

132

Арх. ЭКЗ

Б. БАЛАШ

**КУЛЬТУРА
КИНО**



**ГОСУДАРСТВЕННОЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО
ЛЕНИНГРАД.1925**

Э

XVLL 132

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

ЛЕНИНГРАД—МОСКВА

Н. А. РЫНИН

КИНЕМАТОГРАФИЯ

СОДЕРЖАНИЕ: Волшебный фонарь. «Чудеса» древности и театральные привидения. Проектирование волшебным фонарем. Кинодиапозитивы и диссольтверы. Фотография и ее значение для кинематографии. Фотография. Простейшие приемы фотографирования движения. Целлулоид и фильма. Киносъемка. Киносъемочные аппараты. Киносъемка. Кинопроектирование. Память зрения и стробоскопические явления: а) Память зрения, б) Стробоскопический эффект, в) Стробоскопические приборы, г) Согласование движения ленты и obtюратора. Современный кинопроектор: а) Схемы и общий вид, б) Детали головок. Специальные виды съемки. Съемка быстрых движений: а) Движение человека и животных, б) Полет снарядов (Общие замечания. Моментальные одиночные снимки. Баллистическая кинематография). Съемка медленных движений. Микросъемка. Рентгеновская съемка: а) Рентгеновая трубка, б) Рентгеновская с экрана, в) Теневая рентгеновская. Цветная съемка: а) Элементы физической теории цветов, б) Цветная съемка для диапозитивов, в) Цветная кинематография. Киносъемка звука и некоторые применения электрокиноперспектива. Элементы киноперспективы: а) Общие соображения, б) Влияние перемещения картины и точки зрения (Перемещение картины. Перемещение точки зрения. Перемещение точки зрения и картины.) в) Применение нескольких горизонтов и точек зрения, г) Изображение животных и тел вращения, е) Рисование больших картин, ф) Теория киноперспективы.

Книга освещает главнейшие вопросы техники съемки и проектирования движений, имея в виду как вообще лиц, интересующихся кинематографией, так и людей науки, которые пожелали бы воспользоваться этим ценным методом для своих исследований.

Содержание сочинения составилось как на основании ряда русских и иностранных трудов, список которых приведен на стр. 7—10, так и на основании личного опыта, полученного автором в бытность его заведующим научным отделением Фото-кино-комитета в Ленинграде в 1919—21 гг.

В последней главе книги делается первый опыт подхода к изучению движущихся предметов с точки зрения перспективы.

328 чертежей в тексте и на отдельных страницах.

К книге приложен указатель имен и предметов.

Обложка работы художника Б. Эндера.

==== Стр. 300. ==== Ц. 3 р. 50 к. =====

399 / 132

Арх. экиз

БЕЛА БАЛАШ

КУЛЬТУРА КИНО



ПЕРЕВОД С НЕМЕЦКОГО



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ЛЕНИНГРАД—МОСКВА
1925



БЕЛА БАЛАШ

КУЛЬТУРА КИНО

ПРЕДИСЛОВИЕ АВТОРА

ПРОСИМ ДОПУСКА!

Мне кажется, будет весьма кстати, если я начну эту книжечку, по старинному обычаю, с просьбы о внимании. Говорю это потому, что интерес ваш к предмету есть не только предварительное условие для моей смелой и самонадеянной попытки, но истинная, желанная, конечная цель ее. Не *слушать* меня должны вы, а *выслушать* все до конца; подобно тому, как можно что-либо выполнить, *выстроить*, так здесь вы должны меня *выслушать*.

То, что я могу пока вам сказать, — не очень много. Но, если вы прислушаетесь к этому голосу, если вы заметите, что здесь есть нечто, достойное быть отмеченным, придут еще другие и скажут вам больше. Но среди глухих уста немеют.

Вот почему я начинаю этот опыт философии киноискусства с просьбы, обращенной к ученым стражам эстетики и науки об искусстве, и говорю: перед дверями вашей высокой академии давно уже стоит и просит допуска новое искусство. Киноискусство просит о представительстве, просит дать ему право гражданства и свободу голоса в вашей среде. Оно желает, чтобы вы удостоили его, наконец, теоретической оценки, и вы должны посвятить ему главу в тех обширных эстетических системах, в которых трактуется о столь многом, начиная с резных ножек столов и кончая искусством заплетать волосы, и где даже не упомянуто о фильме. Как бесправная толпа перед дворцом, стоит фильма перед вашим парламентом эстетики и требует допуска под священные своды теории.

И я намерен замолвить за нее слово, так как знаю, что теория вовсе не старчески седа ¹⁾, но открывает перед каждой отраслью искусства широкие перспективы свободы. Для путешественников в искусстве она — как карта, указывающая пути и возможности, часто обнаруживающая в том, что казалось властной необходимостью, лишь случайный путь среди сотен других путей.

¹⁾ Слова Гете: „Седа теория, но вечно зелено дерево жизни“.

(Прим. ред.)

Теория — та сила, которая направляет сердца по стопам Колумба и обращает каждый шаг в акт свободного выбора.

Откуда же недоверие к теории? Ей вовсе не нужно быть правильной, чтобы вдохновлять к великим творениям. Почти все великие откровения человечества исходили из ложных гипотез. Притом легко отбросить в сторону теорию, когда она утратила свое действительное значение. Но случайный практический опыт загораживает путь, как непроницаемые стены. Никогда еще ни одно искусство не становилось великим без теории.

Впрочем, мне менее всего приходится убеждать ученых, к которым я теперь обращаюсь, в ценности теории. Скорее мне придется убеждать их в том, что фильма, как искусство, достойна иметь свою теорию.

Если нечто элементарно-сущее приобретает над нами такую власть, что мы уже не можем ни задержать, ни изменить его, то мы спешим придать ему смысл, дабы оно не поглотило нас. Теоретическое познание есть тот спасательный круг, который поддерживает нас на поверхности воды.

Поторопитесь же, господа философы, уже давно пора! Фильма стала фактом, фактом столь всеобщим, оказывающим столь глубокое воздействие в отношении социальном и психическом, что мы, волею или неволей, должны договориться с нею. Ибо фильма — массовое искусство нашего века. Не в том смысле, к сожалению, что оно возникло из духа масс, а в том, что дух масс руководится им. Впрочем, одно обуславливается, разумеется, другим, так как не может получить распространения в массе то, что не отвечает ее желаниям. И хотя бы эстеты морщили свои изящные носы, — мы ничего не можем тут изменить. Воображение и чувственная восприимчивость масс оплодотворяется и формируется кино. К счастью ли это или к несчастью, — говорить об этом излишне. Ибо в одной только Вене работают каждый вечер 200, повторяю, *двести* кино, вмещающие, в среднем, по 450 зрителей. Они дают ежедневно от трех до четырех сеансов. А это составляет в итоге, считая посещаемость в три четверти полного сбора, почти 300.000 (триста тысяч!) человек в день для не очень большого города ¹⁾.

Имел ли какой-нибудь вид искусства столь широкое распространение? Подчиняло ли себе столько людей какое-либо другое явление духовной жизни? Фильма в области чувств и фантазии городского населения приняла на себя роль, которую играли когда-то мифы, легенды и народные сказки. Только прошу без скорбных сравнений из области эстетики и морали! На эту тему

¹⁾ Число кинотеатров во всем мире исчисляется в 50.000. Исходя из расчета, данного автором, получим цифру в 60.000.000 ежедневных посетителей кино!

(Прим. ред.)

нам еще придется побеседовать. А пока нам надо признать этот социальный факт и согласиться, что, если народная песня и сказка (впрочем, тоже лишь с недавних пор) входят в число предметов науки о фольклоре и принадлежат к проблемам истории культуры, — то отныне нельзя будет написать ни одной книги по истории культуры или народной психологии, не посвятив в ней большую главу фильму. И тот, кто усматривает здесь опасность, в особенности должен поспешить на помощь во всеоружии серьезного теоретического контроля. Ведь дело здесь идет не о миниатюрном событии литературных салонов, но о здоровье масс.

Пусть, скажете вы, история культуры занимается фильмой: как проблема эстетики и философии искусства, она все же не существует. Действительно, эстетика принадлежит к числу высокомерно-аристократических наук, так как она считается одной из старейших и ведет свое начало от тех времен, когда каждый вопрос выростал в вопрос о конечном смысле бытия. Вот почему эстетика всегда любила овладевать всем миром и крайне неохотно уступает место новым явлениям. Нет общества, более замкнутого, чем общество муз. И не без основания. Ведь каждый род искусства знаменует собою особое отношение человека к миру. Мы можем при помощи телескопа и микроскопа открыть тысячи новых вещей: этим будет лишь расширена область нашего зрения, — но новый вид искусства подобен новому органу чувств, а число чувств растет не слишком-то часто. И, тем не менее, я говорю вам: фильма — новый вид искусства, и притом настолько же отличный от всех других, насколько музыка отличается от живописи, а живопись — от литературы. Фильма — в корне новое человеческое откровение. Это я и попытаюсь доказать.

Пусть оно и ново, скажете вы, но это не искусство. Став с самого начала отраслью крупной промышленности, кино не может быть непосредственным и свободным от условностей творчеством. Решающее значение, говорите вы, имеет здесь не внутренняя сущность, а деловые интересы и машинная техника.

Да, но ведь еще неизвестно, должны ли промышленность и техника безусловно и навсегда остаться чем-то чуждым искусству. Впрочем, сейчас я еще не хотел бы вдаваться в этот вопрос. И спрошу лишь: откуда знаете вы, что фильма не художественна? Чтобы судить об этом, вы должны были бы иметь определенное понятие о художественной, хорошей фильме. Боюсь, что вы мерите достоинство фильма неправильною мерою и прилагаете к ней масштабы других, в корне чуждых ей, искусств. Нельзя считать аэроплан плохим автомобилем за то, что им неудобно пользоваться на шоссе на дороге. Так и у фильма есть свои, особые, пути.

Но если бы даже каждая из изготовленных до сих пор фильм была плоха и нехудожественна, то не ваша ли задача, теоре-

тики, исследовать ее *принципиальные возможности*? О них, вероятно, стоило бы знать, хотя бы и не было никакой надежды на их осуществление. Хорошая творческая теория — не опытная наука, и она была бы совершенно излишней, если бы ей пришлось ждать времени, когда окажется налицо вполне завершенное искусство. Теория, если не руль, то, по крайней мере, компас для развивающегося искусства. И, лишь составив себе понятие о верном направлении, вы будете вправе говорить о заблуждениях. Это понятие — теория фильма — и должно быть найдено.

ВИДИМЫЙ ЧЕЛОВЕК.

Изобретение искусства книгопечатания с течением времени сделало неразборчивым черты человеческого лица. Люди получили возможность читать столь многое на бумаге, что смогли пренебречь иной формой взаимного общения.

У Виктора Гюго где-то сказано, что к печатной книге перешла роль средневекового собора, и что она сделалась носительницей народного духа. Но тысячи книг раскололи единое лицо собора на тысячи толков. Слово раздробило камень.

Таким образом, роль видимого перешла к тому, что воспринималось чтением, из культуры *зрительной* возникла культура *умозрительная*. Что этот переход сильно изменил общий характер жизни — общеизвестно. Но как при этом должно было измениться лицо отдельного человека, его лоб, его глаза, его рот — об этом думают мало.

И вот теперь мы видим за работой другую машину, назначение которой — вернуть культуре обратное направление, к „зрительному“, и дать человеку новое лицо. Имя ей — кинематограф. Она, как и печать, — технический способ для умножения и распространения произведений духовного творчества, и ее влияние на человеческую культуру будет не менее значительно.

„Не говорить“ вовсе не значит „не иметь, что сказать“. Можно не говорить, но быть полным содержания, ищущего выражения в формах, картинах, мимике и жестах. Человек „зрительной“ культуры вовсе не заменяет своими жестами слова, как это делают глухонемые с их разговорными знаками. Он не думает о словах и не вписывает в пространство слогов телеграфными знаками. Его жесты, вообще, не означают никаких понятий: они выявляют непосредственно его подсознательное „я“, и то, что выражается на его лице и в его жестах, исходит из такого душевного слоя, который не может быть выявлен словами.

Великй эпохой изобразительных искусств было время, когда живописец и скульптор выражали не только форму и пространственные соотношения, и когда человек не был для них только проблемой форм.

Художники могли изображать душу и интеллект, оставаясь чуждыми „литературщины“, так как душа и интеллект не замыкались кругом понятий, но могли целиком обращаться в формы. Это было счастливое время, когда картины могли иметь „тему“, „идею“, так как идея не выявлялась тогда в понятиях и словах, и художнику не приходилось писать картину лишь как дополнительную иллюстрацию. Но с появлением книгопечатания установилась за словом роль главного моста в сношениях человека с человеком. В слове сконцентрировался интеллект. Тело лишилось его.

Оно осталось пустым.

Выразительная часть нашего тела свелась к лицу. И не только потому, что другие его части закрыты одеждой. Наше лицо является теперь как бы маленьким, беспомощным, вытянутым кверху семафором души; он сигнализирует нам, как умеет. Лишь иногда приходят на помощь руки, движения которых всегда полны меланхолии руин. Но ведь по спине греческого торса, лишенного головы, можно ясно видеть, — и видеть это можем еще и мы, — плакало ли исчезнувшее лицо или смеялось. Бедра Венеры улыбаются не менее выразительно, чем ее лицо, и не достаточно набросить покрывало на ее голову, чтобы нельзя было узнать, что она думает и чувствует. Человек был „видим“ всем своим телом. Но с распространением словесной культуры душа (с тех пор, как ее стало так хорошо слышно,) сделалась почти невидимой. Вот к чему привел печатный станок.

И вот фильма хочет вновь дать культуре решительный поворот. Многие миллионы людей просиживают каждый вечер в кино и через зрительные органы приобщаются к судьбам человеческим, к характерам, чувствам и настроениям, не нуждаясь для этого в словах. Надписи, появляющиеся еще на экране, отчасти — переходящие рудименты, отчасти они имеют специальное значение, но их роль вовсе не в усилении зрительных впечатлений. Ныне все человечество уже на пути к тому, чтобы вновь изучить забытый язык мин и жестов. Не замену слов, как у глухонемых, но зрительное соответствие непосредственно воплощенному интеллекту. *Человек вновь становится видимым.*

Современной филологией и языкознанием твердо установлено, что первоисточником языка является *выразительное движение*. Это значит, что человек, начинающий говорить (равно, как и маленький ребенок), двигает языком и губами совершенно таким же образом, как руками и мускулами лица и, следовательно, первоначально без всякого намерения издавать звуки. Движения языка и губ сначала являются такими же самопроизвольными жестами, как и всякие другие выразительные движения тела. А то, что при этом возникают звуки, есть явление второстепенное, лишь впоследствии приобретающее практическое значение. Язык жестов — вот природный язык человечества.

Теперь мы начинаем вспоминать этот язык и готовимся учить его снова. Он еще нескладен и примитивен, он далек от сложности современного искусства речи. Но так как у него более древние и более глубокие корни в человеческой природе, чем у языка слов, и так как он, тем не менее, целиком нов, то нередко лепетанием своим он выражает вещи, воплотить которые художникам слова не дано.

Простой ли это случай, что как раз в последнее десятилетие, одновременно с кино, общей культурной потребностью сделался также и танец? Очевидно, мы имеем сказать многое, что не может быть выражено словами. Замечается возврат к первобытным выразительным движениям, вторичные и производные формы которых завели, повидимому, нашу культуру во всякого рода тупики. Слово, как кажется, поработило человека. Культура слова есть культура дематериализованная, абстрактная, чрезмерно интеллектуализированная. Новый язык жестов обязан своим появлением нашей болезненной жажде быть всем нашим телом, с головы до пят, человеческим существом и не таскать с собою собственную плоть лишь как практический инструмент, как постороннюю вещь. Этот язык происходит от тоски по телесному человеку, ныне замолкнувшему, забытому, ставшему незримым.

Почему декоративные пляски танцовщиков и танцовщиц не дадут нам этого языка, об этом речь еще впереди. Но фильма и есть та сила, которая поднимет до непосредственной зримости человека, погребенного под понятиями и словами.

Сейчас этот видимый человек *уже* не существует и, вместе с тем, *еще* не существует. Ибо таков закон природы, что всякий орган, находящийся в бездействии, вырождается и хиреет. В период словесной культуры наше тело не было использовано полностью, как средство для выражения, а потому оно и утратило свою выразительную способность, стало неловким, примитивным, глупым и диким. Как часто совсем примитивные племена обладают большим богатством жестов, чем высокообразованный европеец, располагающий богатейшей сокровищницей слов! Еще несколько лет хорошего киноискусства, и ученые, быть может, придут к мысли составить, при помощи кинематографа, такой же лексикон жестов и мимики, какой существует для слов. Но зритель не ждет этой новой грамматики будущих академий, а ходит в кино и учится самоучкой.

Много уже говорилось о том, что современный европеец пренебрегает своим телом. Обратились к спорту. Но спорт способен оздоровить тело и сделать его более красивым, красноречивым же он его сделать не может.

Однако, вследствие этого небрежения, не одно только тело человека становится беспомощным, как орган выражения, но также

и интеллект, который должен бы был выразиться через посредство тела. Будем помнить, что проявление духа, выраженное в одном случае в словах, а в другом — в жестах, не одно и то же. Ведь нельзя же сказать, что в музыке и в поэзии выражается одно и то же, но только различным образом. Бадьи слов черпают из иных глубин, чем жесты, и поднимают на поверхность иное. Но колодезь из которого *не* черпают, иссякает. Ведь возможность выразиться уже наперед обуславливает наши мысли и чувства. В этом экономия нашей психической организации, которая не производит того, что ни к чему не приложимо. Психологическим и логическим анализом доказано, что слова наши суть не только добавочные слепки с наших мыслей, но и предопределяющие их формы. Правда, плохие поэты и дилетанты много говорят о своих неподдающихся выражению чувствах и мыслях, но в действительности мы лишь до крайности редко мыслим о вещах, высказать которые не в состоянии, да мы и не знаем тогда, о чем думали. Развитие человека здесь, — как и во всякой другой области, — *диалектично*. Растущий ввысь и вширь человеческий дух расширяет и умножает свои выразительные возможности, но, вместе с тем, именно эти умноженные выразительные возможности и обуславливают духовный рост.

Словесное изображение мира представляет цельную, свободную от пробелов и глубокоосмысленную систему, и то, чего в ней нет, не может быть названо *недостающим*, подобно тому, как в музыке краски не могут считаться недостающими, хотя *их* здесь и нет. Таковую же точно полную, цельную систему дает изображение человека и мира в непосредственном выразительном движении. Человеческая культура была бы мыслима и тогда, если бы вовсе не существовало речи. Она, конечно, имела бы другой вид, но ценность ее от этого не уменьшилась бы. Во всяком случае, она была бы менее абстрактна и менее чужда непосредственной жизни человека и вещей.

Руфь де Сен-Дени, эта гениальная танцовщица¹⁾, пишет в своей автобиографии, что она до пятилетнего возраста не умела говорить. Она вела с матерью уединенную и замкнутую жизнь, и мать, у которой долгое время все члены были парализованы, особенно чутко относилась к движениям. Они так хорошо объяснялись друг с другом мимикой и жестами, что Руфь лишь очень медленно выучилась ненужным ей словам. Тело же ее стало столь красноречивым, что из нее выросла великая, удивительная художница жестов.

