

# ФОТОГЕНИЯ



ЛУИ ДЕЛЛЮК

Луи ДЕЛЛЮК

# ФОТОГЕНИЯ

≡ К И Н О ≡

С предисловием Ю. ПОТЕХИНА,

Перевод Т. И. СОРОКИНА

Издательство •  
„НОВЫЕ ВЕХИ“  
Москва 1924 г.

## СОДЕРЖАНИЕ.

Предисловие Ю. Потехина . . . . .	3
Фотография . . . . .	19
Фотогения . . . . .	22
Фотография не фотогения . . . . .	28
Белое и черное флу. Перспектива . . . . .	31
Светопись и контр-жур . . . . .	34
Алгебра света . . . . .	38
Как делать фильму . . . . .	41
Натуральный свет . . . . .	44
Искусственный свет . . . . .	49
Студия . . . . .	51
Лица. Маски . . . . .	74
Искусственное бесстрашие . . . . .	80
Парики . . . . .	82
Светский человек . . . . .	84
Глаза . . . . .	86
Нагота . . . . .	87
Черный бархат . . . . .	91
Декорация, мебель, аксессуары . . . . .	94
Мода . . . . .	99
Ритм . . . . .	103
Слово . . . . .	106
Примитивы . . . . .	108
Мюзик-холл . . . . .	114
Комическая фильма . . . . .	118
В защиту театра . . . . .	124
Чудесное . . . . .	129
Толпа перед экраном . . . . .	140
Учитель и пророк . . . . .	160

## ПРЕДИСЛОВИЕ

---

— „Кино — искусство будущего“, говорят одни.

— „Кино — развлечение толпы“, утверждают другие.

И оба утверждения правильны. Однако, лишь в первом из них есть настоящая правда. Правда о новом, еще почти неведомом искусстве, которому принадлежит будущее. Ибо в словах тех, которые опдают кино на служение „толпе“, есть снисходительное презрение и к этой толпе, и к кино.

Настоящая, подлинная правда — не в объединении ли этих двух, споль, как будто бы, противоположных утверждений?

И вот, я неожиданно нахожу синтез в одной фразе Ленина. Такова сила гения, что он углубленным и отчетливым светом вы-

являет все, к чему ни подойдет его сознание. В бесконечно далекой, на первый взгляд, от политики, экономики и боевых вопросов строительства нового человеческого уклада, области кино Ленин, почти мимоходом, в одном коротком лозунге дал формулу, синтетически охватывающую те диаметрально противоположные воззрения, которые я привел выше.

„Из всех искусств, по моему самое важное для России—КИНО“.

Сколько раз уже повторен этот краткий, опчепливый и неоспоримый лозунг гения!

И как мало еще сделано для превращения его в жизнь!

Как мало таких, которые бы уже поняли всю глубину этих слов.

Ими дан синтез, без понимания которого нельзя строить кино вообще. Не надо вовсе подходить к нему в Советской Стране.

Кино—развлечение, забава, отдых, просвещение, радость для „толпы“. Кино—зрелище для масс. Кино—новое орудие образного восприятия жизни, массам доступное, понятное и близкое. И в то же время кино—подлинное искусство.

Потому что за полупрезрительным словом „толпа“ выступают великие понятия—„масса“, „народ“, „коллектив“.

И экран-орудие нового искусства, творчески отражающего жизнь, искания, идеалы, борьбу и победы творческих коллективов.

Кино—искусство будущего не потому лишь, что, используя все почти раньше существовавшее, оно располагает также могуществом средств техники, фантазии и реального материала, о которых не мечтало ни одно из искусств до него. Беря в свои служилы и работники литературу в лице сценариста и автора надписей на экране; живопись и архитектуру в виде создателей костюмов и декораций; музыку, как слуховое сопровождение картины; отчасти, но меньше всего, театр, который дает пока кино своих артистов, как ни мало они, в сущности, подходят к его целям и средствам; беря от всех искусств, кино приносит к ним нечто свое, особенное, специфически присущее. То, что из кусков склеенных фотографий делает картину, настоящее произведение искусства.

\* \* \*

Прежде всего и больше всего, это, присутствующее только кино—свойство—ритм.

Лишь кино под силу передать тот новый, небывалый, поввышенно поропливый ритм нашей эпохи, который не поддается уловлению ни литературой, ни даже музыкой, не говоря уже о других видах искусств.

Только оно в состоянии передать колоссальный ритмический размах индустриальной эпохи, века электричества и радио, эпохи пробуждения масс.

Кино—искусство века коллективизма. Поэтому — что эпоха промышленности есть, в логическом и неизбежном своем завершении, эпоха создающих промышленность трудовых масс.

Вот то новое и основное, что еще слишком мало кем усвоено. Вполне понятно, что это свойство кино не учитывается и, быть может, не сознается в странах капиталистических, где оно, как и другие искусства, приспособлено для развлечения среднего мещанина-филистера. Однако и у нас до всеобщего усвоения этой простой истины еще не так близко. Неожиданная значительность гкини Луи Деллюка в том, что он не только

понял, но и не побоялся сказать открыто, что кино—зрелище масс и что решающее слово в нем принадлежит вкусу именно этих масс. Но он несколько не хотел тем самым принизить кино. Наоборот, он прямо говорит, что подлинные ценители красоты и чуткие, вдумчивые зрители им встречались не в роскошных кино центральных кварталов буржуазного Парижа, а в маленьких, наполненных рабочей публикой залах окраинных кинотеатров.

Луи Деллюк с полным основанием утверждает, что нельзя судить о кино с точки зрения других искусств. Я бы сказал, что меньше всего с точки зрения театра.

Но надо понять и еще одно основное условие: нельзя о кино судить, как о чем то, поддающемся единому, все охватывающему определению.

Так же, как есть много видов литературы, есть и много совсем отдельных видов кино. Говоря о них, надо остерегаться смешивать воедино кино научное, популярное, агитационное; между тем, такое смешение зачастую наблюдается.

С некоторым упрощением я рискнул бы

сказать, что изобретение братьев Люмьер может быть сравнено с изобретением Гуттенберга. Как появление книгопечатания насколько не предвещало того, что будет печататься на языке букв, так и первый аппарат движущейся фотографии не определял содержания, которое будет вложено в язык нового механизма. Язык кино — з р е н и е. Он доступен и понятен всем. И как раз поэтому кино распадается на ряд самостоятельных отраслей, в которых художественная кино-картина занимает обособленное место. То место, где по мечте, прозрению Деллюка, фотография соприкасается, объединяется с гениальной художественной интуицией. Где синтезируются Фото и Гений.

Вот откуда то новое слово, которым Луи Деллюк назвал свою книгу.

„Фотогения“. Первая книга о новом искусстве. О художественном кино.

Образ — язык, которым творец картины говорит со зрителем. Зрение, слух для восприятия образов. Язык кино говорит всем.

Но, так же, как в обычной речи, уметь

говорить мало. Надо знать, о чем и как говорить. Человеческая речь должна быть осмысленна: слово предполагает идею. Осмысленным должен быть и образ кино.

Фотогения также предполагает идею.

Вот почему лишены смысла и в корне фальшивы все разговоры о том, что кино и идеология — понятия, находящиеся в разных плоскостях. Вопросы идеологии — основные вопросы кино.

\* \* \*

Ошибочно думать, что в этой области возможно разграничение между агит-пьесой и чисто художественной картиной. Конечно, агит-пьеса преследует свои особые цели, как особые цели преследует фильм по агрономии или медицине. И поскольку это так, они вне кино, как искусства — вне Фотогении. Но, зато всякая художественная картина неизбежно втягивается в идеологическую сферу.

На собственном примере самого Деллюка видно, насколько неправомерен был бы отвод на идеологическую нейтральность Фотогении.

В своей книге, являющейся едва ли не лучшей по вопросам кино, Луи Деллюк, очевидно бессознательно, невольно весь во власти чистой политики. Настолько, что, будучи восторженным апологетом искусства экрана, казалось бы, жадно подмечая в нем все новое и ценное, выискивая ценности в фильмах американских, французских, итальянских, отмечая вскользь достижения кинематографии в России и Скандинавии, он ни одним словом не упомянул о кино германском. Только бессознательным (в лучшем случае) шовинизмом можно объяснить то, что страстный апологет кино, перечисляя все его самые маленькие победы на американском экране, не находит ни одной строки, чтобы указать на величайшие создания Эрнеста Любича, Эмиля Янинга или Янсена. Деллюк упорно не замечает непревзойденной прагматичности игры того же Янинга, молчит о незабываемой по характерной силе впечатления маске Вернера Крауса, восторгается ложно-классицизмом Франчески Бертини и не трогает ни одного слова для поразительного таланта Полли Негри.

Деллюк не хочет знать ни о Конраде

Вейдме, ни о Вегенере, ни о Гарри Лиднке—самый в пороспеленный артист американец весит на его весах больше, чем любой немец Шовинист-француз не может и не хочет преодолеть себя.

Не идеологическая нейтральность, а, наоборот, определенная идеологическая настроенность дает ему возможность характеризовать Чаплина, как показанную нам на полотне „духовную Америку“. Дух Америки—величайшей индустриальной страны мира, конечно, не в Чаплине, а в тех массах, которые, создавая подлинные ценности, еще не показаны американской фильмой. По отношению к подлинному кино-искусству Америки Чаплин только великолепный примитив.

И вот, поняв глубокую идеологическую важность кино, признав за основу, что Фотогения насквозь идеологична, дать идеологически ценные и художественно полновесные фильмы—задача Советского экрана.

Эти фильмы не должны быть агиткой, которой принадлежит в кино-репертуаре самостоятельное и необходимое место. Гражданский мотив не должен, как то было в конце прошлого века с либературой, убивать

искусство. Он должен входить в его производство, как органическая часть единого целого.

Много говорится о необходимости ограничить ввоз к нам лент заграничного производства. Но все это, по существу, во многом основательные пожелания разбиваются о недостаток собственной продукции.

Для того, чтобы наладить ее в потребных количественно масштабах и приемлемо качественно содержании, необходимо пригласить изучение, прежде всего, того западного кино, с которым мы должны вести идеологическую и материальную борьбу. Овладевать всеми техническими средствами кино и вдохнуть в него собственный дух живого строительства нового бытия — таково задание истории, такое задание Ленина.

Выполнить его можно, только взяв для использования все наиболее ценное, что дает в кино-деле заграница. В ее багаже по этому вопросу книге Луи Деллюка „Фотогения“ принадлежит одно из первых мест.

Он пишет только о „Фотогении“, только о художественной фильме. Но как для политика-публициста, как писателю-ученому необхо-

димо знание слова, работа над ним, мастерство изложения нехудожественной темы, так же знание основных идей „Фотогении“ является непременно для каждого работника кинематографии, будет ли то режиссер, оператор, сценарист или даже дирижер оркестра, иллюстрирующего фильму музыкально.

Потому что создавать в кино можно, лишь проникнув в тайну этого мастерства.

\* \* \*

„Кино — порождение механики и идеалов человечества, и ему принадлежит особое, свое место и особая слава в будущем“.

Эта фраза Деллюка показывает, как глубоко и в основе верно расценивал он искусство и значение нового искусства.

Луи Деллюк был известен, как литератор. Острый аналитик, блестящий стилист, наделенный богатой фантазией, он привнес в кино из области литературы обилие сюжетов, пронзительную наблюдательность, смелую искренность, страстную оригинальность.

Он был одним из первых, пришедших в кино из литературы. Число таких все растет.



Джек Лондон, Бласко Ибаньес и многие другие устремляют свое внимание на новое искусство, отдают свой талант на служение ему.

Деллюк, известный ранее, как критик, писатель и литературный деятель, придал кино тот авторитет, который и до сих пор еще оспаривается рупинерами.

„Фотогения“ — только часть того, что он мог бы сказать, если бы жизнь этого блестящего режиссера, сценариста и теоретика кино не оборвалась так рано.

Он умер 33 лет, 21 марта 1924 года.

Помимо „Фотогении“, Деллюк написал книгу „Кино-Общество“, „Шарло“ (о Чаплине), ряд сценариев, изданных во Франции книгой „Кино-Драмы“ и сборник рассказов „Кино-Джунгли“.

Последней поставленной им картиной было „Наводнение“.

Ю. Потехин.



Гриффитц

ФОТОГЕНИЯ

## Фотография.

— Любите-ли вы фотографию?

Еще не искусство; но уже рядом с другими искусствами—она передает жизнь наудачу. Ее успех настолько случаен, что порой ее можно принять за воришку. Жест, схваченный кодаком, редко когда — жест, который нам хотелось-бы зафиксировать. Однако, от этого она только выигрывает.

Вот что меня восхищает: согласитесь, не поразительно-ли? -вдруг, невзначай увидеть на пленке, или пластинке, что какой-то прохожий, случайно схваченный объективом, обладает редкой для него выразительностью, или, что госпожа Х... в разрозненных кусках таит тайну ей неведомых классических поз, что деревья, вода, ткани, животные, что

показать обычный их ритм, обладают рядом различных движений, выявление которых так нас волнует.

Гораздо менее притягательна фотография, когда хотят сделать из нее искусство. Все эти позы, все эти, словно замороженные, лица перед аппаратом—это окаменевшая жизнь, это уж больше не жизнь.

Однако, временами приятно бывает видеть хорошо продуманные композиции,—какого-нибудь джентльмена, обреченного мечтать, окутанного рыжеватым туманом. В этом смысле много сделали Лондон и Нью-Йорк. Среди многих излишеств там, однако, достигли значительных эффектов. Право первоуродства этой сложной науки должно было бы принадлежать Франции, но таков уж, видимо, обычай, что все французские изобретения так умело используются за границей.

Правду сказать, наш народ не любит фотографии. Он скорее забавляется, чем любит ее. Посмотрите на все наши иллюстрированные издания.—Что они в сравнении с американскими или английскими? У нас какая-нибудь дюжина, из которой две трети ничего не стоят, и ни одно из них не лучше

дешевеньких раскрашенных еженедельников, набитых каламбурами и двусмысленными картинками. Там-же насчитываются сотнями, тысячами, все эти роскошно изданные тетради, где прекрасные фотографии указывают на вкус и понимание новой красоты. Все эти „обозрения“ театра, кино, спорта, мод полны фотографического материала, сделанного по всем правилам артистической современной химии, и, что особенно важно, мы там находим богатейший материал моментальной фотографии. Из этих мимолетных впечатлений фотографии, впечатлений, схваченных налету, исходит какая-то особая ослепляющая сила. Слава нашего века находит там свое оправдание. И все, что мы там видим, все эти поразительные живые детали—говорят нам о глубокой гармонии цивилизации и заставляют нас уважать ее.

Но кто-же после таких слов не сочтет меня за футуриста?

## Фотогения.

Кино страдает теми-же недостатками. С тех пор, как увидели, что оно таит в себе возможности прекрасного, сделали все, чтоб загромоздить, отяжелить его, вместо того, чтоб, не переставая, идти к простоте. Наши лучшие фильмы часто обезображены именно благодаря этим чрезмерным ухищрениям и искусственности. Не раз,—и с этим должны будут согласиться со мной все,—лучшие вечера, проведенные перед экраном, были вечерами текущей „кино-правды“: движущиеся колонны армии, стада в поле, спуск броненосца, толпа на пляже, взлет аэроплана. Несколько секунд такого зрелища давали столь сильное впечатление, что мы относим их в разряд художественных явле-

ний. Можно-ли это сказать о тех драматических фильмах в 1800 метров, которые показывают вслед за тем?

До сих пор мало кто усвоил пользу и значение фотогении. Впрочем, мало кто и знает, что это такое. Я был-бы счастлив, если-б смогли предположить такое загадочное слияние, как фото и гений. Увы!—рядовая публика не настолько глупа, чтоб допустить это. Никто не сможет ее убедить в том, что фото могло-бы когда-нибудь иметь нечто, схожее с тем, что мы называем непредвиденностью гения, потому что, я знаю, никто не убежден в этом.

На запутанном языке кинематографистов фотогения это — посредственность, или, вернее—да простят мне это—просто золотая середина. Госпожа Робин—хороша собой, и её провозглашают фотогеничной, фотогенична и mademoiselle Гюгет Дюфло, ибо она тоже хороша собой, фотогеничен и господин Можо, который, в общем, мужчина хоть куда.

Видите-ли, все они фотогеничны, потому что их, долго не раздумывая, можно засунуть в любую картину. Не важно, что про-

блема света не разрешена, что оператор—истерик, что постановщик—базарный лавочник, что сценарий сделан консьержем \*),—все это не столь важно. Все спасено, когда актеры фотогеничны.

Подобное понимание фотогении не проходит даром. Оно угрожает нам отчаянной скукой. Скука посредственности!... Не знаю, как кто, но я... Режиссеры пытаются обойти трудности их личным талантом. Смешные претензии—скажете вы,—однако, это иногда и удается. Сколько абсолютно бездарных актрис, признанных фотогеничными, т. е., повторяю еще раз, лишенных всякой характерности, сделали себе имя в кино, благодаря находчивости, изобретательности их режиссеров.

