наиболее нужных для кино?

Когда слышишь в говорящем кино диалог, то обычно интереснее следить не за лицом говорящего, а за лицом слушающего. Американские кинорежиссеры, по-видимому, заметили это, так как некоторые из них часто и довольно умело используют этот момент, что очень важно как доказательство того, что первоначальный период говорящего кино, когда с ребяческой настойчивостью стремились показать, что рот актера открывается как раз в тот момент, когда раздается звук, и что в общем механизм действует неплохо, кончился.

Именно чередование зрительного образа и звука, а не их одновременное использование, позволяют создать лучшие эффекты говорящего и звукового кино. Возможно, что это первое правило, наметившееся в хаосе новой техники, станет одним из законов заглавной техники.

Действие фильма «Тесная Гармония»¹, младшего брата «Бродвейской мелодии», так же как и в этом последнем, происходит за кулисами мюзик-холла. (И не в этих только фильмах.) Звуковое кино обязывает! Посредственный фильм, в нем нет ничего особенного, кроме сцены драки в дансинге, где двух дерущихся не видно за окружающими их зрителями, а ход драки передается криками и шумами.

Как и в «Бродвейской мелодии», игра актеров превосходна: Чарльз Роджерс говорит, танцует, поет и играет по очереди на всех инструментах джаз-оркестра. Другие актеры тоже проявили большую гибкость, и их «говорящая» игра столь же естественна, как была раньше их «немая» игра. Отсутствие театральной аффектации в их голосах заставляет думать, что драматические актеры не лучше других подходят для говорящего кино. Актеры кино, которым никогда не приходилось говорить, пожалуй, лучше подойдут для этого нового жанра. Но своих самых лучших актеров говорящее кино найдет, если судить по американским фильмам, в мюзик-холлах.

Два предыдущих фильма целиком говорящие (говорящие на 100 процентов, как их называют здесь). «Плавучий театр» — другое дело. Возможно, что этот большой фильм был задуман не как говорящий. Но пока он ста-

¹ Фильм Джона Кромуэлла и Эдуарда Сетерленда (1929).
Прим. ред.

вился — а это длилось двенадцать месяцев, — успех говорящего фильма упрочился, и «Плавучий театр» был переделан согласно моде дня. Результат этой переработки — фильм-гибрид, в котором немые сцены, сопровождаемые титрами, перемежаются со сценами, где говорят и поют. Смесь эта не так коробит, как можно было бы предположить, хотя такой прием теоретически обосновать довольно трудно, так же как и приемы комической оперы. Однако именно благодаря этому приему созданы две замечательные сцены.

Первая происходит в помещении «Плавучего театра». На сцене актер и актриса. Они громко, торжественно декламируют свои роли, шепотом объясняются друг другу в любви и договариваются встретиться после представления. Все это происходит перед глазами растроганных зрителей и перед носом директора, который за кулисами имитирует пение соловья. Можете себе представить, как все это сделал умелый режиссер! Непышная декламация перемежается с взволнованным шепотом, крупный план — с общим. Ни в немом кино, ни в театре не удалось бы достигнуть такого эффекта.

Немного дальше — плохо одетая певица поет в маленьком кафешантане. Режиссер очень выразительно показывает путь этой женщины к славе... Пение продолжается, а певица исчезает, и быстро сменяющиеся кадры приводят нас в большой концертный зал, где та же певица в вечернем платье заканчивает песню, не перестававшую звучать.

Умелая смена планов, правильное использование новых возможностей, гибкость техники — и вот две удачные сцены...

1950 год. В технике не произошло ощутительных изменений со времени «Бродвейской мелодии» и других лучших фильмов той же эпохи. Несмотря на некоторую наивную помпезность «Мелодий мира» Вальтера Рутмана (1929), этот фильм все еще можно показывать будущим режиссерам как пример «правильного использования новых возможностей».

Недавно Жорж Шаренсоля в статье, посвященной демонстрации в 1950 году в Париже фильма «Унесенные ветром»¹, поставленного в 1938 году, заметил следующее:

¹ Фильм Виктора Флеминга. Экранизация одноименного романа Маргарет Митчелл, посвященного войне Севера и Юга. *Прим. ред.*

«Сегодня фильмы, пользовавшиеся успехом незадолго перед войной, показывают не только в киноклубах, но и широкой публике, и часто зрители, восторгающиеся фильмом, даже и не подозревают, что он такой давний.

Из этого примера видно, как замедлился прогресс кинематографической техники, которая так быстро развивалась в первые годы звукового кино.

...Если лучшие друзья немого фильма станут беспристрастно изучать говорящее и звуковое кино, то очень скоро непреклонность их суждений окажется поколебленной.

Говорящее кино в лучших своих проявлениях уже не имеет ничего общего с фотокопией театра; оно существует само по себе. И тогда кажется, что благодаря разнообразию звуков и оркестру человеческих голосов оно богаче немого кино. Но не ложно ли его богатство, не разорительна ли его роскошь? Экран больше теряет, чем выигрывает от этого «прогресса». Он завоевал мир человеческих голосов, но потерял мир грез, над которым властвовало немое кино. Я наблюдал за зрителями, только что просмотревшими говорящий фильм. Казалось, что они выходят из мюзик-холла. Они не извели той блаженной полудремы, которая облегчила нам переход в страну чистых зрительных образов. Они говорили, смеялись, напевали услышанные мелодии. Они не потеряли чувства реальности.

III

Лондон, май 1929 года. Говорящий фильм, завоевавший Америку, покорение Европы начал с Англии. Будущей зимой придет наш черед. Скоро во всех столицах мира услышат, как заговорили тени экрана, и можно заранее предвидеть, что публика везде будет так же упиваться этой новизной, как и здесь. Если это увлечение не мимолетно, что же станет с тем кино, к которому мы привыкли?

Теоретически говорящее кино может дать нам шедевры. Подумайте о новом Шекспире, который воспользуется этим инструментом... Но практически говорящий фильм обречен оставаться низшим жанром, если только не про-

изойдет крупных изменений в экономической структуре кино. Если его постановка будет стоить дешево, значит, зрительные образы будут принесены в жертву слову, то есть главную роль будут играть диалоги; мы снова получим сфотографированный театр (или иллюстрированный граммофон). Очевидно, в недалеком будущем мы увидим убийственные образчики таких фильмов.

Если же его постановка будет стоить дорого, продюсеры должны будут суметь распространить его среди громадной массы самой разношерстной публики, вкусы которой надо будет предугадать и в угоду которой придется отказаться от каких бы то ни было смелых новшеств, так как они могут оказаться непонятными, в результате чего финансовый успех предприятия будет поставлен под угрозу.

Конечно, эти условия не отличаются от тех, с которыми было связано существование немого кино. Но надо отметить одно важное различие: в немом кино судьбой картины часто управляет случай, благодаря которому талант или гений могут рассчитывать на удачу. Несмотря на предосторожности продюсеров, несмотря на все препятствия, которые финансисты ставили гению режиссера, там еще можно было обмануть. И можно с уверенностью сказать, что большинство выдающихся произведений увидели свет только благодаря такому обману. Когда директора фирм давали Штернбергу выкрошенный из газетной хроники происшествий сюжет «Подполья» или Фейдеру — переделанный в сценарий фельетонного типа сюжет «Терезы Ракен», они и не подозревали, что на эти темы будут созданы известные всем нам потрясающие трагедии. Поступили бы они так же, если бы предвидели? Возможно, что «соображения коммерческого порядка», — преувеличенная осторожность, боязнь оригинального, желание подладиться под вкусы публики — помешали бы этим фильмам, как и многим другим, родиться на свет.

В говорящем фильме такие «ошибки» почти невозможны. Текст будет выбран заранее, прочитан, взвешен, одобрен по установленным правилам. Самые замечательные кадры могут быть испорчены плохим диалогом, составленным в духе водевиля и мелодрамы. Одним из главных пороков говорящего кино будет текст, написанный в расчете на малоразвитые умы. Лучшие сцены «Плавающего театра» или «Бродвейской мелодии» отягощает текст, со-

вершенно неприемлемый для тех, на кого бульварная литература и заурядный театр навешают скуку!

— Вспомни отца, вспомни твое прошлое, вспомни нашу старую лодку...— говорит драматическим тоном старый суфлер «Плавучего театра» плачущей Лауре Лаплант.

Я заткнул себе уши, и тогда я увидел на сцене только двух взволнованных людей, которые говорили что-то, чего я не слышал, и пошлая сцена вдруг стала трогательной.

Это возрождение словесных штампов, этот возврат к рабской зависимости от слова, о которой говорил Александр Арну,— вот опасность, к которой нас может привести великолепное само по себе изобретение, но могущее стать губительным по своим последствиям. Несколько удачных сцен, выбранных из множества фильмов, не могут развеять наших опасений. Еще только вчера поэзия, потерявшая свое место в литературе и неспособная обновить застарелые слова, рождалась в своей первоначальной чистоте (правда, первые шаги были очень робкими) на большом белом полотне, к которому было приковано внимание людей всего мира. И вот с этого полотна раздаются голоса, фразы, слова, которые мы уже столько раз слышали... Может ли быть поэтичным говорящий фильм? Боюсь, как бы точность словесного выражения не прогнала с экрана поэзию так, как она уже прогнала грезы немого кино. Слова, которыми мы сами наделяли немые существа, или «зримые» диалоги немого фильма всегда были прекраснее произнесенных фраз. Герои немого экрана действовали на наше воображение молчанием. Завтра они будут говорить нам глупости, которые мы не сможем не услышать.

По воле кинопромышленников, которые всегда будут считать, что высший предел искусства — это полная имитация действительности, фильм потеряет свое очарование, которое заключалось в нереальности изображавшегося в нем. Шатобриан высказал о Тальма и о правде в театре мысль, которую вполне можно отнести к говорящему фильму: «Спустившись однажды к правде материального бытия, мы должны постоянно воспроизводить ее, ибо публика, приобщившись к материальному, потребует этого сама».

Но ведь можно было бы наделять образы речью, не отказываясь от достижений немого кино. Представим себе фильм, в котором произносимый текст занял бы место печатных титров, то есть обслуживал бы зрительные обра-

зы, служил бы вспомогательным средством выражения, был бы кратким, нейтральным, и ради которого не нужно было бы приносить в жертву зрительные эффекты. Нужно было бы только немного ума и доброй воли, чтобы осуществить такой компромисс. Но смогут ли прийти к такому решению? Не поддадутся ли соблазну красноречивых диалогов, готовых фраз, всей той болтовни, которая отвратила нас от театра и заставила искать убежища на экране, где «величие только в молчании».

Звуковой фильм — несмотря на неизбежные ошибки, которыми отмечены его первые шаги, — вселяет в нас надежду. Говорящий фильм — несмотря на первые его успехи — вызывает беспокойство.

Среди всеобщего энтузиазма, которым встретили говорящий фильм в Америке, когда самые посредственные ремесленники кино ревностнее всего ратовали за новое божество, так как благодаря ему их бездарность будет не так заметна, два человека выступили против говорящего кино: Чарли Чаплин и Эрик фон Штрогейм. Протест этих двух людей, перед гением которых преклоняются и независимость которых уважает каждый понимающий, что такое кино, кажется нам символичным. Он должен заставить задуматься тех, которые из одной только любви к новизне становятся слепыми оптимистами.

1950 год. Я был бы рад признать, что я ошибался и мои опасения были неосновательны, но, к сожалению, в этих письмах, датированных 1929 годом, и сейчас можно отыскать здравый смысл.

— Неужели вы хотели бы, чтобы фильм остался немым? — спросите вы меня, чтобы покончить с моими суждениями.

Позвольте мне ответить на этот вопрос словами из уже процитированной статьи: «Нас пугает не изобретение говорящего фильма, а то, что наши промышленники не преминут использовать его в самых презренных целях» — и из другой статьи, которая была приведена немного раньше: «Никто не сожалеет, что звук будет сопровождать зрительный образ. Никто не думает порочить это великолепное изобретение как таковое. Мы сожалеем только о том, что им злоупотребляют».

Высказывая задним числом пожелания, мы скажем, что развитие кинематографической техники должно было

бы идти в таком порядке: сначала рельеф, потом цвет, потом звук и слово. Ничего не поделаешь! Как писал в то же время и по тому же поводу Арман Салакру: «Можно себе представить, насколько жизнь на земле была бы приятнее для некоторых людей, если бы электричество и белый уголь были бы открыты раньше угля и шахт; но изобретения появляются гораздо более беспорядочно, чем обычно думают, и это озадачивает».

Самое полное воспоминание об этой неясной переходной эпохе мы находим у Александра Арну:

«Неделями я отказывался верить в говорящие фильмы, несмотря на глубокомысленные слова одного американца, который сказал мне следующее: «Когда ребенку дают куклу, которая хоть и плохо, но говорит «папа» и «мама», он уже не хочет никакой другой. Люди — дети. Я вкладываю свои деньги в звуковое кино».

И Арну добавляет фразу, которая и сейчас трогает тех, кто думал так же, как он:

«Что касается меня, то я не имел капиталов и колебался, вложить ли мою веру — единственное мое достоинство».

ЗАКОННАЯ САМОЗАЩИТА

— Король умер. Да здравствует король!

После того как этим криком объявляли во дворце о смерти правителя, подданные спешили выразить свою преданность новому суверену, но среди них не много было бескорыстных служителей. Когда погибло немое кино, люди, приветствовавшие его наследника криками радости и предлагавшие ему свои услуги, были движимы не только любовью к искусству или прогрессу. В погоне за золотом и успехом все устремились к экрану, который, казалось, обещал состояние каждому, кто способен обратить в предмет торговли прилагательные или звуки: авторам драм и водевилей, сочинителям каламбуров и скетчей, либреттистам, баритонам, чревовещателям, трагикам и имитаторам.

Это положение, приводившее в отчаяние энтузиастов кино, вызвало некоторое беспокойство и в театральных кругах:

«Но,— пишет Андре Ланг,— бездумные сочинители фривольных пьесок не видели тогда опасности ни для своего кошелька, ни для своего ремесла. Трудные и бурные роды говорящего кино — тогда повсюду осваивали первые говорящие фильмы и везде писали, что эти опыты столь же нелепы, сколь кратковременны — не беспокоили их ни капли. Больше того, они ему радовались! Они видели в этом только новый источник дохода».

Однако некоторые драматурги придерживались другого мнения. Так, Арман Салакру писал:

«Достаточно будет нескольких лет говорящего фильма

в больших дозах, и в хороших звуковых фильмах мы услышим уже не более десятка слов простых и проникновенных. Будет достигнуто то, чего не могут сейчас добиться даже ценой гигантских усилий, то есть кино перестанет быть сфотографированным театром и станет звуковым кино, выросшим в борьбе против чересчур разговорившегося фильма».

В то же самое время в Гаврском лицее молодой профессор по имени Жан-Поль Сартр в речи, произнесенной им по случаю вручения премий, уверял, что не надо придавать слишком много значения говорящему кино:

«Пиранделло говорил не без грусти, что кино напоминает павлина из басни. Он молча распускал свой чудесный хвост, и все им восхищались. Завистливая лиса уговорила его спеть. Он открыл рот и испустил крик, который нам всем знаком. Но ни Эзоп, ни Пиранделло не сказали, что после этого опыта павлин, конечно, опять стал молчать, хотя его никто об этом не просил. Я думаю, что кино придет к осознанию необходимости бороться за право на молчание».

Я целиком разделяя эти благородные иллюзии и писал тогда: «Если будущее звукового кино практически обеспечено, будущее говорящего фильма весьма неясно». Я выражал не столько уверенность, сколько пожелание. Я хотел бы, чтобы кино не ставило под вопрос завоевания старого, чтобы к языку зрительных образов, освоившемуся от титров, которые были основным пороком немого кино, осторожно и постепенно присоединили бы звук и слово, наконец, чтобы было создано «самостоятельное искусство говорящего фильма», которое, по моему убеждению, могло обрести свою форму только в том случае, если бы его оградили от заразы театральной рутины.

В то же время имел место случай, который Андре Ланг описывает следующим образом:

«В 1930 году, когда только и было разговоров относительно экранизаций «Топаса» и «Мариуса», Марсель Пagnol перешел вместе со всем оружием и снаряжением в лагерь говорящего кино и выпустил своего рода манифест, который вызвал изумление и смех. Для него театр был не под угрозой, а осужден на смерть! «Театральное искусство возрождается в новой форме, его ждет невиданный расцвет», — писал он. — Новое поле деятельности

открывается перед драматургами, и мы сможем создать то, что не могли осуществить ни Софокл, ни Расин, ни Мольер» («Le journal»). И годом позже: «Говорящий фильм — это вторичное изобретение театра» («Cahier du film»).

Мы не хотели признаться себе в том, какое влияние оказали на нас солнце и воздух улицы Канебьер, и были оскорблены в нашем уважении и любви к театру этими кощунственными заявлениями.

Мы были оскорблены и в нашей любви к кино. То, что Марсель Паньоль занял такую определенную позицию, было уже куда опаснее, чем оккупация студий людьми, спекулировавшими на неурядицах переходного периода, так как мы надеялись, что владычество их продлится недолго.

Я ни в чем не был согласен с Марселем Паньолем. Его концепции мне казались «ужасной путаницей», капканом, в который одновременно попали и театр и кино, и, если бы меня не сдерживало уважение к нему, как к автору талантливых комедий, я охотно сравнил бы его со всепожирающими псами из «Атали». И я воспользовался первым предлогом — несколькими шутовскими заявлениями, высказанными на банкете «Общества поэтов», за которые автор «Марнуса» ни в коей мере не был ответственным, — чтобы ему ответить:

«Каждый человек волен называть себя поэтом, и тем, кто считает себя таковым, не запрещено объединяться в общества». Признаюсь, однако, что существование общества поэтов, имеющего, как полагается, свой устав, узаконенный подписью нотариуса, превосходит мое понимание. (Предусмотрели ли эти господа в своем уставе, как следует относиться к Рембо, Лотреамону, Бодлеру, Корбьеру — к этим дикарям, благодаря которым еще сохранился подлинный смысл слова «Поэзия». Я думаю, что на ассамблее были приняты все предосторожности, чтобы поэзия — этот динамит — не была по ошибке подана на стол среди блюд ежегодного банкета. Трудно себе представить, какие последствия имела бы такая неосторожность повара...)

В скобках: Не случайно здесь упоминается имя Корбьера. В то время когда Рембо и Лотреамон царили во французской поэзии, Корбьер был снова забыт. Стар-

ший брат Рембо, но не его великий брат, — как говорила Верлен, — Корбьер не может быть любим умеренной любовью. Его или ненавидят, или попадают во власть его чар. Я всегда пользовался случаем — и пользуюсь им сейчас, чтобы упомянуть имя вечно проклинаемого поэта, автора «Желтой любви». (Закрываю скобки и извиняюсь перед читателем, которого эти вопросы не интересуют.)

...Так вот, существует общество поэтов, и «Комедия» сообщает нам, что на банкете этого общества речь шла о кино. Один из ораторов говорил членам общества: «Кино должно принадлежать нам. Вот оно. Берите его». Какой-то голос ему ответил: «Мы его не хотим. Оно недостаточно чисто для нас».

Этот случай сам по себе не настолько значителен, и я не стал бы на нем останавливаться, если бы ему не предшествовали другие подобные случаи. В продолжение некоторого времени в различных кругах продают шкуру неубитого кино. По очереди драматурги, литераторы, члены Общества поэтов заявляют нам, что пришло их царство и что после открытия говорящего кино литература и драматургия соглашаются сотрудничать с продавцами пленки и их младшими компаньонами, которых называют режиссерами.

Особенно возмутительная статья появилась за подписью г-на Марселя Паньоля. Этот автор, удивленный тем, что двухмесячная прибыль от фильма больше годовой прибыли от какой-то его пьесы, почувствовал внезапное влечение к экрану и заявил, что кино или перейдет во владение драматургов, или погибнет. К высказываниям г-на Паньоля присоединились г-н Жозе Жермен, г-н Кистемэкерс и некоторые другие, и таким образом мы узнали, что кино до сих пор было ничем, но оно кое-чем станет, когда будет принадлежать драматургам, авторам романов или поэтам, одним словом, всем, кому угодно, только не авторам фильмов.

Термин «автор фильма» всегда вызывает, это мы знаем, споры. «Авторы фильма» не знают, знают только — когда этого захотят — «режиссеров», термин, взятый из театра (как и все, что оказалось губительным для кино). Словами этими играют уже давно, и поровской трюк удался вполне. Как это ни нелепо, но писатель, который дает режиссеру только сюжет фильма, — «автор», а если этот писатель сам поставит по своему сценарию фильм,

то он становится только «режиссером». Под предлогом, что в кино встречается — как в театре и в литературе — много бездарных людей, стараются не замечать, что есть авторы фильмов, являющиеся в гораздо большей степени авторами своих произведений, чем многие драматурги и романисты — авторами своих. Если посмотреть внимательнее, то окажется, что все фильмы, которые нам запомнились, были сделаны без участия романистов и драматургов.

Начиная с фильмов Мельеса до «Конец Санкт-Петербурга», через работы Чаплина, Мак Сениетта, Штрогейма и многих других, все то, что оправдывает в наших глазах существование кино, является творением людей кинематографической «профессии», истинных авторов фильма. И, когда случайно хороший фильм бывает создан по мотивам драматического или литературного произведения (например, «Тереза Ракен» Фейдера), нужно иметь каплю принципиальности и немного чувства справедливости, чтобы распознать и здесь самостоятельное творчество настоящего автора фильма, который восторжествовал над автором литературной истории, ибо выполнил труднейшую задачу, а именно: использовав сюжет этой истории, не предназначенной для кино, заставил жить ее второй жизнью с помощью нового средства выражения...

Эта фраза вызвала негодующие выкрики невежд. А между тем — это истина, которую не стал бы оспаривать и г-н де ля Палисс и которую незачем повторять тем, кто хоть немного знаком с классиками. Эти последние, мы знаем, не заботились о происхождении сюжета. Во втором предисловии к «Британику» Расин пишет: «Я скопировал своих персонажей у величайшего живописца древности, а именно у Тацита. Я так увлекался тогда чтением произведений этого великолепного историка, что в моей трагедии нет почти ни одной яркой детали, на которую не он меня вдохновил бы».

