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 развлекут 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 машин, 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 немого 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 показательны 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 перспектива 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 наделяют 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 унизительной 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 другие[1]. 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 Корнеля и турки у Расина говорили языком мадам де Севиньи. Это возражение неубедительно для тех, кто размышлял о природе театра и о природе кино. Театр (балаган 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 Мариа 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 звуковом). *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 завтрашней 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: Чарлз 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 Кромуэла 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! Напыщенная 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 переставшую 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 Шаренсоль 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 посмотревшими говорящий фильм. Казалось, что они выходят из мюзик-холла. Они не изведали 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 станется 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 непонятыми, 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 выкроенный 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, отобран 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 «Плавучего театра» или «Бродвейской мелодии» отягощает текст, со-

вершенно неприемлемый для тех, на кого бульварная литература и заурядный театр навевают 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 наделить 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, что̀ 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 сетованиями.

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 волнующее 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 достояние».