В конце концов доходит до того, что берут просто молоденьких женщин, безличность которых определяется самим их лицом,—значит, сплошное ничто.

Это убийственно? Кому вы это говорите! Ведь это далеко еще не все. Вообразите,

\*) Консьерж—человек, который наблюдает за лестницей парижских домов.

эти господа и слышать не хотят, когда говорят о таланте актеров. Фотогеничный актер—вот идеал, талантливый фотогеничный актер,—нет, нет—ни за что!.. Как это мило, не правда ли?..

Возможно, что слишком самостоятельные актеры не годятся для такой тиранической фотогении. Макс, Ида Рубинштейн—лучшие наши пластические актеры не появляются на экране. Но никого нельзя убедить, что Ида Рубинштейн, Макс способны были-бы внести в любую картину куда больше красоты, чем разные X, Y, Z—все эти кривляки, которыми режиссеры распоряжаются, как восковыми куклами, и которые так же жизненны на экране, как мумии из музея Гревэн \*). Ну, допустим, X, Y, Z фотогеничны, но почему-же, когда говорят о фотогении, никто и не думает вспомнить о Максе или Иде Рубинштейн?

Я, конечно, не хочу этим сказать, что актеров кино нужно искать среди избранных сцены. Нет. Нужно создать своих собственных, новых артистов кино. Но если во

\*) Музей Гревэн—музей восковых фигур в Париже.

что бы то ни стало добиваются только „красивого“, то почему на деле получается одно безобразие? В этом могли-бы убедиться, глядя на вещи. Красота линий канапэ или статуэтки выявляется фотографией, а не создается заново. Точно так-же возьмем зверей и животных. Тигр, лошадь будут прекрасны в свете экрана, потому что они действительно в основе своей прекрасны и что красота их фото уясняется. Индивидуум, красив он или нет, но если он наделен всеми признаками характерной выразительности—сохранит эту свою выразительность и фотография, если хотите, только подчеркнет эту выразительность.

Тайны фотогении не так уж недоступны, чтоб нельзя было ими овладеть при наличии вкуса и максимальном проникновении в предмет. Было доказано самим кино, что красота может быть показана так же хорошо у нас, как у итальянцев или американцев.

Прекрасные примеры этого все увеличиваются. Такие создания, как: „Братья Корсиканцы“ Андрэ Антуана, или „Зона Смерти“—картины высокой ценности, хотя не-

совершенные и мало прочувствованные, показали, как можно умело схватить жизнь и природу. Некоторые кадры пейзажа картины „Judex“ достигают тех же эффектов, но еще с большей простотой, пусть это тоже картина далеко несовершенная.

Поиски продолжаются. И если я не видел у нас ни одной картины, которую можно было-бы целиком назвать фотогеничной, то это потому, что у нас продолжают искать красоту в сложном, тогда как она так обнажена и проста. Вот тут все ненужное наших картин, весь их фальшивый тон. Словно читаешь старинные хроники Жана Лоррэна. Какая отчаянная скука!...

## Фотография—не фотогения.

О, конечно, кинематографисты имеют свои идеи о фотогении. У каждого своя, и потому столько-же фотогений, сколько этих идей. И если имеется почти абсолютное единство мнений насчет фотогеничности типа актера, о чем я уже говорил,—во всем остальном царит полная неразбериха. А это—все остальное, не более, не менее, как целиком вся фильма, т. е. все кино, т. е. вся техника, необходимая всякому искусству.

Главным источником всех заблуждений невежд—о, какое это подавляющее большинство,—является их стремление на место фотогении поставить фотографию. Прощай фотогения!..

Тогда, как фотогения—это слияние кинематографии и фотографии, потому что кино—

одно дело, а фотография—другое. Кто это знает? Многие, но обычно не те, кто занимается кино.

Однажды, когда я пробовал защищать картину „Десятая Симфония“ перед теми кому эта картина не нравилась, кто-то воскликнул: „Да, это превосходные фотографии но это не кинематография“! И я не знал, как парировать эту проникновенную реплику.

В самом деле, как было трудно удержаться от углублений во всевозможные соблазнительные рельефы, во все эти Рембрандизмы, чем собственно и соблазнила нас картина „Вероломство“. И фотография одолела кинематографию, и вот почему не стало более фильмы. Как мало у нас говорят о том, что французские картины, после, казалось-бы, такого прогресса, стали гораздо менее привлекательны, чем когда они были так плохи. Десять, пятнадцать исключений только подчеркивают сказанное. И даже самые лучшие наши ленты,—я их не называю,—пусты, как разукрашенные шкатулки.

Это должно было быть так. И это было. Но пусть будет иначе.



Меньше фотографии,—больше кинематографии. Все средства фотографии, вся изобретательность тех, кто её революционизировал, пусть подчинятся (какое прекрасное рабство и высокая преданность) пылкой взволнованности, мудрой прозорливости и ритмам кино.

## Белое и черное, расплывчатое, перспектива.

Само собой разумеется, эти строки не следует показывать фотографу, т. е. фотографу кино. Что он сказал-бы? Представьте себе,—мне его жаль, с таким детским неистовством защищающего сияние, этот орел в фотографии, окутывающий фигуру.

Не следует помещать белый предмет перед аппаратом, говорит закон этих господ. Не все законы хороши. Нарушайте временами и этот. Дело, конечно, не в том, чтобы вместо одного закона поставить другой. Но белое, о!—они не знают всего того, что может дать и изобрести белое, в этом царстве белого и черного. Примеры? Увы, они все американского происхождения. Дайте же нам французские образцы!...

— То, что я хотел бы сказать о туманности, о неясном—то же, пожалуй, преступно. Наш глаз видит туманный контур, неясные очертания. Экран не имеет права видеть этого. Странно. В кино все очертания должны быть четки. О, логика! Ибо во имя этой логики свершаются все ошибки света и фотографии, окутывающие все наши картины каким то сплошным абсурдом.

— Не логика-ли этих диктаторов заставляет их отвергать с негодованием всякую деформацию? Конечно, наш глаз сомневается иногда в устойчивости видимой им вдали колокольни, парохода на горизонте или береговой полосы слишком близкой к нам. А благодаря этому, живопись построила тысячи своих лучших образцов искусства. Кино, видимо, не думает строить свои *chefs d'oeuvre*'ы. Тогда значит остается все та же игра в безделушки.

Но я вас спрашиваю, что вы видите, с третьего этажа дома на улице? Пигмеев с высоты птичьего полета, как Брёгиль \*)? Нет, французская кино-фотография этого не

---

\*) Брёгиль — знаменитый фламандский художник.

допускает. Человек, которого видят с высоты какой-нибудь башни, не должен казаться крохотным, как блоха, Что вы,—какой скандал!... И нам его показывают во весь рост. Таким образом, египтяне рисовали глаз „en face“, изображая лицо „в профиль“.

## Свето-тень и контр-жур (съемка против света).

Как теперь озабочены фотографией!

Как все обеспокоены, поверьте мне, медленностью ее прогресса. А скорее следовало-бы беспокоиться теми, прямо-таки головокружительными, излишествами, до которых мы докатились в этом прогрессе. Каждый шаг вперед быстро становится манией. И невольно спрашиваешь себя: да не является-ли каждый такой шаг вперед более опасным, чем шаг назад?

Отчего это происходит? Увы,—от недостатка снобизма. Искусство без снобизма, без, своего рода, увлечения модой с трудом приходит в нужное равновесие. Ему тогда не хватает той атмосферы симпатий, чтоб жить и бороться. Но до тех пор, пока снобизм публики,

определенной публики, не вынудит работников кино энергично взяться за дело,—все равно, будет-ли это исходить от энтузиазма или духа противоречия,—кино не найдет своих истинных форм. Вероятно, чтоб заменить этот отсутствующий снобизм публики,—режиссеры выставляют свой собственный снобизм, который приводит их к самым отчаянным результатам. От этого дело ничуть не выигрывает.

Было время (групповой снобизм) увлечения свето-тенью. Известно-ли,—нет, это не достаточно известно,—сколько оно принесло вреда нашим картинам? Пожары, бури, поцелуи, пробеги в автомобилях, большие планы писем или разных безделушек—все показывалось под дымкой, все расплывалось в туманах, и без какого-либо другого основания, кроме непонятого, граничившего с упорством, увлечения этих господ свето-тенью. Что увидел-бы пьяница в Музее Рембранда?

Я не хочу, конечно, этим сказать, что все наши режиссеры—пьяницы, ни то, что они все знают Рембранда, и что все они не знают кино.

Я хочу сказать, что это безумие жило. Теперь оно как будто затихает. Мы видим уже фильмы—не сплошь полутень. Но вот другая опасность нам угрожает: съемки против света.

Нет ничего, казалось-бы, нормальнее, как такие с'емки против света. Но злоупотребления тут куда опаснее, чем злоупотребления свето-тенью. Кого можно заставить думать, что хорошая кино-фотография именно та, которая не имеет вида, так называемой, художественной фотографии? Пусть в кино все будет максимум натурально! Пусть все будет просто! Экран, конечно, нуждается, ищет, требует всех тонкостей идеи, всех особенностей кино-техники, но все это должно быть скрыто от зрителя, зрителю не нужно знать, какими усилиями все это добыто, он должен только видеть все до предела обнаженным, все выразительно ясно представленным, или, по крайней мере, все это должно ему казаться таковым.

Когда-то очень издевались над элегантными „открытками“, из которых склеивались итальянские картины. Долго-ли мы будем делать то же самое? И зло ни-

сколько не уменьшится, если все это окружить возвышенным честолюбием и ненужными претензиями. Или пусть уж тогда все эти технические злоупотребления остаются капризом отдельных режиссеров, отдельных гениальностей, а не повальноей модой всей корпорации.

## Алгебра света

Если картина „J'accuse“ („Я обвиняю“) была встречена довольно сдержанно, то это не потому, что неудачно был разработан сценарий, или были не продуманы, наивны некоторые детали ее.

Свет больше, чем что-либо, был тому причиной.

Успех Ганса\*), когда он только еще начинал, исходил всецело от его умения пользоваться светом. Режиссер должен знать, что свет имеет смысл. Оператор может еще быть поглощен тем, чтоб дать лишь хорошую фотографию, но он ведь только оператор. Он не отвечает за психологический, драматический или живописный рельеф

\*) Абель Ганс—лучший ныне режиссер во Франции.

фильмы, потому что фильма—есть фильма, а альбом фотографий—это совсем не фильма.

„Mater Dolorosa“ („Мать Скорбящая“) и „La Zone de la Mort“ („Зона Смерти“) \*) наметили понимание черного и белого. „La Dixième Symphonie“ („Десятая симфония“) \*\*) ничего к этому не прибавила. „J'accuse“ („Я обвиняю“) повторяет то же самое. Эта картина—коллекция прекрасных фотографий. Вся она словно сделана для того, чтобы иметь ряд этих превосходных клише. Только в немногих местах свет там объясняет драму. Столь изысканный сюжет требовал всех средств кино, потому что кино, как музыка, не позволяет, не может позволить покорять себя гению без достаточной техники. И техника не может отделиться от идеи; в противном случае, творение холодно, неясно, бесплодно.

А это, может быть, так просто.

Наблюдали-ли вы когда нибудь за впечатлением зрительного зала в конце антракта в театре? Когда раздается звонок, разговоры, болтовня идут своим чередом, и никто, за

\*) Одна из первых картин А. Ганса.

\*\*) Его же более поздняя картина.

исключением двух-трех провинциалов, не спешит занять свои места. В некоторых театрах додумались до хорошей идеи. Вместо того, чтоб звонить—тушат свет. Автоматически все бегут в зал. Этот пример может показаться нелепым, как и многие другие хорошие примеры. Свет — математичен. Хорошая фильма—хорошая теорема. Хороших теорем немного.

---

## Как делать фильму.

Видели-ли вы картину „La Dette“ („Долг“)? Нет. Никто не видел этой картины. Нужна была счастливая случайность, чтоб в одном из маленьких зал предместий Парижа набрести на этот американский драматический эпизод, выявленный в синем. Какая это прекрасная фильма! Нет, это сразу несколько прекрасных фильм, — столько в них притягательного, удивительно удачного, волнующе изобразительного. Актеры, *mise en scène*, движение, ощущение жизни— все подлинно верно, вдохновенно до предела. Толпа, пейзаж, интерьеры, что Томас Инс всегда с таким искусством виртуоза передает в своих картинах—превосходны. Ничего подобного мы не видим у нас. Почему наши картины так плоско-монотонны? Ведь они рас-

сказывают обо всем, и местодействия их повсюду. Картина „La Dette“ („Долг“) в тысячный, а может быть в десятитысячный раз уводит нас к тем-же традиционным типам „Far West“, и, однако, она глубоко оригинальна и трогает нас по своему. Такие ленты мы видим по три, по четыре раза в неделю. И однако это ново. Секрет прост, очень прост. У нас ищут во чтобы то ни стало красивого, там — живого. Маленький нюанс.

Хорошее кино-произведение должно быть выполнено в том-же стиле, как оно задумано. Задуманное просто и свободно, — оно должно таким-же дойти и до зрителя. Откуда это, прямо таки безумие, делать то, что совсем не продумано, никак не задумано? Это парадокс, однако, это обычный метод французской фотогении. Ясно, конечно, что никто никогда в этом не сознается. Ибо никто не думает, что фильму нужно делать. Но это для наших режиссеров недостаточно возвышенно. Они мечтают все о необыкновенном. И мы не перестанем повторять, что все это всегда будет кончатся, в самом лучшем случае, необыкновенной фотографией и ничуть не фильмой.

Все это неизбежно будут только фотографии, и фотографии, в высшей степени фальшивые, по необходимости загроможденные трюками, крайне сложные, впрыснутые кокаином, с ненужным излишеством света. О, фальшивый рай в искусственном освещении!

## Натуральный свет.

Можно-ли упрекать в неумении распоряжаться искусственным светом тех, кто не умеет использовать света солнца?

Пейзаж и освещение французской Ривьеры превосходны для превосходных артистов. Но факт тот, что эта страна, где все так выпукло, рельефно, преподносится нам зачастую, как нечто полинявшее, стертое. Грубая пачкотня—вот что получается из этого „Эдема прекрасных природных *mise en scène*“. Какое несчастье, когда все эти господа вдруг, сразу бросившиеся к этим естественным декорациями, приняли их за „готовые прекрасные фотографии“. Плохие фильмы—стали еще хуже, хорошее несколько от этого не улучшилось. И бедный зритель стал мечтать

о лесах Фонтенебло \*) (об окрестностях Франшара, Апремона, Барбизона, Морэ), где старые французские фильмы все же умели схватить „натуру“.

Но вот вам Юг. Солнце съедает стволы деревьев, кромсает зеленую тень листвы, реки кажутся жалкими ручейками, покрытыми застоявшейся плесенью, жесты словно пропадают, теряя всякое равновесие и опору, И... заметили ли вы среди этого пейзажа всю искусственность, деланность экзотических и исторических костюмов, где, благодаря всему этому, как будто по ошибке фотографа, нет никаких планов?

Люди со вкусом пробуют искать выхода. Но они не отдают себе отчета, что самое свойство этого света скорее стесняет, чем помогает им. Чтоб поправить дело, нужна была - бы помощь всех приспособлений экрана—рефлекторов, завес и занавесей, которыми, конечно, будут пользоваться и которыми не пользуются еще. Однако, все это

---

\*) Fontainebleau—лучшие леса во Франции, старинная резиденция фр. королей, с прекрасным замком, построенным Франциском I.



гораздо менее эластично, чем игра тонов электрического света ателье.

Но допустим натуральный свет для сцен, которые по необходимости должны развешиваться под открытым небом. Лучший свет у нас—свет Иль-де-Франс \*). Неподходящий климат? Хорошо. Есть у нас еще другой Иль-де-Франс—на Юге, между Пиренеями и морем. Это—страна басков.

— Французская Ривьера—прекрасна, но она напоминает красавицу, позирующую перед художником и знающую цену своей красоте. Страна басков не знает позы.

Свет там гораздо мягче, чем голубизна средиземного побережья. Пейзаж выявляет более чистые формы. Там есть своя особая нежность и сладость, которую так любил наш народ в Турэни, Лоррени, в Перигоре, которая с таким совершенством выкристаллизовалась там на всех вещах, предметах и людях.

---

\*) „Ile-de-France“—старинное название французской провинции с главным городом Париж, которая обнимала нынешние департаменты Эна, Уазы Сены, Сены и Уазы, Сены и Марны и часть департамента Соммы.