Если Золя — автор фильма под названием «Тереза Ракен», тогда Тацит, по собственному признанию Расина, — автор французской трагедии в стихах, несправедливо приписываемой Расину, а Гуно и его либреттисты должны уступить Гёте авторство знаменитой оперы.

На извечный вопрос: «Кто истинный автор фильма?» — нельзя дать определенного ответа. Нужно разби-

рать каждый случай отдельно. Некоторые продюсеры фильмов (особенно в США), пользуясь путаницей, царящей в этом вопросе, доказывают, что авторами фильмов являются они. Согласно этой теории, Чарли Чаплин стал автором своих фильмов только в тот день, когда сам начал финансировать их постановку. А до этого автором произведений Чаплина было некое акционерное общество или банк!

Как-то давно по этому поводу проводилась анкета, и я ответил на вопрос следующим образом:

«Если признать, что тот, кто внушил идею произведения, является его автором, пришлось бы пересмотреть всю историю романтической драматургии. Авторами трагедии Расина оказались бы Сенека, Сегрз или даже Генриетта Английская. А Расин являлся бы автором лишь развития интриги в своих трагедиях, — раскадровщиком или редактором, режиссером.

Если признать, что тот, кто дает материальные средства для создания произведения, и есть автор этого произведения, тогда придется пересмотреть всю историю архитектуры и частично историю живописи и скульптуры. Тогда автором «Монсея» и сикстинских фресок придется считать Юлия II, а не Микельанджело, которому он платил деньги».

...С рождением говорящего фильма повторяются приключения первых лет немого кино. Около 1907 года, когда первые авторы фильмов открыли, что в лучших литературных произведениях есть неизведанные богатства, которые можно использовать для экрана, некоторые продюсеры подумали, что дело пойдет гораздо лучше, если «артисты» синхронизуют и займутся волшебным фонарем. И Академия и Комедия (обе в равной степени французские) спустились в студии. Неокрепшее еще кино заставило проглотить сразу столько неподходящих микстур, что оно не издохло только чудом.

Сегодня положение еще серьезнее. Говорящее кино будет существовать только в том случае, если найдут свойственную ему форму, если оно сумеет освободиться от влияния литературы и театра, если на него сделают нечто отличное от «подражательного искусства». Само собой разумеется, что для выполнения этой задачи драматургии и писатели не приспособлены, так как им пришлось

бы вступить в трудную борьбу против привычек своей профессии. Для нового средства выражения нужны новые люди. Этих людей, за исключением отдельных случаев, мы не найдем среди тех, кто посвятил себя литературе и театру. Они уже искалечены, они потеряны для кино, из которого они, конечно, могут извлечь для себя некоторую материальную выгоду, но в которое взамен не могут принести духовные блага. Мы найдем их среди тех молодых людей, которые из любви к кино соглашаются на самую неблагоприятную работу в студиях и после целого дня изнурительного труда еще находят время сочинять сценарии, не надеясь, что их станут читать директора студий. Мы найдем их среди тех, кто вкладывает все заработанное за целый год — и знавал таких, — в постановку маленького фильма, единственными интуристами которого являются они сами. Мы найдем их среди тех, кто страстно любит кино, любит его ради него самого, а не как благодатный источник дохода. Мы бы могли найти их немедленно, если бы продюсеры согласились рассматривать фильм не как иллюстрацию к тому, что происходит на подмостках сцены и продается в книжной лавке, а иначе...

Но самое любопытное в этих недавних спорах — тон, в котором драматурги и писатели ведут разговор о кино. Это выглядит приблизительно так:

«Потерпите, добрые люди, вы не смогли справиться со своей механикой. Но вот пришли мы — умы. И вы увидите теперь... Мы оказали вам милость тем, что пришли к вам. Большое спасибо! Действительно, это великая честь. Но хотелось бы сказать этим господам, которые в девяти случаях из десяти знают только «Кабирию» и «Бен-Гура»¹, что кино требуются специалисты, а не любители. Чтобы стать автором фильма, необходимо пройти через ученичество, побыть простым подмастерьем, что вовсе не обязательно для того, чтобы научиться сочинять одноактные или трехактные пьесы. Ремесло это неблагоприятное и трудное. От тех, кто его выбирает, оно требует любви к новизне и умения рисковать, ибо каждого честного автора ждет масса разочарований после постановки каждого нового фильма. Никто, кроме тех, кто вкладывает в это ремесло всю душу, не знает, сколько потре-

¹ «Кабирия» Джованни Пастроне (1914) и «Бен-Гур» (1925) — постановочные исторические боевики. *Прим. ред.*

буется ему бороться, на какие хитрости и уступки пу-
скается, чтобы реализовать в фильме хотя бы десятую
долю задуманного. И все это для того, чтобы создать
произведение, которое через несколько лет будет искаже-
но временем, если только оно не будет изуродовано еще
при рождении в результате различного рода нежела-
тельных вмешательств...

«Чтобы стать автором фильма, необходимо пройти че-
рез ученичество, побыть простым подмастерьем...». Это
верно, но это надо пояснить. Я хотел сказать, что автор
может написать хорошую пьесу, сидя в провинциальной
глуши, практически не зная театрального ремесла, а на-
писать развернутый сценарий фильма, не имея представ-
лений о технике кино, довольно трудно.

Заметим попутно, что все сценаристы — всегда про-
фессионалы. Ни конкурсы на сценарий у нас во Фран-
ции, ни многочисленные мероприятия подобного рода в
других странах не открыли нам еще ни одного неизвестного
сценариста. Случай с Эмилей Бронте, которая написала
одно из самых крупных произведений мировой литера-
туры, находясь вдали от города и литературной среды, не
имеет аналогии в кино. Это странное явление (если учесть
колоссальные возможности рекламы в кино) еще никем
не было объяснено.

«...Я совсем не собираюсь обескуражить писателей и
драматургов, которые хотят научиться нашему ремеслу.
Но пусть учатся ему всерьез, пусть сами ставят свои
произведения! Тогда они смогут назвать себя авторами,
тогда, возможно — наверняка заранее ничего не ска-
жешь, — они смогут послужить кино, а не только исполь-
зовать его в своих целях.

В дискуссии, которая развернулась после инцидента
на «Банжете поэтов», г-н Рикю произнес слова, очень вер-
но выражающие мысли многих писателей: «Если поэты,
писатели, драматурги не попробуют пустить по нужным
каналам эту чудесную силу — говорящее кино, то оно пре-
вратится в «стихийное бедствие».

Лучше не скажешь. Мы предупреждены. Совершенно
очевидно, что если г-н Паньоль не даст советов Чарли
Чапину, Жозе Жермен не поможет Пудовкину, а г-н Ки-
стемэкерс не выручит Кинга Видора, то эти авторы филь-

мов, предоставленные своему вдохновению, погибнут. Им останется только одно: делать фильмы, в которых не будет намека ни на литературу, ни на театр. Горячо желаю им удачи на этом поприще» («*Pour vous*», июль 1930).

Заключительные слова этой статьи послужили сигналом к оживленной стычке. Некоторые авторы кинулись защищать Марселя Паньоля, надеясь, без сомнения, что если они станут на сторону этого большого человека, то им перепадут крохи от его славы. А автор «Топаса», несколько не нуждающийся в союзниках, продолжал невозмутимо провозглашать парадоксальные теории, к которым мы еще вернемся.

Между тем уже и не было никакой нужды защищать дело, которое казалось к тому времени уже выигранным. Все нашла, что «Жан, с луны свалившийся» — это откровение, так как эта комедия Марселя Ашара была снята так, как если бы киноаппарат поставили перед самой сценой театра Комедии на Елисейских полях. Казалось, что французское кино, превзойдя все предсказания Марселя Паньоля, было на пути к тому, чтобы превратиться даже не в экранизированный театр, а в нечто такое, чему ни на одном языке нет названия, — в граммофон, снабженный несколькими иллюстрациями.

Еще и сейчас сколько таких фильмов! В каждой стране, производящей фильмы, многим авторам, работающим для экрана, совсем бы не пришлось менять своего стиля, если бы им пришлось работать для радио! «Чувство кино» в такой степени утеряно, что, когда молодой критик восторгается тем, что можно «закрыть глаза» во время показа фильма, трудно сказать, говорит он серьезно или отдает дань модному в наше время мрачному юмору.

ОТ ТЕАТРА К КИНО

Можно сказать, что последователи Гриффита ничего существенного и нового не внесли в технику «немого искусства». Можно также считать, что ничего существенного не было внесено и в технику звукового фильма после 1932 года.

В это время уже можно было подвести итог достижений нового кино и изучить условия его существования. Они почти не изменились до сегодняшнего дня. Случай заняться этим предоставил мне журнал «Теперь», в котором в июле 1932 года появилась следующая моя статья:

«Театр еще не умер. Кино должно было, как говорили, уничтожить его. А может быть, случится так, что оно его спасет. Возможно, что кино освободит театр от его самых бездарных ремесленников и самой посредственной публики. Конечно, театральная антреприза, в том виде, в каком она сейчас существует, находится под угрозой. Без сомнения, из пятидесяти театров столицы останется скоро только двадцать или десять. Без сомнения, дельцы покинут театр и устремятся в другую область, сулящую более выгодные спекуляции (мы понимаем под дельцами некоторых администраторов, а также некоторых авторов, набивших себе руку на различного рода комбинациях). Может быть, театральный промысел и исчезнет, но настоящий театр возродится, если ему не надо будет угождать слишком низкопробным вкусам и удовлетворять аппетиты чересчур требовательных коммерсантов...».

1950 год. Вышел ли из меня пророк? Кажется — один раз это еще не правило — предсказание мое более или ме-

нее сбылось. «Театральный промысел» не исчез, и то, что в Париже называют театрами Бульваров, еще собирает публику, а настоящий театр сделал большой шаг вперед. Сегодня Жаку Копо не пришлось бы закрывать «Старую Голубятню»¹. Расцвет в Париже и даже в провинции театров, которые раньше назывались бы «авангардными», денежный успех пьес, которые прежде считались бы слишком «смелыми» или «трудными», — все свидетельствует о том, что театр возрождается в наши дни.

...Тот, кто уверяет, что кино убьет театр, не знает природы этих двух искусств (употребим слово «искусство» за неимением лучшего). Тот, кто их сблизает, плохо их знает. Все то, что сцена заимствует у фильма, и то, что кино заимствует у театра, мешает каждому из них идти своим путем. Говорящий фильм довел до предела эту путаницу, которая восходит еще к первым годам кино. Фильм, даже говорящий, должен создавать средства выражения, отличные от тех, которые использует сцена. В театре слово ведет за собой действие, то, что там видят, имеет второстепенное значение по сравнению с тем, что там слышат. В кино первое средство выражения — зрительный образ, картина, а словесная или звуковая часть должна играть лишь вспомогательную роль. Поэтому мы можем сказать, что слепой, который присутствует на представлении истинно драматического произведения, и глухой, который смотрит настоящий фильм, если и упустят какие-то важные детали произведения, то главное сумеют уловить.

1950 год. Это высказывание привлекло внимание, иначе говоря, вызвало недовольство. Те, кому оно не понравилось, цитировали его, выпуская подчеркнутое выше место, чтобы прокомментировать его содержание столь же остроумно, сколь добросовестно: «Итак, кино создано специально для глухих?»

...Прошу извинить меня за этот примитивный пример и за слишком частое повторение избитых истин. Ведь уже в течение нескольких лет все или почти все согла-

¹ Театр Жака Копо (1913—1924). С 1924 года в его помещении Жан Тедеско организовал кинотеатр. *Прим. ред.*

знаются с этими принципами, но никто или почти никто не хочет применить их на практике. Везде, где только делают фильмы, вы постоянно слышите: «Не надо слишком много диалогов, больше зрительных образов. Кино должно оставаться кино...». Однако это не мешает тому, что на сегодняшний день девяносто фильмов из ста представляют собой не что иное, как театр, более или менее удачно сфотографированный.

«Сфотографированный театр». Эти слова многих возмущают. Авторы фильмов не захотят, чтобы так называли их произведения, даже, если они ничего не сделали, чтобы уйти от театра. Такая стыдливость удивляет. Экранизированный театр существует и будет существовать еще долго, даже тогда, когда настоящее кино пробьет себе дорогу. Это жанр, у которого есть своя публика, свои залы, свои авторы, и ему нельзя отказать в праве на существование. Театральные спектакли, снятые на пленку, заменят собой турне по предместьям и провинциям, то есть они будут играть примерно такую же роль, как дешевые многотиражные издания, popularизирующие литературные произведения. Интересы некоторых драматургов, — которые, повторяем, не надо смешивать с интересами театра, — могут быть таким путем удовлетворены, равно как и коммерческие интересы кино. Но все это мало имеет общего с тем, что мы продолжаем, вопреки всему, называть кино.

Сегодня над кино довлечет та же угроза, что и всегда. Над ним тяготеет первородный грех — деньги. Деньги были нужны, чтобы создать и развить кинематографическую промышленность. Деньги продолжают управлять кино и душат его. Можно сказать, что развитие кино везде, за исключением Советской России, целиком зависит от финансистов. Такое положение, что бы там ни говорили, не похоже на положение в театре, и в этом преимущество последнего. Там — зрительного зала, нескольких метров полотна, нескольких актеров в крайнем случае может быть достаточно, чтобы показать публике хороший спектакль и даже завоевать успех. В кино ничего подобного: деньги дали кинопромышленности могучие технические средства, позволили ей использовать в гигантских масштабах рекламу, заманили в сотни тысяч кинозалов миллионы зрителей, но из-за всех этих гнетущих благоприятных условий фильм оказался в полной кабале у финансистов.

Можно легко себе представить все вытекающие отсюда последствия. Трудно сказать, насколько деньги способны подчинить своей власти самих профессионалов, делающих фильм. Если автор, режиссер, актер добился однажды какого-то успеха, на него сейчас же начинают сыпаться соблазнительные предложения. Если он соглашается на них без оговорок, он может разбогатеть, но для кино он пропал. Привыкнув к комфорту, обеспеченному легко заработанными деньгами, он потеряет способность дерзать. За каждую сделанную им уступку ему хорошо платят, реклама заменит ему славу, материальные выгоды усыпят совесть. Сколько мы видели примеров, когда лучшие мастера кино предавали его подобным образом! Кто может противостоять в одиночку мощи такой организации, как кинематографическая промышленность? Тот, кто попытается это сделать, если только ему не выпадет особой удачи, принужден будет снова стать в ряды, которые он покинул. Каждая такая попытка лишает его той относительной свободы и «доверия», которые ему удалось завоевать благодаря своим прошлым удачам. Успех, выгодные контракты, рекламная слава или провал, разорение, и сразу полная неизвестность — таковы жестокие нравы кино. Тот, кто с ним знаком, понимает, почему, несмотря на сотрудничество стольких блестящих умов, кино так медленно движется вперед и у здравомыслящего зрителя оставляет чувство неудовлетворения.

Что такое «хороший фильм»? Директор одного кинотеатра заявил недавно: «Хороший фильм — это фильм, делающий деньги». В этом ответе содержится смертный приговор современному кино. За исключением нескольких светлых личностей, все, кто работает в кино, придерживаются мнения этого директора. Если ты хочешь делать деньги, не привередничай в выборе средств. Все средства хороши для тех, кто хочет добиться коммерческого успеха, даже если этот успех достигнут в ущерб публике.

Но не может ли публика — скажете вы — осуществить свое право контроля? Охотно ли она покупает товар, который ей предлагается? Если да, если все довольны, то дискуссия бесполезна.

Нет, не совсем. Воздействие кино совсем иное, чем воздействие театра, и государство, заметив эту разницу, подвергает кино цензуре, которую оно не осмеливается применять по отношению к театру. Чтобы оправдать эту

насилованную меру, государство ссылается на то, что кино оказывает большое влияние на толпу. Но, если кино обладает такой властью над миллионами зрителей, разве можно допускать, чтобы эта сила находилась в руках нескольких финансовых групп, которым принадлежит право притуплять общественное сознание ради своих барышей. Публика — это ребенок, всегда готовый смотреть все, что его развлекает, будь то прекрасное произведение или глупая безделка. Как может эта податливая масса, в которой никто не пытался пробудить и развить чувство критики, защититься против тлетворного влияния «развлечений», которые фабрикуются для нее по самым низкопробным рецептам? Когда мы слышим, как говорят: «Чего вы еще хотите? Мы даем публике то, что ей нравится...», то мы думаем, что это оправдание уже само по себе является осуждением для тех, кто его приводит. Мы не требуем засилья морализующего или интеллектуального кино, но мы ждем прихода кино, достойного той ответственности, которую его мощь на него возлагает. Почему нет цензуры против глупости, подобно тому, как есть меры защиты против торговли абсентом и наркотиками? Разве стимулировать умственное развитие народа менее важно, чем оберегать его телесное здоровье? Но вряд ли мы услышим нечто подобное в торжественных министерских речах, полных безобидного, традиционного идеализма.

1950 год. Каковы бы ни были причины введения цензуры, мы не можем быть ее сторонниками, так как нам слишком хорошо известно, во что превращают ее чиновники при любом режиме, всегда жаждущие проявить себя более ревностными поборниками государственных интересов, чем само государство. Но все же, поскольку цензура существует (во всех странах, хоть и в различных формах), мы можем утверждать, что цензура, направленная против духовной низости, столь же допустима, как цензура политическая или моральная.

Самое большое зло от цензуры — это боязнь цензуры, официальной и коммерческой. Эта боязнь становится как бы внутренней цензурой, которая душит любую смелую или оригинальную мысль при самом ее зарождении у того, кто настолько хорошо знаком с правилами этой цензуры, что уже бессознательно подчиняет им свое творчество.

...Вопрос, поставленный здесь, касается не только кино. Радио, телевидение и все новые формы выражения, которые даст нам развивающаяся техника, окажутся перед лицом той же проблемы. Неужели всеми этими могучими силами может распоряжаться любой, у кого достаточно капиталов, чтобы ими завладеть? Свобода, предоставленная в отношении таких вещей частной инициативе, является карикатурой на свободу. В результате такой свободы устанавливается абсолютная диктатура нескольких промышленных и финансовых групп над областью, которая является не только материальной. Может быть, экономическая и политическая система, существующая ныне у нас, не допускает других способов решения этой проблемы? В таком случае сама эта система не соответствует больше нуждам нашей эпохи и должна быть изменена.

Возвращаясь к настоящему и к размышлениям менее высокого порядка, посмотрим, каково современное состояние мировой кинематографии. За исключением советской кинопромышленности, организация и цели которой отличаются от капиталистических стран, можно сказать, что все мировое киноискусство парализовано из-за концентрации материальных средств в руках нескольких крупных фирм, а также вследствие навязанной этими фирмами структуры производства, которая исключает свободу творчества и возможность обновления.

1950 год. Вот уже несколько лет, как подобное положение во Франции изменилось, но надо отметить, что большинство произведений, сыгравших какую-то роль в истории французского кино после появления звукового фильма, было создано вне тех крупных фирм, о которых идет речь и которые сейчас почти исчезли.

Система так называемого независимого производства, несмотря на большие экономические неудобства, по-видимому, больше подходит к таким «индивидуалистическим» в смысле организации кинопроизводства странам, как Франция и Италия, которые в какой-то степени воспротивились методам организации, существующим в США и в Германии.

...Дельцы, стоящие во главе финансовых групп, передают свои полномочия директорам производства, которые и занимаются выпуском фильмов. Надо сказать, что этих

последних выбирают отнюдь не за их компетентность или опытность. Чаще всего они получают эти посты благодаря связям — финансовым, семейным или дружеским — с руководителями предприятия. Такого ненормального положения вещей не может существовать в промышленности, так как там легче контролировать качество продукции. В применении к производству автомобилей или металлических конструкций подобную систему забраковали бы очень быстро, так как машины перестали бы двигаться, а мосты стали бы проваливаться. Это одна из аномалий кино. Профан постесняется давать советы инженеру, так как инженер с помощью формул и расчетов всегда может заставить такого невежду если не отнестись с уважением к его знаниям, то хотя бы замолчать. Но, когда речь заходит о кино, каждый считает себя вправе высказывать или навязывать свое мнение лучшим профессионалам, судить о сценарии, о работе режиссера, игре актеров. Верно и то, что в кино не так много людей, компетентность которых неоспорима, но надо сказать, что как раз к ним руководители реже всего обращаются за советами.

Результат — продукция робкая, пропитанная рутинной, сфабрикованная по правилам и стандартам, может быть, пригодным для чего-нибудь другого, но губельным для кино. Но не всегда было так: такой творец, как Чарли Чаплин, мог свободно претворять свои замыслы, и его успехи шли на пользу всему киноискусству. Сегодня новый Чаплин, появившись он в студии, не смог бы проявить своих достоинств. Он должен бы был или подчиниться установленным правилам и исчезнуть, и в том и в другом случае он не смог бы стать Чаплином...

1950 год. Чарли Чаплину в начале его карьеры сопутствовал ряд благоприятных факторов: он был гениален (и в этом, несомненно, самый главный его шанс), пришел в кино в эпоху, когда гений мог себя проявить, преодолев лишь минимум препятствий. И, наконец, его популярность как актера помогла ему как режиссеру сохранить независимость в такой степени, какой, кроме него, никто в Соединенных Штатах, пожалуй, не пользовался.

По поводу нового выпуска его «Огней большого города», фильма, поставленного в 1931 году, американский журнал «Лайф» напечатал статью, в которой говорится, каково широко распространенное мнение об этом фильме

(«Теперь уже разучились делать такие фильмы»), и делается вывод: «Во всяком случае, это лучший фильм из всех показанных в этом году в США».

Год, о котором идет речь,— 1950 год. Это замечание дает достаточное представление о прогрессе искусства кинематографии за последние девятнадцать лет.

...Во имя финансовых принципов и из боязни потерять вложенные капиталы дельцы, правящие в кино, отказываются от несметных богатств, которые они могли бы иметь, если бы оказали доверие молодым силам. Нас, конечно, несколько не волнует то обстоятельство, что они отказываются от дополнительных прибылей, но, поскольку эти прибыли — единственное, что привязывает их к кино, такая оплошность с их стороны представляется нам доказательством их полной бездарности. Они не должны были бы забывать, что именно благодаря новым методам, открытым Мак Сеннеттом, Инсом, Гриффитом, Чаплином и некоторыми другими, американское кино в период между 1913—1917 годами добилося первенства, которое оно так долго за собой удерживало.