¹⁾ Руфь де Сен-Дени — современная немецкая танцовщица импрессионистской школы, прославилась как исполнительница восточных, яванских и индийских танцев.

Но выразительные движения величайшей танцовщицы все же остаются творчеством для концертных зал, для немногих, они остаются ограниченным, обособленным от жизни искусством. Культуру же знаменует собою только такое искусство, которое находит применение. Не красивые позы статуй в музеях, но походка и жесты людей на улице, в повседневной обстановке, в труде. Культуру означает преобразование повседневной жизни, и зрительная культура должна придать обычным взаимоотношениям людей иные и новые выразительные формы. Искусство танца этого не создает, фильма сделает это.

Но путь ее ведет по двум, на первый взгляд противоположным, направлениям. На первый взгляд кажется, будто мимический язык способен усилить разобщенность между людьми и народами. Кажется, что этот путь культуры ведет нас еще дальше к индивидуальной обособленности. Ведь после смешения языков оставались еще общины, унаследовавшие готовые слова и понятия из общего, родного языка; общий словарь, общая грамматика спасли человека от конечного одиночества и взаимного непонимания. Но мимика имеет гораздо более индивидуальный и личный характер, чем словесная речь. Правда, мимика уже имеет свои „установленные“, общепринятые для известных обозначений формы, так что было бы возможно и даже должно создать науку о сравнительной мимике по образцу сравнительного языкознания. Но этот язык жестов, хотя он и имеет свои традиции, не опирается на законы, которые были бы обязательны, как грамматика. Язык этот покорно приспособляется к индивидуальным свойствам каждой отдельной личности.

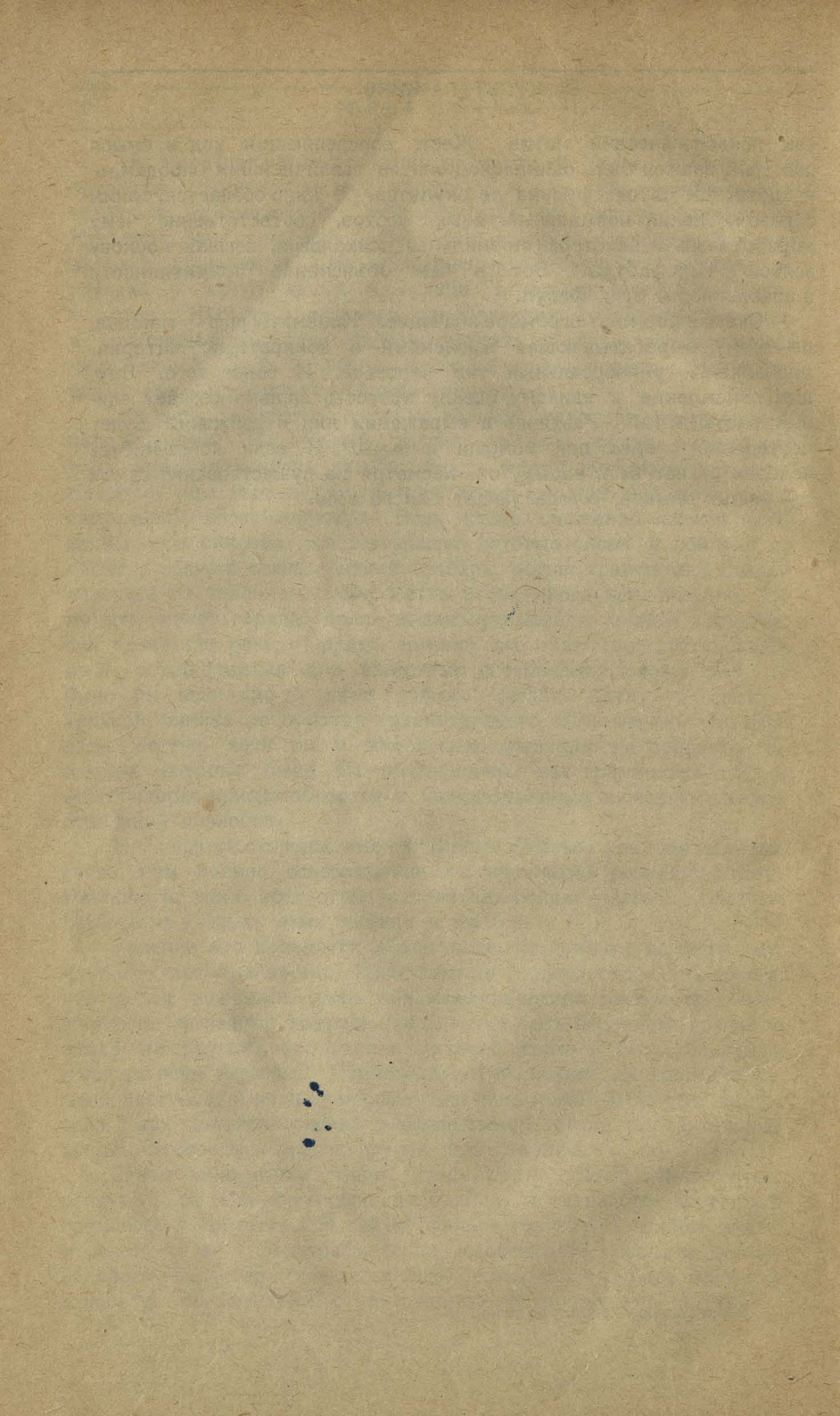
Но, с другой стороны, именно кино-искусство, как нам кажется, сулит нам полное освобождение от проклятия *разобщенности*. На полотне кино всех стран расцветает сейчас *первый интернациональный язык*: язык мимики и жестов.

Явление это коренится в экономике, которая всегда, ведь, дает наиболее прочные корни. Изготовление фильма стоит так дорого, что доход возможен лишь при международном распространении. Немногие заглавные надписи легко могут быть переведены с одного языка на другой; но мимика актеров должна быть одинаково понятна всем народам. Национальным особенностям дается здесь мало простора, и лишь в первые годы кино можно было еще наблюдать, как англосаксонский и французский стили выразительных движений боролись друг с другом за гегемонию.

Закон кино-рынка терпит лишь *один общий язык жестов*, понятный от Сан-Франциско до Смирны и одинаково доступный принцессе и гризетке. И сейчас фильма говорит на едином общем мировом языке. Этнографические особенности, мелочи национального характера кое-когда еще применяются в виде местного колорита, орнаментики, стилизованной обстановки, но никогда —

как психологический мотив. Жест, определяющий ход и смысл действия, должен быть одинаково понятен различным народам, — в противном случае фильма не окупится. В кино создается, таким образом, некий нормальный язык жестов, соответственно чему выработалась и некоторая нормальная психология, легшая в основу всякой кинофабулы. Вот в чем объяснение примитивности и шаблонности этих фабул.

Сказанное имеет огромное значение. Кинематограф — машина, по-своему вырабатывающая жизненный и конкретный интернационализм, — универсальный тип человека. И более того. Внушая стремление к единому идеалу красоты, фильма создает единый расовый тип. Различие в выражении лиц и движений будет постепенно стерто при помощи фильма. И если когда-нибудь человек станет весь *видим*, он, несмотря на существование самых различных языков, всегда узнает самого себя.



ОЧЕРКИ
КИНОДРАМАТУРГИИ

МАТЕРИАЛ ФИЛЬМЫ

Материал фильма.

Если фильма считается особым видом искусства, имеющим свою собственную эстетику, то ее приходится отличать от всех прочих видов искусства. Сущность и внутреннее оправдание всякого явления в том, что ему одному свойственно, и это специальное может быть лучше всего представлено по отличающим его признакам. Мы постараемся поэтому отграничить киноискусство от соседних областей и тем доказать его автономию.

Прежде всего замечается склонность видеть в кинематографии неудавшееся, хилое порождение театра; нам говорят, что мы здесь имеем дело с уродливым, убудочным явлением, с дешевым суррогатом театра, который относится к сценическому искусству, скажем, так же, как фотография с картины к ее оригиналу. Ведь и в том и в другом случае актеры представляют сочиненные истории.

Однослойность фильмы.

Бесспорно. Но материал здесь не один и тот же. Ведь и скульптура и живопись одинаково служат для изображения человека, но управляются совершенно различными законами, определяемыми различием материала. Материал же киноискусства, в самой своей основе, иной, чем материал театра.

В театре мы всегда воспринимаем нечто двойственное: драму и ее представление. Одно является нам совершенно независимым от другого, театральный режиссер получает в руки готовую пьесу, актер—готовую роль. Им остается только выявить готовый смысл и пластически его воплотить. При этом за зрителем остается контроль. Ибо мы слышим то, что разумел поэт, и видим, правильно ли или неправильно представляют это режиссер и актеры. Они лишь истолкователи текста, который с начала до конца доступен нам, сквозь их игру,—в оригинале. Это потому, что материал театра состоит из двух слоев. С кино дело обстоит иначе.

За игрой актеров мы не можем подметить самостоятельную пьесу, не можем рассматривать ее и судить о ней независимо от представления. Зрители в кино не имеют никакой возможности

проверить, правильно или неправильно было представлено режиссером и актерами произведение писателя, так как то, что зритель имеет здесь перед глазами, целиком создано режиссером и актерами. То, что нам нравится, дело их рук, и они же несут ответственность за то, что нам не по вкусу.

По этой же причине кинорежиссеры и актеры пользуются гораздо большей известностью и славой, чем их театральные коллеги. И, наоборот, кто обращает внимание на имя автора сценария (да и знают ли его вообще)? Точно так же и слава „звезд экрана“ гораздо более шумна, чем известность „звезд сцены“. Простая ли тут несправедливость, вина за которую падает на рекламу? Нет! Даже самая широкая реклама лишь тогда может действовать длительно, если в основе ее лежит живой интерес. Дело именно в том, что и режиссер и актер являются подлинными авторами фильма.

Когда актер говорит фразу и придает лицу соответствующее выражение, мы узнаем о том, что он хочет сказать, из его слов, а игра лица является чем-то вроде аккомпанемента. Если игра фальшива, это действует неприятно, и именно потому, что мы в состоянии эту фальшь установить (ибо носителем мысли является слово).

В кино—слова не дают нам никакой точки опоры. Мы воспринимаем все из игры жестов, которые здесь уже являются не аккомпанементом, не формой или выражением, но *единственным* содержанием.

Разумеется, мы в состоянии приметить плохую игру и на экране. Но плохая игра имеет здесь иное значение. Здесь нет неправильного толкования данного образа: это просто ложное творчество, не дающее возможности родиться образу. Оно плохо задумано. Ошибки здесь противоречат не тексту, легшему в основу игры, в них—противоречие игры самой себе. В театре может случиться, что актер, по непониманию, создает ложный образ, но делает это хорошо и последовательно. Если то же удастся киноактеру, мы уже не в состоянии заметить фальсификации. Ибо первичный материал—поэтическая сущность фильма—в жесте. Из него конструируется фильм.

Режиссера и актеров (взаимоотношение которых в кино совершенно иное, чем в театре) можно было бы прежде всего сравнить с импровизаторами, которые заимствуют, быть может, от других какую-нибудь идею, задание, получают краткое указание сюжета, но *текст сочиняют для себя сами*. Текст фильма состоит из самого ее строения, из того языка образов, где каждая группи-

ровка, каждый жест, каждая перспектива, каждый световой эффект имеют целью излучить поэтическое настроение и красоту, обычно содержащиеся в словах писателя. Точно так же и в стихотворении или повести дело, ведь, далеко не в одном голом содержании. Поэта обнаруживает изящество и сила выражения. Изящество и сила изобразительных эффектов и жестов создают киноискусство. *Вот почему искусство это не имеет ничего общего с литературой.*

Кино и сюжет. Мне приходится подробно вдаваться в этот анализ, так как здесь именно и кроется корень всех недоразумений и предубеждений, делающих большую часть литературно-образованных людей неспособными оценить искусство в кино. Они смотрят только на содержание киносюжета и, конечно, находят его слишком простым и примитивным. Но на зрительное оформление они не обращают внимания. И тогда может случиться, что литератор, обнаруживающий, быть может, в отношении книг высокую и тонкую восприимчивость, напишет по поводу фильма Гриффитса ¹⁾ „Судьба девушки“, что пьеса эта не более, как безвкусный, сентиментальный вздор, так как вся суть там в том, что некая девушка была де соблазнена и покинута и оказалась в нужде и несчастьи. Но ведь фаустовская Маргарита, в конце концов, не что иное, как такая же соблазненная и покинутая девушка. Дело в том, что, как здесь, так и там, суть вовсе не в конечной развязке, а в тексте. И то, что создают из примитивной фабулы слова великого поэта, то, из подобной же истории в фильме, делает потрясающая мимика Лилианы Гайш и мастерской монтаж Гриффитса, сумевшего каждую сцену отразить в игре этого лица.

„Он“ признается „ей“ в любви. Такие вещи описываются как в величайших творениях литературы, так и в самых плохих бульварных романах. В чем же различие? Исключительно в том, как описана сцена, и что „он“ „ей“ говорит. Так и в кино: все дело в том, как режиссер изображает сцену, и что говорит лицо актера. Вот в чем состоит законченное искусство, а не в абстрактных „фактах“ абстрактного „содержания“.

Вообще говоря, в хорошей фильме и нет никакого „содержания“. В ней настолько же мало какого-либо содержания, как в картине или музыкальной пьесе, или же именно, как в выражении лица. Киноискусство есть искусство плоскостное, и „все, что в нем внутри, то и снаружи“. Тем не менее (и в этом заключается принципиальное отличие его от живописи), это — искусство, изображающее движение во времени и в органической непрерывности, и оно может поэтому обладать убедительной или ложной

¹⁾ Знаменитый американский кинорежиссер. У нас наиболее известна его фильма «Интолеранс» («Нетерпимость»).

(Прим. ред.)

психологией, ясным или запутанным смыслом. Одно только: психология эта и этот смысл заключены не во внешней мысли, но остаются чисто зрительным явлением, целиком на поверхности картины.

Отсюда — та примитивность сюжета кино, которая так раздражает литераторов. Конечно, здесь приходится отказаться от ценностей отвлеченного мышления, равно как и от тех конфликтов психического характера, которые переживаются только в мыслях. Зато мы получаем возможность видеть вещи, мыслить о которых нам не дано. Нам дано *видеть* их, и в этом таится совершенно особое переживание. Живопись тоже не сообщает нам никаких мыслей и никаких тонких психологических проблем, но ведь от этого она, как искусство, не теряет своей ценности.

Параллельные
сюжеты и углублен-
ный смысл.

Тем не менее, киноискусство, как кажется, не намерено отказаться от той литературной „глубины“, которая лежит в третьем измерении мышления и определяется тем, что за видимым на поверхности явлением дается возможность предчувствовать другое, скрытое. Отсюда появившаяся за последние годы мода на фильмы с параллельно разветвляющимися сюжетами, в которых изображаются, одна рядом с другой, две или более фабулы, заимствованные из различных исторических эпох или из различных слоев общества. Одни и те же типы и характеры, исполняемые одними и теми же актерами, фигурируют и здесь и там, и сходство переживаний, параллелизм в судьбах героев имеют целью раскрыть некую закономерность, смысл и значение явлений. Подобного рода искания, попытки выразить в кинопьесах мирозерцание, как кажется, не совсем безнадежны. Так как в плоскости изображения на экране с его двумя измерениями не может быть ничего „подразумеваемого“, никакого „скрытого“ значения, то в киноискусстве делаются попытки расположить рядом тот, определяющий глубину, двойной слой, который в литературе располагается, как нечто, лежащее в последовательности. Так как в картине, в отличие от слова, не может быть ничего подразумеваемого, то это двойное явление должно быть также вынесено на поверхность, как параллель. Закон — в общей согласованности, и в этом законе кроется углубленный смысл, лежащий под поверхностью, как *единый* корень, дающий множество побегов. Фильма не владеет философским языком, способным выявить смысл. Она может показать его в общей точке пересечения различных жребиев.

Разумеется, — и опасность эта так близка, что ее до сих пор не избежала ни одна фильма подобного рода, — параллельная фабула не должна быть лишь костюмированным повторением или простой аллегорией, так как аллегория — не что иное, как иллюстрация, а в ней фильма нуждается менее всего. Как аллегория,

всякая фабула теряет свою цену реальности. Она служит символом для других фабул, и сама лишена всякой реальности. Эта параллельная фабула, собственно говоря, должна быть не сходной, а *родственной* и представлять другую сторону того же самого явления.

Почему до сих пор не выпустили еще ни одной фильма на тему „*déjà vu*“? Почему еще ни разу не вводилось в фильм, как лейтмотив, то редкостное ощущение, когда какая-нибудь сцена, которую в жизни мы никогда не переживали, вдруг кажется нам странно знакомой? Почему не использовано явление, когда одна картина жизни кажется нам просвечивающей сквозь другую, когда окружающее нас становится как бы прозрачным?

Встречаются литературно задуманные фильмы, в которых картины являются частым рядом движущихся иллюстраций к какому-нибудь тексту, поясняемому в заглавных надписях. Нам предлагается прочесть в заголовках о всяком более важном внешнем и внутреннем событии, а затем мы уже получаем возможность его видеть, причем картины не развивают дальнейшего действия на своем собственном материале. Такие фильмы плохи, так как не содержат в себе ничего, что могло бы быть выражено только на экране. А ведь оправдание всякого искусства — в выразительной способности, присущей ему одному.

Картины в таких литературных фильмах даже при наилучшей режиссуре и наилучшей игре производят впечатление чего-то безжизненного и нецельного, так как им недостает зрительной непрерывности. Рассказ, задуманный в словах, будет перескакивать через многие моменты, чего нельзя сделать в картинах. Слово, идея, мысль — вневременны. Но у картины есть свое вполне конкретное настоящее и только в нем она живет. В словах кроется воспоминание; словами можно указывать и намекнуть на то, что вне настоящего. Но картина говорит только сама за себя. Поэтому фильма требует, особенно при изображении развития душевных движений, — сплошной непрерывности, без малейшего пробела отдельных зрительных моментов. Фильма должна быть выработана из беспримесного материала чистой зрительности. Ибо всякий переход к литературе тотчас дает себя чувствовать, как холод безвоздушного пространства.

Для такой непрерывности требуется много метров пленки, и поэтому фильма, представляющая развитие душевных эмоций, может обладать лишь очень простой фабулой. Фильмы наши, к сожалению, не могут быть длиннее 2200 метров, а на сеанс полагается обыкновенно полтора часа. Предпринятая с лучшими намерениями обработка превосходнейших материалов, как, например, печальный ряд неудавшихся инсценировок Достоевского, только потому потер-

пела крушение, что не хватало ни времени, ни пленки для того, чтобы изобразить в этой зрительной непрерывности огромное изобилие мотивов. Поэтому и принятая ныне длительность сеансов определенно не сможет удержаться в дальнейшем, и, вместо шестиактных картин, продолжающихся полтора часа, появятся трехактные, требующие двух с половиной часов; и лишь в этих условиях киноискусство получит возможность развернуться. Конечно, все это связано — как и все почти в кинематографе — с моментами хозяйственного и социального характера. Пролетариату, который ходит в кино, было бы всетаки легче найти средства для двойной входной платы за двойной по продолжительности сеанс, чем тратить на это двойное время. При десятичасовом рабочем дне это, конечно, не годится. При таких условиях хиреет не только человек, но и всякое искусство. Но, быть может, наступит время, когда дело будет обстоять иначе? ¹⁾

Атмосфера. Атмосфера — это, пожалуй, душа всякого искусства. Это то, что обволакивает все изображаемое и создает особую среду особого мира. Эта атмосфера подобна первичной туманности, сгущающейся в отдельные образы. Она — общая субстанция различных изображений, последняя реальность всякого искусства. Где есть эта атмосфера, там убожество деталей уже не может вредно отразиться на существенном. Вопрос „откуда“ в отношении этой специальной атмосферы становится вопросом о глубинных источниках всякого искусства.