— Душевный мир басков так же чист и прекрасен, как и их земля. Сами они напоминают рисунки Максима Детома, разве лишь без той сухости, которая так свойственна нашей цивилизации. Однако их цивилизация более древняя, чем наша. Там во всем гармония, и потому ничто не кажется искусственным. Тип баска дает нам чрезвычайно интересные мужские лица. Это—одна из местностей, где изящество женщины сохранило больше, чем где либо, стиль. Их одежда на манер испанской—игра чудеснейших тонов. Там могли бы найти артистов кино, более выдержанных и более восприимчивых, чем здесь у нас. Там можно найти толпу, захватывающую своими ритмами.

В музыке, танцах, в самой старинной непринужденности их манер просвечивает что-то значительное и большое. Там светится их душа. Их знаменитый „Пелот“ (местная игра, напоминающая игру в мяч)—редкое зрелище. Состязание враждующих сторон на фоне их деревень, окутанных чистым прозрачным светом—загадочный экран, запоминающийся навсегда. Жесты, движения игроков достигают там предела вырази-

тельности. Этого нельзя встретить ни в каком другом месте, ни в каком другом спорте.

— Мало мест в Европе и нигде во Франции, где бы можно было найти столько характерно пластического. Пейзаж Калифорнии, актеры англо-саксов, широта кругозора такого артиста, как Инс, Томаса Инса—позволили американцам сделать чудеса. Французы же в Ницце сделают не больше того, что они сделали в Париже. Тот, кто сумеет видеть то, что есть между Пиренеями и Гасконским заливом, принесет нам кое-что.

— Как хорошо сделал Баранчелли\*), что сработал картину „Ramountcho“, потому что это его приблизило к Гюипюцкоанам\*\*) и к их все просвечивающей земле. Ни он, ни я, повидимому, не убедим наших постановщиков почаще посещать побережье Гасконского Залива. Но, если бы они туда поехали,—они бы открыли там Биарриц и никогда бы больше оттуда не уехали.

---

\*) Баранчелли—известный кино-режиссер во Франции.

\*\*) Гюипюцкоа—небольшая провинция испанских басков, главный город которой—известный курорт С.-Себастьяно.



Чарли Чаплин

## Искусственный свет.

Что касается наших студий — они толкнули французских кино-работников на целый ряд ошибок. Сначала это были ошибки благодаря недостаточности света, потом благодаря неопытности и злоупотреблениям, когда этого света стало в изобилии.

Нужно-ли говорить о том, о чем говорилось уже тысячи и тысячи раз, о недостатках стиля. „Forfaiture“ (Вероломство), ведь, ясно никуда не годится. Как только какая-нибудь съемочная студия обзавелась тремя-четырьмя лампами — вы обречены непременно все салоны видеть освещенными огнем камина, всех деловых людей под тенью абажура лампы, как в сказках Гофмана, всех убийц — притаившимися под прикрытием зловещего света электрического фонаря.

Когда много ламп (Юпитер, Бордон, Сюнчлигт),—дело осложняется. Начинается нечто вроде—„Гений и безумие“. Освещение словно мечется. Каждую секунду свет брызжет то слева, то справа, то сверху, то снизу и никогда, конечно, из окна. Глаза отказываются служить.

Глаза актеров тоже. Злоупотребление сильными лампами жжет глаза. Отсюда зачастую мучительные страдания артистов: воспаление глаз, потрясение нервов и, с точки зрения самой картины—еще одно лишнее затруднение: вместо выразительности—нервные подергивания и гримасы, тупые улыбки и страдальческая невыразительность, а то и просто угрюмые лица идиотов.

## Студия.

И чтоб вы не думали, что я говорю слишком много истины—вот вам сказка. Будем убеждены, что это—сказка, не правда ли?

\* \* \*

Экспресс меня оставил на станции Сен-Жак де-Люц. Было ясное утро—конец апреля. Автомобиль Сида Пурнэль (у руля был сам Сид Пурнэль) дружески уносил меня в горы по направлению к Испании.

Я был поглощен прекрасной дорогой. Уррюнь уже погрузился в долину, Аббадиэ заволакивалась легкой сенью листвы. Мы в'ехали в чудесную аллею могучего орешника. Это было в двух-трех километрах от

пограничного местечка Гандайя, по которому поднималась, словно винтовая лестница, большая дорога с изгибами и поворотами такими басскими,—я хочу сказать такими успокаивающими. Ореховая аллея, тянувшаяся по правую сторону проезжей дороги, вела к морю. В конце ее большая, белая дверь замыкала дорогу. Однако, мы не доехали до конца. Аллею пересекала лужайка. В прогалине лужайки я увидел большое здание, напоминающее палаццо. Было шесть часов утра. По приезде три часа у меня отняли: ванна, чай, фрукты, короткий отдых.

В этом палаццо прислуга, гости, цветы, тишина, удобство, цены, библиотека — все было создано с разнообразием и гармонией целого.

Первое и последнее введение. Это приключение могло быть рассказано в 1920 г., и нет никакого основания, почему-бы оно не могло быть пережито в 1930, 1940 или 1950, или когда хотите. Мне почему то казалось полезным отметить это, прежде чем вести свой рассказ дальше. Я не хотел бы, чтоб эта маленькая история была совершенно забыта.

\* \* \*

В девять часов утра Сид Пурнэль зашел за мной. Он поинтересовался—доволен ли я отелем. Я спросил, где ютится его студия.

Пурнэль открыл свою студию всего несколько недель. Я не был осведомлен, сколь хорошо мой друг знаком с вопросами кинематографии, впрочем я не знал этого как следует и относительно самого себя. Мне очень хотелось видеть его студию. Много раз, с тех пор как я живу на свете, мне пытались выдать за студии грязные, пустынные амбары с выбитыми стеклами и с развинченными режиссерами. Нет, я давно сгорал желанием видеть настоящую студию.

Пурнэль, большой, важный спокойный—взял меня под руку, и мы направились к большой белой двери, замыкавшей длинную аллею. Белые стены, забранные черными рейками — это было в обычае этих мест — замыкали поместье. Сзади стен высились стройные крыши четырех-пяти крепких величественных зданий, напоминавших фамильные колледжи Девоншира, или большие почтенные фермы Сен-Пэ или Рансево.

Когда я переступил порог двери, мне в глаза бросилась ярко выгравированная на фронтоне надпись: Black and White Studio—(студия Белого и Черного). Мы очутились на парадном дворе, размерами напомиавшем дворы замка Блуа. Направо и налево по линии грациозно уходили дома, крыши которых я только что видел. В глубине длинная серия аркад из обожженного полированного кирпича служила опорой застекленной галлерее, увитой экзотическими растениями. Эта галлерей с большим вкусом связывала дома, стоявшие по сторонам. Я охотно назвал бы это сооружение центральной магистралью всего архитектурного целого.

Пурнэль объяснил мне, что там помещается секретариат и администрация Общества, консьерж, семья консьержа, телеграф консьержа, бюро справок и экскурсий этой местности, несколько квартир охраны,— я не хочу сказать охраны полиции,— но охраны по поддержанию порядка во всем владении.

Три больших горных собаки,—одна пегая и две рыжих,—важно бродили вокруг нас. Эти „персонажи“, как мне казалось, со-

ставляли одно целое с прислугой и администрацией, о которых только что говорил мне Пурнэль. Они важно следовали за нами, видимо, чтоб немножко развлечься.

— Как эти собаки удачны,—говорю я Сиду, чтоб показать, насколько я уже успел оценить это первое соприкосновение с его территорией.

Он моргнул глазом,—однако, это, возможно, было признаком тика.

Потом я увидел статных, рослых, разных пород и мастей кошек. Одни бродили по тесной крыше галлерей, другие спали на подоконниках окон, нежась под южным солнцем. Я насчитал их до двадцати.

— Целая свора! — воскликнул я.

— У меня их больше шестидесяти,—дружески шепнул мне Пурнэль.

— Это для актеров?

Он достал из своего жилетного кармана сигару и тихо повторил: —...Да, для актеров, дорогой. Люди не знают в достаточной степени красоты движений, жестов, поз, заложенных в живом существе и... проявляются в жизненных актах.

— Наблюдая за этой ручной породой диких, за их движениями, действиями, глубоко правдивыми и гибкими, они невольно смогут кой чему научиться... Конечно, кошкам далеко до тигра, но стоит ли ради этого сажать человека в клетку рядом с прекрасным зверем?

— О!...—протянул я...

— ...Однако у меня есть и тигр в клетке... мы все это увидим.

Мы прошли под арками. Резонанс сводов поглотил наши шаги.

Три перекидных моста, крепких настолько, чтоб выдержать любой экипаж и даже грузовой автомобиль, связывали площадку двора с перекрестком дорог, откуда они расходились в три стороны. Одна из них, что была посредине — прямой линией вела к ангару, по об'ему напоминающему ангар цеппелинов. Она была ослепительной белизны. Молодые побеги диких роз, что вились по обеим сторонам ее, были кой где запятнаны известью.

— „Студия?“... подумал я.

Пурнэль указал пальцем на довольно

широкую реку. Она протекала в десяти метрах под мостом.

— Искусственная—заметил он.

Нахмутив брови, — так как ветер мешал ему закурить сигару, оглядываясь по сторонам, он как будто соображал—какую бы из окружающих гор можно было бы перенести, чтоб помешать этому ужасному сквозняку.

По реке, по обеим сторонам ее (и под мостом)—прекрасно утрамбованная коричневая дорога, обставленная белыми деревянными столбиками, убегала к двум огромным виражам, замыкавшим собой правильный эллипсис велодрома.

— Какая чудесная дорожка,—сказал я.

— Да... это дорожка автомобилей.

— Вы имеете автомобили?

— Пока только шесть, но гараж приготовлен для пятнадцати... Необходимо, чтоб актер кино умел управлять машиной. Если он не умеет — он должен обучиться здесь. Если он знаком с этим делом — не лишнее поучиться еще немножко. Превосходно для легких, для рук, для сердца...

— И для несчастных случаев...

— Несчастный случай — это фотогенично, — улыбнулся Пурнэль.

Я тоже засмеялся.

— Однако, злоупотребление скоростью...

— ...очень рекомендуется, — закончил Пурнэль.

Длинная желтая машина, марки которой я не называю, потому что, если это прочтут в 1950 году, будет уже бесполезно знать, что это происходило в 1920-м — стремительно пролетела под мостом. Под ногами у нас как будто задрожало.

— Это „туз“, — заметил я.

— Нет, это „инженю“ — поправил Сид. Автомобиль исчез за лесом приморских пиний.

— Эта дорожка имеет ровно четыре километра в окружности, — вздохнул мой друг. Мы продолжали наш путь.

\* \* \*

Прямо перед нами, среди огромных газонов (150—200 метров), вырисовывалась вершина, словно покоящаяся на треугольнике из цветов. Это была студия. Она была вде-

лана в раму из разнообразных, плотно сдвинутых деревьев.

Эта огромная белая масса сразу приковала мое внимание. Ее почти оскорбительные размеры переходили в радость от созерцания ни с чем не сравнимого равновесия частей архитектурного целого.

— Ну, чем не казино? — не без удовольствия заметил Пурнэль.

Его словно прилипшая к губам сигара придавала ему еще более довольный, более спокойный вид.

Я сразу обратил внимание на одну группу вдаль. Несколько, как мне казалось, личностей жестикулировали на границе лужайки и леса.

Присмотревшись, я увидел, что это были обезьяны. Они имели сморщенные лица детей заморышей, что мы обыкновенно не любим, и важные манеры наших дедов, которые иногда приятно видеть.

— Что это там за шалуны дорогой, Пурнэль?

— Это? Гм... да это все для актеров.. Ух... эти каналы...

— Актеры?



— Нет — обезьяны... Однако, все это тоже наглядные примеры. Ведь, согласитесь, это все сплошная гимнастика! Ну, как в их компании не додуматься до необходимости трапеции, гимнастического станка, гимнастического шеста или каната?!...

Я согласился с Пурнэлем. Обезьяны были заняты головокружительной серией прыжков и не обращали на нас никакого внимания.

Вход в студию был крохотный, но сразу вводил в большой зал полумесяцем. Зал был подразделен на место для прогулки, с тяжелыми веревчатыми коврами, большой балкон в стороне и место посередине, откуда три ступени спускались в огромный бассейн проточной воды.

У входа сидела обезьяна, евшая орехи, и с завистью смотрела на бассейн с водой. Я понял, что эти „господа“ обычно не допускались сюда.

Здесь не было нужды в них, как я увидел потом. Тут и без них было больше, чем оживленно.

Шесть молоденьких девушек в забавных купальных костюмах прыгали и резвились в бассейне с водой.

В эту возню был замешан один старик-толстяк.

Я подумал: „комик“.

Пурнэль сказал:— Это наш режиссер.

Конечно, не подумайте, что это была готовая сцена для картины-буфф. Все эти люди предавались просто удовольствию.

Пурнэль толкнул дверь в конце полукруглого зала.

Мы очутились в другом, немного меньшем, очень высоком, квадратном зале. По стенам в три этажа шли галереи с бесконечным множеством гладко отполированных дверей, украшенных медными дощечками. Это были комнаты артистов. Направо— мужские, налево— женские, посередине— для детей. Самый зал служит местом отдыха. Огромные кожаные диваны, глубокие кресла, качалки, складные, легко переносимые столы,— вот обстановка этого тяжелого и роскошного макета. Книги, журналы, газеты имелись в большом количестве для желающих.

Из комнат галлереи не было непосредственно доступа в зал отдыха.

Одна лестница галлереи вела в бассейн с водой, другая— в главный зал студии.

Студия была задумана в духе готических соборов.

Центральный неф и с каждой стороны по три подразделения — малые нефы, т. е. шесть меньших зал вокруг центрального большого. Широкий коридор вокруг большого центрального нефа-зала отделял малые смежные залы от большого.

Добавлю еще, что солидные перегородки изолировали центральный зал от боковых и разделяли малые залы между собой, чтоб не мешать разному их назначению.

Нужно было видеть практическую гармонию устройства этого помещения, чтобы понять, какое уважение к труду чувствовалось во всем этом, так превосходно, совершенно задуманном общем-целом.

Люди, которые приходили и уходили разными коридорами, не обращали на нас ни малейшего внимания, не бродили бесцельно по залам, не останавливались там, где их непосредственно не касалось дело.

Как только все эти люди выходили из своих комнат, они прямо направлялись к месту своих занятий.

Больше того. Чтоб не загромождать без

дела зал занятий — они оставались в своих комнатах, пока секретарь, или сам режиссер не вызывал их по телефону.

Среди таких удобств и усовершенствований я был удивлен, не найдя ни одной подъемной машины.

— А что-же тогда делать с ногами, с мускулами ног? — несколько сурово заметил Пурнэль.

Через тройную дверь мы вошли в застекленный центральный большой зал.

В это утро там не работали, и мы имели возможность после того, что открылось моему взору сразу, осмотреть все детально, не спеша.

Первое, что меня поразило — это цвет, цвет соломы, до предела выявленный то там, то сям разбросанными черными графическими мотивами.

Четыре этажа галлерей шли кругом зала над нами. Передвижные мостики тянулись вверху поперек зала. Словно по воздуху, от одного конца зала к другому плавали вагонетки.

Как был велик центральный зал в целом? Затрудняюсь сказать. Но, я думаю, не оши-

бусь, если скажу: длина, примерно, 400 метров, ширина 100 метров и высота 20 метров.

Батареи мощных прожекторов и ламп находились под сводами зала и по сторонам боковых галлерей.

Кроме того, приспособление света подвижных приемников могло бесконечно разнообразить силу света.

Очень удачны были специальные приборы на легких колесиках, которые также служили для передачи подвижного света. Деревянный пол, покрашенный в серо-стальной цвет, напомилавший окраску бронированных кораблей, опускался на десятки метров вниз, или сразу большой площадью, или частями, смотря по требованию *mise en scène*. Верхний свет стеклянной крыши и боковых перегородок вместе с мощными прожекторами и лампами мог видимо давать неслыханный по энергии и мягкости свет.

Само собой разумеется, что все было предусмотрено на случай пожара.

Дезинфекция была обязательна два раза в день.

Эта студия-зал была предназначена для



Л. Эрбе

сложных, обстановочных картин или больших народных сцен.

То, что было более интимно, т. е. большинство современных картин, — снималось в шести смежных боковых залах, в меньшем масштабе напоминавших большой зал.

Нужно ли говорить, что эти залы предназначались только для, так называемых, „интерьеров“ (комнатных павильонов). Нет, картины, действие которых разворачивается под открытым небом, могли бы также найти убежище в этих теплицах. Особенно две из них — глухие, затянутые черным, темные, как камера фотографического аппарата.

Они могли бы вместить в себя фонтаны, сады, улицы, и не только лунные романтические сады или ночные улицы, как на рисунках Густава Дорэ.

Вы сомневаетесь в этом? Но какие есть уже превосходные результаты таких съемок в подобных ателье.