При современной системе, установленной дельцами и их подручными, гений или молодой талант почти не имеют возможности проявить себя. Эта система есть не что иное, как блестяще организованная оборона против неведомых сил, которые могли бы обновить пришедшее в упадок кино.

Можно ли изменить современные порядки? Есть ли надежда, что кино вновь обретет присущее молодости вдохновение и плодотворный гений своих первых героических лет? В этом нет ничего невозможного. Всеобщий кризис тяжело отразился на крупных акционерных обществах. Может быть, уже завтра они будут недостаточно кредитоспособны, чтобы сохранить монополию в отрасли промышленности, требующей гигантских капиталов. В этом случае серийное производство, осуществляемое несколькими концернами, уступит место независимой деятельности многочисленных мелких объединений. Уже сейчас во многих странах началось производство фильмов на кооперативных началах. Это означает, что фильм ставит ассоциация различных специалистов, совместная работа которых полезна для дела; в этих предприятиях верховные «контролеры» и прочие представители промышленного кино уже не имеют никакого права осуществлять свою

власть. Вследствие этого фильмы могут быть задуманы и поставлены с большей свободой, чем в крупных компаниях, где все подчинено слепой дисциплине. Конечно, не все созданные таким путем фильмы будут хороши, ибо талант не является порождением какой-либо системы. Но талантливые люди смогут при этой системе проявить себя и дать кино произведения, достойные его самого и его многочисленных зрителей.

1950 год. Похоже, что это своего рода предсказание исполнилось (по крайней мере для Франции) около 1935 года: «На смену французским монополиям и интернациональным концернам пришли ремесленники без чести и совести, с необеспеченными чеховыми книжками, учреждавшие эфемерные общества, заседавшие в меблированных комнатах, их фильмы финансировались несуществующими капиталами, они терпели банкротство и шли на все, даже на мошенничество.

И все-таки приход «некредитоспособных» был менее опасен, чем царствование живых трупов, каковыми являлись разлагающиеся крупные акционерные общества. На кинематографическом рынке снова появилась свободная (по крайней мере относительно свободная) конкуренция» (Жорж Садуль, История искусства. Кино от истоков до наших дней).

ЗАКОННАЯ САМОЗАЩИТА

(продолжение без конца)

Дискуссии, разгоревшиеся в 1928 году с появлением говорящего кино, не окончились и через пять лет, по крайней мере во Франции, где любят высказывать свои идеи.

Под заголовком «Кино 1933» была опубликована статья, в которой автор не без пристрастия говорит об итогах предыдущих лет и еще раз освещает вопрос о различии между театром и кино специально для тех, «у кого есть глаза, но кто ничего не видит».

Ниже следует эта статья.

— До войны... Нет, я хочу сказать — до говорящего фильма...

Сколько раз слышали мы эти слова? Когда мы начинаем говорить о том кино, которое существовало пять лет назад, выражение «до войны» напрашивается само собой. То, что эти два понятия смешиваются в нашем представлении, должно заставить задуматься тех, кого интересует судьба кино.

Приходится признать, что большая часть опасений, вызванных появлением говорящего кино, оправдалась. Те, кто пророчил беду, на этот раз оказались правы. Другие, те, которые любят играть словом «прогресс», пришли в беспредельный восторг, когда слышали, как изображение заговорило. Пусть они честно подведут итог: сколько произведений современного кино заслуживают, чтобы мы хранили их в памяти наравне с незабываемыми произведениями немого кино.

Мы, бесспорно, зря тратим время на напрасные сожа-

ления. Однако уточним: никто не жалеет о том, что к изображению прибавился звук. Никто не хочет порочить это замечательное изобретение как таковое. Мы скорбим, что им злоупотребляют. Конечно, не всегда немое кино было на высоте, но все же оно редко опускалось до такого духовного убожества, до какого дошло большинство говорящих фильмов.

Отметим в активе нового кино одно его достоинство: оно нас избавило от невыносимых титров. Но текст этих титров, чаще всего претенциозный и пошлый, еще существует. Мы его уже не читаем, но он доносится до нас из ревущего громкоговорителя на протяжении всего фильма.

Иногда текст фильма принадлежит перу драматурга, но не всегда от этого выигрывает. Часто вся композиция фильма построена драматургом, но и это не всегда приносит пользу кино.

Пусть не думают, что я враждебно настроен ко всему, что идет в кино от театра. Хорошие драматурги, хорошие театральные актеры могут быть хорошими авторами и актерами в кино. Но это — не правило. Ведь художник тоже может быть скульптором. Но не все хорошие художники — хорошие скульпторы. Живопись и скульптура ставят перед собой разные задачи, и каждая подчиняется своей, особой технике. Почему же это общеизвестное положение кажется многим крайностью, когда речь идет о взаимоотношениях театра и кино?

Обратимся к ходячим истинам:

Актер театра говорит и движется перед зрителями, удаленными от него искусственным образом. Поэтому он должен говорить довольно громко и с четкой дикцией, его жесты и мимика должны быть достаточно выразительными, чтобы до зрителя, находящегося от него иногда на расстоянии 20—30 метров, могла доходить его игра.

Киноактер действует и говорит перед киноаппаратом и микрофоном, которые находятся от него так же близко, как собеседник во время интимной беседы. Малейшее преувеличение слова или жеста тотчас же улавливается безжалостным аппаратом и становится еще заметнее при проектировании на экран.

В театре у актера — долгие недели репетиций, для того чтобы выучить текст и отработать роль. Потом он разыгрывает перед публикой длинные сцены, которые никто не посмеет прервать. С первой до последней репети-

ции он приучает себя испытывать чувства — или притворяться, что он их испытывает, — которые он должен будет неизменно изображать каждый вечер.

В кино актер располагает несколькими минутами, чтобы найти окончательную форму выражения чувства. Его талант больше зависит от его непосредственности, чем от опыта. Кроме того, киноактеру почти никогда не случается сыграть сцену целиком. Он может выражать только фрагменты чувств, которые, будучи собраны воедино, создают целое, и только по этому целому и можно будет оценить достоинство его игры.

Итак, мы видим, что, если актер театра приходит в кино, талант его может быть использован, но техника его прежнего ремесла будет ему мешать. Законы этих двух профессий вступают друг с другом в почти непримиримое противоречие. Некоторые исключительные личности могут заниматься и тем и другим. Но это не значит, что любой, кто проявил талант в одной области, сможет применить его и в другой.

То же самое и с авторами. Если бы игрой случая кино как средство выражения было бы изобретено раньше, чем были созданы первые формы театра, то авторам фильмов, наверное, не пришло бы в голову резюмировать в сценах с диалогами основные моменты сюжета своего фильма. Наличие таких сцен, противопоставленных природе кино, происходит оттого, что способу выражения, который заслуживает право на независимое существование, навязывают театральные обычаи. В романе, который может следовать своим законам, диалог используется умеренно — он перемежается с другими формами рассказа. Никто не согласится, что роман должен представлять собой ряд диалогов. Как же можно соглашаться, что фильм — всего лишь ряд диалогов и что зрительный образ не играет в нем иной роли, чем в книге иллюстрация?

Разница технических приемов также мешает театральным авторам стать авторами настоящих фильмов. Вполне понятно, что если в течение долгих лет ум привык конденсировать действие в сценах с диалогами, которые разыгрываются на неподвижной площадке, то трудно подчинить свое вдохновение требованиям, диаметрально противоположным. И если какому-нибудь автору все же удастся заставить служить свой дар одновременно театру и кино и полностью овладеть техникой и того и другого,

то это все равно будет только исключением, и мы по опыту знаем, что на такие исключения нельзя особенно рассчитывать.

И хотя не одним только влиянием театра объясняется печальное состояние кинематографии в 1933 году, влияние театра не становится от этого менее пагубным. С первых дней своего существования кино переживало нечто похожее на политические потрясения, которые происходят в молодых государствах. Появление звукового и говорящего фильма было для него подобно революции в государстве, охваченном постоянными кризисами. Можно было надеяться, что среди этой анархии кино создаст организацию, которая бы соответствовала его природе, и наконец сформируется. Тут театр уподобился тем соседям, которые всегда стремятся наводить порядок у других. Сильный своим опытом, он стал диктовать свои старые законы и обычаи молодому сопернику, который задыхается теперь под гнетом чуждых ему правил.

Теперь о кино можно говорить только время от времени по поводу какого-либо исключительного фильма, который пробуждает в нас надежды и напоминает эпоху, когда взоры всех были обращены к экрану, как к новому рождающемуся миру. Тот, кто не знал эпохи «Подвигов Элен»¹, первых работ Чаплина... — не поймет никогда, что такое настоящий фильм.

Кино, которое мы любим, так же далеко от нас сейчас, как довоенные годы. Через несколько лет молодым людям будет уже непонятно, что значило слово «кино» для целого поколения. Это слово, несомненно, приобретет новый смысл. Но какой? Когда мы думаем о современном состоянии кино, единственным утешением нам служит неопределенность его будущего.

1950 год. «Если бы игрой случая кино было бы изобретено раньше, чем созданы первые формы театра...». Я позволяю себе просить читателя, которому не наскучили еще эти проблемы (изложенные здесь в чисто теоретическом плане, да простят меня за это!), задуматься над вышесказанным допущением.

¹ Многосерийный приключенческий кинороман. Поставлен режиссером Луи Гаснье в 1915 г. Во Франции и СССР шел под названием «Тайны Нью-Йорка». Прим. ред.

Чтобы разъяснить, не вдаваясь в абстракцию, какой должна быть истинно кинематографическая драма, проще всего прибегнуть к сравнению между классическим театром и романом.

Возьмите «Сида» или «Андромаху», в которых большая часть сцен посвящена комментариям к прошедшим или будущим действиям; остальные сцены содержат, если можно так выразиться, лишь «концентрат действия» в форме диалогов. Театр воссоединяет разрозненные элементы действия, чтобы произвести синтез действия. Именно в этом приспособлении фактов к единому способу словесного выражения и заключается трудность драматического искусства и самая большая его условность.

В романе, где можно не только описать жест, но и выразить тайную мысль, допустим анализа действия, подобный анализу, который совершается нашей памятью. То же самое и в фильме. Если вы начнете вспоминать какой-нибудь эпизод своей жизни, то яркими моментами этого эпизода окажутся не только слова и разговоры. Перелестайте «Майон Леско», «Красное и черное», «Утраченные иллюзии» — чаще всего насыщены действием отнюдь не те моменты, где говорят. Если бы вы были Жюльеном Сорелем и сидели бы в заключении в Безансонской тюрьме, что помнили бы вы отчетливее всего? Какую-нибудь фразу мадам де Реналь или тот момент, когда вы не решились взять ее за руку, а часы начали бить полночь? Какие-нибудь словесные пререкания с мадемуазель де ля Моль или срезанную прядь белокурых волос, которую она сбросила ночью из окна своему вечно неудовлетворенному возлюбленному.

Повторяем: если бы не существовало театра — модели, которую так легко копировать, — то вряд ли появился бы в кино те длинные статичные сцены с диалогом, которые мы видим в большинстве старых и сегодняшних фильмов. (По этому вопросу см. дальше: «Кино, театр и роман».)

Вы найдете соображения на эту тему в нижеследующей статье. Я счел тогда необходимым еще раз ответить Марсело Пайволю, который в 1934 году выступил с новым манифестом:

«Мне хочется верить, что у нас будут хорошие фильмы. Однако это носило бы характер необычайности. Ведь кино — искусство, несвойственное нашей нации. Вы согласитесь со мной, что не все нации одинаково склонны ко всем

видам искусства? Так, например, Франция, любящая поэзию, роман, танец, живопись, не чувствует музыки, не любит музыки, не разбирается в музыке.

Я утверждаю — увидим, что скажет будущее, — что Франции так же мало свойственно чувство кино, как и музыки».

Вышеприведенные строки датированы 1918 годом. Человек, написавший их, умер десять лет назад, в 1924 году. Если бы Луи Деллюк — это был он — дождался наших дней, он мог бы гордиться своей прозорливостью. Суждение, которое не устарело шестнадцать лет спустя, уже начинает походить на бесспорное...

1950 год. Теперь было бы несправедливо умолчать, что Луи Деллюк был не так уж прав. Хорошие французские фильмы, выпущенные после появления звукового кино, являются, конечно, исключением (а в какой стране хорошие фильмы не исключение?), но их достаточно много, чтобы не сомневаться в существовании французской школы кино.

...На родине братьев Люмьер сделали шумевшее открытие, которое в двух словах сводится к следующему: до сих пор кино было только несовершенным театром; отныне оно будет просто театром или точнее — способом показа театральных пьес.

Во многих странах подобного рода мнение никого бы не удивило. Ответили бы, что наиболее плохие фильмы отвечают такому определению. Во Франции на эту тему можно почти всерьез вести дискуссию. Решительно, Луи Деллюк не далек был от истины.

Есть умы, которых новое всегда обескураживает и которым новые концепции становятся понятными только тогда, когда они одеты в старые одежды. Именно поэтому многие драматурги не могут примириться с существованием кино. Они признают за ним какое-то право на существование только в том случае, если оно подражает театру и подчиняется старым обычаям сцены.

Напрасно мы будем говорить им, что форма и вид драматического спектакля обусловлены неподвижностью и теснотой театральной площадки и что в кино, которое не связано этими ограничениями, незачем следовать пра-

вилам, которые из них проистекают. Напрасно мы будем объяснять им, что в жизни, разнообразные проявления которой может запечатлеть киноаппарат благодаря своей чудесной гибкости, есть зрелища куда более интересные, чем вид нескольких человек, занятых разговорами. Они не поймут. Они так искалечены своей профессией, что вся жизнь представляется им лишь цепью диалогов. Самые выразительные образы, самые новые звуки для них ничто по сравнению с тяжеловесными тирадами, которые начинены крылатыми словами.

А ведь нужно совсем немного здравого смысла, чтобы сообразить, что кино (как и радиофония или телевидение, которые мы будем использовать в скором времени) — средство выражения, и его своеобразная техника требует, чтобы оно применялось для тех целей, для которых оно предназначено.

1950 год. С тех пор прошло шестнадцать лет, а мы все еще не применяем телевидение «для тех целей, для которых оно предназначено». В телевидении еще не завершился «период нащупывания». И «в ожидании лучшего» телевидение правильнее было бы назвать средством распространения, а не средством выражения (см. дальше: «Кино и телевидение»).

...Но драматурги, у которых при мысли о необъятных возможностях экрана кружится голова, отчаянно цепляются за свои изъеденные молью театральные приемы. Они неспособны понять, что новое — это не имитация того, что им уже известно, и они так же смешны, как те организаторы первых состязаний бегунов, которые думали, что это не что иное, как подражание рысистым испытаниям, и поэтому заставляли соревнующихся, одетых в жокейные костюмы, бежать в сапогах и с хлыстиками в руках.

Марсель Паньоль, бывший театральный драматург и в настоящее время продюсер, выпускающий драмы и комедии, занялся расхищением собственного товара, и делает это так бойко, что некоторые поддаются соблазну, но чаще всего он вызывает смех. Он только что выпустил «Парижскую кинематургию», говорит последний из марсельских анекдотов.

К несчастью, не все родились в устье Роны и немногие, читая манифесты Паньоля, считают, что он имеет право так шутить. По-видимому, сам автор этой шутки уверовал под конец в свое измышление, совсем как его соотечественник, который сначала забавлялся простодушием своих друзей, а кончил тем, что убедил самого себя в существовании гигантской сардины, родившейся в его воображении, и поверил, что она действительно загородила проход в Старый порт.

Больше всего поражает в писаниях Паньоля и большинства его собратьев, которые замешались в этот спор, удивительная самоуверенность и полное незнание кино. Они, по-видимому, совершенно незнакомы с его прошлым, с его теперешними возможностями и с самой его сущностью. Паньоля говорит нам буквально следующее:

«Немой фильм был не чем иным, как искусством фотографирования пантомимы на пленку, фиксирования этой пленки и ее размножения.

Звуковой фильм — это искусство фотографирования театра на пленку, фиксирования этой пленки и ее размножения».

Чтобы оценить по заслугам первое определение, достаточно посмотреть любой первоклассный немой фильм, поставленный после 1920 года. За исключением редких мест, у Чаплина вы не найдете ни одной сцены, в которой приемы были бы заимствованы у пантомимы.

Формулируя второе свое определение, Паньоля ставит себя в положение того художника, который, открыв существование фотоаппарата, заявляет, что фотография сама по себе не представляет никакого интереса, а нужна только для того, чтобы воспроизводить картины, написанные им и его собратьями. Если бы этот художник сказал, что фотография может так же служить и для воспроизведения произведений искусства, мы бы с ним согласились. Но, когда он утверждает, что объектив не может непосредственно отражать картины реального мира, мы можем лишь пожалеть о его неосведомленности и посмеяться над парадоксальностью его фантазии.

Один из сотрудников Марселя Паньоля написал (и не думаю, чтобы он расходился во мнениях со своим директором):

«Что такое кино? Это — мистика».

Автор этой фразы хотел, конечно, сказать, что он не понимает, что такое кино. Шутки в сторону, это немаловажное признание. Оно бросает свет на смысл дискуссии и ставит ее в определенные рамки. Луи Деллюк был прав.

Марсель Паньоль настолько пропитан театром, настолько неспособен представить себе зрелище, не отлитое по театральной форме, что не может постичь, что кто-то может быть автором, не испытывая тяготения к театру. Он пишет:

«Если хочешь стать автором, ты станешь им без особого труда... Им (кинематографическим авторам. — Р. К.) стоит только раздобыть шесть франков на перо и чернила, ибо больше ничего и не требуется, чтобы написать «Беренику» или «Мизантропа», или даже обычную пьесу... Почему же они этого не делают? Мы должны прямо сказать даже нашим лучшим друзьям среди них: пока они этого не сделают, мы будем считать, что они на это не способны».

Это рассуждение, несколько примитивное, опять заставляет вспомнить старого художника, о котором уже шла речь и который уверял, что нельзя научиться споско фотографировать, не научившись предварительно смешивать краски.

Возможно, с нашей стороны будет дерзостью заметить самому Паньолу, что, каковы бы ни были его таланты, он еще не написал ни «Береники», ни «Мизантропа». Что касается просто обычных пьес... Здесь я вынужден публично признаться, что я снедаем тщеславием. Я имею слабость считать себя автором нескольких фильмов. И мое ослепление таково, что это обстоятельство вызывает во мне меньше сторчения, чем если бы я был автором большинства пьес, ежегодно появляющихся на нашей сцене. Я не хочу этим сказать, что очень высоко ставлю свои фильмы. Просто большинство наших пьес мне кажутся жалкими. Но, разумеется, я не утверждаю, что обладаю чувством театра.

В чем я целиком согласен с Паньолем, это в его защите прав автора. У меня есть основания для этого, и я даже иду еще дальше, чем он. Всем многочисленным спорам пришел бы конец, если бы автор и постановщик соединились в одном лице, иными словами, чтобы автор обходился без режиссера и сами испытывали бы свои силы в ремесле, которое, по их словам, не такое уж трудное. Я

сам занимаюсь и тем и другим вместе и думаю, что такой метод не плох и для других.

Поскольку Паньоль написал: «Новое поле деятельности открывается перед драматургами, и мы сможем создать то, для осуществления чего ни Софокла, ни Расина, ни Мольера не имели средств», — я всячески приветствовал бы немедленное осуществление этого великолепного проекта. Однако надо признаться, что первые кинематографические постановки Паньоля весьма далеки от этого замысла.

Мне думается, что время манифестов и теорий прошло для Паньоля.

Ему нужно сделать фильм, настоящий фильм. Он заявил, что, поскольку он не нашел настоящего мастера кино, ему самому придется им стать. Пусть сдержит слово. Когда он «вновь изобретет театр», как он говорит, когда он по-настоящему поработает для экрана, тогда пусть говорит о кино все, что ему захочется, и мы выслушаем его без улыбки.

А в ожидании этого — да позволит он мне дать ему один совет — пусть ходит время от времени смотреть фильмы. Если он будет умело выбирать, то зря времени не потратит. Пусть он поучится этому новому для него ремеслу. На этом поприще его талант может создать чудеса, если он только не будет довольствоваться готовыми решениями.

Я больше десяти лет стремлюсь овладеть этим ремеслом, и все еще не преодолел всех трудностей: непрерывное развитие кино позволяет мне только с каждым годом все лучше осознавать свои недостатки. Каждый раз, когда я ставлю фильм, мне кажется, что я делаю это в первый раз. И поэтому я по-дружески желаю Паньолю испытать подобное же чувство перед тем неизведанным, каким все еще остается для нас кино.

1950 год. О дружбе здесь говорится не ради вежливости. Я всегда мог серьезно спорить с Марселем Паньолем, только находясь вдали от него, иными словами, в письменной форме. Находясь с ним лицом к лицу, я не мог противиться очарованию этого необыкновенного человека, который, завоевав в наше время грандиозный успех в театре, бросился в кино с тем юношеским энтузиазмом, который он вкладывает во все свои начинания: стал выпускать

фильмы, построил киностудию, создал лабораторию, открыл кинотеатры, одновременно собрался произвести переворот в автомобильной промышленности изобретением нового мотора; а на досуге он бывал то фермером, то каменщиком, то консулом в Португалии, то членом Французской Академии.

Это человек, типичный для века Бальзака, он лишь по ошибке очутился в нашем веке, но почувствовал себя в нем легко благодаря своим талантам и любви к жизни. Биография его может стать столь же занимательной для наших потомков, как для нас мемуары Александра Дюма.

Марсель Паньоль, само собой разумеется, первым забыл о том, что, по его собственному определению, «говорящий фильм — это искусство фотографирования театра на пленку, фиксирования этой пленки и ее размножения», или если не совсем забыл, то очень удачно упустил из виду, когда создавал такие фильмы, как «Анжела» и «Жена булочника». И, хотя нашему спору не видно было конца, он сумел сказать в нем последнее слово, заранее опубликовав в 1945 году статью, которая резюмировала основные этапы спора и заканчивалась следующим образом:

«Хотя мы в этом и не признаемся, но мы друг друга убедили».

Он начал делать говорящие фильмы, в которых говорят. Я под его влиянием пытаюсь создавать зрительные образы. Если наша битва продолжится, а я думаю она будет так же продолжительна, как и наша дружба, которую ничто не в силах нарушить, то я кончу тем, что буду снимать немые фильмы, в то время как он будет пленять радиослушателей.