Возьмем для примера некоторые американские фильмы. Содержание в них пустяковое и глупо наивное, игра (которая многое могла бы возместить лирикой лица и жестов) также весьма посредственна; и все же мы с неослабным интересом смотрим эти кинопьесы с начала до конца. Причина этому — живая атмосфера в них. В них густой, пахучий флюид чувственной жизни, то, что лишь величайшим писателям удается иногда передать нам в словах. И мы говорим тогда: „Когда Флобер описывает жилище, явственно чувствуется запах комнаты“. Или: „Слюнки текут, когда читаешь, как едят гоголевские мужики“. И вот такую-то чувственную пахучую атмосферу создает всякий, мало-мальски выдающийся американский режиссер.

Сюжет в целом может быть наивным и лживым. Но отдельные моменты бывают так полны горячей жизни, „что положительно чувствуешь ее запах“. Почему герой делает то-то и то-то — в этом часто нет никакого смысла, но в том, как он это делает, чувствуется естественная теплота. Судьба героя пуста, но отдельные мгновения его жизни насыщены.

¹⁾ Превосходный образчик экономических корней стиля. Имеется в виду обстановка современной Австрии. (Прим. ред.)

Была как-то поставлена очень незначительная фильма, изображающая несчастную любовь калеки. Но вот, хромым жених ведет свою невесту на ярмарку; следует целый акт, полный коротких, беглых сцен, из которых создается животная жизненность шумной ярмарочной сутолоки. Бушующий поток картин, полных физической силы, потрясает и подавляет убогим телом калеку. Это — мелкий град мелких мгновений материальной жизни, который, в конце концов, должен убить слабого человека. Создается атмосфера, в которой он задыхается и гибнет.

Или другой случай. Девушка идет к своему жениху, чтобы сказать ему, что она не хочет выходить за него замуж. Но дом уже убран по-свадебному. Демонстрируются венки, букеты, подарки и тысячи других маленьких вещественных знаков нежности. Девушку окутывает густой туман, сотканный из любви, и она в нем сбивается с пути. Как в первом случае бесчисленные мелкие факты ярмарочной жизни сгустились в один жизненный поток, перейти через который слабый, хромым человек оказался не в силах, так и здесь, в этой свадебной комнате, чувствуется значение вещей и фактов, против которых душа не может устоять.

Значение видимых вещей. Крепка та атмосфера, которая создается в фильме в связи с крупной ролью и значением видимых вещей. Такого значения вещи не имеют в поэзии, которая опирается преимущественно на отвлеченную идею. Поэтому, никакая поэзия не может родить этой специфической атмосферы, этой „сущности“ материи.

Есть еще и другое к тому основание. В мире говорящего человека немые вещи гораздо более безжизненны и незначительны, чем человек. За ними признается жизненное значение второстепенного или третьестепенного порядка, да и то лишь в редкие моменты проникновенной восприимчивости у людей, которые на них смотрят. В театре ценность говорящего человека иная, чем ценность немой вещи. Они живут в различных измерениях. В кинематографе это различие ценностей исчезает. Здесь вещи обретаются не в таком пренебрежении и унижении. В условиях общей немоты, они становятся почти однозначными человеку и через это выигрывают в жизненности и значении. А так как они говорят не меньше, чем люди, то и высказывают они именно столько же. В этом и кроется загадка той особенной киноатмосферы, которая находится вне литературных возможностей.

Литература, переведенная на фильм. Существенное отличие кино от литературы яснее всего выступает, когда на фильм переводится какой-нибудь хороший роман или хорошая драма.

Перед киноаппаратом литературные произведения делаются прозрачными, как под действием рентгеновских лучей. Костяк

фабулы остается, а прекрасная плоть глубоких мыслей, нежная оболочка лирических тонов на экране исчезает. От благоухающих красот остается лишь голый, грубый скелет; он уже не литература и еще не фильма: это именно то „содержание“, которое не существенно ни там ни здесь. Такому скелету надлежало бы дать новую, совершенно иную плоть и новую оболочку, чтобы он мог получить в фильме видимый, живой облик.

Есть, правда, писатели, в исключительно высокой степени обладающие зрительной фантазией. Произведения их словно созданы для того, чтобы быть переведенными на фильм — таков, например, Диккенс. Всякая страница его, — хотя бы в чтении — уже картина. И, тем не менее, насколько я знаю, до сих пор еще не удалось разработать хорошую фильм на диккенсовский сюжет; наоборот, мне пришлось видеть (несмотря на дельную режиссуру и хорошую игру актеров) целый ряд *плохих* кинопес по Диккенсу.

Происходит это потому (как парадоксально это ни звучит), что фантазия Диккенса слишком картинна. Перевод на фильм целого романа Диккенса технически невозможен. Для такого изобилия образов ни в одной современной фильме не хватило бы места. Следовательно, приходится прибегать к „сокращению“. Над другими романами, имеющими легко отделимое от картин „содержание“, остов фабулы, — такая операция могла бы быть произведена просто. Но картины в диккенсовском романе (и это становится ясным именно при переводе их на фильм) являются живой тканью *единого* организма. Если отрезать прочь одно, другое станет безжизненным, омертвеет. Фабулу, выраженную в мыслях, можно сократить, так как всякое определение можно сжать по желанию. *Но картину урезать нельзя.* Пришлось бы переписать всю композицию. Итак, то самое, что делает Диккенса столь подходящим для фильма, а именно его пластическая фантазия, делает произведения его непригодными для обработки. Разве уже он сам взялся бы за такую обработку! Ибо такова внутренняя структура киноматериала.

Разговорные жесты и язык жестов. Должно ли рассматривать выразительное движение и, вообще, зрительный момент, как совершенно специальный, присущий киноискусству материал? Ведь в игре актера сценического принимает участие также и его тело, а театральные декорации ставятся также ради зрительных эффектов.

Да, но у актера говорящего мимика и жесты совсем иного рода. Они выражают лишь то, что остается недоговоренным. *То, что должно быть высказано*, но не укладывается в слова, договаривается при посредстве рук и мускулов лица.

Но мимика на экране не является чем-либо добавочным, а это значит не только то, что жесту на экране свойственна большая полнота и отчетливость, но и то, что жест этот принадлежит к совершенно другой области. Говорящий человек обнаруживает иной слой души, чем, например, музыкант или танцовщик. Опирающиеся на речь и сопровождающие ее жесты происходят оттуда же, откуда и слова. В этих жестах лишь подразумеваются слова, которые еще не родились.

Но жесты танцовщика рождаются из другой области и имеют иной смысл. Они столь же чужды жестам говорящего, как и его словам.

Приведу еще одно сравнение. Всякая речь содержит в себе элемент музыкальности и каждое слово — свою мелодию. Но эта мелодия только внешне сходна с настоящей музыкой. Она несет с собой атмосферу понятий и служит для детализации смысла. В музыке дело сводится не к одной только акустике, она является особой областью выражения. Так и в отношении жестов дело сводится не к одной оптике.

Я говорил о танцовщиках. Но актер в кинопьесах ведь не танцует? Тем не менее, и он не служит слову и не является истолкователем понятий. Между жестикуляцией говорящего и декоративным движением танцовщика есть, повидимому, еще третья выразительная форма. Между *речью жестов* на экране и *разговорными жестами* на театральной сцене существует такая же принципиальная разница, как между речью жестов и танцами.

Видимая речь.

Но ведь актер в кинопьесе разговаривает точно так же, как и на сцене. Мы только не слышим его.

Но мы *видим* его говорящим. В этом разница! В театре, где мы, прежде всего, внимаем словам, мы не замечаем разговора, как выразительного движения, как мимики рта и всего лица. Впрочем, в театре, в большинстве случаев, нечего и замечать по этой части. Ибо акустическое образование слова есть цель, а движение рта — лишь средство для выражения, ничего само по себе не обозначающее.

Но на экране разговор — не что иное, как мимика. Кто *видит* речь, тот воспринимает совсем иное, чем тот, кто слышит слова. И рот, во время разговора, нередко способен показать значительно больше, чем могут выразить произносимые им слова.

Поэтому-то в кино мы одинаково хорошо понимаем и американских, и французских, и норвежских актеров. Мы знаем, что это значит, если кто-нибудь со скрежетом выдавливает слова между стиснутыми зубами, или в пьяном угаре бормочет их отяжелевшим языком, или презрительно, как слюну, выплевывает их, или выпускает сквозь пренебрежительно сжатые губы, как жало. Мы понимаем эти языковые жесты, хотя бы их сопровождали китайские слова.

Хороший киноактер говорит совершенно иначе, чем актер сценический. Он говорит отчетливо для глаз, а не для ушей. Но отчетливость в первом случае не соединима с отчетливостью во втором. Насколько речь видимая независима от слышимой, обнаруживается самым странным образом, когда превосходные киноактеры говорят друг другу, во время съемки, взамен текста, самую смешную бессмыслицу. Но на экране разговор их действует потрясающе.

В пантомиме молчание имеет иной характер. Пантомима безмолвна не только для уха, но и для глаза. Это не немое искусство, а искусство немоты. Это сонное царство молчания. Экран же только безгласен.

Когда на экране представляется пантомима, это различие становится ясным. Кругом сидят, не двигаясь, зрители. Пусть посреди них пантомима разыгрывается в самых бурных, диких движениях — все же танцовщики будут казаться нам дальше от жизни и более застывшими, чем их неподвижные зрители. Ибо эти последние, и в неподвижности своей, остаются людьми нашего мира.

Плох тот режиссер, который обращает кинопьесу в пантомиму и заставляет своих актеров слишком долго молчать. Молчание не только принадлежит к области звуковой, но является весьма резким и бросающимся в глаза выразительным движением, всегда имеющим на экране свое, подходящее к случаю, свое особенное значение. А разговор принадлежит к числу наиболее сильных мимических способов выражения, каким обладает фильм.

В одной кинопьесе („Свадьба у виселицы“) Аста Нильсен собирается освободить своего возлюбленного из тюрьмы. Она приходит к нему; двери открыты, но только на несколько минут. Терять времени нельзя. Но возлюбленный равнодушно лежит на полу и не двигается. Аста Нильсен зовет его раз и другой. Он остается неподвижен. Тогда она начинает говорить ему с бешеной стремительностью. Что она говорит, — мы не знаем. Повидимому — все то же: идем, время бежит! Но в этой речи виден трепещущий ужас, безумие, отчаяние, какого невозможно было бы выразить словами. Эта немая речь так же убедительна, как если бы артистка рвала на себе волосы или царапала лицо. Она говорит долго, слова уже наскучили бы нам. Но жесты все более и более захватывают зрителя.

Сценарий.

Из всего этого явствует, что сценарий, на основании которого изготавливается фильм, ни в коем случае не должен быть продуктом литературной фантазии. Он нуждается в совершенно специальной наивно конкретной зрительной фантазии. Он должен быть создан вооб-

ражением режиссера. Вообще, фильма может быть действительно хороша только тогда, если режиссер сам ее сочиняет и формует из своего собственного материала. Ведь и музыкант не может скомпановать того, что представилось воображению поэта. Звуковые возможности его инструментов, материал их и техника — вот его музы. И для режиссера, в чернобелых изображениях на экране содержится, как для Микель-Анджело — в каменной глыбе, все, что ему надо оттуда почерпнуть. Поэтому наилучший текст не может удовлетворить режиссера. Он никогда не может содержать именно самого существенного, так как в нем, всетаки, одни только слова. Но материал должен проявить свою волю.

ТИП И ФИЗИОНОМИЯ

Тип и физиономия. Уже при выборе актеров кинорежиссер „творит“ и вносит в создаваемые им образы определяющую их сущность. В театре режиссер получает свои фигуры и характеры готовыми из текста драмы, и ему остается только подыскать *изобразителя*, соответствующего образу, создаваемому словами драмы. В театре фигуры характеризуют самих себя и друг друга своими же словами.

На экране характер фигур определяется с первого же момента их внешним видом. Кинорежиссеру приходится подыскивать не *изобразителя*, а самый характер, и образы создает сам режиссер, делая тот или иной выбор.

Киноактеру приходится все проявлять своею внешностью — и расовый и индивидуальный характеры. Поэтому, для облегчения игры следует выбирать таких актеров, которым не пришлось бы, прежде всего, представлять своей игрой расовый характер, но таких, которым характер этот уже присущ; тогда актер имеет возможность всецело и свободно сосредоточиться на проявляемых деталях. Ему не придется впадать в преувеличения и все время помнить о ряде стереотипных жестов, как о парике, который недостаточно плотно сидит на голове. Нужные жесты срослись с ним, и игра его имеет достоинство само собою разумеющегося существования.

Кино — лишь в крайне редких случаях может воспользоваться настоящими театральными актерами, привыкшими изображать различные характеры. Экран гораздо менее театра допускает маскировку. (Съемка первым планом изобличает всякую фальшь!) Актеры же в большинстве обладают именно „актерским“ лицом. Это все тот же тип, который можно узнать под самой обманчивой маской и во всяком костюме, как военного в штатском.

Опасность определенности. Вместе с тем, избранная фигура не должна являть собою слишком определенный тип, чтобы самый внешний вид их не придавал им неподвижности изваяния. В то же время, анатомия должна оставить простор для проявления индивидуальной физио-

номии, иначе фигура, скованная, как броней, раз навсегда определенным и неподвижным характером, окажется неспособной к обнаружению внутренних и внешних перерождений. (Ошибка, часто повторяемая американскими режиссерами, которые придают особое значение выбору определенных типов.)

Разумеется, эта застылость основного характера может иметь свою особую прелесть в тех случаях, когда имеется в виду гротескный или комический эффект.

Одежда и другие символы.

Найти правильное мерилло для такой типизации нелегко, и для режиссеров это — задача очень сложная. Ибо каждый характер должен быть типически одет. В кино мы судим обо всем исключительно по внешности. А так как здесь нет никаких слов, которые бы нам что-либо разъясняли, то каждый характер должен носить свои символы: иначе мы не поймем значения его действий. Ведь каждый поступок может быть истолкован в хорошую и дурную сторону. Мы должны по внешности человека видеть, что он хочет сказать. Костюмировка в кинематографе всегда имеет, хотя бы и в гораздо более скрытой форме, такое же решающее значение, как костюмы Паяца, Панталоне и Арлекина в старинных пантомимах или, если угодно, костюмы еще более древних японских или греческих масок. Они заранее объясняют нам характер.

Правда, в натуралистической обстановке эти внешние признаки часто производят странное впечатление, и принято шутить над приподнятым воротником, обличающим непременно бродягу, или над папироской во рту женщины, как верным признаком ее развращенности. Но подшучивающие не всегда правы. Каждый род искусства пользуется подобными символами. Нередко в них кроются бессознательные традиции и общепринятые обычаи, вроде того, как черное обозначает траур, а белое — невинность. Но не стоит на этом слишком долго задерживаться. Эти символы служат лишь, как упрощенные приемы, для общего ознакомления, но не для действительной характеристики персонажей.

Между тем, типическая внешность именно в фильме может означать гораздо большее, чем символ какой-нибудь касты. Именно в фильме этой внешности должен быть придан вид, непосредственно выражающий индивидуальный характер. Люди интеллектуальной „внутренней“ культуры слов противятся тому, чтобы внешности приписывалось столь крупное значение. Но актер, лишенный возможности говорить, всем своим телом обращается в однородный выразительный инструмент, и каждая складка его одежды получает значение, подобное тому, какое имеет морщина на его лице. Судить о нем, хотя бы бессознательно, мы будем по его внешности, независимо от того, входило ли это в виды режиссера или нет.

Гёте и фильма.

Да будет нам позволено привести здесь несколько строк из Гёте, который так много написал на нашу тему в своих „Заметках к физиономическим отрывкам Лафатера“.

„Что есть внешнее в человеке? Поистине, не голый его облик, не необдуманное его жесты, обозначающие его внутренние силы и их внешнее проявление! Положение, привычка, собственность, одежда, все видоизменяет, все скрывает его. Проникнуть через все эти оболочки до тайников его души, найти даже в этих внешних признаках твердую точку опоры, исходя из которой можно было бы заключить о его внутренней сущности, — кажется чрезвычайно трудным, почти невозможным. Но будем смелее! То, что окружает человека, оказывает воздействие не только на человека, но действует обратно и на себя, причем человек, подвергаясь сам изменению, изменяет и окружающую его обстановку. Так одежда и предметы домашнего обихода человека дают возможность судить о его характере. Природа образует человека, он видоизменяет ее, и это видоизменение опять-таки является естественным; он, видя себя помещенным в обширном внешнем мире, отгораживает в нем для себя, окружает стеной свой мирок и накладывает на него отпечаток своего образа“.

К этому нечего добавить. Разве только следующее: общая физиономия мира может быть во всякий момент изменена мимикой, которая из общего типа создает особый характер. Физиономия одежды и того, что нас непосредственно окружает, не столь подвижна. Таким образом, нужна исключительная осторожность, нужен исключительный такт, для того, чтобы этому устойчивому заднему плану придать лишь такие черты, которые не противоречили бы живому движению жестов.

О красоте.

„Звезда“ экрана должна быть красива. Требование это, которое артистам театра предъявляется далеко не в такой общей и безусловной форме, также является обстоятельством, возбуждающим в наших литераторах и эстетках сильнейшее недоверие. Видно, говорят они, что в кино суть не в душе и не в идее, не в истинном искусстве. Решающее значение имеет здесь внешняя, пустая декоративность.

„Будем смелее“, — сказал Гёте. Кинотеатр не знает ничего чистовнешнего и никакой „пустой“ декоративности. Подобно тому как на экране внутреннее, во всей его совокупности, познается по одному внешнему признаку, так и по совокупности внешнего познаются черты внутреннего. То же и с красотой.

На экране красота лица действует, как физическое выражение. Анатомическая форма действует, как игра лица. Изречение поэта: „Красота есть символ доброты“ — олицетворяется на экране. Везде, где только судит глаз, красота свидетельствует об

этом. Герой внешне красив потому, что он обладает красотой внутренней. При этом сатанинская красота зла может быть использована для достижения особенно жутких эффектов.