Этот принцип не исключает, конечно, возможности и необходимости съемок под открытым небом, когда в картине стремятся дать то, что Пурнэль определяет, как творение большого классического пейзажа. Но

иногда интимность самой идеи требует интимности выполнения.

Вот почему главный большой зал, приютивший вчера в своих стенах чудовищный пожар завода, завтра собирается принять целый лес, деревья для которого привезли уже из другого леса — леса окрестностей, и к установке которого готовились уже машинисты.

Я позабыл еще вот что сказать.

На одной стороне главного большого зала, вверху, было оборудовано несколько лож. Молодые режиссеры, актеры, операторы, для которых работа их товарищей могла быть полезной, получали иногда разрешение наблюдать за постановками.

Мой друг Пурнэль прищурил глаз и предложил мне сигару.

— Что это за звуки? — спросил я.

Все время, пока мы осматривали студию, я слышал словно заглушенные звуки оркестра. Звуки становились явственнее по мере того, как мы продвигались вглубь студии, повернув от бассейна в зале отдыха к выходу.

— Это бал, — сказал Пурнэль.

— Бал?

В моей памяти воскрес живой и красочный *mise en scène* одного из тех „дансингов“, которые были когда то так характерны для американских фильмов, правда, не всегда оригинальных, но, как говорят в этих случаях артисты, — вся суть в исполнении.

Толкнув дверь, мы, как в волшебной сказке, очутились на террасе. Терраса была, приблизительно, сто метров шириной и двести метров глубиной. Она — была заставлена столами и стульями. Вся бритая публика была занята одним: ели, пили, курили. Посредине был устроен бар с крохотными комнатками по сторонам. Направо — центральный телефон студии, налево — библиотека в несколько тысяч томов. На небольшом углублении перед террасой — площадка (паркет  $60 \times 100$ ) была отведена для танцев. Сверху, над баром, доносились стройные мотивы музыки.

Около 20 пар, когда мы вошли, довольно весело танцевали фокс-тrott. Во всем этом чувствовалось столько свежести, здоровья, что мне, казалось, легче стало дышать.

Здесь кончалась студия. На всем, на фи-

гурах танцующих, группах сидевших, на белых предметах и вещах бара, бегали неуловимые пятна черных, желтых, серых стекол потолка.

Перед нами огромное окно, служившее передней стеной, обдавало все ярким светом. Пейзаж лужаек, проточных вод, цветов с чистым глубоким небом над морем вдали, был тих, кроток и необыкновенно приятен. Всем существом постепенно овладевало спокойствие, вроде, как после душа или хорошей книги. Я этого не сказал Пурнэлю, и он видимо не хотел мне в этом сознаться. Но мы отлично друг друга понимали.

\* \* \*

Мне казалось, что я увидел самое существенное Black and Whit Studio.

Я, по правде сказать, проголодался и думал о завтраке.

Сид Пурнэль не заметил моих сокровенных мыслей и предложил мне посмотреть то, что ему хотелось еще показать мне.

Владение его тянулось далеко за пределы другой серии газонов и посадок, среди клас-

сически построенных аллей с огромными деревьями, напоминавшими Версаль.

Другой огромный бассейн точно так же соединен с проточными водами искусственной реки.

По обеим сторонам рядок цветников, отделявших студию от бассейна, стояли два белых круглых павильона.

В одном из них в нескольких стойлах, разделенных решетками, находились: лев, пума, две пантеры и один статный тяжелый тигр.

В другом, без всяких подразделений, плавно, задумчиво покачивались, перебирая ногами, три молодых слона.

На лужайке, предаваясь невинным проказам, бегали серые обезьяны. Одна из них сидела верхом на борту мраморного бассейна и пристально наблюдала за плавающими там рыбами.

— Вы могли бы, вы должны были бы спросить, — сказал Пурнэль, — почему я не показываю моим актерам того, что называют произведениями искусства.

— Нет, — ответил я, — потому что то, что я, именно я, называю произведением искусства...

Я ничего более не сказал и смотрел в сторону белых зданий зверинца, где скучали его прекрасные звери.

— Гм... да...—промычал Пурнэль, видимо довольный тем, что я смотрю на то, что он хотел мне показать.

Примерно, в двухстах метрах сзади водоема он мне указал на площадку „пелот'а“ \*) (одна из благороднейших игр и, может быть, лучшая разновидность спорта в мире). Одна линия фронта этой игры во время состязаний чего стоит!

В убежище, где над всем царит спорт, возможно-ли, чтоб там не нашлось места для „пелот'а“ басков? Фронтон из чистого камня служил прекрасной границей, замыкавшей мягкую дорожку лужайки.

Сзади небольшого леса, симметрично окаймлявшего фронтон, между листьями просвечивали куски чистых стен.

— Конюшни, — сказал Пурнэль. — В настоящее время там 36 лошадей.

— А другие здания?

\*) „Пелот“—игра басков в Пиренеях, напоминающая игру в мяч.

— Зал фехтования, гаражи, квартиры шофферов, ресторан (довольно дешевый), грил-рум.

Пурнэль шел к морю.

Налево обширный луг...

— Мы забавляемся изредка футболом, мой друг!..

...соединялся вдали с дорожкой для пробега автомобилей, шедшей вокруг всего парка студии.

Справа в долине, где тонул небольшой лесок, раскинулись крыши ателье. Пурнэль указательным пальцем начал по очереди перечислять:

— Там магазин аксессуаров... Там ателье декораций... Там квартиры машинистов... Там общежитие в 250 комнат, где помещается и прислуга... Там отель для статистов—100 комнат и шесть общих палат.

Лесок переходил в фруктовый сад, сталкивался с целой вереницей оранжерей, потом крутым изгибом, впереди которого расстилался необозримый цветник, загораживал нам дорогу.

В фруктовом саду помещалась первоклассная ферма.

Всякий, кто желал, всегда мог получить там молочные блюда, сыр, масло, яйца.

Тут же в превосходном птичнике можно было найти любую домашнюю птицу.

Дом электротехников и электрическая станция находились рядом со студией. Операторы могли располагать небольшими, уютными, отдельными дачками у цветников. Почему-то считали благоразумным не селить их рядом, под одной крышей.

Актеры, которые не хотели бы жить за стенами студии, могли тоже найти здесь себе полный пансион в небольших павильонах (особнячки — три комнаты, кухня, ванная). Все они живописно были разбросаны по склону, как раз против фруктового сада.

Необъяснимо, почему домики обезьян были рядом с особнячками?

\* \* \*

К полдню мы снова добрались до автомобильной дорожки, пересекая диаметр круга. Здесь она шла по краю отвесной скалы.

Внизу расстилалась зеркальная поверхность моря.

На нас нежно смотрела блуждающая лань. Потом она перевела свой взор на приближающийся по рыжеватой дорожке автомобиль.

Пурнэль подал знак.

Автомобиль остановился и довез нас до парадного двора.

В 12<sup>1/4</sup> часов мы сидели с другом за столом в палаццо.

— В конце концов,—сказал он вдруг,—полезно описывать то, что вы только что видели...

— Что вы, что вы, Сид, разве все это расскажешь?

— Согласитесь, что я не лгал, Пурнэль. Нельзя же сказать, что я рассказал то, что видел. Разве это можно рассказать?



## Лица. Маски.

Если оператор и режиссер имеют достаточно сметливости и вкуса, чтоб использовать свет ателье, или приспособить свет солнца — это уже много.

Но это не все.

Нужно еще знать самый материал фотогении: лица, ткани, мебель, декорации, натуру (пейзаж).

Когда же все это фотогенично?

Для лица главное требование фотогении — это возраст (лета). Даже Сарра Бернар не могла появиться на экране в роли Гамлета, Орленка или Федры.

В самом начале, когда искусство французской фильмы только еще зарождалось, — она снялась в „Даме с камелиями“. Рассказы-

вают, что когда эта лента была ей показана, она чуть было не упала в обморок. Так была поражена тем, что увидела.

Это было уже открытием или, если хотите, первым необходимым сведением для кино.

Молодая девушка в кино должна быть действительно молодой.

Такова логика кино.

Этого требуют первые планы. С тех пор, как развитие психологических моментов опирается на эти большие головы, так называемые, „первые планы“ — какое бы то ни было плутовство, обман невозможны.

Еслиб Пирль Уайт, Ирэн Кастль, Карин Гриффитс, каждая имели по семидесяти лет, их первые планы не завоевали бы себе столько явных и тайных поклонников.

Под предлогом юношеской прелести, свеести все к приторной миловидности, жеманству, сладким пустым улыбочкам, как на конфетных коробках — какой все это абсурд! Изгонять все характерное в лице значит — изгонять красоту.

А чем было бы кино без красоты?!

Нужно во что бы то ни стало искать характерное в лице — характер лица. И его нужно уметь извлечь.

Вот почему большие артисты кино так умело, так тонко внедряют характер их лица, что мы назвали бы их маской.

Уметь сделать из лица маску—это самый верный способ извлечь из таланта всю его силу выразительности.

Однако, не будем смешивать белого закрашенного лица с маской.

Белое лицо — это было бы лицо Пьеро. Традиционный, чисто покрытый белилами тип Пьеро, довольно таки ослабленный после знаменитых циркачей Дебюро \*) — это рисунок. Маска же есть маска.

Разрисованный Пьеро — плосок и выигрывает от этой плоскости, — вот почему он так хорошо обрисован. Маска не может быть нарисована — она должна быть изваяна.

Эта разница между рисунком Пьеро и скульптурной маской кино может служить серьезным испытанием искусства артиста. Правда, мало, кто умеет создать скульптурную маску, куда можно было бы потом вписать

\*) Дебюро (Debuigeau) — имена двух знаменитых мимов: отца Гасикора (1796—1846 г.) и его сына Шарля (1829—1873 г.), которые создали тип Пьеро на арене цирка.

все тончайшие, неуловимые нюансы переживаний,

Но раз овладели этой белой стеной, почти что бесстрастной, это не значит, что тем самым все уже сделано, все выражено. Это только экран, где наши чувства и страсти должны сыграть свою роль.

Применение этого приема не годится, однако, для любой картины. В некоторых случаях он может быть даже вреден.

Еслиб Дуглас Фербэнкс, элегантный спортсмен в „Приключениях Нью-Йорка“, замаскировался бы таким образом — он многое потерял бы в своем очаровании.

Точно так же Вильям Хар, Рио Жим. К тому же столкновение актера с природой под открытым небом не дает ему возможности чрезмерно стилизовать себя, потому что невозможно стилизовать деревья, дорогу, лошадей, как это возможно на холсте. Маска стилизует.

Она применима в драмах, развертывающихся в ателье, где мы имеем все богатство тончайших эффектов света, она хороша в применении к тем схематическим персонажам, которые мы порой видим в фарсах, и еще более

прекрасное отображение чего мы находим в рыжих мюзик-холла.

С этой точки зрения Чарли Чаплин обладает первоклассной маской.

Он столь же типичен, — не правда-ли? — как японские куклы или куклы и божки диких племен далекой Африки, которыми мы так восхищаемся.

Его строгость движений, его необыкновенное сверкание глаз, ирония, которая концентрирует весь темперамент великого артиста — используют его маску с поразительной виртуозностью, черпают в ней весь свой блеск и очарование.

Наиболее притягательные маски, которые дало нам американское кино — почти все женские.

Привычка наряжаться у женщин таит в себе что-то врожденное от этого специального таланта.

Так Маэ Мюрай в картине „Анис, девушка фермы“, Мария Доро в „Священном бриллианте“, Сен-Оуэн и Маэ Марч в „Нетерпимости“, Луиза Глом в картине „За спасение своей расы“, Норма Толмэдж в „Ласточке“ и „Безответственном“ — вот замечательные

примеры стилизованных лиц кино. Точно так же может быть в несколько меньшей степени Пирль Уайт, Ирэн Кастль, Бесси Лов, Мабель Норман, Констанца Толмэдж.

Французы начинают копировать эти попытки.

Копировать — хуже, чем подражать, и подражание ничто, в сравнении с вдохновением.

Я не говорю о тех, кто одарен природной маской, как Сесею Хайакава и его жена Тзурю Аоки.

Мы люди Запада, и удивительная гармония азиатов как будто не особенно нас трогает.

Вот почему Сесею Хайакава для нас далеко еще не то, что он есть на самом деле: самый великий, трагический артист современности.

## Искусственное бесстрастие.

Маска помогает сконцентрированности черт, но не всякая маска удовлетворительна. Некоторые пытались прибегать к довольно опасным средствам.

Вы знаете, что наркозы ослабляют мускулы до полной неподвижности спящего лица. Известная доза кокаина создает маску и придает глазам странную устремленность, очень нужную кино.

С меньшим риском тех же результатов можно было бы достигнуть с помощью пятидесяти грамм аспирина.

Но ценность таких достижений довольно парадоксальна.

Следовательно, я нисколько не буду удивлен, если их предпочтут другим.



Абель Ганс

Собственно говоря, режиссер — вот кто должен знать, хорошо-ли сделал актер, выбрав маску белую или маску фиолетовую, или наложив гримм всех цветов радуги, на манер английских комедиантов.

Маска Хайакава, скопированная Х... может быть, в зависимости от картины, света, общего плана режиссера, которые должны будут ее использовать — подходящей, никуда не годной или прекрасной.

## Парики.

Точно также, слишком усердные актрисы, полагавшие снискать мировое признание, устраивая у себя на голове из волос девственный лес — жестоко обманулись.

Я не люблю этих всклокоченных волос, что многие считают очень фотогеничным. Конечно, приятно, когда какой-нибудь персонаж должен показать подчеркнутую миловидность.

Но все же это не должно быть слишком грубо.

Ибо нельзя же в самом деле думать, что прекрасные волосы Мэри Пикфорд можно имитировать до смешного, наряжая в пышные парики наших примадонн.

Смешная иллюзия, которая становится печальной в самые драматические моменты. В самом деле, посмотрите строгость прически Ирэн Кастль, Нормы Толмедж, Франчески Бертини, этой героини чувств.

И посмотрите на растрепанные всклокоченные волосы, на всю эту волосатую истерику, показываемую в наших картинах, и которая нравится. О, психология, притянутая за волосы!..

## Светский человек.

Тип мужской красоты — трудная задача для большинства французских кинематографистов.

Если хотят имитировать американский сценарий или американские характеры, у нас не находится ни достаточно ловких спортсменов, ни элегантных атлетов, чтоб заменить американцев.

И если уступают французским требованиям, которые принуждают выбирать светские сюжеты, то найдите мне хоть светского человека.

Среди наших артистов нет надлежащего подбора.

Признаюсь, меня удивляет, что такая страна, как наша, и на сцене не нашла достаточного отображения всех ее качеств элегантности.

Во французских фильмах, как и во французских пьесах, очень редко, когда бы воспитанный человек не походил на рыцаря с базара. А Дестэн Фарнум больше, чем воспитанный человек—это настоящий джентльмэн.

## Глаза.

Долгое время соблюдали закон насчет фотогеничности цвета глаз.

Французы требовали черных глаз. Но для экрана лучшие глаза светлые. серые, зеленые, голубые.

Дебютант с голубыми глазами принципиально был бы удален из французской студии. Среди же американцев, обладающих голубыми глазами, я могу назвать: Дороти Гиш, Фанни Вард, Энид Беннет, Карин Гриффитс, Полину Фредерик, Виллиама Фарнум, Чарли Чаплин и его брата Сиднея Чаплин и много, много других, не столь одаренных.

## Нагота.

Тело — фотогенично.

Итальянцы поняли это раньше других.

Часто высмеивают итальянских героинь, что они вечно наряжаются, что в любое время, любой момент любой фильмы их можно встретить разряженными в обольстительные бальные туалеты, сделанные с расчетом, чтоб как можно больше были обнажены руки, шея, плечи.

И это не потому только, чтоб у них было особое пристрастие к помпезной роскоши, что, надо сказать, всегда нравилось латинским народностям Средиземного побережья. Нет, итальянские режиссеры знали еще, что тело — один из прекраснейших материалов, которым располагает фотография и кинематография.

Действительно, матовость кожи южан под слепительными жгучими лучами их солнца,



дает удивительную скульптурную выпуклость формы.

Это не мало помогло соблазнительной прелести прекрасных комедийных артисток, как Лида Борелли, Пина Минтишелли и особенно Франческа Бертини, которая должна была бы быть и, в конце концов, будет лучшим связующим звеном между кино латинской и американской рас.

Ее портреты-типы, как Федора, Дама с камелиями—в этом смысле показательны.

Было ли это искусством режиссера, или самой Бертини, но руки ее выявили нам этот замечательный талант.

Американцы последовали за итальянцами. Они пошли даже дальше.

После того, как они обнажили все доступные им плечи, они принялись за ноги. В своих легких комедиях, они довели этот всех приковывающий тип „girl“ (девочка) и всевозможные мотивы с переодеванием прямо до садизма.

Главный мастер этих дел ныне—Мак Сетт.