Но в действительности великая битва, разгоревшаяся из-за «говорящего фильма», не кончилась. Ни одна из воюющих сторон не победила. Фильм не стал всего лишь способом популяризации театра, но приема, силою взявшие верх, не являются приемами подлинного кино.

Рафаэль или Рембо могут своим гением совершить переворот в живописи или поэзии. Но эволюция зрелищного искусства не зависит только от его творцов. В ней непременно должен участвовать зритель. В конце XVI века английский театр пережил блестящий расцвет, и можно без преувеличения сказать, что зрители елизаветинской эпохи были так гениальны, как только могут быть гени-

альны зрители. Если бы этого не было, Шекспир, Марло и Бен Джонсон, обескураженные неуспехом, не стали бы писать для сцены.

Подобно тому, как море обтачивает гальку, потоки публики, пройдя через залы, придали кино его теперешнюю форму. Публика не творит, но она выбирает произведения, и ее выбор становится законом. Директорам театров и производителям фильмов, которые приходят в отчаяние оттого, что не могут угадать наперед вкусов публики, можно сказать в утешение, что публика и сама их не знает заранее. Публика начинает понимать, что ей нравится, только после того, как ей что-то покажут. Путем отбора она диктует свой вкус, который останется неизменным до тех пор, пока в один прекрасный день она снова не выберет, без всяких к тому видимых причин, из различных предложенных ей образцов что-то совсем новое.

Недавно я присутствовал в США на представлении нового фильма, первая сцена которого, продолжающаяся две или три минуты, была полностью немой. Комические детали этой сцены вызвали смех, потом улыбку, но как только действие переставало быть смешным, зрители стали испытывать чувство стеснения и неловкости. И, хотя с экрана продолжала доноситься музыка, казалось, что звуковой аппарат испортился и зрители с беспокойством ждут, пока его исправят. Когда с экрана, наконец, донеслась первая фраза, весь зал вздохнул с радостным облегчением.

Публика в этом зале состояла, как в большей части американских кинозалов, главным образом из детей и подростков, то есть зрителей, которые не знали другого кино, кроме говорящего. Они не умели, как прежние зрители немых фильмов, следить за развитием событий по ряду зрительных образов, появляющихся на экране. Подчиняясь привычке и идя по линии наименьшего сопротивления, они ждали, чтобы смысл происходящего был разъяснен им словами, хотя из того, что показывали, и так все было ясно.

Несомненно, та же сила привычки, выработавшейся у зрителя, заставила в последнее время разговаривать даже нереальных персонажей мультипликации, которая до сих пор была последним прибежищем чисто зрительных образов. Это явление будет сказываться в кино до тех пор, пока у публики не появятся новые привычки — какие имен-

но предугадать трудно — в связи с дальнейшей эволюцией формы или техники кино.

О вынужденном сотрудничестве творцов фильма с публикой лучше говорить шутя, чем с горечью. Если бы призвание привело Чаттертона в киностудии, возможно, он принес бы туда столько философской иронии, что она удержала бы кино от наложения на себя рук.

...Хоть я и не сожалею о том, что кино вызывает такой интерес, я не могу удержаться, чтобы не сравнить условия, в которых находятся писатели и авторы фильмов¹.

Первый — счастливирик, потому что для осуществления его замысла ему достаточно пера и стопки бумаги. Другой — всего лишь винтик в кинематографическом механизме. Сколько препятствий он встретит на пути осуществления своих, даже самых скромных замыслов! Сколько моральных и материальных трудностей должен он преодолеть, если хочет вложить хоть что-то оригинальное или индивидуальное в результат своих трудов!

Требовательные люди и люди со вкусом часто удивляются посредственности кинематографических произведений. А для тех, кто знает, как организовано производство фильмов, удивительно то, что время от времени на экран попадают произведения высокого качества. Несомненно, это происходит из-за случайного недосмотра какого-нибудь продюсера, и, возможно, что в один прекрасный день в результате усовершенствования организации производства эти непредвиденные феномены сойдут на нет.

— Что бы вы сделали, если бы могли поставить фильм совершенно свободно? — спрашивают журналисты у режиссера.

Он смущен. Раньше, когда он еще не повиновался рабским законам своего ремесла, он легко ответил бы на этот вопрос, но теперь спрашивать его равносильно тому, что спрашивать рыбу, как бы она себя повела, если бы у нее были ноги и она могла бы гулять по бульвару.

Мы, несомненно, окажем услугу молодым людям, которые думают, что фильм может быть таким же средством выражения для художника, как книга для писателя, если рассеем в них эту опасную иллюзию. Они все равно убедятся на собственном опыте, что у кино нет другой зада-

¹ Выдержки из предисловия к английскому изданию Адамса, Лондон, 1936.

чи, как только заставить определенное число людей обоего пола занять в кинозалах определенное количество нумерованных мест.

Любовь к истине заставляет нас признать, что, перед тем как занять свои места, вышеупомянутые люди вносят в кассу кинотеатров некоторую сумму денег. Эта операция имеет значение, которое трудно переоценить. Именно она служит мерилом качества фильма и диктует этику и эстетику кино.

Как это ни смешно, но, если бы фильмы, в которых играли бы одни только лягушки, собирали в залы больше зрителей, чем современные фильмы, продюсеры стали бы немедленно дрессировать лягушек, оспаривая друг у друга лучших из них и ценя их на вес золота. Нетрудно представить себе, насколько подобные условия стесняют свободу творчества авторов фильмов.

Из-за того, что кино заимствует многое у театра, у литературы и у пластических искусств, его тоже склонны считать искусством. Действительно — кино средство выражения, которое иногда может служить целям искусства (как радиофония, телевидение и другие еще неизвестные нам средства выражения, которые создаст в будущем наука), но оно жестоко разочаровывает тех, кто видит в нем только искусство и притом придает этому слову тот смысл, который оно имело в прошлом веке.

Нет ни одного автора, режиссера или киноактера, который не был бы в какой-то степени подвластен закону кассовых сборов, отражающему вкусы громадной толпы. Невольно спрашиваешь себя, как мог бы развиваться гений Шекспира, Вагнера или Сезанна, если бы судьбы их произведений зависели от безоговорочного суждения нескольких миллионов их современников, высказанного в тот момент, когда эти произведения увидели свет.

РАЗМЫШЛЕНИЯ
О СОВРЕМЕННЫХ
ПРОБЛЕМАХ

THE UNIVERSITY OF
CHICAGO PRESS
CHICAGO, ILL.

ГОЛЛИВУД ВЧЕРА И СЕГОДНЯ

По залитой солнцем дороге лошадь тащила повозку. Повозка была набита доверху столами и стульями. А на груди этой мебели трясся молодой парень в берете, какие обычно носят баски¹.

Он дрожал не от страха. Он дрожал не от холода. Самая бесстрашная душа и самая горячая кровь не могут унять дрожь тела, раскачиваемого вместе с горой мебели, которая трясется в повозке.

Итак, дрожа, несмотря на солнце, гревшее его баскский берет, молодой человек, лицо которого, вопреки всему, выражало довольство, въехал в студии Карраса (Калифорния). Его приезд вызвал одобрителльные замечания толпы, которая состояла из электрика, механика и меня.

Так я впервые встретился с Робером Флоре, молодым человеком в берете. Это произошло несколько лет назад на юго-востоке Франции. Должен признаться, что Калифорния, о которой шла речь, всего лишь — предместье Ниццы.

Флоре дебютировал в качестве помощника режиссера. Тогда, на заре нашей юности, мы оба потратили несколько месяцев, участвуя в создании киномомана в двенадцати эпизодах². В тот день он раздобыл нужную

¹ Эти страницы, написанные в 1944 г., составляют предисловие к книге Робера Флоре «Голливуд вчера и сегодня», изд. «Призма», 1948.

² В 1921 г. Рене Клер и Робер Флоре принимали участие в создании многосерийных фильмов Луи Фейада «Парижета» и др. *Прим. ред.*

нам мебель для игрового зала и возвращался со своей добычей, покрытый пылью и славой. Почему-то (я уже не помню, почему именно) эта мебель произвела фурор в студии, и все только о ней и говорили.

«Этот далеко пойдет», — говорили о молодом помощнике режиссера.

Флоре действительно далеко пошел. В следующем году он оказался в Калифорнии, расположенной уже на берегах Тихого океана, а не Средиземного моря.

Со смелостью золотонкаателя Флоре высадился в диком ребяческом Голливуде, к которому, мне кажется, он до сих пор привязан всем сердцем. В этом Голливуде режиссеры ходили в ковбойских сапогах, соблазнительницы одевались в змеиную кожу, а нижнюю носили нимб в своих золотых волосах.

Когда мы читаем воспоминания Флоре об этом удивительном крае, перед нами возникают из тьмы веков молодые, без морщины лица людей, отошедших в прошлое. Когда он приподнимает перед нами занавес, скрывающий от нас забытые тени прошлого, мы погружаемся в мечты. Все эти имена, которые были знамениты всего в течение нескольких дней, сохраняются в человеческой памяти не дольше, чем сохраняются на экране светящиеся призраки. Ремесло демонстраторов теней накладывает печать преждевременной старости на каждого, кто к нему прикоснется.

Образовалась бы огромная библиотека, если бы собрать все, уже написанное о Голливуде. Многие из тех, кто были временными обитателями тех позолоченных клеток, которые предоставляются в студиях писателям, пытались изобразить истинное лицо этой Мекки кино. Нет ничего труднее. Между Голливудом мечты, приукрашенное лицо которого рекламируют бесчисленные журналы, и чудовищным Голливудом, который стал темой столько сатирических рассказов и фарсов, поставленных в театрах Бродвея, мелькает истина, такая же неуловимая, как идущий от проекционного аппарата пляшущий луч света.

Все, что говорят о Голливуде, даже самое невероятное, — верно или могло бы быть верно. Но тот, кто доверяет одним только анекдотам, будет знать о Голливуде столько же, сколько парижанин знает о Провансе из диалогов Оливии и Мариуса. Невежественный и деспотичный продюсер, капризная и эгоцентричная звезда —

таковы персонажи Голливуда, неизменные (меняются только их имена) еще с тех времен, как Робер Флоре впервые увидел Лос-Анжелос после восьмидневного путешествия в поезде. Изменилось главное — правила кинематографической игры, но именно это меньше всего известно публике, так как заслонено от нее легендами.

Эпоху открытия новых земель сменяла эпоха организации промышленности. Пионеры в сапогах уступили место финансистам в очках. Голливуд, бывший раньше чем-то вроде Птичьего рынка с картинки, полный неожиданностей, нелепостей и очарования, стал похож на большой магазин с блестящими паркетными полами, где круглый год продаются товары серийного производства.

Кинематографическая машина налажена сейчас отлично. Пожалуй, даже слишком хорошо. Надо было бы — как это ни покажется парадоксальным, — чтобы она немного разладилась, тогда бы она лучше стала работать. Не принимайте слишком всерьез эту мысль, идущую от злословия. Мы вступаем в век, когда с машинами шутить опасно.

Флоре, проработавший в американском кино четверть века, мог бы расселить иллюзии тех молодых европейцев, которые мечтают о Голливуде, как о волшебном царстве, где можно проявить свою творческую индивидуальность и просветить тех наивных людей, которые до сих пор продолжают считать кино таким же искусством, как поэзия или музыка, и думают, что лишь в силу случайности за последние двадцать лет не объявилось ни одного нового Гриффита или Чаплина.

Сколько фильмов, из четырехсот или пятисот, ежегодно выпускаемых в Калифорнии, обладают индивидуальным стилем и являются произведениями оригинальных художников или профессионалов? Только в силу привычки продолжают еще упоминать имена режиссеров и авторов американских фильмов. За немногими исключениями их имена значат не больше, чем подпись кассира, стоящая на банковских билетах, от замены которой стоимость билета не меняется. И, несмотря на броский шрифт и громкие фанфары, сопровождающие перечень создателей фильма, имена, которые мы читаем, — это чаще всего имена служащих, подчиненных безымянному, но всемогущему концерну.

Такое состояние дел, весьма странное на взгляд европейца, еще не потерявшего вкус к индивидуальным произ-

ведениям, не мешает тому, что время от времени на экране появляются хорошие американские фильмы. Если бы Флоре попросили объяснить это явление, он ответил бы, я думаю, что во Франции винодельческие кооперативы среди прочих смесей изготавливают иногда и неплохие вина. Зная его так, как я его знаю, я не сомневаюсь, что он с большой радостью занялся бы возделыванием собственного виноградника, но он слишком скуп и слишком притерпелся к порядкам калифорнийского кооператива, чтобы восстать против их неукоснительности. Кроме того, он над этим посмеивается, и я не сомневаюсь, что проспешенный им читатель тоже позабудется.

В те времена, полные невероятных неожиданностей, случай привел меня в Калифорнию, и Флоре, как только я приехал, стал по-своему (то есть не так, как другие) знакомить меня с этими местами. Он не повел меня в большие современные студии, солидные и белые, как нью-йоркские банки, громадные и организованные, как заводы Детройта. Он не познакомил меня ни с владыками дня, ни с модными звездами, не водил меня ни в частные бассейны для плавания, ни в ночные кабаре, где клиенты рассаживаются в зависимости от цифры своего текущего счета. Нет, такой же сентиментальный за рулем своей машины, как некогда Олимпио в Бьеверской долине, он возил меня неведомыми дорогами по пустырям, где несколько сараев напоминали о том старом Голливуде, о котором не хочет вспоминать сегодняшний Голливуд, подобно тому, как богатая куртизанка не любит говорить о своей ранней юности, проведенной в бедности.

Привязанность моего друга к этим старым доскам, к этим «сделанным» улицам, которые без услуг декоратора покрылись налетом времени, могла бы вызвать улыбку. Но я, так же как и он, не смею над этими обветшалыми декорациями, которые раньше изображали прошлое, а теперь кажутся карикатурой на него. Ведь в наших воспоминаниях этот иллюзорный мир, от которого остался один лишь скелет, смешивается с реальным миром, в котором, как нам казалось, мы жили и от которого тоже не осталось ничего, кроме нескольких картин, отраженных в нашей памяти, как на экране.

По-видимому, для современных молодых людей экран уже не имеет той волшебной силы, которой он обладал в эпоху, последовавшую за первой мировой войной. Тем, кто

не знаком с его героической эпохой, кажется, что он потерял свой престиж из-за того, что утратил дух неведомого, дух приключений. Но, может быть, не стоит сравнивать между собой различные этапы жизни кино, которое под влиянием времени изменилось не меньше, чем мы сами. Кино тогда было моложе, но к чему скрывать: мы тоже были моложе.

Некоторое время спустя теперешнее кино покажется, наверное, таким же удивительным, как сейчас купальницы Мак Сеннетта. Будет ли исходить от теперешних фильмов, когда они постареют, такое же очарование? Безусловно, но я — плохой судья. У каждого свое прошлое. У каждого поколения есть каких-то несколько лет, на которые оно оглядывается, когда вспоминает свою юность.

Мне, так любившему кино 1919 — 1925 годов, кажется, что лучшие страницы книги Флоре посвящены именно этому времени. Я благодарен ему за то, что он запечатлел на бумаге образ той эпохи, которая была эпохой молодости немого кино, того времени, когда кино Нового Света каждый день открывало нечто в облики нового мира.

ГОЛЛИВУД И ВОЙНА

Если бы французы — любители американского кино захотели бы посмотреть все, что выпустил Голливуд между 1940 и 1944 годами, им пришлось бы около двух лет подряд все вечера, включая праздники и воскресенья, проводить в кино. Те из них, которым захотелось бы ускорить дело, могли бы достичь тех же результатов за шесть месяцев, просиживая перед экраном по восемь часов ежедневно.

С тех пор как американские фильмы перестали поступать во Францию, в Голливуде было выпущено более тысячи крупных фильмов, то есть таких фильмов, которые длятся больше часа. Правительство США причислило кино к важнейшим отраслям промышленности. Поэтому Голливуд не пострадал сколько-нибудь ощутительно от войны и, несмотря на некоторые ограничения, фильмы создаются там на базе великолепной техники, которая далеко превосходит технику всех остальных стран.

Судя по этим фильмам, которых не видела французская публика и многие из которых интересны во многих отношениях, в искусстве и технике движущихся картин не произошло сколько-нибудь существенного переворота. По крайней мере так считают серьезные американские критики, то есть такие, которые вовсе не причисляют к шедеврам любой фильм, если он обошелся больше чем в два миллиона долларов. Среди всех американских продюсеров лишь один Уолт Дисней, следуя традициям пионеров экрана, которые еще четверть века тому назад сделали Голливуд столицей мира картин, продолжает искать новые

средства выражения. За исключением нескольких работ Диснея французские любители американских фильмов найдут в теперешних фильмах многие приемы, которые им нравились еще в 1939 году. Судя по всему, истекшие годы не составляют новой страницы в истории кино, подобно эпохе первых звуковых фильмов или героической эпохе Д.-У. Гриффита и Чарли Чаплина.

Хотя война и не обновила голливудский стиль, не надо думать, что во время войны Голливуд замкнулся в своей башне из целлулоида. Пятьдесят или шестьдесят процентов фильмов, выпущенных недавно, — «военные фильмы», то есть фильмы, содержание или по меньшей мере канву которых составляют события войны. Если учесть, что Голливуд не что иное, как зрелищное предприятие, в котором цифра прибыли — верховный закон, можно понять, что американским продюсерам нелегко было примирить свое стремление развлечь публику с желанием отразить мало-развлекательные события нашего времени. Вследствие этого имели место некоторые недоразумения. Французы, которые помнят, каков был «местный колорит» в некоторых довоенных голливудских фильмах из французской жизни, легко поймут, что бойцы американской армии не всегда одобрительно относятся к военным эпизодам, снятым в калифорнийских студиях и якобы изображающим нынешнюю войну. В статье, вызвавшей у нас небольшую полемику, писатель Поль Эллиот высказывает по этому поводу следующее мнение:

«Если хотят, — говорит он, — чтобы американский зритель узнал, что происходит в зонах, оккупированных нацистами и японцами, чтобы он понял последствия нашествия и почувствовал то, что чувствуют другие народы, принося в жертву детей, домашний очаг и свое поле во имя победы, то нужно призвать в кино новых продюсеров, которые сумеют выбрать для фильмов темы, имеющие какое-то отношение к действительности».

Маловероятно, что призвут новых продюсеров, пока длится процветание, которое зиждется на том, что входной билет в кино является одним из немногих ненормированных предметов, процветание, которое обеспечивает коммерческий успех самой неудачной продукции и которое заставляло одного разочарованного автора сказать: «Сейчас есть только один способ потерять деньги, вложенные в фильм: создать шедевр».

Если в Голливуде еще не создано фильма, подобного «Большому параду» или «На западном фронте без перемен», посвященного первой мировой войне, не надо этому удивляться. Возможно, что фильмы, отражающие современные события, появятся на экранах не раньше 1955 года, когда все будет уже профильтровано памятью и когда станет возможным верить романтическим вымыслам кино, которые сегодня бледнеют рядом с документальными фильмами, снятыми на местах военных действий. Эти документы, отрывки из которых публика видит в еженедельных «журналах», образуют потом единственную в своем роде коллекцию, которая явится важнейшим вкладом Голливуда в общие военные усилия. Действительно, все эти «документальные фильмы» и «фоторепортажи», все эти фильмы, снятые для пропаганды, обучения или для истории, сделаны ли они по заказу Службы кинематографии при правительстве или при Армии, в большинстве случаев обязаны своим существованием специалистам Голливуда или их ученикам.

В начале войны правительство Соединенных Штатов приняло очень простое и разумное решение, настолько простое, что оно кажется невероятным. Правительство поручило организацию различных служб кинематографии именно тем людям, которые были специалистами в области кино, и, что еще более невероятно, отбор был произведен с учетом только их профессиональных качеств. Поэтому в создании американского военного кино участвовали лучшие мастера Голливуда. В «Бюро военной информации» мы находим сценариста Роберта Рискина; в армии — режиссера Франка Капра в чине полковника; в авиации — подполковников Уильяма Уайлера и Джорджа Стивенса, во флоте — капитана 3-го ранга Джона Форда. Здесь перечислены только немногие из числа тех, кто является гордостью американского кино, и сейчас, обладая материальными средствами и достаточным авторитетом, руководят работами по созданию громадной кинофрески, в которой позднее, когда наступит мир, народы увидят потрясающие картины войны.

Мы знаем, что в США правительство давно поняло, какую важную роль играет кинематографическая промышленность. В мирное время оно способствовало распространению голливудских фильмов во всем мире, а во время войны использовало специалистов Голливуда и его вели-

колепную технику. И сейчас, когда Голливуд предлагает обсудить на мирной конференции проблемы международного кино, правительство, возможно, поддержит это предложение, которое раньше показалось бы неуместным. Впредь, в каждой большой стране кино и даже радио будут не только бизнесом промышленников и торговцев, но и государственными мероприятиями.

Если бы я знал, что последняя фраза этой статьи, появившейся в декабре 1944 года, вызовет столько различных комментариев, я бы выразил свою мысль яснее.

Я вовсе не намеревался противопоставлять американскому принципу — «прежде всего прибыли», вред которого все хорошо знают, принцип — «прежде всего политика».

Государство не имеет права рассматривать фильм как товар, подчиняющийся законам торговли. С другой стороны, национальная кинематографическая промышленность не может разрешить своих жизненных проблем без определенной помощи со стороны государства (см. следующую главу). Но это не значит, что и прокламирую желательность государственного вмешательства и контроля производства фильмов. У чиновников не больше творческих способностей, чем у банкиров, и казенщина в искусстве — самое бесплодное и самое «реакционное» из всего, что может быть.

К сожалению, и до наших дней в разных странах есть интеллигенты такого сорта, которые, если бы они жили при Людовике XIV, не осудили бы Тартюфа только из-за того, что, изгнанный из королевского дворца, он восхваляет величие короля и преимущества его правления.

К МЕЖДУНАРОДНОЙ ХАРТИИ КИНО

Проблемы, касающиеся организации кинематографической промышленности, бывают национального и международного порядка. Одни касаются производства фильмов внутри страны, другие — обмена фильмов между различными странами.