Тем не менее, выдающаяся красота есть явление также и декоративного характера, самодовлеющий орнамент, живущий своею собственной жизнью, иногда совершенно независимо от жизни одаренного человека. И эта жизнь выявляет себя отнюдь не в движении. „Je hais le mouvement, qui déplace les lignes“ („Я ненавижу движения, искажающие линии“), — говорит „Красота“ у Бодлера, и бывают красавицы (американские фильмы часто этим страдают), формы которых поглощают мимику. Анатомию лица настолько блестяща, что физиономия его почти невидима. Такое лицо носит на себе свою красоту, как неподвижную маску. И верно то, что величайшие киноактрисы, как Аста Нильсен и Пола Негри, менее всего могут считаться красавицами. Таким образом, выбор типа является и в этом отношении вещь крайне деликатною.

Собственное лицо.

Нет, не все наше лицо может назваться нашим собственным. То, что в наших чертах является общефамильным, расовым или классовым достоянием, не может быть отличаемо при простом наблюдении. Тем не менее, это относится к числу наиболее интересных и важных психологических вопросов, а именно: поскольку в человеке проявляется тип и поскольку индивидуальность, поскольку раса и поскольку личность? Выяснить это соотношение в области душевных явлений уже пытались многие писатели. Но гораздо отчетливее выражается оно в мимике и жестах человека, и на экране можно со значительно большей ясностью и точностью постичь его, нежели посредством утонченнейших слов. На фильму возлагается здесь миссия, выходящая далеко за пределы области искусства и могущая дать антропологии и психологии неоценимый материал.

Расы.

Чрезвычайно интересны, поэтому, кинопьесы, в которых играют люди неевропейских рас, как-то: негры, китайцы, индейцы, эскимосы. В них иногда бывает ясно видно, как именно мимика меняется в зависимости не от личности, а от расы. Кроме того, получают новые для нас, европейцев, эффекты, от некоторых физиономических форм, уже не встречающихся у нас. Но самое редкостное и жуткое заключается в минах, которые мы сначала вовсе и не понимаем, по той причине, что подобного рода выражения лица мы никогда еще не видели.

Неизгладимое впечатление произвела на меня однажды мимика лица индусской актрисы, которая, в отчаянной скорби об умершем своем ребенке, беспрестанно улыбалась. Эта улыбка, в которой,

наконец, узнали выражение горя, подействовала с захватывающей силой еще неиспользованного жеста, к которому не пристало ничего традиционносхематического; она была уже не знаком или символом скорби, а сама обратилась в обнаженное явление скорби.

Но самое таинственное вот в чем: как возможно, чтобы зрители понимали мимику, которой раньше никогда не видели? Мы никогда не будем в состоянии проникнуть в эту тайну, как и в другие тайны физиономии, пока останемся замкнутыми в круг одной какой-нибудь физиономической и мимической системы. Как филология открывает законы языка лишь посредством сравнительных изысканий, так, с помощью фильма, надлежало бы добыть материал для сравнительного физиономического исследования.

Судьба и характер. На лице человеческом запечатлено и то и другое. В этом видимом соотношении, в этой изменчивой игре черт лица борются друг с другом тип и личность, унаследованное и благоприобретенное, судьба и собственная воля, „оно“ и „я“. Здесь обнаруживаются глубочайшие тайны внутренней жизни, и на зрителя это действует так же возбуждающе, как вид бьющегося сердца при вивисекции.

Лицо, на первый взгляд, может показаться иным, чем оно есть на самом деле. Сначала виден тип. Но, как просвечивающая маска, он дает возможность постепенно рассмотреть другое, сокровенное лицо. Встречаются дурные индивидуумы здоровой породы и наоборот. И мы видим на лице — как на открытом поле сражения — борьбу характера и судьбы так ясно, как не может нам это представить никакая литература.

МИМИКА

Мимика.

Была как-то поставлена французская кинопьеса, в которой главную роль играла Сюзанна Дэпрэ, хотя в самом действии она участия не принимала. Вот содержание этой фильмы. В коротком прологе мы видим нищенку, у изголовья умирающего ребенка проклинающую свою судьбу. Появляется Смерть и говорит матери: „Я покажу тебе жизнь, предопределенную твоему ребенку. Смотри! И если после этого ты не перестанешь желать, чтобы он остался в живых, то пусть будет по твоему желанию“. Тут начинается сама пьеса, и перед нами проходит судьба ребенка, — банальная, ничего не говорящая история. Но мать, Сюзанна Дэпрэ, глядит. В левом углу экрана мы видим лицо Сюзанны Дэпрэ, которая, как и мы, смотрит пьесу и мимикой своей сопровождает ее. Полтора часа подряд наблюдаем мы игру лица, на котором отражаются надежды, страх, радость, умиление, горе, мужество, горячая вера и мрачное отчаяние. На этом-то лице и проходит собственно драма, в нем главное содержание фильмы. А фабула — только повод. И публика, совсем примитивная публика, не утомилась, в течение полутора часов наблюдая эту мимику: Фирма „Гомон“ прекрасно знала, что делает, платя Сюзанне Дэпрэ за эту роль крупный гонорар. Ибо и публике и деловому миру кинематографа стало уже совершенно ясно то, что оставалось еще незамеченным эстетам и литераторами: в кинематографе *вся суть не в эпосе, а в лирике.*

Эпос эмоций.

Мимика выражает эмоции; следовательно, это — лирика. Лирика по своим выразительным средствам несравненно более богата и тонка, чем какая бы то ни было литература. Во сколько раз выражений лица больше, чем слов? И насколько точнее описаний способен взгляд выразить всякие оттенки чувства? Насколько, вообще, больше личного содержит выражение лица сравнительно со словом, которым пользуются и другие? Насколько физиономия конкретнее и однозначнее, чем понятие, всегда отвлеченное и общее?

Здесь скрыта сокровеннейшая и глубочайшая поэзия экрана. Кто судит о фильме по ее сюжету, тот напоминает человека, который, критикуя любовное стихотворение, говорит: „Что же тут, собственно, особенного? Она красива, и он любит ее!“ Часто в удивительнейших кинопьесах говорится немногим более. Но говорится так, как не выразить никакими стихами!

Для этого есть два основания. Значение слов более связано во времени, чем значение мимики; в обязательной последовательности слов не может возникнуть никакой одновременной гармонии, никакого аккорда. Объясню это подробнее.

В одной кино-пьесе Аста Нильсен смотрит из окна и видит, что кто-то идет. Смертельный страх, окаменелый ужас появляются на ее лице. Но она мало-по-малу убеждается, что плохо разглядела и что появление приближающегося человека означает для нее не несчастье, а, наоборот, величайшую радость. И из-за выражения ужаса, медленно и постепенно, через всю скалу боязливого сомнения, робкой надежды, осторожной радости, проступает, наконец, иступление счастья. Мы видим это лицо, снятое первым планом, на протяжении около двадцати метров. Мы видим, как складки вокруг глаз и рта одна за другой теряют свою напряженность, разглаживаются и медленно меняются. В течение минуты мы видим историю развития ее чувств и ничего более. Да, мы видим здесь настоящую историю! Это кинолирика, являющаяся в сущности эпопеей эмоций!

Такого развития чувства словесная лирика выразить не может, так как каждое слово в состоянии обозначить только одну ограниченную стадию, отчего получается как бы *staccato* из отдельных психических восприятий. Слово должно быть высказано до конца ранее, чем начнется другое. *Но одно движение лица не должно быть непременно закончено, когда другое такое же движение внедряется в него*, постепенно вбирая его в себя. Таким *legato* зрительной непрерывности связывается предшествующее и приближающееся выражение лица с настоящим, и нам показывают не только отдельные стадии душевных состояний, но и процесс самого развития. Вот почему фильма дает нам нечто совершенно особенное через посредство этой эпопеи ощущений.

Аккорды чувств.

Выражение лица вообще многозвучнее речи. Последовательный порядок слов подобен последовательному порядку тонов мелодии. Но на одном лице, как в аккорде, могут *одновременно* появиться самые разнообразные выражения, и взаимоотношение различных черт создает богатейшие гармонические сочетания и модуляции. Это — аккорды чувства, сущность которых — в их одновременности. Словом эту одновременность выразить нельзя.

Пола Негри играла однажды роль Кармен. Она кокетничает с надменным Хозе, причем лицо ее одновременно и весело, и полно покорности, так как ей приятно некоторое смирение. Но в тот момент, когда Хозе падает и она видит беспомощную слабость возлюбленного, лицо ее становится *одновременно и надменным и печальным*. Более сильной оказалась она, и в этом ее горькое разочарование. Одержав победу, женщина тем самым проиграла бой. Но в сказанных выше словах этих *единое* выражение дробится и, как только начнешь говорить, — выходит совсем не то.

Или взять сцену, когда Хозе закалывает ее. Она гладит руку убийцы с удивительно нежной грустью. Жест этот должно разуметь так: она давно уже его не любит, но она так хорошо понимает, почему он убивает ее. Она как бы говорит: „Не сердись на меня! Все мы — бедные затравленные рабы любви. Я погубила тебя, и ты меня убил. Кто может тут помочь? Теперь мы, наконец, обретем покой!..“ Но, распространенное в словах и фразах, оказывается плоским и пошлым все то, что, как движение лица, как взор, таит в себе глубины красоты.

Темп в чувствах. Лилиан Гайш в „Судьбе девушки“ играет роль соблазненной, доверчивой девушки. Когда мужчина говорит ей, что он ее одурачил и обманул, она не может поверить своим ушам. Она знает, что это правда, но хочет верить, что это только шутка. И в течение пяти минут она попеременно смеется и плачет, по крайней мере, десять раз подряд.

Чтобы описать бури, которые проносятся над этим маленьким, бледным личиком, понадобилось бы много печатных страниц. Много времени потребовалось бы, чтобы прочесть их. Но сущность этих ощущений заключается именно в безумном темпе их переменчивости. Сущность эффекта этой мимики заключается в том, что она *дает в чистом виде подлинный темп ощущений*.

Это также нечто недоступное слову. Ибо описание какого-нибудь момента чувства имеет иную продолжительность, чем самый этот момент. Ритм внутренней взволнованности пропадает во всяком литературном изложении.

Физиономическая драма. Мимика лица в кино может служить не только лирическим выражением. Не исключена возможность представлять чисто физиономически также и внешнее драматическое действие. Разумеется, это такая вершина, которой в настоящее время фильма еще очень редко достигает. Приведу сейчас пример. В одной из кинопьес Джо Мая ¹⁾ („Трагедия любви“) происходит форменная

¹⁾ Немецкий кинорежиссер, поставивший, между прочим, известную у нас „Индийскую гробницу“.

(Прим. ред.)

физиономическая дуэль. Следователь сидит напротив обвиняемого. Что они говорят друг другу, о том не сообщается. Но оба представляются и скрывают настоящее свое лицо за притворными минами. Каждый старается проникнуть под маску другого. Делая своими минами выпады и парируя их, каждый силится спровоцировать в другом уличающее выражение лица (подобно тому, как лукавыми речами выманивают слово признания).

Подобного рода мимическая дуэль гораздо более волнует, чем словесный поединок. Всякое слово можно взять обратно и запутать его смысл, и нет такого слова, которое могло бы так убийственно разоблачить человека, как выражение его лица.

В истиннохудожественной кинопьесе драматический исход борьбы всегда будет представляться в подобном диалоге, снятом первым планом.

Я говорю здесь о физиономии и мимике так, как будто они были специальностью и монополией фильма; между тем, они ведь и в театре играют решающую роль!

Да, но роль эта никак не сравнима со значением, которое мимика имеет на экране. Во-первых, потому, что мы, внимая словам, не можем сосредоточиться на физиономии (ни мы, ни актер) и замечаем лишь самые грубые схематические мины. Во-вторых, потому, что актер, который должен говорить отчетливо для слуха, нарушает самопроизвольные выразительные движения рта, а тем самым и всего лица. В-третьих, потому, что на театральной сцене — уже по причинам технического характера — мы не можем наблюдать лицо так близко, так детально, как в увеличенном изображении экрана.

Съемка первым планом является техническим условием мимического искусства и, вместе с тем, вершиной киноискусства вообще. Предмет должен быть придвинут к нам достаточно близко, должен быть достаточно изолирован от всего, что могло бы отвлечь наше внимание (на сцене это технически невозможно); созерцание его должно занять достаточно времени, чтобы мы могли действительно читать в нем. Фильма требует такой тонкой и точной мимики лица, о какой актер исключительно сценический не может и мечтать. Ибо в увеличенном изображении каждая маленькая складка лица обращается в завершенную черту характера, и всякое мимолетное содрогание мускула служит показателем важнейших внутренних переживаний. Съемка первым планом лица, часто применяемая для эффекта, как заключительная картина большой сцены, должна быть лирическим экстрактом всей драмы. Если только такое внезапно большое лицо выступает из рамы не как изолированное, лишенное смысла явление, то в чертах его мы

должны найти звенья, связующие его со всей драмой. Драма будет в нем отражаться, как отражаются в озере окружающие горы. В театре каждое лицо входит в целое драмы лишь как один из ее элементов, но когда на экране огромное лицо занимает все полотно, оно, на несколько минут, становится тем целым, в котором заключена вся драма.



СЪЕМКА ПЕРВЫМ ПЛАНОМ

Съемка первым планом.

Съемка первым планом представляет собой наиболее специфическую область применения кинематографии. Здесь открыта новая Америка в этом новом искусстве. Имя ей — „малая жизнь“. Но ведь и наиболее полная жизнь состоит из этих „малых“ переживаний деталей и отдельных моментов, а общие контуры жизни являются только результатом нашей невосприимчивости и равнодушия, из-за которых отдельные частности стираются в памяти и проходят незамеченными. Отвлеченная картина жизни порождается большею частью нашей близорукостью.

Наоборот, увеличенное стекло кинематографа приближает к нам отдельные клеточки, из которых соткана жизнь, и снова дает возможность ощущать материю и сущность конкретной жизни. Оно показывает нам, как живет наша рука, на которую мы не обращаем внимания и которой не замечаем в те моменты, когда она ласкает или бьет. Оно показывает нам сокровенное лицо наших жестов, в которых проявляется душа, а мы и не знаем о нем. Микроскоп кинематографа покажет нам на стене нашу тень, с которой мы вместе живем, не замечая ее, и изобразит судьбу сигары в нашей, ничего не подозревающей руке, и тайную — потому что ее не наблюдают — жизнь всех вещей, сопутствующих нам. Мы наблюдали эту жизнь так, как плохой музыкант слушает оркестровую пьесу. Он слышит только основную мелодию, а все остальное расплывается в общем хаосе звуков. Но хорошая фильма своими увеличенными изображениями научит нас читать партитуру многоголосой жизни, замечать отдельные живые голоса всех вещей, из которых составляется великая симфония.

В хорошей фильме решающий момент действия никогда не изображается в ансамбле. Ибо в ансамбле нельзя различить, что происходит в действительности. Назначение его — служить целям оркестровки. Когда я вижу, как палец нажимает на спуск револьвера, и как вслед за тем появляется рана, тогда я могу сказать, что я видел начало и конец действия, его зарождение

и то, чем оно завершилось. То, что произошло между этими моментами, остается невидимым, как пролетающая пуля.

Но что же специфически свойственного фильму есть в этих увеличенных изображениях, когда, ведь, и театральные режиссеры могут тщательно разработать такие же подробности на сцене? Это специфическое заключается в возможности выделить из целого отдельную картину. Мы видим маленькие атомы жизни не только более отчетливо, чем они могли бы быть показаны нам на сцене, но режиссер посредством их руководит нашим глазом, нашей способностью видеть. На сцене мы всегда видим цельную картину, в которой эти мелкие моменты исчезают. Если же они будут особо оттенены, то утратится скрытое в них настроение таинственности. Но в кино режиссер направляет наше внимание посредством съемок первым планом и показывает нам, после ансамбля, скрытые уголки, в которых немая жизнь вещей не теряет своей интимности. Увеличенное изображение на экране являет собою искусство оттенять. Это — немой намек на то, что важно и значительно; им сразу дается толкование изображаемой жизни. Две кинопьесы с одинаковым действием, одинаковой игрой и одинаковыми ансамблями, но с различными увеличенными изображениями, будут выражать два различных взгляда на жизнь.

Натурализм любви. Увеличенные изображения означают известного рода натурализм, так как они представляют собою тонкие наблюдения подробностей. Но в этих наблюдениях заключается известного рода нежность, и я назвал бы их натурализмом любви. Ибо то, что мы действительно любим, то мы хорошо знаем и рассматриваем в мельчайших подробностях с нежным вниманием. (Правда, наряду с этим существует острота ненавидящего наблюдения, а следовательно и натурализм ненависти.) Кинопьесы с большим числом хороших первых планов часто производят такое впечатление, будто они представляют собою наблюдения не острого глаза, а доброго сердца. Так сильно излучают они теплоту, скрытый лиризм, тем более пленительный, — что он трогателен, не делаясь сентиментальным. Он остается безличным и вещным! Пробуждается чувство нежной склонности к вещам, но оно остается без названия (без избитого, слишком обыденного названия)!

О монтаже деталей. К кинематографии, наравне со съемками первым планом, применяются, как способы оттенения: концентрация освещения, эффекты освещения и съемка вторым планом. Для режиссера чередование их является, вместе с тем, проблемой „монтажа“ картины. Дело искусства режиссуры —

знать, куда именно следует „вмонтировать“ детальный снимок, в какой момент ансамбль должен быть прерван изображением первого плана.

Опасность раздробления непрерывности фильма через изображение подробностей существует постоянно.

В плохих кинопостановках чаще всего случается, что мы теряем чувство данного пространства и не в состоянии уже разобратся, при изображении деталей, находятся ли они впереди или сзади, и каково их взаимное расположение в общем пространстве. Если же после того вновь появляется ансамбль, то мы чувствуем себя застигнутыми врасплох, нам приходится второпях вспоминать детали, чтобы воссоздать общую ситуацию. Ошибка эта происходит большею частью потому, что снимок детали произведен в другой перспективе, чем непосредственно предшествующий ансамбль. Случается часто и так, что освещение ансамбля оказывается недостаточным для того, чтобы создать пластическое увеличенное изображение какой-нибудь детали. Это изображение приходится освещать особо, вследствие чего оно выпадает из общего тона, из общего впечатления. Мы тогда уже не имеем возможности локализовать эту деталь в ансамбле.

Однако, не только пространство, но и течение времени может быть прервано такой „вмонтировкой“ деталей. Ибо фильма имеет перспективу во времени, которая должна быть единой для всего, что происходит на экране, подобно тому, как все предметы на картине должны быть видимы в одной пространственной перспективе.

Следует отметить, что на экране течение вещей кажется нам тем медленнее, чем ближе они от поля нашего зрения. Это явление находится в прямом противоречии с оптическим законом природы, так как по этому закону предмет кажется нам движущимся тем медленнее, чем удаленнее он от нас. Но в кинематографе это кажущееся явление основывается на факте не оптического, а психического характера. Вблизи от себя мы видим подробности. Чтобы заметить их, нам требуется некоторое время. Иначе говоря, нам кажется, что приходится потратить больше времени на то, чтобы более полно усвоить видимое. Потому и кажется, что какое-нибудь действие на первом плане происходит как бы медленнее, чем то же действие в картине ансамбля зрители же от этих разных скоростей испытывают головокружение, как на железной дороге, когда справа и слева от нас проходят поезда с различной скоростью. Одна из труднейших задач режиссера состоит в том, чтобы суметь сохранить единую перспективу во времени, несмотря на кажущиеся оптические противоречия, свойственные изображениям первого и второго плана.