Он не колеблется украшать свои новые фильмы совершенной наготой, правда, куда

более целомудренной, чем все эти милые создания в пижамах, и... куда более фотогеничной.

В картине „Milkly“ Абель Норман, чтоб принять морскую ванну, появляется на пляже без костюма.

О! мы там скоро увидим еще не то!

И в то же время мы до сих пор все еще слушаем все эти басни о неумолимой стыдливости американцев и стараемся, чтоб наши фильмы были столь же идиотски глупы, как эти анекдоты.

Впрочем, некоторая независимость, надо сказать, начинает проявляться и у французов. Конечно, в данный момент, далеко еще до того, чтоб потребовать, скажем, у Мюзидоры пробежать по заповедному лесу нагишом.

Начинают, пока что, с самого наивного и самого опасного — с шеи и плеч, как я уже сказал.

Когда появилась картина „Forfaiture“ (Вероломство), все пришли в восторг от сцены полной сладострастной жестокости, где Сесею Хайакава прижигает раскаленной печатью плечо Фанни Вар.

С тех пор почти во всех французских драматических фильмах нам приходится быть свидетелями одной и той же довольно дикой сцены, где рука мужчины обнажает плечи и грудь героини.

Примеры: Эмми Лин в „Mater Dolorosa“ („Матерь Долороза“) и „La Dixième Symphonie“ („Десятая Симфония), Мариз Доврей — „J'accuse“ („Я обвиняю“), Мадди — в „Le Penseur“ („Мыслитель“) и так далее.

Достигнутый результат зачастую вызывал смех, хотя не этого конечно хотели. Всякая смелость имеет свою цену, когда она появляется в свое время и на своем месте.

Гораздо более счастливый опыт такой пластической фотогении я нашел в картине „La Sultane de l'Amour“ („Владычица гарема“) сделанной Луи Нальпа. Воспользовавшись одним из сказочных приключений „Тысячи и одной ночи“, он развернул перед нами легендарный Восток с обычными его героями: сладострастная интимность гарема, истома и мечты у фонтана, зазывчивые танцы, где так очаровательна Дурга, гибкий индус с фигурой хищника...

## Черный бархат.

Однако, я нахожу эту картину далеко не безукоризненной.

Цензура охотно вырезала бы все сцены, полные сладострастия и нежности этой любовной поэмы, потому именно, что они сладострастны и нежны.

Что касается меня, то я бы их срезал, потому что они показаны на фоне черного бархата.

О, этот черный бархат!..

Какое количество уже изведено этого материала!

Но слишком много его еще остается.

А знаете ли вы сколько вреда он причиняет движению? и выразительности? и свету? и жизни на экране? Неужели вы не видите,

что ритм разбивается, чувство извращено, мысль исчезает, когда возникают эти образы—мрачные и изуродованные, как у уличных фотографов?

Если необходимость во что бы то ни стало заставляет вас изменить реальный фон—заменяйте его мягко-серым фоном. Но еще лучше нечто туманное, нежно расплывчатое. Какая получается тогда сила выразительности! Но кто первый на это отважится?

В картинах, как „Завоевание Золота“ „Проклятое богатство“, „Изгнанник“, мы были поражены, когда увидели персонажи, появившиеся у серой стены—каменной, деревянной или глиняной—не все-ли равно? Заметили-ли вы, что рельеф лица становится тогда более мягким, форма становится более строгой? Попробуйте это.

Англо-саксы, народы Севера и, особенно, немцы и американцы постоянно имеют перед их глазами больше плоскость голых стен.

Наши глаза, напротив, встречают большей частью завитки, рогульки, разные каракули, овальные ободки—все кокетливая миловидность наших старых времен—изысканная

и мертвая. Но фото, иллюстрированные журналы, кино—открыли нам очарование этих гармоничных экранов. Почему бы и мы не могли воспользоваться ими? Кино—не победа-ли это „Луи XV?“

## Декорация, мебель, аксессуары.

Когда режиссер обставляет сцену, он почти никогда не задумывается над мебелью, аксессуарами в смысле их фотогенических качеств, как и над фотогеничностью своих актеров. Прискорбное влияние театра на кино.

И еще большее влияние наших привычек. В стране, где стиль Луи XV и Луи XVI имеет еще силу закона — трудно ему не поддаться. Эпоха Первой Империи и Луи-Филиппа хотя и в такой-же моде, однако, этот стиль имеет гораздо больше линий, нужных фотогении.

Итальянское кино не в меньшей степени заражено этими предрассудками и пережитками. Ох, эти старые цивилизации!.. Однако, пожалуй, века имеют мало отношения к делу. Если-б китайцы и японцы имели вкус к кино,

они нашли-бы в старинной мебели, статуях, картинах, атмосферу, вполне пригодную для кинематографии. Поймут-ли меня, если я стану, утверждать, что я не нашел ничего более фотогеничного, чем Будда?

Искусство американской фильмы не было стеснено французской мебелью. Изысканная строгость англо-саксонской мебели, исправленная и подчеркнутая мюнхенскими тенденциями, достигла в настоящее время наиболее типичного синтеза линий, — и, возможно, на долгое время. Возвращаться к вышедшим из употребления стилям — значило-бы в конец разрушать зрительное равновесие, с таким трудом добытое. Углублять найденное тоже невозможно. Мебель слишком модерн, разоблаченная экраном во всей ее красивости и приятности и не имеющая никакой строгости и чистоты линий, тоже не годится для интимной обстановки, и, следовательно, ей нельзя пользоваться для выявления психологии драмы.

Точно так же не достаточно думают о фотогеничности отдельных предметов. Телефонный аппарат, например. Франция, вне всякого сомнения, страна, где царит почти полное единодушие насчет того, что телефонный

аппарат—безобразная вещь. Кое где об этом думают иначе. Но бесполезно спорить об этом. Во времена паланкинов, когда людей переносили на носилках, благовоспитанные люди искренно оплакивали безобразие прогресса, через пятьсот лет точно так же будут сожалеть о безмятежности жизни экспрессов и подводных лодок. Кинематографисту, глашатаю прогресса, приличествовало-бы несколько торопить эту эволюцию суждений. Телефонный аппарат—фотогеничен.

Режиссер должен это знать, чтоб нас заставить это знать.

Локомотив, океанский пароход, аэроплан, железная дорога—точно так же, по самому характеру своей структуры, фотогеничны. Всякий раз, когда на экране бегут кадры „кино-правды“, показывающие нам движение флота или корабля—зритель вскрикивает от восторга. В конце концов, наши режиссеры поняли, что это нравится. Сколько еще нужно времени, чтоб они поняли, что это нравится потому, что это фотогенично?

Они думают, глядя на успехи американских картин с их преследованиями, похищениями, свадьбами в авто, что достаточно

показать толпе автомобиль, чтоб доставить ей удовольствие. Это было-бы, конечно, не плохо, если бы автомобиль летел стрелой, если бы он был прекрасен по конструкции, но беда в том, что наши автомобили движутся больше, чем осторожно, их боятся поломать, потому что они взяты на прокат, они вовсе не прекрасны, потому что, взятые из гаража, они зачастую напоминают почтенные колымаги для прогулок конторских служащих. Все это, согласитесь, не так уж приятно созерцать. Французские фильмы с приключениями, как „Judex“ („Жюдекс“), „La Nouvelle Aurore“ („Новая заря“) много теряют когда выплывают эти тяжело-пыхтящие, грузные „лимузины“ гаражей. Но взгляните на автомобиль Пирль Уайта, Дуглас Фербэнкса, Ирэн Кастль. Они — модэрн. Это слово, конечно, имеет временный смысл. Но и красота кинематографии тоже пока еще временна. Пусть только не пытаются придавать ей значение чего-то доисторического.

Вкус режиссера, очевидно—единственный закон в выборе фотогеничного материала, независимо от того, какова его значимость и ценность. Фотогеничный консоль в руках

дурака не представляет большей ценности, чем кучка камней.

Многие из французов обладают вкусом. Почему же никто из них не показал нам на экране наилучшего образца фотогении мебели, декорации, внутреннего убранства комнат. Виртуозность американцев ограничена. Изобретательность немцев далеко не исчерпала всех возможностей геометрического построения декораций. Впрочем, Марсель Л'Эрбье \*) в своей картине „Rose France“ осуществил уже одну из труднейших задач фотогении, он достиг фотогеничного разрешения того, что называют атмосферой.

---

\*) Марсель Л'Эрбье—один из страстных новаторов в новой французской кинематографии.

## Мода.

Долгое время упорно и искренно искали то, что должно быть фотогеничной модой. Для мужчин это было не так уж трудно—покрой, цвет мужского костюма зачастую легко можно приспособить к белому и черному в кино. Другое дело—разрешение для женского фотогеничного костюма. Есть две точки зрения.

Прежде всего то, что фотогенично в собственном смысле этого слова. Нужны костюмы, которые хорошо воспринимаются зрительно. Можно исходить из такого положения: фотогенично короткое платье английского покроя из тяжелого черного и белого сукна, шелковый джерсе серо-стального цвета, бледно-голубое, цвета соломы или розоватое тоже дает ряд гармоничных созвучных разрешений на экране. Пирль Уайт, например, одевается очень фотогенично: ее черные пальто мужского покроя, спортив-

ные юбки, ее белые гетры или лакированные ярко-желтые ботинки дают прекрасный зрительный силуэт.

Внешний облик Ирэн Кастль, еще более изысканный,—не менее ярко отпечатлевается зрительно. Ее необыкновенная грация позволяет ей раскрывать все детали формы в совершенстве. Форма ее шляп, платьев, ее манто, так фотогенично всегда обрисованные, придают фильмам с ее участием исключительную привлекательность. Вспоминается картина „Сердце Героини“. Это стиль современный и новый, как будто не имеющий времени.

Но вот другая точка зрения: время. После различных опытов пришли, приблизительно, к такому выводу: изгнать все характерные костюмы—все моды. Что же, это, может быть, не так уже дурно. Достаточно вспомнить, как мы смеялись, увидя старые американские картины, сделанные пять лет тому назад, когда прошли перед нами парижские моды, использованные там с запозданием еще примерно лет на пять.

Итак, решили придумать для артисток кино нечто вроде формы. Просторное платье, довольно длинное, впрочем, не слишком длин-

ное, со складками, напоминающими складки античных хитонов. Играла же Сарра Бернар всю свою жизнь в длинной тунике, Элеонора Дузэ тоже! Очевидно, покроей такой одежды годен для всех времен. К тому же, злоупотребление бальными нарядами облегчало устремление к этой новой традиции.

Однако, следовало бы и как можно скорее все это пересмотреть. Мыслите ли вы, чтоб фильма XVIII века „David Garrick“, например, не была бы в стиле восемнадцатого века? Нет. Но тогда нужно уметь создать то, что называется атмосферой. Наши первые исторические французские и итальянские фильмы—явно сущий вздор, именно благодаря полному отсутствию этой атмосферы. Я думаю, что придет день, когда наши фильмы будут иметь эту атмосферу, тот воздух, которым дышет каждая эпоха. И тогда исторический костюм сможет, должен будет соответствовать своему времени и это не будет шокировать зрителя, как не шокируют его моды на картинах Манэ, Ренуара или Алфреда Стевенса.

Эта окружающая атмосфера невозможна без чувства прекрасного, ибо она предполагает красоту. Красота предполагает стиль. Я до

сих пор ничего не видел в кино столь строгого, тонко продуманного в смысле стиля и атмосферы, как картина „Жанна д'Арк“, в главных ролях с Жерардиной Феррор и Робертом Хоттон, в постановке Сесиль де-Милль. Созданная в Америке, с приемами чисто американскими, это творение мне показалось глубоко французским, как сама легенда, из которой был взят сюжет и вдохновение режиссера. Она окутана как раз той самой атмосферой, какая ей нужна, и выдержана в том стиле, какой ей необходим. Фрески Парижского Пантеона, Пювис-де-Шавана ничего не могут прибавить к этой картине. Благодаря американскому режиссеру Сесиль де-Миль, я видел в 1920 году коронавание Карла VII в Реймсе и взятие Орлеана Жанной д'Арк.

## Ритм.

В картине „Жанна д'Арк“ Сесиль де-Милль я видел еще один замечательный технический феномен. Я видел ритм.

Места, где перед Жанной д'Арк, как видение, проходят картины, с таким мастерством построенные благодаря техническому приему, который на языке специалистов называется „сюримпрессион“ — способ наложения одной фотографии на другую.

Английская армия, попирающая придворных французского короля, и моменты, когда священный кортеж входит в Реймский собор — ритм достигает своего апогея — он почти осязаем. Все живет — и живет внедренное, внушенное ритмом. Как в симфонии, где каждая нота словно приносит в жертву свою собственную жизненность общему построе-



нию целого, все плоскости, тени движутся, перемещаются, расчленяются, снова строятся, следуя необходимости могущественной оркестровки. Это самый совершенный пример равновесия фотогенических элементов, какой я когда-либо видел.

Очень редко случается, чтоб ритм фильма был выявлен полностью. Сколько мы знаем сценариев, имеющих все необходимые пометки, со всей полнотой и точностью исчерпывающие все мелочи. Порой даже там находят превосходные подробности всех *mise en scène*, но почти никогда не находя там движения, порыва, зрительно выраженного ритма, заранее предвиденного, установленного цифрами и обоснованного словами. А что же могут сделать без этого оператор и режиссер?..

И когда картина уже готова, кто может смонтировать сцены. Очень немногие имеют это нужное чувство меры, чтоб вырезать, обтесать эти тысячи метров заснятой пленки.

Очень не многие знают искусство, как обработать эту музыкальную алгебру, которая руководит должным размещением зарегистри-

рованных кадров. Каждое кинопредприятие должно бы придавать столь же большое значение монтировщику, как и режиссеру, и уметь точно распределить их очень ответственную работу. Тогда мы имели бы гораздо чаще хорошие картины.

Есть и еще одна группа работников в кино, которые нуждаются в точном руководстве. Я разумею кино-работников, на обязанности которых лежит проектирование картины на экране. Ведь сколько фильм, столько и своих особых ритмов. Падеревский несколько иначе передает любое музыкальное произведение, чем механическое пианино. В ожидании своих Падеревских в проекционных комнатах, будем, по крайней мере, иметь такие механические пианино, способные не портить фальшивыми ритмами ритма картины.

## Слово.

Зритель видит то, что дурно. Почему, в самом деле, режиссеры часто не зрители? Зритель видит и слышит.

Потому что актеров слышат.

Трудно мимировать без слов, когда актеры еще не достаточно воспитаны экраном.

И никто, видимо, серьезно не думает заняться этим воспитанием. Некоторые киноактеры, снимаясь, почти всегда говорят. И так как диалоги, которые они ведут, всецело их собственное произведение—вы угадываете, что это за стиль!

Недавно мне пришлось присутствовать на съемке одной светской фильма, где одна аристократическая чета вела перебранку примерно следующего рода.

Супруг кричал:—Сушеная вобла!.. Мразь!.. Стерва! .

Это само по себе, пожалуй, и не так то важно и имело бы только некоторые неудобства по отношению к его партнерше, если бы такая была черезчур изысканна, что, впрочем, встречается довольно редко.

Обидно то, что зритель видит на экране движение губ. Он слышит разговор актеров.

Зритель смотрит на фильму, как на нечто абсолютное, т. е. вне времени, вне происхождения, вне диалекта. Если вы его принудите слышать, что такая то драма снята на английском, или итальянском, или французском—он будет недоволен. Во Франции особенно не любят слышать иностранную речь, когда ею не владеют. Заграницей думают, что наши актеры мало действуют. Но они не добьются никакого снисхождения, разговаривая в кино.

## Примитивы.

Наша кинематография очень плохо умеет избегать маленьких ошибок, которые, однако, сильно шокируют публику.

Почему?

Потому что хозяева положения, хозяева данного часа — а часы теперь бегут быстро — не знают широкой публики.

Они не ведают, что их воспитание, как создателей и творцов, быстро подвинулось-бы вперед, если-бы они поняли весь смысл и значение этой жадной толпы.

Однако, я принужден думать, что это невозможно, потому что я не знаю у нас, за редкими исключениями, кинематографистов, которые смогли-бы усвоить себе самое главное, самое существенное, того что представляет из себя этот зритель.

Куда идут они искать этот ритм, эту человечность, этот порыв, без чего фотогения обречена оставаться лишь ублюдочной и бесполезной фотографией?

Увы, они идут просить милостыни у другого зрелища.

Театр, от которого они должны были-бы бежать — это все, что манит и приковывает их внимание.

Между тем, как кино куда более театра-лен, чем наш театр, потому что он говорит всему миру.

Его публика состоит из толпы, всех толп всего мира.

Кино возвращает нам то об'единяющее искусство, погребенное со времени греческого театра, где вся страна размещалась на ступеньках в тридцать тысяч мест и слушала трагедию.