Положение международного кино можно резюмировать так: хотя число фильмов, которое можно выпустить во всем мире, не ограничено, число кинотеатров, для которых эти фильмы выпускаются, практически ограничено. Если бы все фильмы, созданные в различных студиях мира, должны были бы демонстрироваться во всех кинотеатрах, скажем, такой страны, как Франция, то ее национальная кинопромышленность была бы задушена. Поэтому каждая страна должна — хочет этого или не хочет — производить отбор предлагаемых ей иностранных фильмов. До сих пор отбор этот производится более или менее произвольно: он зависит от временных торговых соглашений, от договоров между группами промышленников или чаще всего от спроса и предложения — этого железного закона экономики прошлого, которому современные тресты придали гибкость латуни. Казалось бы, что этот выбор, столь важный, поскольку речь идет о взаимном культурном обмене и влиянии, должен бы подчиняться не коммерческим соображениям. Поэтому, мне кажется, настало время создать хартию международного кино.

И, если на то пошло, заняться этим надо безотлагательно. Еще до окончания войны в Европе уже заговорили о борьбе за захват кинематографических рынков. Некоторые

кинопромышленники думают только о том, как бы захватить в свои руки рынки наименее защищенных стран. При этом они заботятся о национальной промышленности этих стран не больше, чем гитлеровцы заботились о независимости Чехословакии или Греции. Само собой разумеется, что в странах, находящихся под угрозой, поднимают вопрос о мерах защиты, но им будут, конечно, противопоставлены контрмеры. Если верить тем и другим, то одним из многих преимуществ мирного времени будет постоянный конфликт между кинопромышленностями различных стран. К несчастью, конфликт этот может кончиться тем, что в один прекрасный день все страны замкнутся в своих границах и будут смотреть только фильмы национального производства, следуя принципу, провозглашенному фашизмом. Разве к этому мы стремимся?

Трудно определить сейчас, что ляжет в основу международной хартии кино. Но, если признать, что каждая страна должна обеспечить существование собственной кинопромышленности и что, с другой стороны, обмен фильмами между нациями еще важнее с точки зрения духовной, нежели с коммерческой, — я думаю, будет возможно найти решение волнующей нас проблемы.

Я уже слышу, как при этих словах зашевелились оставшиеся в живых представители той эпохи, когда под флагом экономической свободы была создана та система промышленного и финансового империализма, над которой — будем надеяться — посмеются наши правнуки. Пусть правильно нас поймут: речь идет не о том, чтобы вернуться в этой области к узкопротекционистским мерам для защиты частных интересов. Наоборот, дело идет о том, чтобы обеспечить на здоровой основе обмен фильмами между странами и этим сохранить интернациональный характер кино.

Хотелось бы, чтобы Франция проявила инициативу в созыве международной конференции, посвященной этим проблемам. Мы думаем, что Франция подходит для этой роли, во-первых, потому, что Париж является естественным соединяющим звеном между англосаксонскими странами, континентальной Европой и СССР. И потому еще, что французское кино, обедневшее из-за войны и ее последствий, никто не заподозрит в захватнических намерениях.

Однако для того, чтобы Франция пользовалась как инициатор достаточным авторитетом, она должна прежде всего навести порядок в своем собственном доме, то есть

выработать программу национального производства, способствовать проникновению новых идей в ряды профессиональных кадров, а ее правительственным ведомствам необходимо, наконец, отнестись к кино всерьез. Если мы не излечим французское кино от довоенных болезней, бесполезно пытаться спасти его искусственными протекционистскими мерами. Одно из двух: или мы реорганизуем французское кино, или позволим возродиться методам и людям, которые постоянно держали его на грани банкротства. Действовать надо безотлагательно.

Разумеется, предложение, высказанное в этой статье (написанной в 1945 г.), было принято с той вежливой улыбкой, с какой выслушивали охотников за химерами. А между тем ничего не может быть разумнее, «реалистичнее», если употребить модное слово.

В самом деле, существующие правила экспорта и импорта фильмов будут иметь силу только до тех пор, пока производство кино заключено в нескольких катушках пленки, перевоз которых через границу может контролировать таможня.

Но, если прогресс телевидения сделает завтра возможной передачу фильмов из одной страны в другую, чего будут стоить все эти правила? Радио, столкнувшись с гораздо менее важными проблемами, вынуждено было подчиниться интернациональной конвенции, хотя бы в вопросе распределения длины волн.

ТЕЛЕВИДЕНИЕ И КИНО

Было бы неосмотрительно говорить о далеком будущем телевидения, которое сформируется под влиянием не только технических, но и экономических и политических факторов, но, пожалуй, полезно поговорить о его ближайшем будущем, которое впоследствии будут называть его младенчеством.

Есть опасение, что телевидение заразится теми детскими болезнями, которыми страдало немое и звуковое кино. Вспомним эпоху «Певца джаза» и восторг некоторых зрелищников, всегда готовых разбивать себе лбы во имя чего-нибудь нового. Тогда казалось, что все, чего достигли за предыдущие тридцать лет, богатые потрясающими изобретениями и открытиями, должно быть выброшено за борт, потому только, что звук выходил из громкоговорителя точно в тот момент, когда открывался рот Ола Джолсона. Мы знаем продолжение этой истории, и достаточно вновь посмотреть «Нетерпимость», «Пилигрима» или «Алчность»¹, как сразу же станет ясно, что главное в кино появилось до 1927 года, и если обращать внимание на суть, а не на форму, то мы должны признать, что успехи, сделанные за последующий период, — несущественны.

Мы знаем, что телевидение может показывать на экране, с одной стороны, сцены, зафиксированные непосред-

¹ Знаменитый в истории кино фильм Эрика фон Штрогейма по роману Фрэнка Норриса «Мак Тиг». Прим. ред.

ственно (то есть в тот момент, когда вы их видите), и, с другой стороны, картины, зрелища, заранее снятые на пленку. «Прямое» телевидение уже оставило позади обыкновенное кино, если речь идет о показе текущих событий, и успех в США телевизионных передач спортивных состязаний показывает, что в области «чистой» документальности телевидение уже одержало верх.

Но, когда речь идет о «сочиненном» зрелище, то есть о драматическом произведении, написанном каким-то автором и сыгранном актерами, применение «прямого» телевидения натапливается на некоторые ограничения. Здесь актуальность события не играет роли. Если мне показывают по телевидению «Гамлета», мне безразлично, играют ли сцену с могильщиками в двадцати километрах от меня в настоящий момент (прямое телевидение), или играли где-то двадцать дней назад (телевизионный фильм).

В любом случае — то, что я вижу, всего лишь тень, отраженная на экране, то, что я слышу, — всего лишь звук, воспроизведенный громкоговорителем, и все вместе — всего лишь фикция вне времени. Если мне скажут, что есть значительная разница между одним и тем же зрелищем, прямо переданным по телевидению или же хорошо снятым, а потом переданным, я отвечу, что здесь дело в чисто техническом несовершенстве, которое потом будет, несомненно, исправлено. На примере радио мы видим, как трудно отличить «прямую» передачу от передачи записи, и мне кажется, что специалистами телевидения, которые пытаются построить целую теорию относительно этих двух методов передачи, впадают в весьма ребяческое и опасное заблуждение.

Опасность происходит от того самого желания все выбросить за борт, которое после появления говорящего кино грозило погубить кинематографическое искусство. Этой опасности не существовало бы, если бы «прямое» телевидение достигло той степени технического совершенства и располагало бы теми же возможностями, что и кино. Пока этого нет, и возможно, что никогда не будет. Тот, кто утверждает обратное, не знает, какую громадную роль играет кинематографический «монтаж». Обычный полнометражный драматический фильм состоит из нескольких сотен различных кадров, от расположения которых зависит внутреннее движение и стиль произведения.

Из-за технических условий «прямого» телевидения, которые не позволяют использовать богатые возможности киносъемки, появилась тенденция к почти театральной условности, от которой впоследствии будет очень трудно освободиться. Нам бы хотелось, чтобы телевидение избежало неправильного пути и чтобы его специалисты не забывали уроков кино.

К 1950 году телевидение показало себя как великолепное средство популяризации, но пока мы ничего еще не открыли в нем такого, что позволило бы нам считать его новым средством выражения.

Не торопитесь сказать, что я становлюсь в позу тех людей, которые видели в кино только способ популяризации театра. Спектакль, сыгранный живыми актерами, двигающимися по неподвижной сцене, подчиняется совсем другим законам, чем спектакль живых теней, в котором число декораций и возможность их перестановки неограниченны. Если между театром и кино есть глубокая разница, то ее нет, на мой взгляд, между кино и телевидением. Из того, что нам до сего дня показывали по телевизору, нет ничего, чего нельзя было бы показать на киноэкране.

Пусть те, кто так отстаивают достоинства «прямого» телевидения, попробуют представить себе следующее. Предположим, что телевидение существует, а кино нет (при том беспорядке, который царит в области изобретений, это вполне могло бы случиться). И вот однажды утром мы прочли бы в газете:

«Новое изобретение произведет переворот в телевидении. Теперь можно будет включить в телевизионный спектакль громадное число декораций, бесконечное количество кадров. Действие будет мгновенно переноситься из гостиной на улицу, с моря в горы, из Европы в Америку. Можно будет вносить в сыгранные для телевидения сцены, после того как они будут записаны, все нужные поправки: тут — удлинить, там — укоротить, что-то поменять местами и придать всему законченную форму. И, наконец, замечательно то, что телевизионный спектакль может быть показан сколько угодно раз, как простая фотография.

Это изобретение умещается в катушке пленки, называемой «фильмом», которую пропускают через регистрирующий аппарат, названный изобретателями — двумя молодыми людьми Огюстом Люмьером и его братом Луи — кинематографом. Через несколько лет все телевизионные

спектакли будут сниматься на пленку, прежде чем передаваться по волнам.

Изобретение кинематографа наиболее крупное событие со времени первых опытов телевидения».

При всем этом, первый том самой совершенной «Истории кинематографического искусства» заканчивается в 1950 году не чем иным, как громадным вопросительным знаком. А век телевидения начнется для историка как раз с половины двадцатого столетия.

КИНО, ТЕАТР И РОМАН

Если разница между театральными и кинематографическими спектаклями все еще требует доказательств, то мы просто напоминаем, что во все времена театральные пьесы издавались, и то время как произведения, написанные для экрана, почти никогда не предлагаются читателям¹.

Причина этой аномалии, несомненно, в том, что форма, в которой написано кинематографическое произведение, неудобна для чтения. Фильм, даже говорящий, остается средством выражения, которое воспринимается больше зрением, чем слухом. В самом деле, если читателя может растрогать диалог, который он мысленно слышит, то его совсем не волнует описание движений, выражения лиц, декорации, то есть всех тех зрительных моментов действия, которые часто и являются самыми драматическими.

Когда читают пьесу, то из одной-двух строк узнают, где и когда происходит действие. Например: «Вилла на нормандском берегу. Действие происходит летом. В глубине веранда, выходящая на море, и т. д. ...». После того как все это выяснено, читатель, не интересуясь больше ни обстановкой, ни временем года, следит только за действующими лицами, так как он уверен, что в нужное время они окажутся в нужном месте, чтобы поговорить там о своих мелких или крупных делах.

И сколько ловушек для рассеянного читателя в тексте произведения, написанного для фильма. Действие легко перемещается во времени и пространстве. Никакая декорация не в состоянии удерживать его в плену, а его продол-

¹ Выдержки из предисловия к сценарию «Молчание — золото», «Маски», 1947.

жительность ничем не ограничена. Может быть, еще помнят немой фильм лучших времен кино, в котором Бестер Китон играл роль киномеханика. Он засыпал во время работы, скользя по лучу, который выходил из его аппарата, попадал на экран и смешивался с действующими лицами кинодрамы¹. Несчастный мечтатель оказывался в мире изображений, которые сменялись вокруг него с невероятной быстротой. Он прыгал со скалы, чтобы спасти белокурую героиню, которая боролась с волнами, — и оказывался на песке пустыни перед носом у льва, который с удивлением смотрел на него. Если читатель кинематографического произведения не будет внимательно следить за переменами места и времени, он потеряет нить повествования и найдет его бессвязным. А фильм, который расскажет ему эту историю, покажется ему вполне логичным.

Романист, как и сценарист, может свободно располагать временем и пространством. В романе, как и в фильме, описание одного вечера может занять всю книгу и несколько лет уместятся в двух-трех строках, так же как они промелькнули в несколько секунд в фильме. Переходы и там и здесь происходят одинаково легко. Например, в конце одной из глав «Воспитания чувств» мы читаем: «Он увидел свое лицо в зеркале. Нашел, что он красив и с минуту разглядывал себя». И потом, в начале следующей главы: «На другой день, до обеда, он купил себе коробку красок, кисти и мольберт...». Мы убеждаемся, что здесь переход от одной сцены к другой происходит, как в фильме, без соблюдения единства места и времени.

Вместе с тем роман, предназначенный для читателя, который может, когда ему захочется или когда ослабнет его внимание, закрыть книгу, не подчинен правилам драматического произведения, автор которого должен удерживать внимание зрителя непрерывно, начиная с экспозиции и кончая развязкой. Соблюдение этого правила обязательно и равной мере как для драматурга, так и для автора фильма, хотя технические приемы, которые они используют, совершенно различны. Таким образом, если мы хотим определить характер кинематографического рассказа с помощью сравнения, то должны будем констатировать, что по своей структуре он близок к театру, а по форме — к роману.

¹ Речь идет о фильме «Шерлок Холмс-младший»,шедшем в СССР под названием «Одержимый». Прим. ред.

СЕРЬЕЗНЫЕ ПЬЕСЫ И ПУСТЯКИ

Надо полагать, что цена премий¹, которые выдаются на фестивалях, подобных только что закончившемуся в Брюсселе, весьма относительна, но об этом легче говорить, когда находишься в числе первых, получивших награду, и для автора, получившего премию, возможность высказаться свободно по этому поводу — лучшая из наград.

Жюри, задача которого состоит в том, чтобы выбрать лучший из многих фильмов, сделав свой выбор, как бы высказывается, каковы должны быть качества хорошего фильма (на его взгляд!). Мы ведь знаем, что мнение жюри, каким бы оно ни было, не может соответствовать вкусу всех остальных. Для одних хороший фильм — тот, который соответствует определенным моральным и политическим идеям; для других, реже встречающихся в наши дни, когда не принято открыто называть себя сторонниками искусства, — хорош такой фильм, в котором они усматривают определенные эстетические принципы; наконец, для третьих — таких больше всего — хорош такой фильм, который всего прибыльней. Из-за того, что так трудно определить, каким же должен быть хороший фильм, жюри всегда рискует вызвать нарекания, когда утверждает, что среди многих хороших фильмов такой-то лучший.

Да и не в этом истинная цель кинофестивалей. Важнее сравнить различные фильмы, нежели выбрать из них лучшие. Сравнивая фильмы различных направлений и разных стран, можно извлечь урок, полезный для кино в целом.

¹ Премия Международного фестиваля в Брюсселе (1947).

Новые методы, показанные нам в этом году английскими и итальянскими кинорежиссерами, могут быть использованы американским кино (которое за последние годы необычайно захирело в своем блистательном изоляционизме) и, подобно переливанию крови, могут влить в него новые силы. В эпоху, когда самолет за несколько мгновений может преодолеть физические границы, а невидимые китайские стены возникают постепенно во всем мире, не надо пренебрегать никакими возможностями, благодаря которым кино может вновь обрести интернациональный характер, присущий ему от рождения и с утратой которого оно начало чахнуть. (Когда мы говорим, что кино должно быть интернациональным, мы имеем в виду, что различные страны должны осуществлять самый широкий обмен произведениями кинематографии, знакомя друг друга таким образом со своим национальным гением.)

Однако кинофестиваль выполнил бы только часть своей задачи, если бы он совсем не классифицировал фильмы и не распределял бы премий. Поскольку кинопромышленность классифицирует фильмы по величине прибылей, то полезно время от времени напоминать заправителям кинопромышленности, что фильмы можно классифицировать и по их качествам и что, хотя любая классификация всегда произвольна, эта последняя столь же оправдана, как и та, которая принята у них.

Но и качество довольно неточный критерий, когда произведения, предлагаемые вниманию жюри, как это было в Брюсселе, настолько различны по жанрам, что их трудно сравнивать. Возьмите высокие примеры из истории театра: разве можно одной меркой измерить достоинства «Мещанина во дворянстве» и «Полиекта» или, даже у одного и того же автора, «Сна в летнюю ночь» и «Гамлета»?

Читатель, конечно, улыбнется, если мы позволим себе похвалить брюссельское жюри за смелость, которую оно проявило, присудив высшую премию комедии. Автор этой комедии не ждал такой чести не потому, что скромность не позволяет ему судить о собственных достоинствах, а потому, что не предполагал, что жюри сможет пренебречь бытующим по отношению к комедиям предрассудком, пронически выведенным Мольером, вложившим в уста Лизидаса следующие слова: «Существует большая разница между всеми этими пустяками и красотой серьезных пьес».

И действительно, очень многие сознательно или бес-

сознательно разделяют мнение Лизидаса. О фильме «Молчание — золото» говорили, что он относится к низшему жанру, и упрекали его в отсутствии силы воздействия. «Легкий, тонкий или тончайший» — вот слова, которые чаще всего употребляются, когда критикуют, пусть даже с целью похвалить, комический фильм. Какой же должна быть комедия? У критика, употребляющего эти прилагательные и доказывающего этим легковесность своих суждений, есть оправдание, что он точно передает мнение рядового зрителя, в котором чувство прекрасного пробуждает только трагическое. Слезы, пусть они вызваны вульгарными уловками, всегда кажутся благороднее смеха, даже если он вызван приемами подлинного искусства. Зритель, который никогда не воскликнет «Как это прекрасно!» по окончании лучшего фильма Чаплина, делает это не задумываясь, просмотрев заснятую на пленку мелодраму. Не кажется ли вам, что публика гордится слезами, которые она проливает в кино, и стесняется смеха, который у нее иногда вырывается? Напрашивается аналогия с народами, которые забывают мирных королей, при которых они счастливо жили, и благоговейно воздвигают статуи завоевателям, которые заставляли их проливать кровь. Так публика, упивающаяся собственными страданиями, неблагодарна тем, кто заставляет ее смеяться, и благоговевает перед теми, кто заставляет ее плакать.

Мы не заходим так далеко, как Поль Леото, согласно которому хорош только комический театр, но считаем, что люди, убежденные в превосходстве трагического жанра, иногда заблуждаются. Серьезные пьесы всегда превозносятся при жизни их авторов, а комический жанр часто берет реванш после испытания временем. Мольер сейчас нам гораздо ближе, чем Корнель или даже Расин. Трагедии Вольтера, столь превознесенные в его время, распались в благородный прах, в то время как произведения Мариво сохранили всю свою свежесть. Поклонники Гюго и Дюмасына, наверное, очень удивились бы, если бы им сказали, что из всех драматургов девятнадцатого века меньше всего устарели авторы «низкого жанра» — Мюссе и Лабш.

Я хотел бы, чтобы высказанная мной точка зрения была правильно понята. Никто больше меня не восхищается прекрасными драматическими фильмами, и некоторые из тех, что были показаны в Брюсселе, имеют полное право претендовать на первое место. Я хотел только кратко объяс-

нить причину, почему желательно, чтобы на будущих фестивалях одна первая премия присуждалась за драму, а другая — за комедию. Ибо можно опасаться, что не всегда жюри будет, подобно брюссельскому жюри 1947 года, достаточно просвещенным и сумеет понять, что не столь уже велика разница между «серьезными пьесами» и «пустяками».

НЕДОЛГОВЕЧНОСТЬ ФИЛЬМА

Когда мы проникаем в кинозалы, где нас ждет столько воспоминаний, силой волшебного искусства, которым превосходно владел Мельес, рассеиваются все опасения, которые внушают нам изобретения и открытия современной эпохи.

В настоящее время нам с каждым днем все больше приходится опасаться последствий научного прогресса и тем утешительнее думать, что кино из всех изобретений последних ста лет — одно из самых безобидных и наименее чревато катастрофическим для человечества концом.

Еще раз вспомним с благодарностью ученых и изобретателей — Плато, Рейно, Эдисона, Марэ, Майбриджа, Демени, людей с прекрасным именем Люмьеров¹, — всех тех, кто из любви к открытиям помог изобретению того, что они считали лишь игрушкой и что оказалось новым средством выражения, машиной для изготовления грез, арсеналом поэзии.

На экране родилась новая поэзия, которую создали бессознательно и характер которой было бы трудно определить, если бы это не было сделано еще задолго до рождения кино, в следующих строчках, в которых экран как бы говорит от своего лица:

«С давних пор я воображал, что в моем распоряжении любые пейзажи... я грезил о крестовых походах, путешествиях в страны, о которых никто ничего не знает, о революции нравов, переселении народов, перемещении континентов; я верил во все волшебства...».

¹ Lumière (фр.) — свет. Прим. ред.

Это знаменитое место из «Сезона в аду» кажется поэтическим манифестом кино, написанным за четверть века до того, как Мельес впервые увидел аппарат братьев Люмьер в подвале Гран-Кафе. Ведь кино первых лет верило «во все волшебства», оно родилось с благословения фокусников и волшебников, оно любило, как Рембо, «декорации, палатки циркачей, афиши, народные лубки, романы наших предков и волшебные сказки», оно сразу же обрело свою поэзию и пробудило в наших сердцах любовь к чудесному, озарявшую наше детство.

А между тем могло так случиться, что мы ничего бы не узнали про первые годы движущихся картин. Сегодня, когда мы с любопытством обращаемся к этой эпохе, трудно поверить, что понадобилось столько времени, для того чтобы в нас пробудился к ней интерес.

Среди важных дат в истории кинематографии часто забывают упомянуть одну, незабываемую для тех, кто в то время был молод, — 1925 год, год, когда в Париже открылась студия на улице Урсулинок. На экране маленького кинозала, название которого напоминало о «мягкой тени и покое» полотняных чепцов монахинь, однажды вечером появились побледневшие от времени фильмы, испещренные полосами, этими морщинами пленки, фильмы, которые называли «довоеенными». Среди декораций, написанных на холсте, героини Поля Бурже или Марселя Прево, одетые в подержанные платья от Ворта или от Дузе, выражали, обильно подкрепляя жестами и мимикой, свои чувства к воздыхателям с тонкими усиками. А публика смеялась.