— Затем вопрос: какой именно момент действия должен быть перенесен на экран в первом плане. Современные режиссеры

обычно снимают, таким образом, не главный момент, не то, что и так уже сосредоточивает на себе наше внимание и потому не нуждается в особом подчеркивании, но детали.

Многое говорит в пользу такого приема; однако, следует избегать при этом чрезмерных отклонений в сторону главного пути драмы. Ибо отдельные моменты какого-нибудь действия не всегда проникнуты тем же настроением и духом, как целое. Ведь и единый колорит луга составлен из самых разнообразных цветков. Если мы будем рассматривать цветы вблизи, то иные окажутся похожими на нежный глаз ребенка, другие — на колюче-мохнатые миниатюрные чудовища. Между тем, окраска, особенно приближенная к глазам, никак не должна противоречить колориту целого. К числу часто встречающихся и грубых промахов некоторых режиссеров, которые во что бы то ни стало желают добиться в фильме „радостных моментов“, относится то, что в трагические сцены они „вмонтировывают“ грациозно-юмористические изображения деталей.

С другой стороны, к числу наиболее тонких приемов режиссерского искусства относится умение дать сцене определенное эмоциональное направление посредством детальных снимков. Так, например, в ансамбле мы представляем человека, разговаривающего непринужденно-спокойно, но снятые первым планом пальцы его, нервно мнущие хлебный шарик, дают настроение всей картине. Или другой пример: в физиономии вещей проявляется какое-то предчувствие будущего, которое до людей еще не дошло. Из увеличенного изображения тучи, рухнувшей стены, темноты, глядящей на нас из открытой двери, возникает настроение боязливой заботы о беспечных людях. Мы уже видим, как скользят бесшумные тени судьбы. Углубленный взгляд, восприимчивость режиссера — вот что такое снимок первым планом! Это — поэзия экрана!

Съемка первым планом и изображение грандиозного. Пафос грандиозного являет собой эффект, использовать который ни одно искусство не может с такой полнотой, как кино. Волнующееся море, глетчер под облаками, лес во время бури или щемящая сердце бесконечная даль пустыни — все это такие картины, стоя перед которыми человек встречается лицом к лицу со вселенной. Живопись не может выразить эту подавляющую монументальность, так как неподвижная картина дает возможность зрителю стать, в отношении ее, на известную точку зрения, занять определенное положение. Но в жутком движении этих всех космических громад проявляется ритм, зыбь вечности, в которых тонет ошеломленное сердце человека.

Сцена еще менее способна дать такие эффекты монументальности. Пусть в перспективе и на кулисах изображены хотя бы величайшие предметы. Но впереди них постоянно стоит человек

во всю свою натуральную величину, и мы не можем получить представления о его сравнительной ничтожности. Мы никогда не видим в перспективе, как он теряется и пропадает среди великанов мироздания.

Но бывают фильмы, показывающие нам лицо земли. Не идиллические ландшафты, не виды, прославленные горными туристами, но лицо земного шара, плывущего в звездном пространстве, несущего на своем хребте маленькие человеческие существа.

Не забыть потрясающего впечатления от картины экспедиции Шекльтона к южному полюсу. Люди на грани земли! На мысе земной жизни стоят маленькие черные силуэты и смотрят, сквозь вечную ночь, с одного созвездия на другое. Да, это — мировой язык, дать понятие о котором может только экран!

Массовые сцены. Изображение величия гигантских построек и человеческих масс также является одному лишь экрану доступной возможностью в области монументального. Гигантские постройки — создание тысяч, народная масса — единый организм, составленный из тысяч, являют нам сверх-индивидуальное изображение человеческого общества. Не только сумму людских единиц, но особую жизнь, с особым обликом и особым лицом.

В индивидуалистических искусствах эти образы человеческого общества до сего времени еще ни разу не были представлены в видимых формах; и дело здесь не в технике. Масса, как таковая, становится в наши дни все более познаваемой, и физиономия ее делается все более зримой. Поэтому теперь уже легче представить ее в картине. Ибо и движение массы представляет собою жест, как и движение отдельного человека. Мы этого движения до настоящего времени не знали, хотя и участвовали в нем. И значение жестов массы остается для нас все еще таинственным. Однако, хороший режиссер бессознательно чувствует их смысл. Но, чтобы иметь возможность двигаться отчетливо, масса не должна быть лишена очертаний, не должна быть хаотическибесформенной. В хорошей кинопостановке толпа, в ее группировках и движениях, должна быть скомпанована тончайшим образом, до мельчайших подробностей.

Такие группировки часто имеют в виду лишь декоративный эффект. Это может быть красиво и художественно. Почему бы нет? Назначение фильма, между прочим, в том, чтобы чаровать наш взор. Но декоративная режиссура нередко впадает в ошибку, давая нам *слишком красивые* картины. Изображаемая жизнь получает характер какой-то художественноремесленной деланности. И группы, которые постоянно располагаются в безупречно декоративных линиях, производят впечатление хорошо продуманных

балетных сцен. Но когда фильма обращается в ряд „живых картин“, образы ее теряют жизненность.

Живую физиономию толпы, мимику массы — хороший режиссер сможет, однако, показать только в снимках первым планом. Тогда масса не будет темной, мертвой стеной, как каменный обвал или поток лавы (исключая те случаи, когда режиссер имеет в виду, по каким-нибудь основаниям, характеризовать ее именно таким образом). В хорошей фильме толпа всегда составляется из частичных, самодовлеющих, исполненных жизни и смысла сцен. Верницей изображенных деталей, снятых первым и вторым планом, экран показывает в отдельности все песчинки, из которых состоит эта необозримая степь, чтобы и в сценах массового ансамбля зритель мог разгадать кишашую внутри жизнь атомов. В таких съемках первым планом мы чувствуем живые фибры, из которых сотканы массы.

Киноимпрессионизм. Но изображение грандиозного на экране имеет свои границы. Они заключены в четырехугольнике проекционной плоскости, в пределах нашего поля зрения. Будут ли это изображения пирамид или виды Вавилона и Ниневии, картины ли переселения народов или уличного движения в Нью-Йорке, они не могут быть больше полотна экрана. Американские фильмы уже давно заполнили и переполнили эти рамки. И, тем не менее, *выражение* грандиозного можно еще усилить. Ведь в изображениях на экране дело сводится лишь к иллюзии. Поэтому, современные режиссеры все более и более склоняются к *импрессионистской технике иллюзии.*

В настоящее время фотография получила такое развитие, что она способна намекать там, где показывать уже невозможно, и может побуждать нашу фантазию дополнять грандиозное, придавая ему такие размеры, которых не мог уже вместить никакой экран. Современный режиссер вовсе не нуждается в сотнях тысяч статистов, чтобы произвести эффект больших масс. В облаке дыма может исчезнуть толпа людей гораздо многочисленнее той, которую можно сделать видимой на освещенном поле. Здесь мы видим только сотни тысяч, а там мы подозреваем, чувствуем миллионы. Ибо большое число не всегда похоже на многое. В мятежном беспорядке поднятых рук народное возмущение проявляется ярче, чем в бесконечно длинной демонстрации. Расщепляющиеся обломки балок способны создать более сильное впечатление катастрофы, чем падение высоких башен в далекой перспективе.

Современная кинематография все более и более заменяет снимки грандиозных предметов съемкой первым планом. И не только потому, что это дешевле. Монументальные снимки старого стиля занимают на экране слишком много места. Иную колоссальную постройку или гигантскую массу приходится показывать с правой

и с левой, с передней и с задней стороны по крайней мере в десяти различных перспективах. И опять-таки, не только из-за желания получить за вложенные крупные суммы соответственное количество картин. Для того чтобы мы могли ее хорошенько усвоить, такую картину приходится показывать часто и долго. Вследствие этого, подобного рода монументальные снимки занимают и забивают всю полезную площадь экрана. Как следствие, — остается слишком мало места для индивидуализирующих сцен, которые, ведь, прежде всего придают кинопьесе отчетливость и интерес.

Реальность грандиозного.

Правда, грандиозное может произвести эффект реальности, который нельзя заменить никакой импрессионистской иллюзией.

В фильме Гриффитса „Интолеранс“ есть такая картина: войска царя Кира идут походом на Вавилон. Сначала видна лишь грозово-темная, бесконечная степь, снятая телеобъективом с дальнего расстояния. Пространство без очертаний и границ: космический пейзаж, поверхность земного шара. Тощая, темная трава как будто начинает тихо вздрагивать от ветра. Трава шевелится, обращается в остроконечные копыя. По бесконечной степи колыхается густая человеческая поросль без очертаний и границ. Это — народы земли! И они катятся на нас жуткомедленными многоводными потоками! Катастрофа! Космический переворот! Мировое потрясение! Подобного впечатления нельзя, конечно, произвести никакими импрессионистскими съемками.

Существуют на нашей земле гиганты, общий облик которых существенно отличается от характера его деталей и потому не может быть ими вполне заменен. Колоссальный товарный склад, гигантская фабрика, вокзал большого города, — имеют в ансамбле свое собственное лицо.

Встречаются режиссеры, применяющие, без особой в том нужды, в своих фильмах эффекты таких грандиозных снимков в виде дивертисмента, подобно танцевальному номеру в оперетке. Им бы следовало поостеречься! Такие „мамонты“, танцуя, затаптывают их пьесу. Кроме того, тут есть известная доля оскорбительного неуважения. Ведь нельзя же допустить выхода Асты Нильсен иначе, чем в достойной ее роли. А Ниагара и Эйфелева башня такие же „звезды“: ими нельзя пользоваться как простыми фигурантками!

ЛИЦО ВЕЩЕЙ

Лицо вещей. Всякому ребенку знакомы лица вещей, и он, с бьющимся сердцем, проходит через полутемную комнату, где и стол, и шкаф строят ему свирепые рожи и словно хотят что-то сказать. Но и зрелый возраст не мешает нам различать в облаках причудливые фигуры. Жутко отчетливые движения черных деревьев в ночном мраке леса нагоняют чувство робости и на самого трезвого обывателя. Но у вещей бывают также и милые, приятные лица. Как часто, они дают нам облегчение, словно успокаивающие улыбки друга! Большею частью мы не замечаем, откуда это приходит. Не от декоративной красоты, нет, но от той *живой физиономии, которая присуща всем предметам.*

Ребенок хорошо знает эти лица вещей, потому что он еще не смотрит на вещи исключительно как на предметы обихода, как на орудия, как на средства, на которых мы не останавливаем долго своего внимания. В каждой вещи он видит автономное живое существо, имеющее собственное лицо. Да, ребенок, — но также и художник, у которого на уме не то, как использовать вещь, а то, как ее изобразить!

Экспрессионизм. Выявить на свет эту скрытую физиономию предметов, оттенить ее и сделать для всех ясной, — вот то, что в живописи и других изобразительных искусствах называется „экспрессионизмом“.

Обычно предметы, подобно стыдливым женщинам, носят на лице покрывало. Покрывало, порожденное нашей традиционной, отвлеченной манерой рассматривать. Это покрывало снимает с них экспрессионизм художников. И тогда, конечно, они выглядят совершенно иначе. Ибо, как выражение ощущения расстраивает черты лица и изменяет его нормальную форму, так и выражение лица вещей кажется нам изменяющим нормальные их формы. Чем страстнее выражение, тем более искажается лицо человека и вещей.

Ни в каком другом искусстве призвание к изображению „лица предметов“ не выражается так ярко, как в кино. Это потому, что

кино способно показать не только раз навсегда запечатлевшуюся, неподвижнозастывшую физиономию, но и ее скрытую мимику. Не подлежит никакому сомнению, что киноискусство есть сфера, наиболее свойственная экспрессионизму, — быть может, его единственная законная родина. Современные фильмы невольно приближаются к этому стилю.

Известны весьма различные степени экспрессионистского искажения нормальных форм. Существует крайне сдержанный экспрессионизм *подбора*, как его часто применяет Йеснер ¹⁾ в своих фильмах. Этот экспрессионизм состоит в том, что Йеснер не деформирует самих предметов, но пользуется уже заранее деформированными предметами для заднего плана, там, где нормальные формы кажутся ему недостаточно выразительными. Он не ставит наклонных стен там, где полагается стоять прямым, но располагает сцены перед стеклянной крышей ателье. Так удовлетворяет он своему тяготению к экспрессионистским формам, при помощи занавесей, ширм и лестниц, могущих иметь самые фантастические очертания, не делаясь от этого „невозможными“ или „противоестественными“.

Существует бесчисленное множество ступеней и переходных форм, соответственно отдельным режиссерам и слоям зрителей, начиная с этого натуралистического экспрессионизма и кончая знаменитой фильмой „Калигари“ ²⁾ Роберта Вина (предусмотрительно снабженной подзаголовком „Как мир представляется безумному“), где демоническая мимика предметов настолько выразительна, что они из *мертвого, естественного для вещей состояния*, переходят в *живое*, присущее сфере человеческого бытия.

Сны.

Это—область, где экспрессионизм очевиден для всякого. Во сне или в видении вещи должны, конечно, выглядеть иными. Они представляют не внешние *предметы*, но, главным образом, внутреннее *состояние*. Здесь открываются *неизмеримые поэтические и психологические* возможности для режиссера.

Превосходным примером и образцом является гениальная постановка сновидения в советского производства фильме Станиславского, под заглавием „Поликушка“. Этот „Поликушка“—бедный крепостной человек, — должен привезти из города деньги для своей барыни, но по дороге засыпает в телеге и теряет деньги. Он видит сон, содержание которого нимало не фантастично. Ему снится, что

¹⁾ Современный немецкий режиссер театра и кино. (Прим. ред.)

²⁾ Фильма эта—ярчайший образец киноэкспрессионизма и вместе с тем характерный для современного Запада пример тяготения к иррациональному, — демонстрировалась и у нас. Кроме своеобразного режиссерского подхода, в ней достойна внимания удивительная игра Конрада Фейта в роли Сомнамбулы.

(Прим. ред.)

он приезжает в барский дом, который выглядит так же, как и всегда, что он всеми ласково принят, а барыня хвалит его и награждает. Все — и люди и обстановка — такие же, как в действительности, причем Станиславский не пользуется даже никакими особыми световыми эффектами. И все-таки ему не понадобилось возвещать в надписи: „теперь следует сон“. Здесь нельзя ошибиться. В группировке и движениях фигур чувствуется потустороннее. Какой-то особый ритм умильного благоговения, неземной музыки, блаженного сна. Станиславский в этой фильме постиг жесты видений¹⁾.

Фотографирование мыслей.

Встречается еще специфическая форма видений, которую скорее можно было бы назвать фотографированием мыслей. В одной французской кинопостановке по рассказу Анатоля Франса „Крэнкебель“, этот старик сидит перед судьями так, что те кажутся парящими над ним на недосыгаемой высоте, и когда один из этих облеченных властью господ встает, чтобы говорить, он вырастает в глазах простодушномирного уличного торговца во что-то сверхчеловеческое. Это несомненно остроумная выдумка, и эффект ее безошибочен. Но в сущности такие идеи опасны для чистого кинотипа: по большей части это лишь *иллюстрированные аллегории*. Вместо изображения ощущения, мы имеем здесь дело с оборотом речи, представленным в картине. И если бы, положим, в повести об этом было сказано: „он вырос в ваших глазах“, то и режиссер заставил бы его вырасти на экране. Но такие трюки — противоположность экспрессионизму, так как вместо того, чтобы представить на картине не выраженное в словах, они возвращают нас к речи, да притом к самым тривиальным ее оборотам.

Импрессионизм и экспрессионизм.

Различие между этими двумя кинотипами — импрессионизмом и экспрессионизмом — можно бы определить следующим образом. *Импрессионизм* дает всегда часть вместо целого, а остальное предоставляет фантазии зрителя. Показывается один уголок вместо целого пейзажа, один жест вместо целой сцены, один момент вместо всей фабулы. Но эти выдвинутые части представляются натуралистически. Изображения их не стилизируются, не деформируются подчеркиванием или преувеличением.

Экспрессионизм не оперирует с деталями, снятыми первым планом. Он дает всю картину и лишь выразительно стилизует ее, не предоставляя фантазии зрителя влагать в изображения жела-

¹⁾ Фильма эта — одна из первых фильм советского производства (1920 г.) — имела за границей огромный успех, параллельный зарубежным успехам Художественного театра. Для современной советской кинопродукции она, однако, едва ли характерна.

тельные ему настроения. Он показывает лишь то, что непосредственно окружает актера, и, тесно сдвигая рамки картины, создает для человека возможность, так сказать, самому освещать картину излучением собственной своей души. Среда обращается в видимую эманацию, в его, расширенную за пределы телесных контуров, физиономию. Игра лица и жестов человека остается преобладающей над мимикой вещей, и выражение его лица истолковывает нам выражения их лиц. Ведь, в конце концов, дело здесь идет лишь о человеке, и мины вещей становятся значительными постольку, поскольку они имеют отношение к человеку.

ПРИРОДА И ЕСТЕСТВЕННОСТЬ

Природа и естественность.

Все, что мы здесь сказали о киноискусстве, сильно разочарует тех, кто приветствует в нем искусство, открывающее нам красоты природы и поучающее нас действительности. Ведь считали, что главное и, быть может, единственное преимущество фильма перед театральной сценой заключалось именно в ее натуральных снимках. И вот оказывается, что киноискусство, в своем развитии, отходит все дальше и дальше от живой природы. Современная кинотехника уже и теперь избегает, насколько позволяют обстоятельства, „натурных снимков“, и сама устраивает для себя, сообразно с условиями обстановки, где только можно, и сады и открытые улицы. В закрытых ателье не любят также полагаться на стеклянные крыши, а прибегают к искусственному свету. Даже и снимки с природы сейчас редко делаются без помощи рефлекторов. Подлинной природе не дают высказываться. Не потому ли, что она не может говорить достаточно ясно?

Пейзаж.

Дело обстоит именно так! Стилизация природы—импрессионистская или экспрессионистская—является неперемнным условием для того, чтобы фильма была художественным произведением. В фильме, назначение которой состоит не в том, чтобы служить пособием для изучения географии, а в том, чтобы представлять судьбы человеческие,—нет никакой „природы“, как нейтральной действительности. Она всегда является как „среда“, как фон какой-нибудь сцены, и несет в себе ее настроения.

Подобно тому как живопись именно потому и является искусством, что она не списывает природу с фотографической точностью, так и на кинооператоре лежит парадоксальная задача живописать при помощи фотографического аппарата. Это осуществляется отчасти путем особого подбора мотивов (что уже, конечно, является субъективной обработкой объективной действительности), отчасти посредством установок и искусственных световых эффектов, отчасти же именно тем, что в ателье создается стилизованная природа.

Хорошая фильма должна быть такой, чтобы, при взгляде на пейзаж, можно было предсказать характер предстоящей сцены. Вообще фильма обладает еще мало использованною высокопоэтической возможностью предоставлять пейзажу участие в драме, как действующему персонажу. Много пишется и о притягательной силе далеких горизонтов безграничного моря, об очаровании убегающего вдаль шоссе, о таинственном зове чужеземных берегов. Но показать на экране демоническую власть такого пейзажа, подобно власти, скрытой в гипнотизирующем взгляде человека или в соблазнительной улыбке красивой женщины, — вот в чем задача фильмы!