Огромное большинство земледельцев, рыболовов, солдат, которые были завсегдатаями античных представлений — не мешали созданию великих творений.

Никакой театр последующих цивилизаций не превзошел Эсхилла, Софокла, Эврипида, к чему Шекспир только приближался.

Наше кино, видимо, предпочитает обходиться без своих высоких образцов искусства. Его активные члены довольно таки плохо осведомлены насчет эллинских трагедий и ничего, кроме ошибок оттуда не почерпнули. Двое или трое из них без запинки произносят иногда имя Шекспира, но мало кто из наших режиссеров мог бы разобраться в нем.

Я спрашиваю себя, в виду такой некультурности, не могли бы они многому научиться в соприкосновении с эпохой примитивов?

Средние века имеют общественно-художественное значение, потому что искусство средневековья было близко народу.

Мистерии, архитектура, скульптура, декоративные украшения достаточно ясно об этом говорят.

Живопись этих веков еще более захватывающа.

Приемы стиля и синтеза там, как нельзя более, отвечают той обнаженности линий, что так хотелось бы чаще видеть в произведе-

ниях кинематографии. Когда Абель Ганс \*) превозносит великого Дюрера, он конечно по своему прав, но гений не может служить моделью для тех, кто видит только грубую материю и не замечает внутреннего огня. Не будем вызывать гениев. Он придет, когда настанет время—вот и все.

Я требую только от некоторых из наших режиссеров, чтоб они уподобились в своих первоначальных исканиях художникам эпохи примитивов.

Я как то имел случай снова увидеть в одном из маленьких кино Брюгге, ужасно закуренном английским табаком, маленькую фантазию, когда-то показанную в Париже под названием: „Безумные похождения Шарля и Лолот“, которую здесь окрестили: „Погоня за миллионами“ (английские афиши тоже самое публикуют под заглавием „Roman“ и подлинное название которой: „Tillie's punctured Romanse“ (Чувствительный роман Тилли).

О, юмор переводчиков в кино!..

\*) Абель Ганс, как и М. Л'Эрбье и автор этой книги, один из талантливых режиссеров во франц. кинематографии.

Не знаю, может быть, это было в зависимости от города, в котором я находился, и что зачастую одним каким-нибудь тоном или полутонем изменяет многие из наших маленьких мыслей, но факт тот, что Чаплин показался мне более совершенным Чаплиным, хотя эта фильма и роль, которую он там играл, несколько не были совершеннее.

Я не видел уже кадров американского модернизма, где разворачивалось действие. Мне казалось, что юморист плавно двигался среди тонко, до мелочей вырисованных декораций — тех маленьких домиков, маленьких деревьев, крохотных людей, где фламандские примитивы так любили располагать свои живописные мотивы „Поклонение Волхвов“, „Разрушение Вифлеема“, или „Путешествие святого Урсула“. Я подумал: да имеет ли и сам Чарли Чаплин лицо, до ясности обнаженное, способное так же тонко, точно показать скрытое чувство, как показывали когда-то какой-нибудь волосок на старинном фарфоре.

Не есть ли он—Чаплин—модель для нашего примитива? Не есть ли он (модель и художник одновременно) сам наш примитив?..

Однако, я на этом не настаиваю, потому что, еслиб я стал продолжать, я дошел до того, что стал бы говорить о Мемлинге \*), нашлись бы, пожалуй, честные граждане, которые закричали бы: „Нет, нет, довольно! Этот парень слишком далеко зашел в своих парадоксах!“...

И, может быть, было бы лучше, еслиб кино совсем могло обойтись без этих художников-живописцев. Станут копировать...

Американская фотогения еще как следует не понята у нас.

Поймут ли когда-нибудь еще более совершенную фотогению голландских примитивов?

Ба!.. Не ходите господа в музей, не ходите в театр, не ходите в кино...

---

\*) Мемлинг—известный фламандский художник пятнадцатого века (1435 г.).

## Мюзик-хол.

Может быть, чтобы работать, следовало-бы почаще посещать мюзик-хол. Там можно многому научиться.

Это убежище фотогении.

Свет и экспрессия—два искусства в большом почете в мюзик-хол. Самый мюзик-хол, во всем своем ансамбле—особое искусство. Но кто так думает под нашим латинским небом?

Это — секрет, идущий к нам через Ламанш и еще через Атлантический океан. И секрет, который имеет у себя по соседству другой секрет. Ведь три или четыре номера Альгамбры \*) являются порой настоящим открытием с точки зрения кинематографии.

\*) Альгамбра—лучший мюзик-хол в Париже.

Резкость, впрочем, очень тонкая и деликатная, что дает свет прожекторов, еще мало оценены у нас.

Вообразите, что наши театры все еще возятся с этой ребячески-забавной рампой, которая так прекрасно освещает ноги и лицо оставляет в тени. Что сделала бы с этой доброй старой рампой Габи Дэли, эта чудесная куколка, и каждая прядь ее волос, растрепанных и стилизованных сверканием электрического света.

Не находите ли вы, что наши картины кажутся освещенными такой рампой? Только рампа сцены затушевывает возраст наших ветхих, официально признанных знаменитостей и тем самым как бы их молодит, тогда как наш экран превращает наших молоденьких артисток в преждевременных старух.

Литль Тич, Грокк, Сам Бартон—эксцентрики, то ослепляющие пышностью костюма, то появляющиеся в жалких лохмотьях,—владеют синтетическим искусством, откуда вышел Чарли Чаплин. Честер Конклэн, Сид Чаплин, Фатти не являются ли единственными в наше время, кто разоблачил суровое могущество иронии?

Ирония, безумство, страсть, печаль, воля, правда и, наряду с этим, такая обнаженная ясность, не есть ли в высокой степени — Вильям Гарт, Сесею Хайякава, Шарль Рэй, Дустэн Фарнум, Дуглас Фербэнкс и почти все их партнеры.

Чувство схематической экспрессии, как у Маэ Марч, Бесси Лов, Мэри Пикфорд, расчет и завершается игрой живого света, тайной которого, — теперь это уже для всех очевидно — обладают и их режиссеры, и чем, увы, не умеем до сих пор воспользоваться мы.

Все эти явления нового искусства, плохо понятые у нас, объясняются особенностями расы и, вероятно, также моды.

Когда то была мода на ослепительную мишуру цирка с роскошными колесницами римских владык, наездницами, гимнастами как, например, Летний Цирк Ипподрома.

Видимо своя мода не пришла еще до кино.

Но не присутствию ли у нас в Париже стольких англичан и американцев мы обязаны возникновением прекрасных мюзик-хол. Извлечем же из этого надлежащую пользу. Как хорошо было бы, еслиб наши режиссеры почаще проводили время в Альгамбре!...

Несчастье, что наши кинематографисты посещают только театр.

Консерватория, Одеон \*), Французская Комедия \*) заранее покорили их. Когда вы делаете им какой-нибудь упрек — они сваливают все на операторов, на аппараты, на декорации.

О, еслиб они умели использовать все это как американцы!..

---

\*) Одеон, Французская Комедия — драм. театры в Париже.

## Комическая фильма.

Наше кино не имеет режиссеров комических фильм. Совершенно не имеет. Буквально ни одного.

Оно имеет авторов или, вернее, собирается их иметь, потому что Тристан Бернар \*) начинает давать уже экрану юмористические идеи. И эти идеи уже далеко не те лохмотья и выжарки его пьес, как когда-то. Оно имеет уже, — (в ожидании лучших) — ценных актеров, пришедших из драмы, из консерватории, из кафе-концертов. Но самая изобретательная идея, самый темпераментный артист-буфф кинематографически ничего не смогут, раз нет все организующего таланта режиссера.

Почему американская буффонада вызывает

\*) Т. Бернар — известный драматический писатель во Франции.

такое веселье? А она имеет налицо все, чтоб не нравиться публике латинской расы; она решительно не совпадает с самим характером нашей фантазии, которая так литературна.

Их сценарии не изобличают исключительно гениев, их артисты не блещут ничем особенным в сравнении с нашими, их перипетии в развития действия не превосходят в изобретательности логический лиризм Фейдо или невинные мальчишеские проказы покойного Лабиша. Но чтоб разрешить все эти загадочные теоремы нужен, серьезный руководитель всей этой запутанной игры. Над всем этим должна превалировать самая точная и самая драгоценная в этом случае математичность, точность, управляющая всем этим с таким-же расчетом, как расчет жонглера за работой, команда стратега на поле брани или, чтоб вас не испугать, — творчество поэта.

Эти смелые фабриканты смеха обладают редкой ловкостью и тонкостью. Их точный расчет удесятеряет их ум, или заменяет его, если такового нет. Тип такого создателя-конструктора фарсов — Мак Сенет. Я этого работника очень ценю. Один подобный вдохновитель должен иметь такой-же размах, как Антуан,



или Рейнгард. А Америка имеет дюжины приближающихся к нему, одинаковых с ним и, даже, возможно, в скором времени могущих превзойти его.

Конечно, я не назову вам заглавия их картин, я в этом случае имею недостатки своего народа, забывающего имена и названия того, что не скучно. Впрочем, этот недостаток памяти по отношению к тому, что нас так забавляло и радовало является своего рода данью уважения.

Вы ведь помните, не помня заглавий, комические силуэты и всю трепетность, Чарли Чаплина, этого великого человека пародии, или Фатти, Честера Гонклэн, больше известного под кличкой Жозеф, Мак Свэн, кинематографического псевдонима которого я не помню, и Гарольд Ллойд? Сопротивлялись-ли вы когда-нибудь их эксцентричности? Нет,—пусть даже если они были порой вульгарны или животнo-скотски, как вы часто говорите, что не мешает, чтобы они не заставили вас смеяться до слез. И этот смех не идет только от них самих, или их действий, но гораздо больше, от их тонких, умелых руководителей.

Французские комические фильмы гораздо

меньше заставляют вас смеяться. За редким исключением, они скорее заставляют вас плакать. И это потому, что эти бледные маленькие ленты сделаны на скорую руку, ничего не понимающими в этом деле людьми, или самими участниками картины. Я не хочу сказать, что тут никогда не может быть успеха. Я хочу сказать, что это очень тормозит успех. Тогда, как мы знаем, что у нас есть все, чтоб достигнуть его. И это могли-бы сделать давным давно. Но как видно, ни что нас не торопит и... ничего не видно на горизонте. О, этих мастеров всяческих драм хоть отбавляй. Все эти ужасы всевозможных драматических событий и трагедий аннектировали наше кино, и торгоши этими ужасами сделались хозяевами положения. Эта наш кинематографический „Grand Guignol“ имеет десятки тысяч подразделений, извинительных в одном случае и несносных в другом, загроможденных воистину ужасающими оргиями светотени, контражурами и всеми этими „лосе-фюллеризмами\* \*) в черном и белом.

Но как только дело касается веселости,

\*) Лосе-фюллеризм производится здесь от имени Лосе-Фюллер—модная танцовщица.

остроумия, иронии—никого. Нельзя-же в самом деле думать, что репертуар времени войны, по горло насыщенный безвкусной приторностью, паясничеством в коротеньких рубашенках и всяческими непристойностями, под опекой всех этих поставщиков ходкого товара всевозможных обзрений—проглотил всю веселую пищу.

Наши комические актеры идут в кино. Правда, как говорится, не из любви к искусству (довод, недостаточно убедительный для успеха дела). Но почти все они величественно бродят в потемках. Пусть же сами выпутываются! Никто не заботится, чтоб им помочь.

Но никто значит не способен? Возможно. Тогда будем ждать искупителя из бедных комедианеров буфф, а пока что будем втихомолку скучать в темных залах.

А сколько могло-бы быть дела! Ригадэн, правда, человек другого времени, давно покоится под своими собственными развалинами. Макс Линдер, такой деятельный, такой подвижный, такой бесстрашный—не может больше видеть себя и следовательно исправиться. Останется ли он с его прежними манерами и приемами? Какие сокровища настоящего

веселья и юмора разматывает он даром. За недостатком хорошего, дельного руководителя-режиссера он теряет три четверти из своего, так щедро отпущенного ему природой таланта. Жаль, очень жаль!

Впрочем, все это, конечно, гораздо труднее, чем многие думают. Иначе, как объяснить, что все эти актеры, из которых двое—трое ителлигентны, так бесплодно расточают свои усилия и порыв, когда они предоставлены самим себе. Артисты, да, но скорее инструменты, они плохо владеют своим собственным инструментом. Скрипки не играют на скрипках, как-бы они хороши ни были. И именно, чем они лучше, тем лучшего они требуют исполнителя. Кастрюля ничего не стоит в руках Кубелика. Но скрипка Кубелика еще меньше стоит в руках какогонибудь „пиликалки“ В кино мы имеем много кастрюль, несколько скрипок, довольно многочисленную семью „пиликалок“ и ни одного Кубелика...

## В защиту театра.

Наше кино делает ошибку, злоупотребляя театральными приемами и ничего нестоящими для кино иллюзиями сцены. И в то же время оно отказывается уделить театру часть своей работы, которую оно, казалось-бы, должно предоставить театру: зарегистрировать факты театральной жизни.

Какой это устаревший мотив, которым обычно пользуются хулители драматического искусства, что театр слишком преходящ, чтоб заслужить уважение к нему артистов. Один час волнения, или пластической грации, но что же остается от этого? Иногда портрет. Но разве даже полотно Давида или Деверия может нам восстановить патетическую душу Тальма или Рашели. И чтение хроник своего времени приводит нас только в состояние неудовлетворенного

возбуждения, или, в лучшем случае, к таким общим местам, которые все равно не приближают нас к истине.

Знание революционизируется. Уже есть граммофонные пластинки, которые сохранили нам голос Карузо и Эмми Дестэн. Голоса артистов, поэтов, ораторов также, благодаря граммофону, остаются жить с их точным тембром.

Но какой это ничтожный отрывок воспоминаний—звук. Наши глаза лучше схватывают психологию и жизнь, движение лучше говорит, чем крик, одна поза стоит больше всех завываний трагиков или вымученных нот баритонов.

Прежде всего, какую услугу оказала нам в этом случае фотография? Приходилось-ли вам когда-нибудь перелистывать альбомы, посвященные Сарре Бернар? Неисчерпаемая серия ее фотографий, относящаяся к театру, имеет большую музейную, воспитательную ценность. Взгляд, все взгляды, кисть руки, руки, профиль, склоненная голова, закутанная шея—все множится и растет из этого зафиксированного объективом материала.

Мемуары актрисы, прах почти истлевших

записей Жана Лоррэна, письма Сарду или Мандэ—смогут-ли обнаружить с такой ясностью всю ценность этих погибших часов?

Теперь подумайте, какая это была-бы ценность, если-б все это можно было удержать с помощью кино! Удержать не отдельные фотографии, а целые спектакли. Я не хочу сказать, что это будет фильма. Но какой исторический документ!..

Вы восхищаетесь тем, что Парсифаль, Тристан, Орфей, симфонии Бетховена, поэмы Клода Дебюсси и даже песни Майоля, воспроизведенные фонографом, останутся нам навеки! Что сказали-бы вы, если бы вам проектировали на экране дебют Лекэн \*), Гаррика в Гамлете, первые представления „Burgraves“ \*\*) и тысячи воплощений Фредерика Леметра \*\*\*). Мы могли-бы еще назвать целый ряд других драматических актеров, которых нет уже и игру которых мы хотели бы оставить себе на память, и чего традиции не могут удержать.

\*) Лекэн—первая трагическая французская артистка (1728—1776).

\*\*) Burgraves—одно из лучших драматическ. произведений В. Гюго.

\*\*\*) Лучший романтический актер Франции, умерший в 1880г.

Есть сценические моменты, образы которых должны остаться: Кармэн с Люсьен Бреваль, Орфей с Розот Карон, Полэр—кафэ-концертов, гримасы Ивэт Жильбер, очаровательные феерии Айседоры Дункан, Федра—Сарры Бернар...

Но не будем себя обманывать. Нам важно сохранить фотогенией не столько того или иного актера, а вернее всего актера, т. е. его среду, его кадр, его тему, все его нюансы. Я хотел-бы, чтоб полностью сохранились все представления Дузэ, Цаккони, Фарб Робертсон, Новелли, Герберта Трэ и всех истинных актеров этой эпохи.

Кино могло-бы, по крайней мере, заняться тем, что есть у нас. Когда думают, сколько воодушевления и энергии затратил, например, Антуан в театре Одеон, то неужели ничего от этого не останется, кроме неблагодарности его авторов и его актеров!.. Жаль, что Гомону и Патэ до сих пор не пришла счастливая мысль собрать все, что было характерного и существенного на французской сцене.

Я надеюсь, что в недалеком будущем театр вылезет с той грязной дороги, где он застрял после войны. Я хотел-бы, чтоб в этот

момент, который будет историческим моментом, занялись-бы всерьез тем, чтоб зафиксировали всеми возможными средствами и особенно средствами кино, силу блеска пути искусства, которое умирает в минуту его рождения.