В 1925 году, когда кино впервые заглянуло в свое прошлое, вполне современные господа, сопровождавшие дам в коротких платьях с низкими талиями от Шанеля и Ланвина, приехали к «Урсулинкам» в своих шикарных машинах прямо с выставки декоративных искусств и умирали от смеха при виде сцен, снятых пятнадцать лет назад и похожих на фотографии из старого семейного альбома, который оживил не знающий меры карикатурист.

Сегодня, когда 1925 год погребен под слоем воспоминаний, почти таким же толстым, как год 1910-й, погружаешься в мечты, когда мысленно восстанавливаешь отголоски этого смеха. Ведь произведения, которые нам показывают на экране в этом году, тоже покажутся пародиями через несколько лет. Скажут, что они устарели, потому что они станут менее молодыми и потому что все мы склон-

ны думать, что вещи перемещаются вокруг нашей важащейся неподвижности, как ребенок, сидящий в поезде, думает, что движется не поезд, а телеграфные провода, мимо которых он проезжает.

Фильм — это неподкупный свидетель, восстанавливающий перед нами прошлое без той ретуши, которую бессознательно наносит на него наша память. С помощью фильма мы можем остановить бег времени и ход часов. Нас не должна огорчать эта особенность кино, состоящая в том, что произведения его старятся скорее, хотя время не меняет их вида. Тот, кто стал бы сравнивать искусство фильма с другими видами искусства, произведения которых долговечны, не знает природы кино. От создателя фильма остается не его произведение, а его вдохновение и замыслы, которые передаются его последователям. Тени, проходящие через экран, скорее отходят в область небытия, чем люди, вдохнувшие в них жизнь. Они порхают в лучах волшебного фонаря, как ночные бабочки, и так же быстро исчезают.

Несомненно, что это быстрое удаление во времени придает старым фильмам очарование, поэтизирует их в глазах некоторых зрителей, но это явление производит и менее приятный эффект. Смех, который мы слышали когда-то в зале «Урсулинок», можно услышать и сейчас по любому поводу. Состарившийся фильм разочаровывает большую часть публики, для которой кино — развлечение сегодняшнего дня, и уже не интересует ни промышленников, которые произвели его на свет, ни коммерсантов, для которых он был товаром. Именно потому, что кино средство выражения, наиболее подверженное воздействию времени, надо стараться сохранять рожденные им произведения. Мы сожалеем сейчас, что исчезла большая часть произведений Мельеса и его современников. А что делаем мы, чтобы подобная судьба не постигла их последователей? Несмотря на самоотверженность тех, кто в синемах и в клубах старается сохранить наиболее нужные документы из истории кино, есть опасения, что будущие поколения будут так же мало знакомы с современными фильмами, как мы с фильмами, выпущенными тридцать лет назад.

Поскольку благодаря гостеприимству города Брюсселя здесь собрались представители кинопромышленности всех стран, я пользуюсь случаем выразить пожелание, чтобы они обратились с призывом принять в каждой стране меры, которые бы обязывали каждого продюсера сдавать в госу-

дарственный архив свое произведение, подобно тому, как это делается с книгами...

Вышеприведенный текст был написан по поводу открытия выставки Мельеса в Брюсселе в 1947 году, и речь в нем идет о вопросе первостепенной важности; очень странно, что его до сих пор не обсудили и не разрешили. На Международном конгрессе кино клубов и киноакадемий, состоявшемся в Венеции в 1950 году, я сделал по этому поводу сообщение, основные положения которого вы найдете ниже:

Когда был изобретен кинематограф, первые его профессионалы, считавшие, что это всего-навсего игрушка, не имеющая большого будущего, использовали его в коммерческих целях. Они не позаботились о сохранении своих произведений, только минимальная часть которых дошла до нас. Не нужно винить этих первых профессионалов. Кто мог тогда предугадать, какое место займет кино в нашей жизни?

Но пятьдесят лет спустя, после того как кино стало одной из крупнейших отраслей промышленности мира и наиболее характерной для нашей цивилизации формой искусства, кажется невероятным, что не издано никакого закона, не принято никаких мер, чтобы защитить произведения кино от разрушения, которому они подвержены вследствие хрупкости их материальной формы. Если мы будем бездействовать, нет сомнения, что фильмы, которые мы сейчас создаем, ждет то же забвение, которое явилось уделом фильмов, сделанных пятьдесят лет тому назад. И мы не сможем оправдаться незнанием, как наши предшественники.

Мы знаем, с какими трудностями сталкиваются в своей деятельности руководители синематек. Мы знаем, в каком плачевном состоянии доходят до нас старые фильмы, избегнувшие гибели. Со старой копии в пятнах, в царапинах, часто с пропусками, с непоправимыми изъянами, снимают копии, в которых эти изъяны становятся еще очевиднее. Музеи фильмов, задача которых показывать публике важнейшие произведения кино, показывают карикатуры на эти произведения. Иногда спрашиваешь себя, не лучше ли было бы, чтобы самые любимые наши фильмы были совсем уничтожены, чтобы наше воспоминание о них ничем не омрачалось.

Прошло полвека, а мы все еще не пришли к решению, что делать с фильмами: уничтожить их полностью или бережно хранить. Мы предоставляли случаю решить судьбу кинематографических произведений. В эпоху, когда кино окончательно признано как основной вид искусства, когда для обсуждения его проблем создаются такие ассамблеи, как та, на которой мы сейчас присутствуем (а она собирается каждые два года), мы все еще относимся к произведениям искусства кино с тем же пренебрежением, как в те далекие времена, когда оно демонстрировалось в ярмарочных балаганах.

Напрасно было бы ждать от представителей промышленности разрешения этой проблемы. Акционерные общества по производству и прокату фильмов так же смертны, как и люди. Их деятельность протекает в настоящем времени, им нет дела до истории кино. Вопрос, который нас волнует, может быть решен только с помощью государства. Пусть продюсеры, оберегающие свою независимость, не пугаются моих предложений, — они не затрагивают их переходящих интересов. Владелец или жилец исторического здания, представляющего интерес как памятник архитектуры, пользуется им, но не властен что-либо сделать с ним.

В какой форме могло бы государство без особых осложнений взять на себя эту миссию? Введением самой простой меры, которая уже применялась ранее, но не в отношении кино. Удивительно, почему до сих пор ее не ввели. Мера эта — государственное хранилище...

...Не нужно, чтобы создатели фильмов продолжали писать на песке. По этому поводу поэт Поль Элюяр написал недавно статью, в которой есть следующие строки, касающиеся самой сущности искусства кинематографии:

«...Прав я или неправ, но считаю, что самое важное в искусстве — его бессмертие. Творчество не претендует на абсолютное бессмертие. Оно, конечно, не может существовать отдельно, вне мира. Оно не есть нечто неподвижное, находящееся за пределами движущегося мира. Но его основная цель — передавать, длиться, сохраняться как можно дольше. Как же бессмертие может сопутствовать кино, которое постоянно само себя поедает, от которого ничего не остается, которое длится всего одно мгновение, пока оно еще новинка?»

Мы хотим, чтобы кинематографическое творчество передавалось, длилось и сохранялось как можно дольше. Те,

для которых кино не просто предмет торговли или производства, должны предусмотреть его будущее. На них же падает и забота о сохранении его прошлого.

1951 год. Я перечитал эти заметки, прежде чем отдать их в печать. Сколько в них вопросов, которые теперь имеют только историческое значение или могут быть отнесены только к прошлому. Сколько изменений произошло меньше чем за тридцать лет в «искусстве», эволюция которого так тесно связана с его техникой! Невольно задаешься вопросом, что станет через тридцать лет с тем, что наши современники называют кино. А через триста лет, когда у Корнели будет столько же читателей, сколько их сейчас у «Песни о Роланде», имя Чарли Чаплина будут знать только некоторые эрудиты. Несомненно, наше кино будет казаться зачаточной формой того средства выражения, которое будет существовать в будущем и которое мы даже и представить себе сейчас не можем. А может быть, воспоминание о кино будет как причудливый след исчезнувшей культуры.

Тот, кто склонялся над лотками букинистов или размышляя на чердаке небольшого домишки в провинции о бренности всего земного, знает, что случай может сохранить от разрушения самые незначительные произведения наряду с самыми значительными. Волей этого все уравнивающего закона может статься, что один экземпляр этой книги сохранится через пятьсот лет. Предположим, что этот экземпляр попадет в руки любознательного человека и он, изумленный своей находкой, покажет ее знакомому студенту. Студент, не уразумев, что это за галиматья, которая написана на таком архаическом языке, покажет ее своему профессору. Этот последний, специалист по истории правых XX и XXI веков, улыбнется с понимающим видом, чтобы скрыть свое невежество, и попросит студента оставить ему таинственный томик.

Под вечер профессор откроет мою книжку. «Что хочет сказать он себя,— этот неизвестный автор? Что называет он «фильмом»? Что это было за «кинематографическое искусство», которое занимало такое место в жизни тогдашних людей?»

И вот, чтобы облегчить задачу этого предполагаемого читателя и ответить на элементарные вопросы, я помещаю несколько страниц приложения в конце своей книги.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Как делаются фильмы

UPPER HEMISPHERE

THE HEMISPHERIC HYPOTHESIS

СОЗДАНИЕ ФИЛЬМА

Если попробовать, прибегнув к поверхностному сравнению, описать условия, в которых задумывается и выполняется кинематографическое произведение, то можно сказать, что фильм строится, как дом.

Редко бывает, чтобы архитектор строил дом или памятник только для того, чтобы удовлетворить свое стремление что-то строить. Архитектор, как и создатель фильма, должен принимать во внимание вкусы своей клиентуры. Ему необходимо сотрудничество многих людей, и замысел его ограничен предоставленными ему материальными средствами. Все это говорит о том, что архитектор, как и автор фильма, не может обойти правил ремесла, которые сродни и искусству и промышленности и которые нельзя свести к одному или к другому.

Выбор сюжета. Трудно сказать, почему такой-то дом на улице города построен в такой-то манере и имеет именно такую конфигурацию, точно так же, как трудно объяснить причины, определившие выбор сюжета данного кинематографического произведения. Не надо сравнивать, как зарождаются фильмы и как зарождается театральное произведение. Иногда идея фильма возникает в голове автора. Но чаще всего желание сделать фильм заставляет фирму искать подходящую ей в данном случае идею среди многих. За малыми исключениями, нет ни одного профессионала кино — будь то автор, режиссер или директор производства, — творческий путь которого походил бы на путь художника или романиста.

Экранизированный театр. Появление звукового и говорящего кино очень усложнило вопрос выбора сюжетов для фильма. Часть публики — особенно в провинции — с удовольствием смотрит на экране спектакли, имевшие успех на сценах больших городов. В таком случае кино играет ту же роль, что и печать, которая стала средством распространения текстов редких и дорогостоящих рукописей. К такому определению роли кино, естественно, присоединилось большинство драматургов. В настоящее время — какого бы мнения мы ни держались относительно будущего такого рода спектаклей — можно сказать, что кинематографические произведения делятся на два вида: с одной стороны, произведения, использующие кино лишь как средство распространения, о которых справедливо говорят, что это снятый в кино театр, и, с другой стороны — произведения, авторы которых пытаются использовать возможности самого экрана и для которых кино — средство выражения.

Переложение литературных и драматических произведений. Среди этих последних надо различать фильмы, сценарии которых были написаны специально для кино, и сценарии, переделанные для экрана из литературных и драматургических произведений. Современное кино любит или привыкло к таким «адаптациям». Однако многочисленные примеры доказывают, что из лучших комедий и романов не всегда получаются лучшие фильмы, и не надо большого знания законов кино, чтобы понять, что перед объективом пропадают несравненные достоинства «Андромахи» или «Пармской обители». Впрочем, редко обращают внимание на то, что названия большинства произведений, составивших эпоху в истории кино, никогда не воспроизводились ни на театральной афише, ни на обложке книги. Но эти факты не могут поколебать людей, руководящих кино, которые в большинстве своем являются дельцами. Когда дело идет о выборе сюжета для фильма, деловой человек никогда не колеблется между оригинальной темой — как отнесется к ней публика никому неизвестно — и сюжетом комедии или романа, которые уже пользовались успехом на сцене или у читателей.

Однако литературное или драматическое произведение иногда может послужить поводом для создания подлинно кинематографического произведения. В таком случае первоначальная тема должна быть переработана. Такая передел-

ка поручается иногда самому автору, иногда писателям, специализирующимся на таких адаптациях, иногда будущему режиссеру фильма, неправильно называемому во Франции «постановщиком». Каков бы ни был автор, такое переложение чаще всего похоже на перевод с иностранного языка. Излишняя точность перевода приводит иногда к искажениям.

Мы знаем, что многие романы и знаменитые пьесы, перенесенные на экран, разочаровали зрителей. Может быть, в принципе все сюжеты романов могут быть сюжетом фильмов, но стиль автора не так легко пересадить на почву экрана. Это затруднение встречается не только в кино, но и в театре. Драматург, который попытался бы сделать комедию из «Опасных связей», рисковал бы разочаровать читателей романа де Лакао.

Оригинальные сценарии. Однако не все сюжеты фильмов берутся из романов или пьес. Есть фильмы, сценарии которых написаны специально для кино, хотя это еще не значит, что они полностью отвечают требованиям кино.

Авторами лучших из когда-либо написанных оригинальных кинематографических сценариев, за редким исключением, всегда были писатели, прекрасно знакомые с кино, или профессиональные работники студий. Хотя, на первый взгляд, и кажется, что кто угодно может написать сценарий фильма, опыт показывает, что хорошие сценарии очень редки. Чтение рукописей, десятками поступающих ежедневно в крупные фирмы, поиски сценариев путем публичных конкурсов почти никогда не дают удовлетворительных результатов. Опыт, накопленный в этом отношении как в Европе, так и в США, показывает, что автор сценария фильма должен обладать некоторым знанием кинематографического ремесла и его техники.

Раскадровка

Является ли сценарий оригинальным произведением, или переложением известной темы, сюжет фильма должен быть подготовлен к кинематографической постановке. Здесь начинается то детальное редактирование сценария, которое во Франции называется «дессораже», при котором все сцены и диалоги фильма заранее описываются и снабжаются указаниями для актеров. Часто — а это зависит от метода

работы режиссера — там фигурируют чисто технические указания относительно освещения, угла съемки, последовательности кадров и звука и т. д. ...Раскадровка, когда она делается тщательно, — самая важная фаза создания фильма. Это та работа, которую имел в виду Расин, когда он сказал, согласно преданию: «Моя трагедия уже готова, осталось только написать ее». Это значило, что в тот момент великому автору трагедий оставалось написать только стихи своей трагедии, а план ее был полностью подготовлен. После «раскадровки» остается только выполнить в образах и звуках то, что написано, то есть придать задуманному произведению жизнь и стиль.

Техническая подготовка

Когда раскадровка закончена, сценарий состоит из определенного числа «номеров». Эти номера в принципе соответствуют каждой сцене или, говоря языком студий, каждому «плану», который должен быть заснят. Мы знаем, что сцены фильма почти никогда не снимаются в том порядке, в каком они появляются перед публикой, но в том порядке, в каком сооружаются и разбираются декорации. Поэтому первый этап технической подготовки заключается в составлении плана работ. Это дело директора производства, режиссера и декоратора. Стараются предусмотреть распределение времени в каждый из дней съемочного периода. Когда этот план составлен и порядок съемки намечен, можно заняться административной подготовкой, то есть установить дантельность контрактов с актерами и персоналом, заказать декорации и костюмы, составить список необходимых аксессуаров и окончательно определить смету, что не всегда легко удастся.

Если говорить честно, то надо добавить, что не всегда подготовительная работа, о которой мы говорим, выполняется достаточно тщательно и не только во Франции, но и в США, стране, в которой часто говорят, что там наилучшая во всем мире организация кинопромышленности. Кино — новое ремесло, и производство фильма — спекулятивное предприятие. Молодость, равно как и спекуляция, не благоприятствуют соблюдению точных правил. Может быть, слишком легко причисляют производство фильмов к одной из отраслей промышленности. Если бы промышлен-

ность, скажем автомобильная, не была бы более строго организована, чем производство фильмов, большое количество машин не стало бы передвигаться.

Материальная часть и технический персонал

Декорации. Фильм снимается или в павильоне, или «на натуре», или в «естественных декорациях».

Павильон — это большая мастерская (некоторые павильоны имеют больше ста метров в длину и пятидесяти в ширину), оснащенная электроаппаратурой, необходимой для освещения съемки, и аппаратурой для записи звука. В этой же мастерской монтируются декорации, на фоне которых разворачивается действие фильма.

Съемки и запись звука «на натуре» осуществляются в том случае, если соответствующие декорации обходятся слишком дорого или если их трудно постронть в студии (деревня, море, внешний вид какого-то города и т. п.). Нельзя не отметить, что, несмотря на изобретательность работников студий, некоторые сцены, снятые «на натуре», освещены так, как искусственным путем их осветить невозможно.

Технический персонал. Главными работниками при постановке фильма являются: режиссер, декоратор, оператор и звукооператор. Рядом с этими главными действующими лицами надо упомянуть директора производства, роль которого трудно определить: иногда он простой администратор, обязанность которого наблюдать за ходом работы и проверять счета, иногда (как исключение из правил) — он настоящий руководитель постановки, несущий материальную ответственность за фильм и отвечающий за его художественные качества.

Постановщик (напомним, что для обозначения этой специальности во Франции чаще всего употребляется термин *metteur en scène*, то есть постановщик, не такой меткий, как немецкий «Regie» или английский «director») в принципе руководит всей постановкой. Но задача постановщика меняется в зависимости от его личных качеств, особенностей фильма и применяемых методов работы. Некоторые режиссеры являются настоящими авторами фильмов, и отпечаток их индивидуальности чувствуется во всем, начиная

от раскадровки и кончая завершающим монтажом. Другие — только исполнители, получающие из рук директора производства готовый сценарий, практической постановкой которого они руководят, подобно тому, как архитектор руководил бы постройкой памятника по модели, которой он не создавал.

Декоратор. Еще одно неточное слово, которое можно было бы заменить словом «архитектор», принятым в немецких студиях. Он изготавливает после чтения сценария макеты декораций и, договорившись с режиссером, руководит постройкой декораций. Под его началом находятся: механики, плотники, маляры, обойщики, слесари. Он заказывает администратору производства необходимую мебель и самые различные аксессуары, которые должны составлять декорации. Он должен быть в постоянном контакте с оператором, чтобы форма и окраска декораций сочетались с освещением при съемке.

Публика охотно верит, что оператор — нечто вроде фотографа, который, после того как сцена отработана, начинает крутить ручку аппарата жестом, символизирующим кино в глазах толпы. Это представление относится к прошлому кино. Главный оператор в наше время занимается главным образом выбором точки съемки, согласно указаниям режиссера, и регулированием освещения, которое под его руководством осуществляет электрик. Некоторые главные операторы даже не притрагиваются к аппарату — они предоставляют это своим помощникам. И даже этим последним не приходится крутить легендарную ручку, так как ее сейчас заменил беззвучный мотор.

Звукооператор, ответственный за звуковую часть фильма, залепт в кабине, где он может слышать из громкоговорителя все звуки, улавливаемые его аппаратами. В перерыве между сценами он договаривается с режиссером и главным оператором о расположении микрофона — операции, не столь простой, как может показаться с первого взгляда. Ведь запись звуков не имеет ничего общего со съемкой изображения, и одна из задач режиссера — примирить требования тех, кто защищает права микрофона, с требованием тех, кто отстаивает права киноаппарата.

Кроме этих главных сотрудников, от профессиональных знаний, таланта и взаимопонимания которых зависит тех-

ническое совершенство фильма, и постановке фильма участвует много других работников: костюмеры, фотографы, гримеры, заведующие труппой, «скрипт-герл» и т. д. Все вместе, от режиссера до «скрипт-герл», составляют «техническую группу» сотрудников, называемую так в отличие от группы «артистической», состоящей из актеров.

Исполнители

Публика кинозалов, которая имеет самое смутное представление о том, как делается фильм, интересуется только актерами и не знает ни авторов, ни других специалистов. Этот интерес к актерам, который иногда превращается в преувеличенную страсть, является проявлением склонности, так глубоко свойственной человеческой природе, что ничего и надеяться ее побороть.

Американской системе, по которой фильм ставят для звезд, подражают теперь в большинстве стран, выпускающих фильмы. Затрачивая значительные средства на то, чтобы «ошеломить» публику именем исполнителя, продюсеры совершают эту операцию с выгодой для себя. Знаменитое имя обеспечит сборы даже посредственному фильму. К несчастью, злоупотребление системой звезд, столь выгодное коммерчески, вредно влияет на состояние кино и тормозит его прогресс, который зависит, таким образом, от авторов и специалистов, часто совсем неизвестных.

Однако надо признать, что репутация многих актеров не является раздутой. Есть большие актеры, вполне заслужившие выпавший на их долю успех. И часто они-то как раз и бывают самыми скромными и меньше всего жаждут славы, цена которой им хорошо известна, потому что они знают подноготную своего ремесла. А о большинстве актеров можно сказать, что их достоинства зависят от достоинства режиссера фильма. Мы видели, как посредственные актеры превращались в выдающихся исполнителей, когда ими руководил умный режиссер. Реже случается, что хороший актер остается верен себе, несмотря на плохого режиссера.

Надо сказать, что условия работы актера в кино совсем не такие, как в театре. Актер театра готовит свою роль много дней, чтобы потом в течение нескольких часов изображать определенное действующее лицо перед публикой.

А киноактер должен после нескольких минут репетиции в студии, где нет публики, изобразить чувство, которое будет зафиксировано на пленке окончательно и бесповоротно. Поэтому киноактер чаще всего принужден предоставить режиссеру право оценивать качество своей игры.

Съемочный период

Обычно постановка каждого отрывка сцены происходит в следующем порядке: актер получает от постановщика несколько общих указаний и выполняет движения, которые от него требуются. В это время главный оператор устанавливает аппарат так, что он может следить за всеми движениями актера. Пока налаживают свет, актер повторяет жесты и слова. Когда игра удовлетворяет режиссера, когда звукооператора предупредили, что идет последняя репетиция без звука, и когда оператор установил последний прожектор, — тогда все готово. И тогда, согласно выражению, освященному обычаем, начинают «крутить». Чаще всего несколько раз подряд снимают один и тот же отрывок сцены и бывает, что кусок, на который потратили целый рабочий день, занимает в проецируемой ленте всего-навсего десятков секунд. Если длительность производства фильма тридцать дней, а демонстрация этого фильма занимает всего полтора часа, то получается, что каждый день работы над постановкой фильма дает в среднем три минуты «полезного экранного времени».