Ибо существует глубокое отношение между человеком и пейзажем. Последний может обратиться на экране в драматическую ситуацию. Его можно обратиться в трагическую сцену, волнующую точно так же, как силуэт проходящего на вечернем горизонте парусника манит, зачаровывает и соблазняет человека на берегу.

Как возникает
пейзаж.

Однако, не всякий кусок земли представляет собою пейзаж. Объективная природа — вовсе не пейзаж. Пейзаж это — физиономия, лицо, которое вдруг, в каком-нибудь пункте местности, взглянет на нас из *снуганных линий загадочной картинки*. Лицо местности с известным, вполне определенным чувственным выражением, лицо, исполненное ясного, хотя и неуловимого смысла. Лицо, которое представляется нам имеющим глубокое чувственное отношение к человеку. Лицо, которое хочет сказать о человеке.

Отыскать это лицо в природе, обраться, оттенить его — дело стилизирующего искусства. Установка аппарата, выбор мотивов и освещения или искусственное освещение, все это — создание рук человеческих, которое вторгается в объективную природу, чтобы установить то субъективное отношение к ней, о котором идет речь. В искусстве принимается во внимание только то, в чем есть душа. Но одушевлено лишь то, что выражает смысл, притом — человеческий смысл.

Фильма и лицо
труда.

Поистине: „труд, как предмет искусства“, — вот тема, которая была бы достойна пера хорошего марксиста и дала бы возможность вписать важную главу в историю культуры. Так, например, сельскохозяйственный труд, жизнь крестьянина и работа его на поле во все времена служили излюбленным мотивом. Но фабрично-заводский труд, крупная индустрия, казались до самого последнего времени областью, совершенно чуждою искусства. Картина пахоты и сева всегда давала глубокие символы человеческого бытия вообще. Она была полна смысла и потому имела душу.

Но в заводском производстве не было ничего поэтического: оно казалось лишенным одушевленности и смысла.

За последние десятилетия положение дел изменилось. В произведениях такого художника, как Менье, в офортах Франка Брэнгвина картины современной индустрии становятся живыми „мотивами“. Индустрии дано лицо.

Что же случилось? Стал ли фабричный труд в капиталистическом производстве человечески осмысленнее? Нет! Но жестокая неосмысленность его выросла в такой жуткий ужас эксплуатации, что *машине, пожирающей людей, придана демоническая жизнённость чудовища*. Труд этот стал темой, в противоположность идиллическим аграрным мотивам, фантастической, как призрак, темой современного искусства ¹⁾.

Здесь выражено призвание фильма сделаться искусством современной жизни. Все чаще и чаще видим мы капиталистическую машину и фабричный труд появляющимися на экране, как угрожающие символы мрачной судьбы. Мы видим, как машине *дается на экране лицо*, и движения ее становятся внушающей ужас мимикой. Мы уже видим иногда, как из нейтральной *местности*, занятой под капиталистическую фабрику, создается пейзаж, полный зловещих настроений, мертво живо пейзаж.

Пейзаж труда.

Считаю нужным привести пример. Фильма Карла Груне „Взрыв“ имеет фабулу из жизни углекопов. Но суть здесь не в фабуле! Героем в этой фильме является сама копь. Каменноугольные шахты, машины, производство играют здесь главные роли.

В фильме этой работа копи показывается нам не как объективный факт, не как „действительность“, наподобие того, что мы давно уже видели в учебных фильмах „Урании“. Карл Груне схватывает физиономию этих вещей и фотографирует ее. Гигантская подъемная клетка, которая то опускает рабочих вглубь, то снова поднимает их на поверхность, таит в себе зловещее *лицо* (выявляемое с помощью „светового эффекта“), лицо облеченной в плоть железной судьбы, управляющей жизнью людей! В этих машинах заключено не меньше пафоса, чем в старых картинах, на которых изображены Парки, прядущие нить судьбы. Мы видим поднимающийся лифт и это производит такое впечатление, как будто перед нами биение сердца целого человеческого общества.

Мы видим сцену, как углекопы надевают свои рабочие куртки и вешают свою гражданскую одежду на гвоздь. Затем следует

¹⁾ Еще гораздо более значительной и благодарной для кино темой, чем этот фантастически тяжелый труд эксплуатируемых в капиталистическом производстве, явится тема труда вольного и общественного. Здесь — главная, еще только намеченная задача советского кино.

изображение этих висящих одежд. Страшно смотреть! Словно длинный ряд повешенных людей! Да, человек в рабочее время „вешается на гвоздь“!

Далее, картина, как моется сотня рабочих. Масса мокрых, блестящих от воды голых тел! Это производит страшное впечатление лотка с человеческим мясом (а все дело здесь лишь в постановке, в освещении и фотографии)!

Картина дымящейся трубы изображает тяжелые тучи безнадежной тоски! Три ревушие сирены представляют, в столбах выпускаемого ими пара, крик отчаяния тысячи людей!

В одной из сцен этой фильма решетчатая дверь подъемной клетки закрывается за рабочим в то самое время, когда он замечает, что соперник, к которому он ревнует свою жену, уходит с ней. Но железная дверь уже захлопнулась, лифт уже опускается, и обманутый глядит из-за решетки, как зверь из клетки, вслед своему смертельному врагу, в безнадежной ярости. Таким образом, подъемный механизм обращается в мощный символ. Между тем, сфотографирована лишь обыденная действительность. Но именно с теми оттенками, которые вкладывают в картину смысл и душу посредством художественной постановки. Из подъемной клетки, которая держит в заключении рабочего, насилует его душу и накладывает на него ярмо бездушного промысла, из картины одной этой подъемной клетки вырастает мощный символ губительной машины.

Как природа в искусстве обращается в пейзаж, так и природа, созданная самим человеком, — индустриальная природа, — обращается в подобных фильмах в одушевленный пейзаж.

Киносказка.

Изображение природы в кинематографии — дело совершенно особенное, весьма проблематичное и щекотливое. Так, например, природа терпит по отношению к себе „экспрессионистские“ искания самого странного рода, но не допускает, чтобы ее совсем устранили.

Ведь, следовало бы полагать, что фильма уже в силу своих технических возможностей — самый подходящий род искусства для изображения волшебных сказок и чудес. Следовало бы полагать. На самом деле это не так! Сверхъестественность какой-нибудь вещи мы чувствуем лишь до тех пор, пока естественная форма, от которой она удаляется, стоит перед глазами. Собака со слона величиною покажется нам удивительной и неприятно чуждой, пока мы еще различаем, что это собака. Когда же мы перестаем это различать, перед нами — просто-напросто иное животное.

Мы удивимся, нам бывает жутко, когда в реальном мире происходят неправдоподобные вещи. Но в мире сказок это подразумевается само собою. Искаженное лицо природы может выражать нечто метафизическое. Но лишь до тех пор, пока мы различаем

лицо *этой природы*. Когда черты лица распадаются, исчезает и всякое выражение. Одним словом, сверхъестественное может быть представлено только при посредстве этой природы. Картины сказочного содержания на экране никогда не создают сильного ощущения. Сказочное чудо, изображаемое на экране, никогда нельзя принимать всерьез, хотя кинотехника и делает возможной всякую иллюзию. Ведь публика всегда осознает „техническую“ сторону кинематографа, и самое страшное сказочное чудо забавляет нас, как остроумный технический трюк.

Американский реализм.

Встречаются американские фильмы, способные производить очень сильные эффекты, хотя они, явно, представляют лишь точно скопированную, необработанную природу. Правда, можно было бы возразить на это, что уже самый выбор мотивов не что иное, как обработка. Тем не менее, дело обстоит так, что содержащийся в них элемент чистой вещественности не задерживается в своем течении, не имеющем ни контуров, ни направления, никакой сочиненной фабулой, никаким построенным действием. Таковы, например, американские киноповествования о матерях, которые топят в слезах лучшие художественные замыслы.

Но не все то искусство, что производит эффект. Ведь и газетные известия о тяжком несчастье способны глубоко нас потрясти. Такие фильмы лишь задевают имеющиеся уже чувствительные струны, а наше собственное воспоминание дополняет остальное. Ведь оратору, произносящему речь над могилой, не нужно быть великим художником для того, чтобы исторгнуть слезы из глаз вдовы и сирот.

Эти американские киноповести о матерях дают бесформенный сырой материал для настроения, и, хотя бы мы исходили слезами, все же мы скажем, что это не искусство. Здесь мы имеем дело с кинообщениями о семейной жизни, с теми же поучительными фильмами „Урании“ на тему о материнской любви, в которой показываются, подобно папиросному производству в различных его стадиях, различные положения и душевные переживания матери, в ее радостях и скорбях о детях. Но так как у самого зрителя есть или была мать, то он вспоминает о ней со слезами.

Здесь мы видим преуготованный самой природой эффект, которым пользуются для того, чтобы заменить им эффект художественный. Цветы тоже красивы и становятся впервые искусством не в живописи, но уже в артистическом комбинировании букета. Но что-нибудь да нужно с ними сделать! Красивы и драгоценные камни, но лишь в руках ювелира обращаются они в художественное изделие. В этом именно и кроется наш европейский предрассудок.

Правда, нельзя отрицать, что ведение отдельных сцен, сценическое мастерство в изображении отдельных чувств, в самом европейском смысле слова, может быть названо мастерским. Без сомнения, в отдельных сценах этот американский реализм создает превосходные моменты. *В целом же* эти фильмы обычно плохи ¹⁾.

Животные.

Было сказано, что в кинематографии, как и во всяком другом искусстве, — суть не в объективной природе „как таковой“, но в личном отношении к ней человека. Тем не менее, есть вещи в кино, особая прелесть которых заключается в том, что они проявляют свою, вполне свободную от человеческого влияния элементарную природу. Это относится к животным и детям.

Особая радость, которую мы испытываем, видя на экране животных, происходит оттого, что они не лицедействуют, а живут. Они ничего не знают об аппарате и делают свое дело с наивной серьезностью. Даже в том случае, когда выводятся дрессированные животные, только мы знаем, что это комедия. Они же этого не знают и относятся ко всему убийственно серьезно. В виды каждого актера также входит создать иллюзию того, что он своими минами не только „представляет“, но и выражает действительно овладевшее им чувство. Но никакому актеру не сравниться в этом отношении с животными. Дело ведь здесь не в иллюзии, а в самом настоящем факте! Это не искусство, а подслушанная природа! При этом впечатление натуральности, производимое животными на экране, еще потому отличается особой полнотой, что звери и без того не говорят, и поэтому немая мимика их на экране значительно полнее, чем мимика людей.

И все-таки, это „подслушивание“ означает известное личное отношение к природе, особую, занятую перед лицом ее позу, всегда связанную с исключительной приподнятостью чувств, подобной той, какую вызывают необыкновенные приключения. Ибо видеть природу, во всех ее подробностях, да еще оставаясь незамеченным — вещь совершенно необычная! Нормальное наше состояние таково, что мы видим окружающие нас вещи как бы наполовину растаявшими в тумане привычного обобщения и схематизации. Мы обращаем внимание лишь на возможную пользу или вред от вещей, но *самые вещи* мы замечаем лишь в очень редких случаях.

И вот, кинооператор пронзает этот туман и как бы снимает пелену с наших глаз, — после чего перед нами внезапно открывается необычная, таинственная картина природы. Мы испытываем такое чувство, будто подслушали глубокую тайну, будто застigli

¹⁾ Опять-таки с точки зрения германского киностиля, на которой стоит Балаш. (Прим. ред.)

врасплох сокровенную жизнь, таящую в себе секрет чего-то запретного.

Особенно возбуждающе действует подслушивание незаметным образом чуждой нам жизни. Вполне естественно, что мы находимся там, где мы что-нибудь видим. Но видеть вещи, отсутствуя — в этом выражается одно из глубочайших человеческих стремлений. Кинематографический ящик дает нам эту возможность.

Как интересна физиономия и мимика животных! И каких тонких эффектов может добиться режиссер, используя сродство физиономий животных и человека! Когда Конрад Фейдт, выступающий в кинопьесе Джо Мая „Индийская гробница“, в роли индусского князя, вдруг, одним, почти незаметным движением рта, становится похожим на тигра, — мы чувствуем связь между человеком и природой, которую нельзя было бы объяснить в словах.

Какие еще неиспользованные возможности кроются здесь для поэзии о животных! Для этого был бы нужен Кипплинг фильма. И сколько восхитительного юмора и нежной иронии таится в этом сродстве человека и животного! В том, что животные представляют собою карикатуры известных людских типов и притом подлинные, без всякой маскировки, в этом двойное удовольствие, которое мы испытываем при виде их. Удовольствие от того, что животные принимают физиономии людей, но, вместе с тем, дорожат своими собственными и сохраняют свои почтенные лица животных.

Дети.

На экране грудной ребенок вносит с собой ту же прелесть подслушанной природы, как и животные. Он не играет, он живет. Но то, что нас восхищает и в более взрослых, уже играющих на сцене, детях сильнее, чем их игра, это — природа, естественность их бессознательных движений!

Ведь нам, взрослым людям, детская мимика представляется столь же необыкновенной, как и мимика животных. И когда мы наблюдаем детей, которые воображают, что их не видят, это действует на нас, как воспоминание о потерянном рае.

Бывают писатели, хорошо знающие психологию ребенка и хорошо умеющие подражать его речи. Но представить мины и жесты детей, сыграть роль ребенка, сообразно с его природой, взрослый никогда не может, так как хотя детская речь и в его распоряжении, но маленькие ручки и нежное личико ребенка — не по нем.

Наблюдается поразительный факт, который я, быть может, не сумею хорошо объяснить: дети в кинематографе играют значительно большую роль, чем в театре. На сцене принимается во внимание только их роль в пьесе. Но на экране, при помощи

съемок первым планом, игра их лиц и жестов настолько приближается к нам, что мы можем, совершенно независимо от роли и пьесы, радоваться ей, как явлению природы, как радуемся мы при виде птенчика в гнезде. На сцене плохо играющий ребенок производит невыразимо тяжелое впечатление (и даже в том случае, когда он играет хорошо, мы не можем отделаться от какого-то неприятного чувства). На экране вид красивого ребенка может быть нам приятен, хотя бы он играл и посредственно. И это происходит от того, что мимика ребенка никогда не может быть так фальшива, как заученная речь. Но, конечно, за движениями его не должен чувствоваться режиссер, подобно хозяину кукольного театра, стоящему за марионеткой. Режиссер должен понимать, что ребенка следует предоставить самому себе, дабы движения его были результатом собственного его импульса. Кинематограф может назвать целый ряд детей, играющих отлично. Театр не породил еще детей, которые были бы столь законченными и замечательными артистами, как, например, маленький Джеки Куган¹⁾. Да и не пишут больших ролей для маленьких детей, потому что нет никого, кто бы мог их исполнять. Наоборот, сейчас совсем почти не изготовляют фильм, где бы не участвовал в качестве действующего лица хотя бы один ребенок. Отчего это зависит, затрудняюсь в точности объяснить. Объясняется это, пожалуй, и тем, что мир, с которым имеет дело фильма, именно детский мир. Ибо та поэзия малой жизни, в которой заключается своеобразная прелесть хорошей фильмы, яснее и в более близкой перспективе видна детям. Дети лучше взрослых знают скрытые уголки комнаты, так как они еще могут лазить под столы и диваны. Им лучше известны малые мгновения жизни, потому что они имеют еще время останавливаться на них. *Дети видят мир первым планом.* Но взрослые, стремясь к отдаленным целям, шагают через интимный мирок уголков и уходят от него. Ибо люди, которые заранее знают, чего они хотят, по большей части знают только это и ничего более. Только дети, играя, останавливаются в размышлении над подробностями.

Вот почему ребенок в кино чувствует себя более дома, чем на театральных подмостках. В особенности американские фильмы бывают проникнуты такой поэзией из детского мира, какая нам, жителям старой Европы, не удастся. Укажем на поэзию Марка Твэна, имеющую в своей основе идею равенства между детьми и взрослыми. Такова и удивительная твэновская поэзия кинопьесы „Кид“, где Чаплин и Джеки Куган представляют дружбу между бродягой и мальчиком.

¹⁾ Шестилетний мальчик, воспитанник знаменитого киноактера Чарли Чаплина. Несколько фильм с его участием известны и у нас.

(Прим. ред.)

Спорт.

Удовольствие, доставляемое фильмами спортивного характера, есть также наслаждение природой, но никак не наслаждение искусством. Сказано это отнюдь не в укор. Мы идем в кино, чтобы развлечься зрелищем, и книжник тот, кто не допускает, чтобы удовольствие это было доставлено ему чем-нибудь иным, кроме чего-либо патентованного.

Но спортивные снимки отличаются от действительности тем, что они гораздо более доступны зрению. На спортивной площадке мы можем находиться всякий раз только на *одном* каком-нибудь месте и видеть происходящее перед нами в *одной* только перспективе. В кино мы все видим спереди, сзади и с боков, вследствие чего захватывающий нас момент (который в действительности проходит слишком быстро для того, чтобы его можно было бы правильно понять и оценить) повторяется по нескольку раз, и время почти что останавливается. Таким образом, зрители могут при быстрых сменах продлить, при внезапных задержаться и — что совершенно противно законам природы — видеть вещи, которые по существу своему таковы, что их в лучшем случае можно заметить, но никоим образом не рассмотреть.

Движение.

Но спорт также может обратиться в художественное выразительное движение. Нередко темп бега выражает более сильное возбуждение, прыжок — большой взрыв страстности, чем выражение лица или жест. Вообще, фильма значительно богаче театральной сцены тем, что она может всецело реализовать движение, как выразительное средство.

В одной из американских кинопесен сын отыскивает свою несчастную, потерянную мать в богадельне и берет ее домой. Были уже и объятия, и поцелуи, были пролиты уже и слезы счастья. Как же поступить режиссеру для того, чтобы еще поднять настроение, если он не хочет, чтобы оно ослабло до заключительной сцены, которая разыгрывается в другом месте. У него сын сажает мать в экипаж и мчится с нею бешеным галопом до того места, где должна происходить следующая сцена. Неистовая скачка обращается в символ неудержимострастного желания. Все быстрее и быстрее! Растущий темп становится выражением растущего нетерпения. Дома, деревья, люди мелькают мимо бешено несущегося экипажа, в чрезмерном опьянении счастьем тонет весь мир. И когда они, наконец, приезжают, то в их появлении заключается такая горячая интенсивность, как будто в комнату влетел снаряд.

Вообще же, лошади, автомобили, аэропланы и корабли играют в фильме столь большую роль не только потому, что они сами по себе представляют интересное зрелище. В их движениях всегда движется сам человек, мы видим жесты человека. Область выразительного движения увеличивается так до гигантских размеров.

Преследование. Ощущение быстроты также может быть представлено только в кинематографе. В действительности мы замечаем только момент движения. Но на экране мы *сопровождаем ездока и едем рядом с ним на самом быстром автомобиле*. Движение на экране — факт не только спортивного или „естественного“ характера, но может обратиться в высшее выражение ритма жизни.