Если-бы кино помогло театру, оно нашло-бы в этом помощь и себе. Сколько поучительного оно могло-бы почерпнуть в этих чисто театральных документах, где произвольная фотогения жеста, лица, даже декорации проявляется иногда со всей фотогеничной выпуклостью.

Фотогения—закон кино. Чтобы знать фотогению, нужны глаза, но глаза, которые действительно должны быть глазами.

## Чудесное.

Магия, фантастичность, сверхестественное кино-искусства заключается пока лишь в его материале, его средствах, его сложном механизме, а не в его целях. Кажется, что оно отталкивает, презирает все неведомое, невероятное. Но только здесь оно могло-бы узнать, схватить то, что мы привыкли называть нереальным, как будто-бы мечта не настолько-же реальна, как сама реальность. Но кино-скопление чудес—отерегаются пока грезить о чудесном.

Можно-ли сомневаться, что лучшее из всех достижений кино обязано благотворному парадоксу, который собирает жизнь налету и отмечает бесконечное множество неуловимых нюансов правды для того, чтоб достигнуть, в конце концов, души истиля. После

больших американских фильм, полных голово-  
кружительности и акробатики, парижане стали  
менее снисходительны к выходящим из  
употребления машинным трюкам театра  
Шатлэ \*).

Эта снисходительность перенеслась и на  
кино. Кино в этом нуждается, и, в общем,  
оно этого не заслуживает. Это новое, все  
отпечатлевающее искусство, способное все  
сказать, как оно мало еще использовано, как  
оно мало сказало!...

\* \* \*

Увидев картину „Тысяча одна ночь“—  
мы приободрились. Кто-то, один артист,  
француз—задумал коснуться непередаваемой  
словами фантазии старой сказки. Эта сказка  
лучше всех сказок, которые когда-либо пи-  
сались. Сколько было плагиатов, переводов,  
переделок, извлечений, просто выдумок по  
отношению к этому великому творению.  
И нам остались только лохмотья от этого  
заразительного радостного повествования.  
Кто читал все книги этой эпопеи, полной

\*) Clâtelet—театр в Париже, где в репертуаре много обста-  
новочных пьес и феерий.

тайн и любовной иронии? Люди, занимаю-  
щиеся литературой? А еще?... Те, кто гово-  
рят об этом творении с таким восторгом,  
зачастую и не нюхали его. Как я был рад  
узнать, что актеры Луи Нальпа \*) прочли  
шестнадцать или двадцать томов „Тысячи  
одной ночи“ в переводе доктора Марбю!...

Но фильма — есть фильма. И то, что  
она была сделана французскими артистами—  
не могло меня еще удовлетворить.

Пусть кино по природе своей любит  
иметь дело с новым—это только значит, что  
оно хуже приспособляется к эфемерным со-  
бытиям отошедших эпох. Конечно, картина  
по Расину, Вольтеру, по Гюго удастся только  
при известной переработке, т.-е. при усло-  
вии некоторой измены оригиналу. Ясно,  
мы предпочитаем зрелище действительной,  
текущей жизни. Но, согласившись с этим, не  
нужно забывать—сколько нужно исключи-  
тельной прозорливости, чтоб выбрать это  
действительное в том, что проходит  
перед нашими глазами, чтоб отделить  
преходящее от того, что не проходяще

\*) Луи Нальпа—постановщик этой сказки.

Здесь, как всегда, приходится руководиться общей идеей. Это, обычно, забывают. Идея не может стеснить тех, кто любит красоту, не заботясь об источниках ее происхождения. Это стесняет фабрикантов красоты, в том числе и красоты кинематографической. Они стремятся загромоздить картину телефонами, револьверами, несущимися автомобилями, безумными подводными лодками, страшными подъемными машинами, головокружительными скачками и падениями, ошарашивающими взрывами.

Все это очаровательно для глаз, но если автору нечего сказать, что могут сказать эти куски железа и разного другого хлама?

\* \* \*

Все большие идеи, все великие темы истории, легенды в особенности, потому что они лучше все кристаллизуют—необходимы кино.

Возьмите тему любви. Есть-ли она в кино? Драматизированная или мелодраматизи-

зированная, она сведена к маленьким, скромным анекдотам.

В самом деле, как это случилось, что у нас до сих пор нет ни одной большой настоящей фильмы-страсти, где прорвавшаяся душа вспыхнула-бы ярким огнем великого поэта? Ромео, Тристан, Вертер вдохновляли все формы искусства. На экране что-то не видно ни их, ни им подобных, хотя уже доказано, что кино не только или, по крайней мере, не должно быть только, простым конкурентом фельетонов на данную тему, или просто всевозможных событий всемогущей повседневности. Будем надеяться, что все-преображающий великий порыв чувства и интеллекта приведет нас, наконец, к тому, чего мы так ждем.

\* \* \*

Любите-ли вы волшебниц-фей? Я не говорю о феях театра, которые выскакивают на сцене из трапа или вылезают из стволов деревьев в ослепительном свете прожекторов, зачастую к тому-же не попадающих в цель. Нет, любите-ли вы настоящих фей?

Я абсолютно не понимаю, почему они не посещают кино. Все новейшие достижения техники легко могут справиться с этим. Сколько мы знаем разных привидений, всех этих „угрызений совести“, всевозможных страшных бандитов, вызванных волею тех-же технических приемов, именуемых на языке профессионалов—наплывом. Какие это жалкие видения!...

Есть прекрасные повествования долин и гор Бретани и Лоррени, есть старинные фламандские сказки, которые так любил рассказывать сам себе Верхарн, есть чудесные сказки наших давних предков для детей!

А эти волнующие сказания, которые бродят еще повсюду в захолустьях Франции, Европы, всего мира. Все эти вымыслы с процессиями гномов, великанов всех калибров, сказочных карликов, прекрасных принцесс, юных светящихся неосязаемых фей, хромых ведьм долины Монтровэр, все эти лешие и домовые, все эти уродцы и прелестницы-богини омерзительных процессий, гнусного пьяного хаоса и шабаша, рассеивающиеся при первых проблесках зари, весь

этот мир фантазмагорий, поверий, который наше воображение наполняет, перенося в леса, в развалины старых домов, разрушенные замки, в крошечную тьму морской пучины или в зимнюю стужу метелей под новый год!... Увидим-ли мы все это когда-нибудь преломленным в искусстве кино, искусстве, которое все может изобразить, и которое в этом случае должно было-бы быть новым волшебством вымысла, если бы оно этого захотело?..

\* \* \*

Все, что предшествовало литературе, могло-бы быть чудесной темой для настоящих артистов кино. Эти сказания, что бродячие певцы древней Греции восстановили по традициям их предков—я бы их полюбил скорее без слов.

Знаете-ли, что многие среди нас не имеют времени прочесть Иллиады, которую они никогда не читали? Ах, вы из этого числа?! Извиняюсь, я этого не знал. Тогда мы с вами друг друга понимаем.

Кто мне сделает фильму с фабулой



Троянского коня? Елена, Менелай, Агамемнон, Ахилл, Гектор, Гекуба, Приам и этот чудовищный конь, о которых так много говорят и которых почти не знают! Какие это все чудесные персонажи! Каким бледным мог-бы показаться наряду с этим наш „Judex“ \*).

— А какая есть еще величественная фигура — Геркулес, или, что то-же самое, Геракл!...

Я думаю, для своего времени он был слишком нов. Воистинную, сам Дуглас Фербэнкс не придумал-бы лучше! Но попробуйте начать говорить о трудах Геркулеса нашему честному буржуа, которой так великолепно приспособился к Скрибу, Октаву Фелье и Лезюэр. \*\*)

— А если я вам скажу, что семейные дразги этого славного рода Атридов кажутся мне достойными современной ленты? Я вас уверяю, что Орест, Клитемнестра, Кассандра, Электра с хорошими стройными фигурами артистов, с прекрасными пейзажами Кор-

\*) Judex— французская приключенческая картина.

\*\*\*) Франц. писатели и драматурги XIX века средней руки.

сики, Басков, Африки, с хорошим серьезным руководством возбудили-бы ваши страсти. Да и для всего мира это было-бы откровением.

А боги? Любовные истории Олимпа—не являются-ли они волнующим сценарием? Такие небожители водились только в горах Эллады. Ужасающие, очаровательные, захватывающие распри божеств всех стран и всех времен—они умалены, затасканы книгами. Кто нам их возстановит? Китай, Япония, Египет, Индия—там не один, не двадцать богов, а тысячи идолов всяких сортов и разрядов. Итальянцы сделали фильму „Христос“. Почему наш Нальпа не сделал картины—„Будда?“ А какой это бог! О, прекрасная живая поэма..

Я предлагаю Х... сделать картину по легенде святой Жульены Гостеприимной. Флобер сделал из этого великолепный рассказ. Пусть люди из литературы не сочтут за святотатство, если я скажу, что кино может поравняться с прозой Флобера. Я это утверждаю, и пусть литераторы думают, что угодно.

\* \* \*

Вчера или завтра—всякое могучее поведение—ценность, потому что вечно. Самое далекое вчера и самое отдаленное будущее не сделают его ни более старым, ни более молодым.

Артист, способный раскрыть нам в фильме сирен легендарного Улисса, животных волшебницы Цирцеи, сказочных рыб, мифы острова Ниппон,—будет способен избрести чудовищ и неслыханных героев.

Откровенно говоря, если я еще понимаю, что кино не имеет своего Гомера, своего Перро, своего Гофмана, то я не понимаю, отказываюсь понимать, почему оно не имеет своего Уэльса.

Вполне логично, французы, что ваше понимание кино не привело вас к фотогеничному воплощению Жюль Верна. Между тем, как это могло-бы быть легко. Но увидев недавно картину из жизни черных индейцев—я не настаиваю. Я даже требую—никогда не снимайте „В 80 дней вокруг света“. Знайте только, что с точки зрения истинной кинематографии это сценарий, о котором можно только мечтать. Но я мысленно со-

драгаюсь, когда подумаю, что-бы вы из него сделали. Впрочем, о кино в общем—само 80 метров вокруг света, или 80,000 метров. Этого вполне достаточно.

---

## Толпа перед экраном.

Кинематографисты не видят так далеко. Их глаза не видят даже того, что видят глаза других. Вы чрезвычайно удивили-бы их, если б сказали, как они смешны, когда повторяют изо дня в день одно и то же: „Зритель так хочет“!.. „Публика спрашивает“... Какое заблуждение!

О желаниях своей клиентуры может еще говорить издатель, книготорговец, ну еще, пожалуй, директор театра, но не кинематографист. Клиент кино—толпа, весь мир.

— Я недавно видел в Сен-Себастьяно прекрасное зрелище—бой быков. Не пришло еще время, и никогда не придет, чтоб в Париже завели свою хронику таких зрелищ. Доказательство—это искусство нам чуждо. Пусть же заменит его нам кино. Испания—страна

солнца—имеет свое солнце, свою кровь и свои глаза—жестокие и прекрасные,—из этого Париж ничего не сделает. Но мы имеем то, что имеет и эта страна—свою толпу. Кино—единственное зрелище, где встречаются и объединяются толпы. Никакое искусство, никакой спорт не добились еще этого—своей испанской арены боя быков.

Тридцать тысяч зрителей—это одна коллективная душа перед ловкими ударами шпаги Гаоны \*), как в кино, когда смотрят Рио Жима или Шарло. Где в другом месте можно найти такое единство? Еще, пожалуй, театр Оранжа \*\*) таит некоторые следы того, что представляла из себя толпа огромных цирковых арен древнего Рима и Греции. Их, повторяю, заменит кино.

Те, кто занимаются кино во Франции, не понимают, что представляло из себя это удивительное сборище людей. Как было-бы полезно им посмотреть хоть несколько этих захватывающих представлений испанской

\*) Гаона—известный торреадор в Испании.

\*\*) Оранж—небольш. фр. город на юге Франции, где до сих пор сохранился римский театр-цирк.

кровавой арены. Они может быть узнали-бы тогда, что кино у нас вовсе не популярное народное искусство. Кино зовет к себе не народ, а толпу. А толпа объединяет в себе всех. Народные празднества в Испании— вот это настоящая толпа, там были все— оборванцы, бродяги, люди общества и избранники высшего света и знатные дамы, все ранги привилегированных — артисты, художники, торговый класс, военные и т. д. Стил испанских народных танцев трогал и волновал совершенно одинаково как уличных мальчишек, так и маркизов старинных родов. Музыка, живопись, поэзия не могут сделать этого. Это сделает кино. Нужно только помнить, что экран живых образцов не принадлежит более людям предместий или аристократических кварталов. Толпа—это весь мир, все люди.

Вот почему зрелище боя быков было-бы поучительно для кинематографистов. Там красота как-бы вырастает. Там все зрительно. Какая редкая пантомима! И сколько потрясающей драмы. Все, кто лицедействует там—молчат, и какой это внушительный и суровый язык. Пикадор цирковой арены, матодор, быки—все это неподвижные маски,

полные трагедии. После этого как больно снова возвращаться ко всем этим „первым любовникам“—хилым и бесформенным.

Если-б было время, я бы рассказал вам, как Испания, не занимающая почти никакого места в мировом кино, имеет все для этого. Там можно найти наилучший фотогенический материал. Необыкновенное небо, насыщенное светом, где все выступает словно обведенное контуром, чудесные декоративные пейзажи, типы с ярко очерченными лицами и захватывающими по выразительности, готовые, превосходно скомпанованные кадры, ни с чем не сравнимые напряженность и тишина... Но о кино много можно сказать в связи и вне связи с искусством боя быков.

Луи Фейад, давший нам „Judex“, Tih — „Minh“ и „Barrabas“, знал, как затронуть самое чувствительное, струны простого народа. Было-бы еще лучше, если бы он умел разговаривать с толпой. Однако, он знал созвучную музыку толпы испанской арены. Как будто долгое время присматриваясь к искусству боя быков, он словно вивесиктировал знание Мачикито, Галито, Бам-

битта и Пастора \*). Видел ли он их в Испании?

Искусство боя быков идет из Нима \*\*).

Луи Фейад тоже оттуда.

Зрители больших арен Нима волнуются, и это видно. Гораздо больше строгости в страстях испанцев.

Однако, все же зрители Нима лучше публики. В Ниме все же толпа, если это еще и не настоящая толпа. И в Сен-Себастьяно я видел недавно толпу. И в кино она есть.

И как легко говорить толпе. Кто же ей будет говорить?

\* \* \*

Бой быков, петушиные бои, кулачные бои, студенческие рапиры, любовь к кинжалу, бокс, синяки, кровь, вообще, страсть к страданию, вызванному зрелищем, вызывает негодование всякого француза, кто претендует на минимум такта и цивилизованности—все это понятно.

А кино? Почему там вся эта постоянная

\*) Мичикито, Галито, Бамбитта и Пастор—лучшие торреадоры в Испании.

\*\*\*) Ним—город на юге Франции, где сохранилась арена.

и элегантная клиентура светских зал Парижа не может обойтись без фильм Парижских предместий? Вся эта праздная толпа—артисты, художники, куртизанки, промышленный класс, огромное большинство буржуазии первого разряда, вся эта довольная и комфортабельная публика, рафинированная жизнью, полной парижского блеска, как будто не может дышать без прекрасного, или по меньшей мере, нового.

Самые лучшие американские фильмы принимаются там с восторгом, и все это новое как будто как нельзя кстати в этих очень корректных убежищах, где кресла, капельдинеры, буфет, оркестр, освещение говорят о высшем тоне, какой только можно себе представить.

Однако, откуда там все эти кино-романы самого скверного пошиба, которые мы то и дело видим вписанными в программу этих зрелищ?

Все это и у них имеет оглушительный успех и сопровождается диким смехом. Редко какая неделя проходит, когда бы эта отборная публика не проводила хоть час в усмешечках, а порой прямо гоготаньи и другого рода конвульсиях довольно дикого свойства.

Иногда только какая нибурь настоящая

комическая фильма, созданная гением Шарло, несколько ослабляет эту потребность в опустошительном смехе.

Нет, мы долго еще будем видеть в этих очаровательных залах, так называемые, „ленты для простонародия“, которые будут давать возможность этим изысканным существам публично обнаруживать свое превосходство.

\* \* \*

Другая публика. Хозяева кабачков, мелкие торговцы арендаторы маленьких зал и танцзал Парижа и его предместий собрались на представление „Десятой Симфонии“, выпущенной кино-предприятием Патэ.

Эта картина молодого режиссера А. Ганса была хорошо распубликована, и ее давно ждали. Первые опыты Ганса — „Mater Dolorosa“ (Мать Дolorоза) и „La Sone de la Mort“ („Зона Смерти“) — уже обнаруживали большую смелость техники и передачи, согретую большим внутренним подъемом. Впрочем, „Мать Дolorоза“ скорее интересна с точки зрения развития французской фильмы.