Продолжительность съемки фильма — мы говорим здесь о том, что называется «большим фильмом», то есть фильмом, который показывают во второй части программы киносеанса, — весьма различна. Средняя продолжительность съемки фильма, выполненного более или менее добросовестно, пятьдесят рабочих дней, то есть восемь-девять недель. Но фильмы, снятые экономическим способом, «серийные ленты», требуют гораздо меньше времени: двадцать дней, а иногда пятнадцать или десять. Однако постановщики некоторых фильмов, главным образом в эпоху немого кино, установили настоящие рекорды длительности постановки: им потребовалось для создания дорогостоящих произведений, вся ценность которых заключалась в величине затраченного на них бюджета, шесть месяцев и даже один или два года.

Мы видим, что каждый «план» или фрагмент сцены обозначается при «раскадровке» порядковым номером. Эта нумерация служит им удостоверением личности при съемке и записи звука и должна производиться особенно тщательно. Ведь, если каждый «план» сценария, состоящего из пяти-шести номеров, будет заснят три или четыре раза, в распоряжении составителей монтажа окажется под конец полторы или две тысячи маленьких катушек пленки, из которых они должны будут отобрать лучшие.

Монтаж выполняется одним или несколькими специалистами, называемыми монтажерами, под руководством постановщика фильма. Это ряд операций, во время которых сцены фильма, заснятые не подряд, подбираются соответственно ходу действия в сценарии, то есть в том порядке, в каком они будут показаны на экране публике.

В процессе этой операции произведение начинает приобретать определенную форму. Каждый фрагмент сцены мало-помалу сжимается на пленке путем купюр до нужной длины, некоторые сцены укорачиваются или даже изымаются, если не достигают того эффекта, которого добивался режиссер, или если это необходимо для общего ритма всего произведения. Пока совершается эта работа, некоторые кадры ретушируются в лабораториях с помощью специальной машины (создаются различного рода «наплывы», «переходы», «наложение изображения», «створки», «диафрагма» и т. д.), а также добавляются некоторые звуки к уже записанным на звуковой ленте («озвучивание» и «микширование»).

Когда все эти работы выполнены, «рабочий экземпляр», или первый позитив фильма, готов. Он состоит из двух отдельных лент: на одной записан звук, на другой — картины. Показ и просушивание одной и другой производятся синхронно. Такая проекция позволяет судить о фильме в целом в таком виде, в каком его увидят зрители. Это как бы последняя читка верстки книги перед сдачей в набор.

Наконец, две позитивные ленты — звук и изображение — сдаются в лабораторию негативов. Тогда из металлических шкафов достают драгоценные кусочки негативного фильма и разрезают их на части, соответствующие

кадрам «рабочего позитива». Эта операция называется монтажом негатива.

Когда монтаж закончен, две негативные ленты отправляются в копировальную лабораторию, откуда выходят окончательные экземпляры, то есть позитивные копии, в которых изображение и звук совмещены на одной ленте пленки.

Старость и смерть фильма

Число копий фильма бывает различным в зависимости от страны и от успеха фильма. Во Франции редко печатается больше ста копий с одного негатива. В США цифра эта гораздо выше. Теоретически с одного негатива можно сделать неограниченное число копий. В действительности негативы изнашиваются вследствие многочисленных манипуляций, которые с ними производятся, стираются, проходя через печатные машины, и быстро теряют свою свежесть.

Мы не можем утверждать, учитывая современное состояние кинематографической техники, что фильмы долговечны. Фильм приходит в ветхость и умирает. И даже если бы кинематографическое произведение материально оставалось неизменным, оно все равно стало бы безжизненным в глазах зрителей. Тот, кто присутствует при демонстрации фильма двадцати-тридцатилетней давности, бывает необычайно удивлен этим зрелищем. Очевидно, внешность людей — фасон их одежды, жесты, тон — меняется гораздо быстрее, чем мы думали, и только благодаря фильму мы впервые заметили этот факт. Но кино, фиксирующее в своих произведениях преходящие образы людей и вещей, само жертва времени, которому оно бросает вызов. Оно остается, и без сомнения долго еще останется, могучим и непрерывно меняющим свои формы средством выражения, искусством, которое принадлежит только настоящему.

Фильмография
творчества Рене Клера
(1921 — 1957)

Биография составлена

Г. А. АБЕНАРИУСОН

1. ЛИЛИЯ ЖИЗНИ (*Le lys de la vie*).

Хореографическая поэма по сказке румынской королевы Кармен Сильвы.

«Фильм-Соляй», 1921.

Режиссеры — Лоз Фуллер и Жорж Сорер.

В ролях: Рене Клер и балетный ансамбль Лоз Фуллер.

2. СИРОТКА (*L'Orpheline*).

Приключенческий фильм в 12 эпизодах.

«Гомон» (Париж), 1921.

Режиссер и сценарист — Луи Фейад.

В ролях: Фернан Эрман (граф Жан де Реальмон), Грейнан (графиня Надя Соколова), Гастон Мишель (инженер Борис Сакунин), Жорж Биско (Неморен, денщик), Сандра Милонанова (Жанна де Реальмон, сиротка), Рене Клер (Пьер Мераль), Бланш Монтель (Долорес), Эдуард Мате (Эстебан), Джен Роlett (Роза Сербие), Гаранде (аббат Мериль), Эмиль Андре (Собое, отец Розы), Жорж Шарпантье (Було, трактирщик).

3. ПАРИЗЕТТА (*Parisette*).

Приключенческий фильм в 12 эпизодах.

«Гомон» (Париж), 1921.

Режиссер и сценарист — Луи Фейад.

В ролях: Сандра Милонанова (Марчелла и Паризетта), Рене Клер (Жан Вернье), Жорж Биско (Коголен), Эдуард Мате (сеньор Альварес), Фернан Эрман, Деригаль (Иованн), Шарль Казельс (Кандидо), Жорж Шарпантье (папаша Ламосс) и Анжа Жо (Мари).

4. ЗА НОЧЬ ЛЮБВИ (*Pour une nuit d'amour*).
«Париж», 1921¹, 5 ч.
Режиссер — Я. Протазанов. Оператор — Ва. Старевич.
В ролях: Эдмонд ван Делл, Бланш Росс, Гармонис и Рене Клер.
5. СМЫСЛ СМЕРТИ (*Le sens de la mort*).
Психологическая драма, 1700 метров.
«Орион» (Париж), 1922.
Режиссер и сценарист — Я. Протазанов (по одноименной драме Поля Бурже).
В ролях: Андре Нюкс (Мишель Ортег, хирург), Рене Клер (Галлик, инженер), В. Янова (Катрин Ортег), А. Болен (Марсель, ассистент Ортега).
6. ЛЮБОВЬ (*L'amour*).
Мелодрама.
«Бельга-фильм» (Бельгия), 1922.
Режиссер — Жан де Баронселан. Ассистент режиссера — Рене Клер.
В ролях: Альбер Сове, Марти Тери, Луис Стюарт, Эрик Барклай.
7. ПОЛУНОЧНЫЙ ЗВОН (*Carillon de minuit*).
Драма.
«Бельга-фильм» (Бельгия), 1923.
Режиссер — Жан де Баронселан. Ассистент режиссера — Рене Клер.
В ролях: Альбер Сове (Фред Бейлрт), Марти Тери (Иоганна Бейлрт), Луис Стюарт (Лаура), Эрик Барклай (Нозаль), Фердинанд Кроммелинк (Жан Бейлрт) и До (Ван Гаузен).
8. ДЬЯВОЛЬСКИЙ ЛУЧ (*Le rayon diabolique*)².
«Париж уснул» (*Paris, qui dort*).
Эксцентрическая комедия.
«Фильм Диаман», 1924.
Продюсер, режиссер и сценарист — Рене Клер. Ассистент режиссера — Жорж Ланомб. Операторы — Морис Дефассно и Поль Гиппар. Декорации — Андре Фой. Музыка (из произведений Камилла Сен-Санса, Лалю, Ивена и Мендельсона) — Габриэль Кутро. Монтаж — Рене Клер.
В ролях: Анри Ролаанс (радист), Мартинаван (изобретатель дьявольского луча), Мила Селлер (его дочь), Стакке (банкир), Альбер Прежан (пилот), Пре-сын (детектив), Марсель Валле (вор), Мадлен Родриг (путешественница).

¹ В СССР с 3 июня 1923 г.

² В СССР с 1926 г. под названием «Париж уснул».

9. АНТРАКТ (L'entre-acte).

Дадаистический гротеск.

«Рольф де Маре» (Шведский балет), 1924¹.

Продюсер — Франческо Пикаббиа. Режиссер — Рене Клер. Ассистент — Жорж Лакомб. Сценарист и художник — Франческо Пикаббиа. Оператор — Джинни Берлане. Музыка Эрика Сати. В ролях: Иван Бьорлин (охотник), Франческо Пикаббиа (убийца), Мен-Рей и Марсель Дюшан (шамантысты), Жорж Шаренсоль, Жорж Орик, Эрик Сати, Пьер Сиз, Жан Мамин, Рольф де Маре, Тушат и Роже Лебон (участники похоронной процессии), Инге Фрине (бородатая балерина).

10. ПРИЗРАК МУЛЕН-РУЖА (Le fantôme du Moulin-Rouge)

Комедия-фарс, 1979 метров.

«Рене Ферисан» (Париж), 1924².

Продюсер — Рене Ферисан. Режиссер и сценарист — Рене Клер. Ассистент режиссера — Жорж Лакомб. Художник — Робер Жис. Костюмы — Поль Пуаре. Шляпы — Жюль Бланшо. Декорации — Мартини. Операторы — Луи Ше и Джинни Берлане. В ролях: Морис Шюв (Венсан, министр в отставке), Сандра Милонанова (Ивонна, его дочь), Жорж Вотье (депутат Жюльен Буассель), Жозе Давер (Готье, издатель газеты), Поль Оливье (д-р Видоу), Альберт Прежан (редактор Жак Дор), Мадлен Родриг (Жаклина, подруга Ивонны).

11. ВООБРАЖАЕМОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ (Voyage imaginaire).

Комедия-фарс.

«Жорж де Маре» (Париж), 1925³.

Продюсер — Жорж Луро. Режиссер и сценарист — Рене Клер. Ассистент режиссера — Жорж Лакомб. Художник — Робер Жис. Операторы — Джинни Берлане и Амедей Морен.

В ролях: Иван Бьорлин (клерк Жан), Альбер Прежан (клерк Альбер), Джим Джеральд (Отюст Оливье), Долли Девис

¹ Фильм поставлен по заказу директора театра «Шанп Элизе» Жака Эберто и антрепренера труппы шведского балета Рольфа де Маре в качестве интермедии (антракта) к балету Эрика Сати и Франческо Пикаббиа «Выходной день».

² В Германии фильм был выпущен фирмой «Кентавр» в обработке Альвина Формента 5 октября 1925 г. После провала фильма, не понятого и не принятого зрителем, режиссер Вальтер Шлес доснял к фильму пролог и эпилог с участием артистов Вильгельма Дигельмана (лесничий), Германа Пиха (учитель) и Мары Марковой (кельверша). Фильм был выпущен после этого под названием «Винные пары» («Weingeister»).

³ В процессе съемок и монтажа фильм назывался «Сон в летний день» («Songe d'un jour d'été»).

(стенографистка Люси), Поль Оливье (банкир), Ивонна Лене (злая волшебница Сильвана), Морис Шюц (старая волшебница), Маргерит Мадн (добрая фея).

12. ДОБЫЧА ВЕТРА (La proie du vent).

Приключенческая драма.

«Альбатрос» (Париж), 1926¹.

Режиссер — Рене Клер. Ассистент режиссера — Жорж Лакомб.

Сценарист — Рене Клер (по роману «Необыкновенное приключение Пьера Виньяля» Армана Мерсье). Художники — Лазарь Меерсон и Брюни. Операторы — Гондуа, Баттон и Николай Рудаков. Летные сцены сняты при участии Альбера Премана, Роке и Байяля.

В ролях: Шарль Вавель (Пьер Виньяль), Сандра Милованова (Эллен), Аннан Хелл-Девис (Элизабет), Жан Миора (Жорж) и Джим Джеральд (доктор Массадукки).

13. СОЛОМЕННАЯ ШЛЯПКА (Le chapeau de paille d'Italie).

Комедия-водевиль.

«Альбатрос» (Париж), 1927.

Продюсер — Александр Каменна. Режиссер — Рене Клер. Ассистент режиссера — Жорж Лакомб. Сценарист — Рене Клер (по одноименному водевилю Эжена Лабини и Марка Мишеля). Операторы — Морис Дефассно и Николай Рудаков. Художник — Лазарь Меерсон. Монтаж — Рене Клер.

В ролях: Альбер Прежан (Фадинар), Поль Оливье (глухой дяушка Везине), Джим Джеральд (г-н Бопертюн), Ольга Чехова (Ананс Бопертюн, его жена), Виталь Жеймон (лейтенант Тавернье), Валентина Тессье (хозяйка шляпного магазина), Марица Майи (невеста Фадинара), Алиса Тиссо (кузина), Вольбер (мэр города), Ивоннек (Нонанкур), Алекс Алел (Феликс, слуга), Алексей Бондырев (кузен с галстуком), Пре-сын (кузен Бобен с перчатками), Дебрнеж, Пирсон, Стакке, Де, Константины и Антонинов (гости на свадьбе)².

¹ Премьера 28 декабря 1925 г.

² В журнале «Cineva-Ciné pour tous» (15. VII, 1927, № 89) была опубликована заметка о том, что Рене Клер по окончании монтажа «Соломенной шляпки» будет ставить в фирме «Альбатрос» фильм по роману Луи Леон-Мартена «Passe, Passe et Gagne».

Жорж Шапелсо и Роже Реман в своей книге «Un maître du Cinéma René Clair» упоминают, что в 1928 г. Рене Клер написал сценарий по одноименной пьесе «Je serai seule après minuit». Для фирмы «Альбатрос» Рене Клером был написан сценарий «Рассле-

14. БАШНЯ (La tour),
Документальный фильм.
«Альбатрос» (Париж), 1928.
Режиссер — Рене Клер. Ассистент режиссера — Жорж Лакомб.
Операторы — Жорж Периналь и Николай Рудаков.
15. ДВОЕ РОБКИХ (Les deux timides),
Комедия.
«Альбатрос» — «Секвана», 1928.
Режиссер — Рене Клер. Ассистенты режиссера — Жорж Лакомб и Жорж Лампен. Сценарист — Рене Клер (по одноименному водевилю Эжена Лабиша и Марка Мишеля). Операторы — Баттон и Николай Рудаков. Монтаж — Рене Клер.
В ролях: Морис де Фероди (Тибодье), Вера Флори (Сесиль Тибодье, его дочь), Джин Дьеральд (Гараду), Пьер Бачен (Фреминссен), Франсуаза Розе (тетка), Иветта Андрейор (жена Гараду), Мадлен Гитти (гувернантка), Пре-сын, Станке.
16. ПРИЗ КРАСОТЫ¹ (Prix de la beauté).
Мелодрама, 2470 метров.
«Орианд — Зофар» (Париж), 1929.
Режиссер — Аугусто Дженнина. Автор сюжета — Георг Вильгельм Пабст. Сценаристы — Рене Клер, Аугусто Дженнина и Франкен. Художник — Робер Жис. Оператор — Рудольф Мате. Музыкальные комментарии — Вольфганг Целлер.
В ролях: Луиза Брукс (Люсьена), Жорж Шарана (Андре), Жан Браден (князь Грабовский), Бандини (типограф), Аленс Бернар (фотограф).
17. ПОД КРЫШАМИ ПАРИЖА (Sous les toits de Paris).
Лирическая драма.
«Фильм-Сонор Тобис» (Париж), 1930².
Режиссер и сценарист — Рене Клер. Ассистенты режиссера — Марсель Карне и Жорж Лакомб. Операторы — Жорж Периналь

дование начато» («Une enquête est ouverte»). Главную роль должен был играть Морис де Фероди. За 15 дней до начала съемок префект парижской полиции запретил съемки этого фильма.

В 1928 г., во время пребывания во Франции, В. В. Маяковский вел переговоры с Рене Клером о постановке фильма по его сценарию. Набросок сюжета «L'idéal et la couverture» («Идеал и одеяло») опубликован в Собр. соч. В. В. Маяковского, т. XI, 1956, стр. 447.

¹ Фильм был начат как немой, а затем выпущен в четырех вариантах на разных языках.

² В СССР с февраля 1932 г.

наль и Жорж Роле. Художник — Лазарь Меерсон. Костюмы — Рене Юбер. Звукооператоры — Герман Шторр и В. Моргени. Музыкальная партитура — Арман Бернар. Песенки — Р. Наделль и Рауль Моретти. Монтаж — Рене де Энафф.

В ролях: Альбер Прежан (Альбер), Пола Иллери (Пола), Эдмонд Гревиль (Луи), Билль Боккет (Билль), Поль Оливье (пьяница), Гастон Модо (Фред), Джен Пирсон, Раймон, Эмо, Пре-сын.

18. МИЛЛИОН (Million).

Музыкальная комедия, 2500 метров.
«Фильм-Сонор Тобис» (Париж), 1931.

Продюсер — Франк Клиффорд. Режиссер — Рене Клер. Сценарист — Рене Клер (по одноименной пьесе Жоржа Берна и Мишеля Гиллемо). Ассистент — Жорж Лакомб. Операторы — Жорж Периналь и Жорж Роле. Художник — Лазарь Меерсон. Композиторы — Жорж ван Пари, Арман Бернар и Филипп Парз. Звукооператор — Герман Шторр.

В ролях: Рене Лефевр (Мишель, художник), Луи Амибер (Преспер, скульптор), Аннелла Шарпантье (Беатриса, невеста Мишеля), Ванда Гревиль (Ванда), Поль Оливье (папаша «Тюлин»), Константин Строев (Амброзио Соправелли), Одетта Талаззи (мадам Равеллини), Раймон Корди (шофер), Жильде, Пре-сын (кредиторы), Джен Пирсон, Питутто.

19. К НАМ, СВОБОДА! (A nous la liberté).

Комедия, 2508 метров.
«Фильм-Сонор Тобис» (Париж), 1932.

Продюсер — Франк Клиффорд. Режиссер и сценарист — Рене Клер. Ассистент режиссера — Альбер Валентен. Операторы — Жорж Периналь и Жорж Роле. Художник — Лазарь Меерсон. Костюмы — Рене Юбер. Композитор — Жорж Орик. Музыкальное оформление — Арман Бернар. Звукооператор — Герман Шторр. Монтаж — Рене де Энафф. Администратор — Жорж Лампен.

В ролях: Анри Маршан (Эмиль), Раймон Корди (Луи), Роала Франс (Жанна), Поль Оливье (ее дидюшка, бухгалтер), Жак Шелли (Поль, возлюбленный Жанны), Андре Мишо (директор завода), Жермена Оссей (возлюбленная Луи), Александр д'Арси (танцор), Леон Лорен (глухой старик), Уильям Берк (освобожденный каторжник), Вилсент Гипса (старик-оратор), Пре-сын (лакей Луи), Жильде (инспектор полиции), Марта Мело (гостья).

20. ЧЕТЫРНАДЦАТОЕ ИЮЛЯ (Quatorze juillet) ¹.

Мелодрама, 2506 метров.

«Фильм-Сонор Тобис» (Париж), 1933.

Режиссер и сценарист — Рене Клер. Ассистент — Альбер Валентен. Оператор — Жорж Периналь. Ассистент оператора — Луи Пал. Художник — Лазарь Месерсон. Композитор — Морис Жюбер. Монтаж — Рене ле Энафф.

В ролях: Аннелла Шарпантье (Анна), Пола Иалери (Пола), Жорж Рито (Жан), Поль Оливье (М. Имак), Раймон Корди (Раймон), Тома Бурделль (Фернан), Раймон Эмо (Шарль), Марта Мело (соседка Жана), Пре-сьян (г-н Блан), Жильде (Леон, трактирщик).

21. ПОСЛЕДНИЙ МИЛЛИАРДЕР (Le dernier milliardaire).

Комедия-сатира, 3012 метров.

«Патэ Натан» (Париж), 1934 ².

Режиссеры — Рене Клер и Альбер Валентен. Сценарист — Рене Клер. Операторы — Рудольф Мате и Луи Не. Художник — Люсьен Агеттан. Композитор — Морис Жюбер. Монтаж — Пуэ и Луиза Откер.

В ролях: Мари Дирли (миллиардер Банко), Марта Мело (королева Казиньяри), Шарль Реджи (ее сын), Рене Сен-Сир (принцесса Изабелла), Хозе Ногера (капельмейстер), Раймон Корди (лакей без галстука), Синюэль (премьер-министр Казиньяри), Поль Оливье (камергер), Джим Джеральд (сыщик Браун), Жан Эм (посол Казиньяри), Марсэль Карпантье, Жильде, Кристиан Риб, Бебе, Эмо.

22. ПРИЗРАК ЕДЕТ НА ЗАПАД (The Ghost goes West) ³.

Комедия-сатира, 2713 метров.

«Лондон-фильм» (Денгем — Англия), 1935.

¹ Комитет выдающихся фильмов «National Bord of Review» (США) включил «Четырнадцатое июля» в число десяти лучших иностранных фильмов 1933 г.

² В СССР на Московском фестивале в марте 1935 г. Выпуск в прокат — 1936 г. Сценарий фильма и записи по фильму Н. Оттена (Потанинского) опубликован в журнале «Искусство кино» (1936, № 2). Орывки из той же записи сценария вошли в книгу Н. Оттена «Рене Клер», «Госкиноиздат», 1937, стр. 93—141. Комитет выдающихся фильмов «National Bord of Review» (США) включил «Последнего миллиардера» в число десяти лучших иностранных фильмов 1934 г. Жюри Московского кинофестиваля (март, 1935) присудило «Последнему миллиардеру» вторую премию. Фильм был премиярован также в Японии.