Этим объясняется захватывающий интерес картины *преследования* на экране, относящийся к числу своеобразнейших и самых безошибочных эффектов фильма. Ни одно искусство не может так представить опасность, как кино. При всяком другом изображении преследование либо еще не начиналось, либо оно уже перед нами. Но опасность, имеющаяся в виду, еще не грозящая нам непосредственно, но уже существующая, — специфический киномотив. В сценах преследования кино обладает способностью дробить минуты тревоги и надежды в доступные зрению драматические секунды, растягивать их, заставляя нас думать: „вот сейчас, сейчас!“ или: „все еще нет!“ и, таким образом, изображать опасность, бесшумно проносящуюся во времени.

Так как в кино дело идет исключительно о видимом, т.-е. о телесных актах человека, то ясно, что спортивные и акробатические достижения получают здесь значение безмерно яркого выражения телесной жизни.

В этом, однако, кроется известная опасность, так как фильма имеет целью не только показывать нам вещи, на которые стоит смотреть, но и представлять историю судьбы человеческой.

Когда преследуемый прыгает через ров, то нас волнует и интересует все еще самое *преследование*, но когда этот прыжок является особым спортивным рекордом, то нас интересует уже *прыжок*, независимо от пьесы и его значения в ней. Центр тяжести интереса перемещается, и пьеса кажется нам случайным поводом к „сенсации“.

Физические упражнения героя экрана не должны принимать чисто *спортивного* характера. Спорт означает движение, как самоцель, и не может быть использован, как выразительное движение. Здесь едва заметная черта, которую режиссер должен чувствовать. Боксирующий никогда не должен обращаться в „боксер“, бегущий в „бегуна“. Тут примешивается привкус чего-то профессионального, который будит в нас недоверие к тому, что происходящее вытекает из хода действия, и лишает действие непосредственной жизненности.

Сенсации. Сенсации, это — интересные зрелища, вся прелесть и эффект которых основаны на иллюзии, что они представляются в подлинных, оригинальных снимках. Ведь мы так редко присутствуем при столкновении двух

локомотивов, при провале моста, взрыве башни, падении человека с пятого этажа. Любопытно знать, как это выглядит в действительности. В этом отношении, аттракционы не имеют ничего общего с искусством.

Но одна лишь редкость подобных явлений еще не объясняет прелести сенсаций. Бывают сорта цветов или виды бабочек, наблюдать которые случается так же редко, как и большой пожар, — однако на экране они не производят эффекта.

Что доставляет нам совершенно исключительное удовольствие в кинематографе — это *безопасная опасность*. Как на свирепого тигра за решеткой клетки, так смотрим мы с близкого расстояния на скованную цепями смерть, сознавая, что с нами ничего не может случиться. Это — сладкое ощущение нашего преимущества, заключающееся в том, что мы имеем возможность смотреть на экране в глаза вещам, перед которыми закрываем глаза, когда они встречаются в жизни.

Но опасность также имеет весьма выразительную физиономию, и выявление ее зависит от искусства режиссера и оператора. Встречаются страшные катастрофы, которые с виду вовсе не таковы, а страшны лишь их последствия. С ними фильмам нечего делать.

Вместе с тем, сенсация может быть художественно реализована, как выражение высшего подъема, как восклицательный знак при кульминационном моменте действия. Она подобна барабанной дробу и удару в литавры музыкального аккомпанемента. Тогда экспрессивная способность человека распространяется на всю материю, и крушение ломающейся балки, падение скал обращаются в выразительное движение человеческих чувств.

Правда, случается это только тогда, когда моменты внешней и внутренней катастрофы совершенно совпадают, когда взрыв вовне и внутри происходит в одно и то же мгновение. Иначе сенсация производит впечатление „вводного эпизода“ и становится, — как уже было сказано о некоторых спортивных жестах, — самостоятельным событием, оторванным от действия.

Но не только эффект фильма, но эффект самой сенсации будет ослаблен, если покажется, что вся пьеса существует только ради нее. Это то же, что происходит с остротами, которые гораздо более действительны, если они порождаются самим разговором как экспромпт, как нечто непосредственное, чем если они вплетаются как красное словцо в нарочно придуманный анекдот.

Бывают ощущения, кажущиеся чисто телесными. Сенсация способна передать их нашим нервам и тем самым повысить их выразительность.

Таково, прежде всего, *ощущение головокружения*, которое может быть вызвано фильмой, как переживание оптического характера. Режиссеру надо помнить об этом. Мгновенная иллюзия

опасности, грозящей нам самим, всегда действует сильнее, чем картина катастрофы, которая разражается над другими.

Никакая катастрофа, происходящая в отдалении, не сравнится с впечатлением от бездны, открывающейся непосредственно перед нашими глазами.

Кулисы и иллюзия. Фанатики кинонатурализма часто основываются на том, что экран не терпит писанных декораций и требует гораздо большей натуральности от предметов, чем театр. Это справедливо!

Основываясь на опыте, я убежден, что обстановка фильма должна быть подлинной. Я только не вижу, чтобы основанием здесь служило то, что „фотография не лжет“. Дело в другом! Фотография, это — *копия*. Если же она не изображает предмета в оригинале, она становится уже копией с копии и полностью теряет свою реальность. Кулиса в театре может производить эффект, но сфотографированная кулиса становится уже репродукцией с репродукции.

МОНТАЖ КАРТИН

Монтаж картин. Монтаж картин, это — их последовательность и темп; он соответствует стилю в литературе. Подобно тому, как одна и та же повесть может быть рассказана на разные лады и эффект ее зависит, собственно, от выразительности и ритма отдельных фраз, так и монтаж картин придает фильму ее ритмический характер. Поток картин течет свободно и широко, разливаясь как гекзаметр древнего эпоса, то, подобно балладе, загорается огненными языками и вновь потухает, то круто вздымается, как драма, то капризно раздражает наши чувства. Монтаж, это — живое дыхание фильма, и все зависит от него.

Первая задача при монтаже порождается неспрягаемостью картин во времени. Можно написать: герой шел домой и когда он вышел... Но картины имеют только настоящее время, и на экране можно лишь показать, что герой *идет*. Или совсем ничего.

Режиссеры, ранее работавшие в театре, часто приносят с собою в кинематограф предрассудок „концентрации на существенном“ и скатывают кинопьесу в клубки больших, подробных и решающих „центральных“ сцен. Между ними в промежутках всегда образуется холодное безвоздушное пространство. Живое и горячее течение жизненного потока застывает в большие ледяные глыбы. „Существенное“ в фильме лежит совсем не там, где в драме, совсем в ином измерении. И романист знает, почему он не пишет своих повестей в трех концентрированных больших актах, почему он останавливается на тысяче маленьких „вводных эпизодов“. Он считается с той литературной атмосферой, которая всегда прерывается и исчезает, когда действие сжимается в большие сцены. Пусть идея останется сердцевиной целого, но не от сердцевины плод получает запах свой и вкус. И всетаки слова, которыми приходится пользоваться романисту, острыми своими когтями вырывают из целого все одну и ту же центральную идею. В чистой же зрительности фильма может проявиться то „неопределенное“, что у лучших творцов романов читается только между строк.

Хороший режиссер оперирует текучим потоком многочисленных побочных сцен, которые всегда кажутся нам поразительными и новыми, как моментальные снимки с движения, часто открывающие совершенно незнакомое положение тела. Но ведь и движение жизни состоит из таких неведомых нам отдельных положений, которые стираются при всяких наблюдениях, направленных на существенное, и видеть которые впервые позволяет нам фильма.

Промежуточные сцены.

Исключительное свойство фильма протекать только в настоящем обращает временную перспективу в особо важную проблему монтажа. Так как в зрительной непрерывности представляется лишь естественное время, требующееся для действия, то можно „пропустить“ время лишь при условии, если сцена будет прервана промежуточной картиной. Но сколько именно времени протекло за такой промежуток — этого продолжительность промежуточной картины показать не может. Продолжительность времени — не объективный факт, который можно измерить при помощи часов, но явление психическое. Ритм сцены, пространство, в котором она разыгрывается, даже ее освещение решают вопрос, покажется ли нам, что прошла минута или многие часы. Здесь кроется своеобразное взаимоотношение между чувством пространства и чувством времени, которые стоило бы подвергнуть ближайшему психологическому исследованию. Примером служит следующий факт: *чем дальше место действия промежуточной сцены отстоит от места сцены основной, тем длительнее пробуждаемая в нас иллюзия времени.* Если мы сцену, происходящую в комнате, прерываем сценой в передней, то, как бы долго эта последняя сцена ни продолжалась, она не обозначит большего промежутка времени, чем тот, который представляется действительной ее продолжительностью. Но если промежуточная сцена перенесет нас в другой город или даже в другую страну, то, как бы она ни была коротка, она пробудит иллюзию столь большого промежутка времени, что после него мы уже будем неспособны перенестись обратно к предыдущей сцене.

Техника промежуточных картин, без которой нельзя обойтись, и обязательная зрительная непрерывность часто представляются как неразрешимые противоречия и делают из монтажа сцен одну из наиболее щекотливых задач режиссера. Он должен знать, как поступить, чтобы настроение картины просвечивалось в другую, ближайшую к ней. Ибо подобно тому, как один и тот же цвет в живописи производит различный эффект в зависимости от цвета соседнего ряда, так и настроение каждой сцены находится в зависимости от предшествующей. Таким образом, промежуточная картина может отступать от основного действия, но, вместе с тем, ей надлежит быть внутренне связанной с ним.

Эта внутренняя непрерывность может стать носителем памяти о протекшем действии и о взаимоотношениях сюжета и заменить таким образом объяснительные титры. Незначительные подробности, предметы, жесты, а иногда только освещение пробуждают в нас ассоциации с минувшей сценой и, как тихие, едва осознаваемые зрительные лейтмотивы, делают ощутительным проходящую через всю фабулу нить.

Переходы. Здесь будет уместно сказать несколько слов о переходах. Это картины, в которых ничего другого не показывается, кроме того, что герой фильма переходит из одного места действия в другое. Иные режиссеры, особенно из числа работавших прежде в театре, имеют сильное предубеждение против таких „переходных сцен“ и смотрят на них, как на пустые места фильма, как на несчастную необходимость.

Однако, в переходах заключена лирика фильма. Появление и движение одинокого героя перед большими сценами и после них, это — его монологи, которые в фильме даже не неестественны. Шествие героя к заключительной сцене может своим *ritardando* подготовить напряженное ожидание, дать как бы эмоциональный трамплин, а в заключительном переходе героя может быть представлен конечный эффект, итог душевных движений. Притом, значительно ярче, чем в сценах действия, где картины внешних событий часто заслоняют внутреннюю жизнь.

Вместе с тем, в таких мимических монологах — передвижениях искусство киноактера часто получает возможность развернуться шире, чем в напряженнейших драматических сценах. Эти сцены полны жестов, имеющих не только *внутренний* смысл, но и *внешнюю цель*. Эти жесты, значительно реже, чем какой-нибудь переход, представляют случай к обнаружению эмоций. Когда два человека спокойно шагают рядом, их походка выдает различие их характеров. Но если они вступают в драку, то и самые дикие движения уже не выражают ни характера людей, ни оттенков их душевного состояния.

Я отлично могу себе представить импрессионистский, я сказал бы, метерлинковский, киностиль, где бы главные сцены вообще не были представлены, а изображались в переходах как предчувствия и лирические следствия событий.

Альфред Абель в „Фантоме“ много ходит один по улицам. И ни в каком другом месте пьесы не видим мы так ясно: это погибший человек, человек ослепленный, потерявший дорогу, опьяненный видениями, человек, который свалится в пропасть. В сценах, где участвуют и другие актеры, еще можно думать, что опасность исходит от них и, быть может, еще пощадит героя. Но, когда он один, походка его показывает, что опасность

лежит в нем самом. Он носит рану внутри и бредет, спотыкаясь, как раненый. (Вообще, в походке героя выражается его судьба.)

А походка Конрада Фейдта? Поистине, трудно написать кинопьесу, главные драматические сцены которой сравнялись бы в интенсивности с переходами этого артиста. Походка его, как лунатика, в „Калигари“ подобна медленному, совсем медленному полету верно направленной стрелы, означающей неотвратимую смерть.

Лилиан Гайш в одной кинопьесе отправляется в напрасные поиски за работой, и мы видим как она идет по улице, усталая и потерявшая надежду. Каждый шаг в этой походке будит в нас представление о человеке, который закрыл глаза, опустил голову и ложится под колеса вагона.

Правда, на такие переходы нельзя смотреть как на побочные моменты. Встречаются режиссеры, которые разрабатывают решающие сцены с великой заботой и дают играть их лучшим артистам. Но, когда герой выходит из комнаты, то на слугу, подающего пальто, на шофера, открывающего дверцы автомобиля, уже не обращают внимания. На эти промежуточные картины смотрят как на мертвый соединительный материал, как на простой цемент, „играть“ же в них вообще — не „играют“. Но из этих безжизненных скважин веет на фильму холодным сквозняком, и публика, не замечая откуда, получает насморк. Тщательная заделка щелей, как результат интенсивной работы режиссуры, не оставляющей без разработки и самых незначительных побочных сцен, вносит в фильму *непрерывность иллюзии* и создает неподдающуюся определению жизненную теплоту атмосферы.

Одновременность и припев.

В монтаже картин открываются для фильма самые разнообразные возможности в области стиля. Упомяну лишь о двух стилях, которые, как я полагаю, сыграют особенную роль в современных исканиях. Один из них, появление которого уже кое-где наблюдается, я назвал бы одновременностью, „симультанеизмом“, по имени лирической школы, наиболее видным представителем которой является Уот Уитмэн, ибо основная цель ее та же, а именно: не сосредоточиваться только на одной картине большого мира, но показывать множество *одновременных* событий, хотя бы между ними не было никакой причинной связи. Так хотят они, путем горизонтального сечения через всю жизнь, вызвать впечатление космического, дать действительную картину мира.

Абель Ганс делал такие попытки представить не только какое-нибудь действие, но одновременно и окружающий мир. Впродолжение всего времени, пока мы следим, скажем, за судьбами его героя в Париже, тут же беспрерывно мелькают картины деревни, полевых работ, девушки у окна. Все это в данный

момент не играет никакой роли, но, тем не менее, это является одновременной действительностью. Там продолжается жизнь, и это не должно исчезнуть из сознания.

Мне кажется, что теоретические надежды, возлагаемые на этот стиль, не могут осуществиться на практике. Они дают фильму неправильное измерение в ширину вместо измерения в глубину. Кроме того, одновременное изображение окружающего мира уничтожает всякую перспективу во времени, перемещая действие в пространственную перспективу при посредстве мотивов, которые не содержат в себе никаких признаков того, что было раньше и что следует после.

Другая стилистическая возможность заключается в сценах-рефренах. Один только раз пришлось мне видеть применение этого стиля с сознательным намерением, а именно в кинопесе „Свадьба у виселицы“, где повторяются, в равномерном ритме, как бы в конце какой-нибудь строфы, не только известные пейзажи, но даже целые сцены. И в этом я чувствую возможность ритмованного языка картин, который относился бы к нормальному монтажу, как стихи к прозе.

Направленность картин.

Техника промежуточных картин создает необходимость проводить в фильме два-три или более параллельно развертывающихся действий, линии которых переплетаются. В хорошо контрапунктированной фильме не должно быть ни одной промежуточной картины, которая была бы включена *только* как таковая. Ведь всякая картина, будучи хотя бы и центральной сценой в своей фабуле, оказывается промежуточной в отношении других фабул. Поэтому картины в фильме часто продвигаются очень широкой фалангой, и режиссер должен уметь особенно четко подчеркнуть те картины, которые будут решающими в дальнейшем развитии действия. Каждая картина должна дать направление нашему предчувствию, должна ориентировать наше любопытство. Мы должны заранее знать, где нам ждать чего-либо.

В хорошей кинопесе, посредством направленности сцен, которая может быть указана одним единственным жестом, одним немым взглядом, конфликт последнего акта уже намечается в первом, и первая сцена уже ставит вопросы, на которые последует ответ лишь в последней. Тогда картины как бы нанизываются на линию, направляющую наше предопределенное любопытство. Если же такой направленности нет, картины рассыпаются как разорванное жемчужное ожерелье. Ибо направленность картин — единственное, что указывает на дальнейший путь и что может быть использовано для композиции и построения целого.

Вот почему и неожиданности на экране, — если только цель их не в том, чтобы произвести комическое впечатление, — дей-

ствуют значительно слабее, чем постепенность. Напряженный интерес равнозначен предчувствию и ожиданию, — он вызывается направлением картин.

Это правило относится и к театру. Но в кино дело осложняется тем, что немые картины не могут сами себя объяснять; таким образом, для того, чтобы возможно было вообще их усвоить, они либо должны быть растянуты, что противоречит темпу катастрофы, либо мы должны *ожидать сцену, быть подготовленными к тому, чтобы смотреть ее*; тогда мы пойдем ее, хотя бы она только промелькнула. В фильме всякое *allegro* приходится искупать существенным *ritardando*.

В фильмах Гриффитса можно наблюдать особенно утонченную технику ведения действия перед катастрофой. Темп действия и темп картин расходятся. Темп действия замедляется до неподвижности. Но темп картин, напротив, становится все более возбужденным и торопливым. Картины проходят все быстрее и делаются все короче, поднимая этим ритмом настроение до крайней возбужденности. Но действие не подвигается вперед, и такое, захватывающее дух состояние последнего мгновения часто растягивается на целый акт. Топор уже поднят, зажигательный шнур уже горит, но мимо все еще проносится целая буря картин, представляющих, подобно секундной стрелке часов, — молниеносное движение при невероятной быстроте течения времени. Посредством *accelerando* картин-секунд одновременно достигается *ritardando* часов. Режиссер Гриффитс растягивает последние секунды катастрофы как картину большого сражения.

Темп.

Темп принадлежит, вообще, к интереснейшим и важнейшим тайнам кинематографа. Книга, которую следовало бы написать на одну эту тему, дала бы и психологии весьма интересный материал.

Что же извлечь из всей массы проблем?

Большая или меньшая продолжительность сцен не есть только обстоятельство ритмического характера, но определяет смысл сцен, — напрасное напоминание арендаторам и владельцам кинематографов и всем, кто имеет обычай урезать творение режиссера без его участия! Каждая секунда на счету! Отрежьте только метр, и вся сцена, если она была хороша, не только станет короче, но изменит свое значение.

При этом сцена часто делается короче по числу метров, но продолжительнее по настроению. Ибо внутренний темп картин вполне независим от времени, потребного для их прохождения. Бывают сцены, в которых, путем детального изображения, развитие мелких моментов, секунд, действует как драматический темп. Но когда эти подвижные детали отсекаются прочь, то остается общая картина, как безжизненная рама, требующая,

правда, менее продолжительного времени, но зато неспособная заполнить живым интересом и этот более короткий срок.

В виде не совсем точного сравнения можно было бы привести следующий пример. Если я, с близкого расстояния, наблюдаю муравьиную кучу с подробными картинами ее возбужденно-подвижной жизни, тогда в картинах будет темп. Но если я так укорочу картину, что снимки кишашей беготни будут отрезаны прочь, и на меня уставится муравейник в целом как геометрическая фигура, то это внешнее сокращение даст фильму внутренние длинноты.