„Десятая Симфония“ местами с гораздо большей силой подчеркивает смелые приемы его зрительных построений. Может быть, было бы лучше, еслиб литературный вкус режиссера был результатом неожиданных прозрений, чем главным вдохновителем и руководителем его замыслов, но нет оснований думать, что нужное равновесие соотношений со временем не восстановится.

Самая сила этих его качеств дает нам уверенность в том, что все это в будущем выравняется.

Но та же самая уверенность заставляет нас указать на ряд ошибок, которые уже не раз довольно ярко проявились. Это сфабрикованный беспорядок, тенденция на место фона поставить детали, изобилие неоправданной поступками чувствительности, заменяющей иногда искреннюю интенсивность чувства.

Нужно-ли говорить, что директора кино, которые были на просмотре этой картины, предпочитали недостатки?

Другой пришел в восторг, когда увидел символические танцы, вставленные в картину. Он, конечно, ничего не понял и был-бы, я

думаю, одинаково восхищен ярко раскрашенными картинками календаря с традиционным там изображением весны, лета, осени, зимы. Эпиграфы, которые служили надписями и были подписаны: Шопэн, Ростан, Шарль Герэн, тоже видимо очень нравились.

Я не говорю уже о луче света, падавшем на статую Будды, о белой статуе под лампой и, особенно, о психологии некоторых персонажей, довольно сложной и сомнительной, а порой даже сантиментально циничной.

Все это образцы полной обезличенности от слишком частого общения с Уайльдом или таким Бодлером, которого не существует.

Насколько я всему этому предпочитаю руки Северен-Мар на пианино, его задумчивую строгость, и его скрытые страсти, и взволнованность Эммы Лин, когда она не думает о Самофракийской победе, и стариков, слушающих музыку в глубине салона, и животных, и цветов, и много, много там другого...

Но то, что я предпочитаю, это не то, что предпочитают другие. И рядовая публика, возможно, чувствует так же, как директора зала, и тоже может быть готова устраивать овации всему, что так искусственно и так

чрезмерно пышно в этом, правда, богатом ансамбле.

Но и лучшие пьесы Анри Батайля, не имели ли они успеха точно так же, благодаря захватывающим трюкам и болезненно извращенной психологии отдельных мест, которые только загромождали и отяжеляли живую волнующую красоту целого?

Важно, что автор „Десятой Симфонии“ совершенно не думает так, как эта публика. И что „Десятая Симфония“ будет иметь свои хорошие последствия, и ими воспользуются другие.

\* \* \*

Другая публика. Маленький Орийак. Сеанс в субботу. Весь свет маленького городка на первых и вторых местах единственного „Кино-Паласс“.

Отпускные солдаты, солдаты местного гарнизона, приличное общество, модные барышни, табачный дым — все в одном длинном зале. Отчаянный холод, и на афише: „Курьер из Вашингтона“...

В программе дня еще — „Меркнувший

свет", — английская картина, шедшая в Париже прошлой зимой. Несмотря почти на поголовную некультурность — публика сильно взволнована приключениями Мази, Дика и Торна. Вы знаете, что сделали с произведением великого Киплинга? Какой то сплошной анекдот, скверно сфотографированный, плохо обставленный, с толстым мрачным господином в роли Дика (когда же, наконец, мы увидим в этой роли Дугласа Фербенкса?), размалеванным красавцем в роли Торна и дуралеем в роли Мази. С невероятными битвами арабов в Судане и Хартуме. И ко всему этому прибавьте еще Картон. Вот картина, которую не мешало бы немножко переделать.

— Почему эта первобытная публика из простонародья была тронута этой неуклюжей нелепостью без малейших признаков искусства?

Воспримет ли эта публика лучше, когда она увидит картину на ту же самую тему?..

\* \* \*

И еще в одном очень маленьком кино Клермон-Феррана я видел проявление чувств простонародья. Очарование экрана в высшей степени способствует развитию вкуса толпы, обычно столь непокорной, когда за это дело берутся другие искусства. Несколько сотен рабочих и женщин без головных уборов прильнули к мягкой нежности одной японской картины почти без действия, сделанной из жестов, цветов, убранства декоративно раскрашенной бумаги. После этого был показан один маленький эпизод „Сердце Героини“ с участием Ирэн Кастль. Вы думаете, может быть, что эта публика была взволнована драмой или различными перипетиями фельетонного толка? Нет, им было уделено совсем немного внимания.

Она целый час жила настоящей радостью от платьев Ирэн Кастль, гармонии обстановки, редкой, простой прелести аксессуаров.

В другой раз, в другом зале и в другом городе, но перед той же самой публикой на экране Сессею Хайакава в картине, „Душа иностранца“.

Артист увлек всех, был понят, чувство-



валось, как его полюбили — полно, безраздельно, все сразу... Та же самая картина, которую я видел в одном элегантном зале — вызвала только усмешечки.

И тут ошибся элегантный зал.

Вот одна из самых удивительных загадок кино-искусства.

Оно затрагивает, волнует толпу, вызывает ее единодушие, не требуя той умственной подготовки, как литература или музыка.

И вот почему духовные избранники Франции так упорно воздерживаются от любви к кино, и особенно боятся признаться в своей любви к нему. В самом деле, какая революция! Объявить вдруг самым утонченными, самым изысканным латинской расы, что они могут восхищаться реальностью, не знающей классических образцов.

Война взбудоражила все — она, может быть, поможет и тут найти выход. Но ни один еще ученый и книжник будут охать и ахать: какое святотатство, какое покушение, какое насилие!

Но почему же нельзя мечтать поступить в политехникум без экзамена? Почему нельзя

упразднить девять десятых чиновников из наших департаментов?...

Нет, как только дело заходит хотя бы об эволюции, тотчас же появляются тысячи житейских традиций, таких неотложных, таких точных, таких очаровательно смешных. Мирбо громил изысканную отчужденность светского общества. Что бы он сказал нам, еслиб свои свободные часы памфлетиста он смог бы проводить в кино. По меньшей мере, он открыл бы там с очарованием, полным удивления, тонкие проявления подлинной активности народа, как только на экране начинается жизнь.

И эта тонкость очень выигрывает от того, что народ в основе своей скромн. Рабочий, когда он не в шумном кафе с музыкой — удивительно сдержан. Представления в „Comédie Française“ \*) обычно можно выносить только в воскресенье вечером и когда попадаешь на галерку. Толпа не воспитана, но она никогда не позволяет вести себя, как дурно воспитанный. Нет никакого сомнения, например, что еслиб Ида Рубинштейн на

\*) „Comédie Française“, — академический самый старый драматический театр в Париже.

свои представления Верхарна сохранила бы три тысячи мест в театре для рабочих парижских заводов — она увидела бы проявление настоящих чувств и истинное признание.

Парижане бульваров, имеющие обычно пригласительные билеты на эти спектакли и не имеющие того, что свойственно самым обыкновенным простым людям, проявляют взволнованность своих чувств и особенности своего превосходства диким ревом животных. Такое положение вещей, согласитесь, не является ли одним из главных неудобств всякого зрелища? — оно просто не дает возможности слушать.

Простая публика слышит, потому что слушает. Она слушает, потому что молчит. Тишина очень помогает смотреть и видеть.

Болтать перед фильмой в понятии простого народа так же стыдно, как калякать во время музыки Парсифаля.

Абоненты оперы, которые каждую пятницу бросаются в кино „Колизей“, были бы в большом затруднении, выходя оттуда, сказать что либо другое о картине, как только лишь то, что это картина. Ведь вечер прошел в оживленных пустых разговорах, прерываемых

режущими ухо смешками, изысканными покашливаниями, а иногда довольно таки не благозвучными взвизгиваниями, в то время как одна, две ложи соблаговолят отпустить какоенибудь замечание, вроде: ах, как это мило!.. Я был бы разочарован, еслиб чтонибудь изменилось в этом ритуале пятниц „Колизея“.

Нет, я предпочитаю зрителей более тихих. Лучшие из них, по моему (я их нашел), — зрители рабочих кварталов Парижа. Я повторяю, и без малейшей иронии, что они мне нравятся не только своей тишиной, вниманием, но особенно своей тонкостью, своим вкусом, своим проникновенным восприятием. Может быть, еслиб и другие смотрели на экран со вниманием и должной тишиной, они увидели бы ту тайну красоты, которая открывается не всем, а только тем, кто хочет ее видеть. Однако, я не уверен в этом. Как это трудно для тех, для всех тех, кто прочитал столько книг! Как они загромождены идеями и заняты сами собой, когда появляются перед экраном — все они, кто так напичкан литературой!..

\* \* \*

Долгое время я ходил каждую неделю в одно маленькое кино около „Gare de l'Est“\*), всегда битком набитое рабочими, шофферами, поденщиками, носильщиками, уличными девицами.

Появление там первых картин кино-предприятия „Треугольник“ вызвало энтузиазм, тогда как эти картины были чрезвычайно изысканы. Вспомните хотя бы: „Лилия и Роза“, „Иллюзия“, „Алтарь чести“, с какою смелостью разработано там все это богатство изящества. Можно ли было предположить, что все это дойдет до простого зрителя? И вот этот зритель был в восторге, увидев все это.

В другом месте, „Olimpie-Palace“, очень сложная, высокого достоинства картина Т. Инса „Злополучная судьба“,—была принята с таким прямо таки благоговением, что можно было подумать, что это новое откровение апостолов. Она сопровождалась громом оваций. И публика была все—люди в каскетках и женщины без головных уборов.

В битком набитом по субботам „Barbes

\*) Gare de l'Est—Восточный вокзал в Париже.

Palace“ —Дуглас Фербэнкс и его полная изобретательности поэзия спорта вызывает всегда радости, напоминающие радости ребенка.

Какая рождается бодрость, когда видишь такие зрелища!

А какие ничем не сдерживаемые порывы страстей! Это я видел в кино „Le courbe“. И то же самое на улице Гренелль. То же самое у моста Мирабо.

О, еслиб можно было перечислить все, что происходит на „Place del'Italie“, на проспекте „Saint Ouen“ и др. местах!

Образованное общество очень ошибается, не желая замечать важности этих событий. У нас вдруг появилось настоящее народное искусство! У нас, у французов, которые никогда не имели его, и если имели, то только в виде пышных царственных представлений,—церемоний минувшего величия церковной роскоши. Да и весь цивилизованный мир не имел еще такого грандиозного зрелища после празднеств в честь Диониса!... Неужели двадцать веков христианства не заметили или просто не заглушили эту потребность единения, потребность объединения

бессознательных идеалов толпы в идеал, представленный в идее, танце или маске?

Нет, глубокая потребность в этом еще не утеряна. Германия, Швейцария, Восток перед войной пытались восстановить величие старинных зрелищ. И в возрождении французского театра под открытым небом напали на след возможности раскрыть народную душу. Прометей на арене Безье, Полифем на арене „Athènes à Nice“, в Марселе, взволновали гораздо меньше артистов, приехавших из Парижа, чем массы провинциалов близ лежащих местечек и деревень, собравшихся на это зрелище.

Нужно-ли повторять, что огромный успех боя быков обязан именно этому еженедельному единению десяти - пятнадцати тысяч людей всех рангов и разрядов, когда один час света, красок, неподражаемого по красоте и ловкости искусства торреадоров — дает один голос, одну жизнь, одну душу.

Кино еще более могущественно. Оно сближает еще более. Оно интернационально, и это так огромно, что никому не приходит в голову удивляться этому. Когда дадут себе отчет о мировом значении кино, — будут поражены.

Потому что тогда нужно будет уже уметь обращаться с этим хозяином толпы.

Но пока между лицами преследующими коммерческие и художественные интересы идет отчаянная борьба. Реклама действует во всю. И те из французов, кто могли, должны были-бы это понять, — пренебрежительно относятся к экрану или обслуживают его из своих кабинетов близ „Place del' Etoile“ \*) или больших бульваров. Но если они не видят, что это популярное, всенародное искусство надвигается, они, может быть, кой что поняли бы, если бы хотя время от времени посещали кварталы парижских окраин и пригородов. Знать, что думает толпа о драматической фильме, о трюковой картине, о лентах тянущейся „кино-правды“, это уж поучение.

Но что еще больше необходимо, — эти знания должным образом использовать.

---

\*) Place de l'Etoile — аристократический квартал Парижа.

## Учитель и Пророк.

Учителями экрана являются те, кто умеет разговаривать со всей толпой. Я знаю только двух безукоризненных ораторов этой великой немой трибуны.

Гриффитс и Томас Инс— вот два больших человека кино. Их сравнивают, их предпочитают одного другому, их критикуют, но их не знают. Принято думать, что большинство кинематографистов Франции не умеют видеть. Тогда как же они могут изучать картины иностранного производства? Их невоспринимающий всеразрушающий глаз ничего не найдет там, кроме никому ненужных образов.

Гриффитс и Томас Инс заключают в себе все кино и то что, можно предвидеть еще на долгое время. Гриффитс человек вчерашнего дня, Инс—сегодняшнего.

Да, Гриффитс представляет прошлое кино, у которого никто не предполагал прошлого. Гриффитс как нельзя лучше осуществляет понятие, которое давно сложилось о кинематографической идее.

Первые американские фильмы, все большие итальянские картины, некоторые русские, в общих чертах повторяют, его широкую манеру, его методы работы. Он, только он принес сюда определенность, точность, недостающую всем этим разбросанным, рассеянными элементами.

Его точность—одна из самых больших заслуг кино. Непогрешимый наблюдатель, он вкладывает не меньше заботы и внимания, чтоб использовать свои записи, чем коллекционер бабочек, чтоб наколоть их на булавки, убрать под стекло, занумеровать, наклеить этикетки, занести в каталог. Это чудесно.

Всем известны недостатки очень большой точности. Писатели, которые стремились в своей наблюдательности достигнуть совершенства деталей, отклонялись от своей прямой задачи и теряли чувство жизни. Беря одну деталь, вы ей сможете дать всю ее выпуклость. Брать все детали—ошибка. Даже Бальзак должен был выбирать.

Гриффитс, отдаваясь всем парадоксальным прелестям детали, однако, избегает сухости. В то-же время посмотрите, какая иногда проглядывает сжатая суровость в его картине „Сердца Мира“. И это потому, что там в одной картине сотни совершенных картин.

Собранные, скученные вместе, они оставляют впечатление как будто некоторой тяжести. Но к концу картины мы видим все могущество и синтез, отрывающие нас от наблюдений наблюдателя. В его „Нетерпимости“ больше ритма. Созвучное движение, как симфония, стримится, несется, все объединяет, разлагает и преобразует необычайную прелесть деталей, ни одной из них не теряя. Ритм там—нечто исключительное. Он делает „Нетерпимость“ творением искусства, Гриффитса—артистом.

Но всякий артист—явление своего времени, и Гриффитс не нашего времени. Он, если хотите, первое предисловие в искусстве кино.

Томас Инс—второе предисловие. Инс еще менее понят у нас, чем Гриффитс. Хотя он сделал и подписал своим именем столько картин, что не было недостатка в примерах, чтоб узнать его.

Инс, говорят, ученик Гриффитса. Возможно, что он обязан ему той законченностью техники, которую мы наблюдаем в его картинах, как „Чтоб спасти свой род“, „Завоевание золота“ и др. Но Инс прибавил к этому еще другое.

Если он следит за своими персонажами не с такой строгой, последовательной наблюдательностью и не так пристально, как Гриффитс, то он с еще большей силой углубляется в своих героев и пытается по нюансам угадать об их внутреннем пламени. И так как он в совершенстве владеет зрительным искусством кино—он выявляет нам эти ответы души в деталях, заботливо подобранных и исключительных по своей ясности, чего Гриффитс хотел-бы достигнуть лишь строгой психологичностью. Томас Инс—большая лирическая сила. Его блестяще построенные детали не кажутся только хорошо придуманными аттракционами постановщика.

Примеры: грязь в картине „Кармэн из Клондайка“, кабачек в „Гостинице Волчьего Знака“, тюрьма в „Картинах души“, финальный выстрел в „Завоевание золота“. Все эти

моменты, зрительно обнаженные, не стоят только рядом с психологическими моментами. Все слито в одно целое, согрето одним порывом, вырастает в то, что мы называем поэзией.

Пусть известность Гриффитса превосходит известность Инса, все это в порядке вещей. Тут нет ничего удивительного.

Гриффитс первый раскрыл нам, что такое кино. Томас Инс—первый пророк, первый предвсвестник того, чем должен быть кино.

И скажем еще—оба они артисты огромного размаха.

Одаренные, обаятельные, как композиторы, они заставляют меня думать о двух известных музыкантах. Гриффитс, неподражаемый в своем роде виртуоз, напоминает мне Кубелика, этого несравненного акробата виртуозности. Инс—Пюньо, распоряжающегося клавиатурой с тонкостью и блеском вдохновенного человека, играющего столько же его душой, как и своими математическими руками.

---