³ Комитет выдающихся фильмов «National Bord of Review» (США) включил фильм в число десяти лучших иностранных фильмов 1936 г.

Продюсер — Александр Корда. Режиссер — Рене Клер. Сценарист — Роберт Э. Шервуд (по повелле Эрика Кьюна, в обработке Джеффри Керра¹). Оператор — Гарольд Россон. Художник — Винсент Корда. Композитор — Михал Шполлинский. Костюмы — Джон Армистронг. Дирижер — Мюрр Метисон.

В ролях: Роберт Донат (Мердок и Дональд Глоури), Юджин Пеллет (миллионер Мартин), Джин Паркер (Пегги Мартин), Эвелин Грегг (м-рс Мартин), Элиза Лангчестер (леди Шенстертон), Гай Петри (Мак-Легган и Бигелоу), Мортон Селтен (старик Глоури), Эллиот Мейсон (м-рс Мак-Нифф), Патриция Хильярд (пастушка), Джек Ламберт, Колин Лесли, Ричард Мак Ки и Дж. Нейл-Моур (сыновья Мак-Леггана), Герберт Ломакс, Квентин Мак Ферсон, Артур Ситон и Дэвид Керр (кредиторы Дональда Глоури).

23. ОШЕЛОМАЯТЕ НОВОСТЯМИ (Break the News).

Комедия, 2120 метров.

«Джек Бьюкенен Продакшенс» (Лондон), 1938.

Продюсер и режиссер — Рене Клер. Ассистент режиссера — Альбер Валентен. Сценарист — Джеффри Керр (по пьесе Лонка де Гурьядека). Оператор — Филипп Таннура. Художник — Лазарь Меерсон. Композитор — Тео-Мак Кебен. Слова и музыка песенок — Колин Портер.

В ролях: Морис Шевалье (Франсуа Веррье), Джек Бьюкенен (Тедди Энтон), Джюв Найт (Грейс Гетвик), Марта Лабарр, Шарль Лефо, Ребб Уилтон, Джибб Мак Логан, Гертруда Местроу, Герри Марч, Джозе Эмблер, Уоллес Дуглас, Марк Дали.

24. ДЕРЕВНЯ В ПАРИЖЕ (Un village dans Paris).

Очерк, 300 метров. Поставлен для несостоявшейся Всемирной нью-йоркской выставки 1939 г. Выпуск 10 июля 1939 г.

Режиссер — Рене Клер. Композитор — Морис Жобер.

25. ЧИСТЫЙ ВОЗДУХ² (Air pur).

Комедия.

«Корниальон-Молинье» (Париж).

¹ Сценарий фильма опубликован в издательстве «Госкиноиздат» в 1940 г. с приложением повеллы Эрика Кьюна «Сэр Тристан едет на Запад». Пьеса Н. Оттена и В. Блауштейна «Двухсотлетие труса», написанная по сценарию, издана на стеннографе издательством «Искусство» в 1940 г.

² Картина не была закончена. Ее съемки были прерваны в сентябре 1939 г. в связи со вступлением Франции во вторую мировую войну.

Режиссер — Рене Клер. Сценаристы — Рене Клер и Жорж Невё.
Оператор — Мишель Кельбер.

В ролях: Жан Меркантион, Элина Лабурдетт, Жанна Марен, Поль Оливье, Раймон Корди, Джек Пирсон, Ивонна Леджок.

26. УЛИЦА РАДОСТИ¹ (Rue de la gaieté).

Комедия.

«Седиф» (Париж).

Продюсер — Жан-Луи Штраус. Режиссер — Рене Клер.

В ролях: Жюль Ремю и Мишель Морган.

27. НЬЮОРЛЕАНСКИЙ ОГОНЕК (The Flame of New Orleans).

Мелодрама.

«Юниверсел» (США), 1941.

Продюсер — Джон Пастернак. Режиссер — Рене Клер. Сценарист — Норман Крашина. Оператор — Рудольф Мате. Художник — Джек Оттерсон. Композитор — Фрэнк Скиппер. Редактор-монтажер — Фрэнк Гросс. Костюмы — Рене Юбер.

В ролях: Марлен Дитрих (Клер Леде), Брюс Кебот (Роберт Лятур), Миша Ауэр (Золотов), Роланд Янг (Шарль Жиро), Энди Дивайн, Фрэнк Дженкс, Эдди Куален (моряки), Луиза Хорн-Крэнс (тетушка), Тереза Гаррис (Клеантинна), Мелвинна Купер, Кларенс Мипс, Дороти Адамс, Анни Резер, Эмиль Фицрой, Фрэнклин Пенгборн.

28. Я ЖЕНИЛСЯ НА ВЕДЬМЕ (I married a Witch).

Комедия.

«Синема Гид» (США), 1942.

Продюсер и режиссер — Рене Клер. Сценаристы — Роберт Пирон и Мак Коннелли (по одноименной новелле Горна Смита). Оператор — Тед Тедлаф. Комбинированные съемки — Гордон Дженнингс. Художники — Ганс Дрейер и Эрнст Фегте. Композитор — Рой Уэбб. Костюмы — Эдит Хед. Монтаж — Дуглас Траверс.

В ролях: Фредерик Мерч (Уоллес Вули), Вероника Лейк (Дженнифер), Роберт Бенчли (х-р Дадли Уайт), Сюзанна Хейуорд (Эстелла Мастерстон), Роберт Варрик (Мастерстон), Сесиль Келлоуэй (Даннел, отец Дженнифер), Элизабет Паттерсон (Маргарита, служанка Уоллеса), Эл Мелсон (Табита), Роберт Грег (городской глашатай), Виола Мур (Марта).

¹ Начало съемок планировалось на июнь 1940 г. Работа над фильмом была прекращена ввиду отъезда Рене Клера в Голливуд после военного разгрома Франции.

29. ОТНЫНЕ И ВОВЕК (Forever and the Day).

Драма-хроника.

«РКО-Радио» (США), 1943.

Продюсеры — Седрик Хардвик, Герберт Уэллс, Виктор Сешил. Режиссеры — Рене Клер, Роберт Стипенсон, Эдмунд Гоулдинг, Фрэнк Ллойд. Сценаристы — Лоуренс Хазард, Роберт Шервуд, У. Анискомб, Клодина Уаст, Джеймс Хилтон, Доналд Отген Стюарт и пятнадцать других. Операторы — Николас Музурака, Ал Гармс, Рассель Метти и Роберт де Грасс. Художники — Альберто д'Агостини и Лоуренс Уильямс. Специальные эффекты — Вернон Уэлкер. Музыкальный режиссер Антони Коланни. Монтаж — Дуглас Траверс. Специальный координатор съемок фильма — Ллойд Ричардс.

В ролях: Одри Синт (адмирал Перси Тримбл), Рей Милланд (Уильям Тримбл), Клод Рейнс (Эмброз Помфрет), Анна Нигл (Миррам Помфрет), Джесси Метьюс (Мери Тримбл), Ян Хентер (Роберт Стрени), Роберт Каммингс (Нед Тримбл, пилот), Роланд Янг (его отец), Гледис Кулвер (его мать), Мераль Оберон (его жена), Кент Синт (Гейтс Помфрет, корреспондент), Эдуард Эверетт Гордон (Винсент Помфрет), Чарлз Лаутон (Уинтерсон, дворецкий Роберта Стрени), Бестер Китон («Ужасный» Джон, камердинер), Виктор Мак Лагаси (швейцар), Мей Уитти (жена адмирала Тримбла), Герберт Маршалл (священник), Ида Лупино (горничная), Эрик Блори (дворецкий), Эльза Ланчестер, Брайан Аэри, Уинди Берри, Доналд Крисп, Седрик Хардвик, Монтегю Лоу, Джим Локкарт, Эмили Фицрой, Клойд Кук, Найгел Брюс, Барбара Эверест, Артур Тривер, Реджинальд Гардинер, Ломсден Хери, Хеллмелл Хоббс, Эдмунд Гвини.

30. ЭТО СЛУЧИЛОСЬ ЗАВТРА (It happened to-morrow).

Экцентрическая комедия, 2300 метров.

«Юнайтед Артистс» (США), 1944.

Продюсер — Арнолд Прессбургер. Режиссер — Рене Клер. Авторы сюжета — Лорд Донсани, Хьюг Ведлок, Хьюард Снайдер и Льюис Фостер. Сценаристы — Рене Клер и Дадли Николс. Оператор — Арчибалд Стоут. Художник — Эрнэ Мегнер. Музыка — Роберт Штольц. Костюмы — Рене Юбер.

В ролях: Дик Поуелл (Ларри Стивенс), Линда Даррелл (Сильвия), Джек Оки (Чиголини, хиромант), Эдгар Келледи (инспектор Мульруни), Джон Филлибер («Поп» Бенсон), Эдуард Брофи (Джек Шомберг), Джордж Кэнвэлд (м-р Гордон), Сиг Руман (м-р Бекштейн), Пауль Гюльсфойль

(Чеп), Джордж Чандер (Боб), Эдди Ансуфф (Дим), Марлон Мартин (сиделка), Джон Гарднер (репортер), Эмма Дюни (м-ре Кивер), Эдди Кош (Сунгун).

31. И ОТ НИХ НИЧЕГО НЕ ОСТАЛОСЬ (And then they were None).

Уголовная драма.

«20-й век — Фокс», 1945.

Продюсер и режиссер — Рене Клер. Сценаристы — Дадаш Николас и Рене Клер (по детективному роману Агаты Кристи «Десять маленьких негров»). Оператор — Люсьен Эндриго. Художник — Эрнст Фетте. Композитор — Чарльз Превин.

В ролях: Берри Финдженалла (судья Кинкоинтон), Уолтер Хьюстон (д-р Аристронг), Луис Хейуорд (Филипп Ломбард), Роланд Янг (Блори), Джон Дюпре (Вера Клейсори), Миша Ауар (князь Никки Стархов), Куинни Леонард (м-ре Роджерс), Ричард Гайди (Роджерс), Джинет Андерсон (Эшли Брент), Обрей Смит (генерал Мендрейн).

32. МОЛЧАНИЕ — ЗОЛОТО (Le silence est d'or).

Комедия.

«Пата» и «РКО-Радио», 1947¹.

Продюсер, режиссер, сценарист и автор диалога — Рене Клер. Оператор — Арман Тирар. Художники — Леон Барсан и Ги де Гастен. Ассистент художника — Александр Ванст. Костюмы — Кристиан Двор и Р. Дегре. Музыка — Жорж ван Пари. Звукооператор — Артем-боль. Монтаж — Луиза Отвер и Таверна.

В ролях: Морис Шевалье (Эмиль), Франсуа Перье (Жан), Марсель Дервен (Мадлена), Дани Робен (Люсетта), Кристиана Сертиланж (Маринетта), Арминтель (Селестен), Раймон Корди (сапожник ле Фризе), Гастон Модо (оператор), Робер Пизани (Дюперрье), Поль Деманж (султан), Поль Оливье (кассир), Макс Дальбан, Бернар Антаринж, Жан Доран (приятель Эмиля).

33. КРАСОТА ДЬЯВОЛА (Beauté du diable).

Философская драма.

«Универсалия» — «ЭНИК» — «Франко-Лондон-фильм», 1950.

Режиссер — Рене Клер. Ассистент — Мишель Буарон. Сценаристы — Рене Клер и Арман Салакру. Оператор — Мишель

¹ Фильм «Молчание — золото» получил Большую премию Брюссельского фестиваля 1947 г. и первую премию за лучший иностранный фильм 1947 г. от испанской ассоциации кинокритиков.

Кельбер. Художник — Леон Барсак. Музыка — Роман Влад. Костюмы — Майо. Монтаж Кене.

В ролях: Мишель Симон (Фауст, потом Мефистофель), Жерар Филипп (Мефистофель, потом Фауст), Симона Валер (принцесса), Николь Бенар (Маргарита), Карло Нинки, Туално Карминати, Раймон Корди, Гастон Модо, Паоло Стоппа.

34. НОЧНЫЕ КРАСАВИЦЫ (Les belles de nuit).

Мелодрама.

«Франко-Лондон-фильм» (Париж) и «Риццолли» (Рим), 1952¹. Режиссер — Рене Клер. Сценаристы — Рене Клер, Ж.-П. Греди и Поль Баралле. Операторы — Арман Тирар и Луи Не. Музыка — Жорж ван Пари, Жорж Орик и Луи Бейде. Художник — Леон Барсак. Монтаж — Луиза Откер и Дениза Нато. Звукооператор — Антуан Питижан. Костюмы — Розина Делламер.

В ролях: Жерар Филипп (Клод), Мартин Керол (Сюзанна), Динна Лоллобриджида (каспирша кафе и Лелла), Магали Вандель (Сюзанна), Мерилин Бафферд (секретарша и мадам Бошасье), Раймон Бюссьер (Роже), Раймон Корди (Гастон и маркиз), Бернар Лажарриж (Леон), Пало (старик), Жан Паред (Поль), Паоло Стоппа (директор оперы), Демани (маленький господин), Альбер Мишель (почтальон).

35. БОЛЬШЕ МАНЕВРЫ (Les grandes manœuvres).

Комедия-драма.

«Фильм-Сонор — «Риццолли» (Истменколор), 1955².

Режиссер — Рене Клер. Сценаристы — Рене Клер, Давидом Джеронини и Жан Марсан. Оператор — Робер Лефевр. Музыка — Жорж ван Пари. Художник — Леон Барсак. Костюмы — Розина Делламер. Монтаж — Луиза Откер. Звукооператор — Антуан Питижан.

В ролях: Мишель Морган (Мария Луиза Ривьер), Жерар Филипп (Арман де ля Вер), Ив Робер (лейтенант Феллис), Бригитта Бардо (Люси), Жан Дасай (Виктор Дюверже), Пьер Дюкс (полковник), Симона Валер (Жизель Монне), Жак Франсуа (Рудольф Шартве), Анжа Деланар (Жюльетта Дюверже), Жак Фабри (ординарец Ариана), Жаклина Мейллази (Джанина Дюверже), Катрин Ануйаль, Раймон Корди, Оливье Хюссно.

¹ На венедиканской киновыставке 1952 г. фильм получил почетный диплом и Большую медаль критиков.

² Премьера 17.X. 1955 г. в Москве во время недели французского фильма.

36. СИРЕНЕВЫЕ ВОРОТА (Porte des lilas).

«Фильм-Сопор-Синетель-Сена» (Париж)—«Ринцолан» (Рим), 1957.

Режиссер и сценарист — Рене Клер (по роману Рене Фалле «Большой полс»). Оператор — Робер Лефевр. Композитор — Жорж Брассан. Декорации — Леон Барсан. Звукооператор — Антуан Птижан. Монтаж — Луиза Откер. Директор — Жак Паланте.

В ролях: Пьер Брассер (Жюкю), Жорж Брассан (артист), Анри Видадь (Пьер Барбье, гангстер), Дани Каррель (Мария), Раймон Бюссьер (хозяин бистро), Анже, Ален Буветт, Бюджетт, Жерар Бюр, Жак Марен, Аннет Пуанр, Габриэль Фонтан, Ален Тиссо, Альбер Мишель, Поль Фавр, Тедди Билис, Жорж Беве, Шарль Буйо, Сильван.

Рискин, Роберт — 176
Робин Гуд — 51, 52, 53
Роджерс, Чарлз — 128
Рутман, Вальтер — 129

Садуль, Жорж — 132
Салакру, Арман — 134, 135
Сендрар, Блез — 103
Сартр, Жан-Поль — 136
Сати, Эрнэ — 123
Севиньи, мадам де — 125
Сегрэ, Жан де — 96, 140
Сезанн, Поль — 84, 87, 166
Сенека — 140
Сиз, Пьер — 23, 116
Симон, Ларри — 54
Система доктора Окса — 44 —
46
Сломанные обеты — 63—65,
67, 89, 94
Собачья жилка — 25
Соломенная шляпка — 118
Софокл — 137, 162
Сташиславский К. С. — 23
Стивенс, Джордж — 176
Стендаль — 21, 54, 57, 58, 71,
72
Странный труд — 125
Страсти Жанны д'Арк — 118
Супо, Филипп — 26

Тальма, Франсуа-Жозеф — 132
Тадит — 96, 139
Тереза Ракен — 131, 139
Тестная Гармония — 128
Толстой, Лев — 44, 72
Топаз — 136, 143
Тьер, Адольф — 117

Уайлер, Уильям — 176
Уиткомб Райли, Джеймс — 66
Унесенные ветром — 129
Утомленная смерть — 36, 37

Фейдер, Жан — 131, 139
Фербенкс, Дуглас — 22, 31, 39,
51—53, 66, 99
Флоре, Робер — 169—173
Фрейд, Зигмунд — 90
Форд, Джон — 176

Хасселькиндт, Женни — 38
Ханна, Сессю — 53

Цирк — 106, 118

Чапман, Чарлз — 22, 25, 26,
31, 39, 40, 42, 47, 52—55,
58, 70—72, 85, 94, 95, 99—
101, 105, 106, 111, 127, 133,
139, 140, 142, 150, 151, 156,
160, 171, 175, 189, 196
Чаттертон — 165

Шаренсо, Жорж — 23, 84, 129
Шатобриан, Франсуа Рене де —
132
Шекспир, Вильям — 50, 51, 65,
108, 130, 164, 166
Шени, Жозеф и Никола — 60
Шерлок Холмс-младший — 91
Шестром — 38, 89
Шоа, Луи — 55
Шометт, Анри — 85, 86
Штернберг, Джозеф фон — 131
Штротгейм, Эрнэ фон — 105,
133, 139

Эберто, Жан — 24
Эдисон, Томас — 191
Эзон — 136
Эйзенштейн С. М. — 82
Эльвот, Поль — 175
Элюар, Поль — 78, 195
Эшгарт — 38
Эштейн, Жан — 69
Эхл — 49

Янгингс, Эмиль — 50

СОДЕРЖАНИЕ

Рене Клер — мастер французского кино. С. Юткевич	5
Предисловие автора	15
Во времена молчания	17
Анкета	19
Диалог между 1923 и 1950 годами. Учиться видеть. Театр Евангельских полей. Оу Луи Арагона до Поля Валери.	
Дети века	28
Революционная эпоха. Народное искусство. Введение в черной и белой магии. Новое сражение на «Эриана».	
Критика и воспоминания	35
Немцы и церебральные фильмы. Шведы и чистота изображения. Значение сценария. Приложение звуков. Титры. «Дон-Жуан» и «Доктор Оце». Лиризм и наивность. Романтический дух и «Колесо». Забудьте текст Шекспира. Дуглас Фербенкс и Виктор Гюго. О комических фильмах. «Коллизей» и Луи Деллюк. «Ваннина» — это, кажется, Стендал? Заслуги Мак Сеннета. Фильм Ганфогта. Встреча с тенью. «Любимая девушка» и Чарльз Рей. «Верные сердца» и реализм. Чаплин и психологическая правда. Американский ум. Под знаком любви. О критике.	
Традиция 1900 года	79
Французская школа. Манифест. Урок, полученный в зале кинотеатра «Урсулинок».	
«Чистое» кино и поэзия	84
Попытка дать определение. Прежде всего — промышленность. Достаточно одних изображений. Кино и сюрреализм. Возрождение поэзии.	
Писать образами	93
Словно и полусне. Так говорила Марсель Пруст. Грядущая драма кинематографа. Первые стычки. Незнакомый автор — Чарльз Чаплин-сценарист	
Валеты и падения	103
«Киношники». Миллюоны. Наперекор разуму. Творчество. Авангард.	

Во власти огня	113
Приезд г-на Ласки	115
Что думали о звуковом фильме. Второе рождение или смерть? Борьба лишь начинается.	
Три письма из Лондона	121
Шумы и музыка. Вавилонское столпотворение. Причуды и условности. Новый жанр. Две удачи. Опасности текста. Беспокойство не исчезает.	
Законная самозащита	135
Право молчать. Поэты и Тристан Корбьер. Кто автор? Нужны новые люди. Писатель в кино.	
От театра к кино	144
Обновление театра. Театр на экране. Что такое хороший фильм? Так как существует цензура. Серийное производство. Новый Чаплин? Независимые киностудии.	
Законная самозащита (продолжение без конца)	153
Первый шаг. Актеры и авторы. Ванжине театра. Если бы не существовало театра... Прав ли был Луи Деллюк? Теории Марселя Паньоля. Пантомима и театр. Вызывают авторы и авторы. Ссора продолжается. Что хочет зритель? Как живет автору фильмов?	
Размышления о современных проблемах	167
Голливуд вчера и сегодня	169
Пионеры и финансисты. Калифорнийский кооператив. Мир иллюзий.	
Голливуд и война	174
Кино — один из основных видов промышленности. Государственное предприятие.	
К международной картине кино	178
Нашествие экранов. Ценность интеллектуальная и коммерческая.	
Телевидение и кино	181
Собственно телевидение и телевизионный фильм. Не забывайте уроков кино. Братья Люмьер и телевидение.	
Кино, театр и роман	185
Тягостное чтение. Структура и форма.	
Серьезные пьесы и пустяки	187
Какой фильм лучший? Трагическое и прекрасное.	
Недолговечность фильма	191
Взгляд на прошлое. Как сохранять фильмы? Государственное хранилище. Прочсть в 2451 году.	
Приложение. Как делаются фильмы	197
Создание фильма. Раскадровка. Техническая подготовка. Материальная часть и технический персонал. Исполнители. Съемочный период. Монтаж. Старость и смерть фильма.	
Фильмография творчества Рене Клеера (1921—1957)	209
Указатель имен и фильмов	225

РЕНЕ КЛЕР

Размышления о киноискусстве

Редактор Б. П. Долматов

Художник Ю. А. Бонрский

Художественный редактор Э. Э. Ринчани

Технический редактор А. С. Абрамов

Корректор А. А. Попова

Подписано в печать 28/VII-58 г.

Сдано в производство 6/IX-58 г. по оригиналу—инксту
Форм. бум. 82×108¹/₁₆. Печ. л. 7,25 (условных 11,89). Уч.-изд. л. 13,2.
Тираж 20.000. ШЕ6429. Зам. 780

Искусство, Москва, И-51, Цветной бульвар, 25

Изд. № 15153.

20-я типография Московского городского комитета

Москва, Ново-Алексеевская, 52

Цена 8 р. 25 к.