На экране всякое действие имеет сходство с такой муравьиной кучей. Чем ближе, чем детальнее проходит оно перед нами, тем больше жизни, тем больше темпа вливается в него. Наоборот, краткая отметка фактов лишает фильму, вообще, всякой жизненности. В такой, пролетающей стрелой мимо нас, картине мы лишь принимаем событие к сведению, но, собственно говоря, мы не видим его. Краткое резюме из романа всегда более скучно, чем самый роман.

Бывают фильмы, в которых интересные ситуации следуют одна за другой, и, тем не менее, эти фильмы не захватывают нашего внимания, так как, лишь только мы доходим до интересной ситуации, неправильный темп тотчас же влечет нас дальше. Продолжительная дуэль дает большее напряжение, чем молниеносный удар кинжалом. Вообще, как кажется, *в кино только подвижность атомов может создать темп.*

В „Свадьбе у виселицы“ Аста Нильсен, в роли дочери губернатора, освобождает своего возлюбленного из подземной тюрьмы и ведет его через бесконечные коридоры. Если бы этот переход по коридору был в десять метров длиною, то он представил бы собою ничего незначащий пассаж и был бы, собственно говоря, излишним. Но переходу нет конца. Открываются все новые и новые коридоры. И когда мы чувствуем, как бежит краткое время спасительного срока, подобно крови из открытой раны, то каждый новый коридор открывается как жуткая перспектива мрачной судьбы. Уже погибшие, но еще свободные, бегут они, с отчаянной надеждой, от смерти, скачущей за ними. Чем дольше это продолжается, тем сильнее напрягаются нервы.

Слова *пространство во времени* вообще получают в кино особое значение. В самом деле, ведь режиссер при монтаже должен разобраться в том, имеют ли картины достаточно простора во времени. Не хватает одного метра — и сцена станет бездушной, лишний метр — и она будет утомительна. Здесь тоже есть свои оптические и психологические законы, которые надлежало бы исследовать.

Так, например, естественно было бы допустить, что большая массовая сцена требует более продолжительного экспозиционного

времени, чем изображение лица. Между тем, выходит наоборот. Картина армии, проносящаяся стрелой в перспективе, не оставляет в нас такого чувства неудовлетворенности как снятое первым планом лицо, промелькнувшее слишком быстро.

Мы должны *иметь возможность видеть* движение (его характер, направление и цель), чтобы оно обратилось для нас в темп. Для этого нужно пространство и время.

Титры.

Надписи на экране, называемые „титрами“, — дело не только литературы: они представляют собою проблемы монтажа и элемент темпа. Что же касается литературной стороны вопроса, то здесь требования правильной логики и грамматики имеют свое оправдание. Но горе, если титрам приходится пополнять фильму недостающей в ней поэзией.

К сожалению, существует направление, сторонники которого стремятся достигнуть художественности фильма тем, что уточняют и одухотворяют стиль титра. Но „литературные титры“ являются отвратительной опасностью не только потому, что они превращают фильм в мусорную кучу литературных отбросов и злоупотребляют полотном кино ради приевшихся и безвкусных пустяков, для которых ни один издатель не даст бумаги. Даже хорошая литература была бы, по меньшей мере, столь же вредна для фильма, так как она переносит действие в совершенно иную сферу, в иное измерение.

Эстеты-доктринеры, наоборот, предьявляют, во имя чистой зрительности, требование полного исчезновения титров с экрана. Требование это, конечно, можно хорошо обосновать. Но те же эстеты кладут запрет на оперу, как на нечистую смесь музыки и слов. Тем не менее, как мне кажется, было бы жаль, если бы у нас не было ни „Свадьбы Фигаро“, ни „Дон-Жуана“, „Тристан и Изольда“ или „Нюрнбергские певцы“ также не представляются мне такими печальными заблуждениями искусства. Фильма без титров являлась бы весьма ценным и интересным порождением киноискусства, но предоставить ей монополию значило бы лишить фильм большей части выразительных возможностей.

Действие, производимое титром, зависит не только от его текста, но и от того, в каком месте он вмонтирован. Например, при титрах-диалогах мы ничего не должны узнавать из надписи сверх того, что уже сказано картиной. Иначе, с этого же момента действие будет продолжаться в плоскости литературной, и образуется разрыв зрительной непрерывности. Наоборот, заголовки вроде „двадцать лет спустя“ ничуть не нарушают ее, ибо зрительная непрерывность и непрерывность фабулы — вещи совершенно различные.

Титры, заменяющие демонстрируемые события, служат как бы мостами между ними. Лирические заголовки, титры-диалоги могут

нередко означать гораздо большее. В должных местах они действуют как сентенция и одним словом придают заостренному положению предельную интенсивность. Бывают моменты, когда получается впечатление, будто картина звучит. Доктринерам чистоты стиля я снова мог бы указать на музыку и сказать: литературные заголовки к маленьким пьесам Шумана или подобным же пьесам Дебюсси по-своему содействуют общему поэтическому эффекту.

Такого рода титры часто делают возможной особую тонкость в мимике, вкратце сообщая нам, как бы в предисловии, душевные предпосылки.

Вставка титров относится к числу наиболее трудных и притом наиболее пренебрегаемых задач кинорежиссера. Как часто случается, что хорошую сцену портят даже хорошим титром! Это бывает, когда титр вставляется в напряженнейший момент, перед паузой в игре актера. Поэтому-то в фильме применяется особый технический прием, заключающийся в том, что слово локализуется на говорящем, иначе, за отсутствием локализирующего голоса, мы не могли бы знать, откуда это слово исходит.

Существует утонченная, применяемая в особенности Абелем Гансом, техника, с помощью которой известные, особенно значительные картины, так сказать, обрамляются. Мимические сцены, подробно строфам стихотворения, выдвигаются и *получают название* посредством титров. Мы запоминаем их как цитату из стихотворения.

ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

Дополнительные замечания.

Кинематограф, в конце концов, не что иное, как игра света. Свет и тень служат материалом для этого искусства, как краски для живописи и звук для музыки. Игра лица, игра жестов, страсти, фантазия... все это ведь, в конце концов, только фотография. И то, что не может быть выражено фотографией, того не может быть и в фильме.

О фотографии.

Оператору приходится быть сознательным живописцем. Во-первых, потому, что фильма, как оптическое искусство, прежде всего, должна пленять наш взор. Во-вторых, потому, что всякое освещение, всякий колорит в картинах действует символически и выражает известные эмоции, хочет ли этого оператор или нет. Значит, он должен этого хотеть. Когда он отказывается от всяких эффектов освещения и хочет представить лишь ясные, отчетливые картины, то тем самым он придает всему настроению холодного прозаизма, влияющее на выразительность фильма. В искусстве нет нейтральных средств. Нет их и в кино.

Но и пластичность картин может подняться до такой интенсивности, которая далеко выходит за пределы простой отчетливости. Американские фильмы часто обладают такой пластичностью, которая, брызжа силой, производит впечатление играющих мускулов и здоровых, округлых щек. В них такая животворящая лучезарность, что от вида их по телу разливается чувство, подобное тому, которое испытываешь от лучей солнца.

Вообще, следует заметить, что национальный характер фильма яснее всего обнаруживается в стиле фотографии, *ибо в технике лежит корень всякого стиля.*

Американский стиль и есть именно эта жизнерадостная натуралистическая пластичность. Французский стиль состоит в трезвой ясности драматической композиции и установки. Особенно преобладают и значителен стиль северных фильмов. В области фотографии (равно как и режиссуры) в них есть нечто сродное классицизму, —

важная сдержанность, проявляющаяся в изящном и сознательном избегании кричащих эффектов. Их законченная фотографическая техника приобретает через это известную благородную монотонность, которую можно было бы сравнить с монотонностью белых стихов в классических драмах. Эта монотонность обеспечивает северным фильмам цельность, какой нигде больше найти нельзя.

Немецкий фотографический стиль ищет в настоящее время живописных эффектов. Но, большею частью, поиски эти заключаются в драпировании и обработке *темы*.

Венский оператор живописует всех сознательнее и всех решительнее при помощи своих ламп и аппаратов. Романтично живописный стиль — вот стиль лучших венских фильмов. Беспорядочное сочетание теней и света в глубокой перспективе (большею частью, первый план темный, второй — светлый) кажется наследием мягкого, бархатистого пафоса венского позднего барокко.

Такие фильмы иногда производят впечатление движущейся картинной галереи. В этом таится опасность. Именно красивая самодовлеющая компановка сообщает им нечто само в себе заключенное, статичное. Чем больше поражает такой снимок, тем более обособляет он себя в самостоятельную картину и вырывается из непрерывно текущего целого. Чисто техническая сторона трюковых снимков также часто содействует эстетическому наслаждению. Это отнюдь не специальность киноискусства. В строительном искусстве, например, побежденная трудность заключает в себе известный пафос или, по меньшей мере, производит впечатление „остроумия“. Хороший кинотрюк, по большей части, достигает эффекта; он часто возбуждает и воодушевляет как технические достижения музыкальной виртуозности. Он заставляет радоваться могуществу уменья.

Привет цветной фильме.

„Вот оно!“ — должны мы, конечно, воскликнуть, так как и мы, наконец, увидели море. Море, с его вечно изменяющейся синезеленой игрой, с белой пеной, брызжущей через красно-бурые рифы.

Наш поход за цветным морем на экране длился дольше, чем известный Анабазис греков Ксенофонта; с того самого времени, как вообще существует фотография, цветная фотография была объявлена целью. Но попутные „технические достижения“ принесли фильму больше вреда, чем пользы. И то обстоятельство, что окрашивались лишь отдельные картины, — притом лишь отчасти, — всегда производило впечатление несерьезных опытов. Единообразный стиль фильма терялся.

Но в настоящее время цветная кинематография, можно сказать, уже существует. Мое возбуждение при виде первой цветной фильма было очень сходно с тем, которое я испытал, увидев

первый поднявшийся на воздух аэроплан. Мы были современниками и свидетелями прогресса цивилизации. Сенсация, произведенная техникой в области цветной фильмы, была так велика, что она совершенно вытеснила художественный интерес и даже заставила забыть о многих имевшихся еще технических недостатках.

Когда у меня появились после того некоторые сомнения, то вызваны они были не этими недостатками. Напротив, мысль о вполне совершенной цветной фильме озабочивала меня. Ведь натуральность не всегда служит к выгоде искусства. Никто не станет утверждать, что восковые фигуры какого-нибудь паноптикума (которые бывают настолько натуральны, что хочется попросить извинения, когда их трогаешь) более художественны, чем белые мраморные статуи или красно-коричневые фигуры из бронзы. Ведь искусство состоит собственно в ограничении. Не в серой ли однородности обыкновенной фильмы заключалась возможность художественного стиля?

Разумеется, мне хорошо известно, что такие и подобные им сомнения не могут задержать развития фильмы, в итоге развития техники. Да этого и не должно быть. Мы, не взирая на наши эстетические опасения, можем положиться на то, что существует на свете и живопись, которая не вытеснила же своими красками черно-белого искусства графики и офорта, и которой краски не помешали стать великим искусством. Применение цвета совершенно еще не обязывает к безусловному, рабскому подражанию природе. Как только кинематография добьется точного подражания природе в красках, то, достигнув более высокой ступени развития, она снова уклонится от подражания природе.

Музыка кино.

Почему во время кинематографических сеансов всегда играет музыка? Почему кино без музыки всегда производит тягостное впечатление? Быть может, музыка здесь для того, чтобы заполнять безвоздушное пространство между фигурами, мостом через которое служит обычно диалог? Впрочем и всякое движение, совершенно беззвучное, действует неприятно. Но было бы еще неприятнее, если бы несколько сот людей сидели вместе в одной зале, безмолвствуя целыми часами, в абсолютной тишине.

Поистине, удивительно, что мы тотчас же замечаем отсутствие музыки, а когда она налицо, мы не обращаем на нее никакого внимания. Всякая музыка кажется нам тогда подходящей. И только в том случае, если музыка действительно предназначена для киносцены, мы начинаем к ней прислушиваться, причем она производит на нас, большею частью, комическое или тягостное впечатление. Когда, при изображении на экране погребения, оркестр играет похоронный марш, на меня это производит впечатление

грубости и как бы бесстыдства. Музыка пробуждает иные образы, мешающие образам, представляемым на экране, лишь в том случае, когда они слишком сближаются друг с другом. Поэтому как бы ни было похвально играть хорошую музыку, — но вещи Баха, Бетховена, Моцарта не всегда представляют собою наиболее подходящий аккомпанемент к сцене убийства или судебного разбирательства. Подобного рода музыка, особенно, если она нам знакома и привлекает к себе внимание, переносит нас в иную атмосферу, не имеющую ничего общего с кинематографом.

Во всяком случае, музыка в кино является неразрешенной еще задачей для того, кто вообще признает ее задачей. В настоящее время режиссеры стараются заказывать музыкальные аккомпанементы к кинопьесам, как своего рода программную музыку с лейтмотивом для отдельных героев. Этим путем можно достигнуть некоторых хороших результатов. Но, в общем, выходит так, что образы получают благодаря этому навязанное им на экране настроение, как бы шлейф, с которым им очень трудно и неловко двигаться. Прежде всего, применение такого приема невозможно уже потому, что характер движения и характер музыкальный требуют совершенно различных масштабов времени и различных темпов. Короткий взгляд не всегда может быть положен на музыку в виде соответственно короткого текста.

Гораздо большего ожидаю я поэтому от обратного метода, который, насколько я знаю, не был еще испробован. Я здесь имею в виду *перевод на фильм музыкальных пьес*. На экране мог бы проноситься мимо нас поток видений, которые внушаются нам звуками музыкальной пьесы. Не создастся ли этим еще новый, особый род искусства?

О гротескном
в фильме.

Лучшие остроты, производящие ошеломляющее впечатление в рассказе, на экране сухны и безжизненны. Дело в том, что типичная европейская острота имеет логическую структуру. Она представляет собою игру понятий, которую приходится отгадывать. Лучшие остроты это те, которые могут быть поняты лишь с трудом. Главная их прелесть заключается как раз в их лукавой затаенности. Но логическая игра понятий не может быть сделана видимой, скрытые намеки не могут быть сфотографированы. Кроме того, картина не ждет на экране, пока все поймут ее скрытый смысл.

Преимущество наивного американского киноюмора в том, что он схватывает видимый комизм вещей. Здесь нет надобности угадывать смысл, так как смысла здесь нет вовсе. Это род чисто зрительного комизма, который имеет своей основой самое представление.

Этот комизм состоит просто-напросто и исключительно в бессмыслице. Но и бессмыслица может стать более возвышенной.

В игре большинства американских гротескных комиков (как, например, Фатти или Гаральда Лойда) технико-механическое течение действия поразительно абсурдно. Но в игре Чаплина есть также и психология. Комично не только то, что он делает, но, главным образом, то, *почему* он это делает. Вопрос: „что он сам думает при этом?“ делает его фигуру еще более живой.

Когда, положим, Гаральд Лойд подвергается преследованию и защищается от тысячи грозящих ему в этом мире опасностей (это коренной мотив всех американских фарсов), тогда методы его самозащиты, несомненно, гротескны и комичны. Но они абсурдны лишь в технико-механическом смысле. Никогда в них нет психологической, вернее, антипсихологической основы. По этой причине, методы эти обращаются в беспорядочное плетение кутерьмы, которое современем утомляет. Комик этого жанра за время преследования все более и более обращается в неживую вещь, которую перекачивают и перебрасывают во все стороны. Неожиданностей, правда, бесчисленное множество. Но характер их остается все тот же и уже более не поражает нас.

Но в игре Чаплина неправдоподобность душевных проявлений становится все таинственнее и, с течением времени, переходит в трогательно-комическую меланхолию непонятости.

МИРОСОЗЕРЦАНИЕ

Кинематограф возник как продукт крупной капиталистической индустрии и пока таким же остается. В значительно большей степени, чем литература. Последняя зародилась не сегодня и была уже великой в те времена, когда еще не было никакого капитализма; поэтому она несет с собой обломки былых мировоззрений, идеологические пережитки. Но фильма, быть может, единственное искусство, родившееся как дитя капиталистической индустрии и проникнутое ее духом.

Однако, в дальнейшем, это не должно так остаться.

Фильма начала с детектива. Ибо сыскной агент означает собою романтику капитализма. Деньги — та великая идея, за которую ведется борьба. Деньги, это — зарытый сказочный клад, священный Грааль, голубой цветок. Ради денег ставит на карту свою жизнь смелый преступник, почти никогда, впрочем, не бывающий бедным пролетарием, крайней нуждою гонимым на воровство. Это, по большей части, тот элегантный взломщик во фраке и лакированных сапогах, который закрывает ночью лицо свое маской не из-за куска хлеба, а ради романтического сокровища, ради богатства.

Но герой в этой фильме — бесстрашный защитник частной собственности, сыскной агент! Он — святой Георгий капитализма! Подобно тому, как в героических песнях закованный в латы рыцарь вскакивал на коня, чтобы преломить копье за королевскую дочь, так и сыщик кладет в карман браунинг и бросается в автомобиль, чтобы защищать, вместе с жизнью своей, священные сейфы буржуа.

Какая же здесь романтика? Где же здесь то необыкновенное, что кажется нам перешедшим за пределы естественности? Таково все то, что перешло границы, установленные карательными статьями закона. Для буржуа мировой порядок и правовой порядок означают одно и то же. Символом же и представителем мирового порядка является полицейский. Лишь только этот порядок где-нибудь нарушается, буржуа хватается не только в испуге за свой карман, но и в священном ужасе за свое сердце. Полицей-

ский кордон означает для него границы жизни, а там, за ним, начинается тайна, необыкновенные приключения, романтика.

В последние годы фильма отошла от этой детективной романтики. За это время мы пережили куда большие грабежи, чем те, на которые способен какой-нибудь жалкий взломщик. Директор банка вырос в величественную фигуру. Ясно, что, по сравнению с таким биржевым королем, взломщик кассы представляется дельцом совсем невысокой марки.

Эта новая ориентация в направлении финансовых походов большого масштаба только повредила фильме. Борьба между взломщиком кассы и агентом была *видима* и создавала неисчерпаемое множество фантастических возможностей. Наоборот, самой сущностью крупного капитализма обуславливается то, что он *абстрактен*, что руководящие силы в нем и борьба их остаются *невидимыми*. Как бы дерзки и фантастичны ни были авантюры крупного финансиста, — его поступки при этом: размышления, решение, разговор с поверенным и еще, самое большее, речь в правлении. Да и заключительная сцена, в которой он подписывает письмо или договор, собственно не живописна, недостаточно драматична для того, чтобы представлять заключительную сцену фильма.

В жизни такая невидимость действует самым ошеломляющим образом. Но в кино она впечатления не производит. Невидимое не может быть сфотографировано.

Крупно-капиталистическая среда предпочитается в кино и по соображениям декоративного свойства. Красивые платья и красивые комнаты дают красивые снимки. Но люди, которые живут в этой среде, ведут жизнь совершенно не кинодраматическую. Как бы ни очаровывали их салоны глаз, жесты их для глаза немые. Фабриканты фильм утверждают, что публика, главным образом немецкая, особенно интересуется жизнью богатых. Возможно! Но не все то, что интересно в жизни, интересно и в кино ¹⁾.

Блеск и богатство в капиталистических фильмах получили, помимо их декоративного значения, более глубокий смысл. *Декоративная ценность обращается на экране в символ человеческих достоинств*, внешнему дается внутреннее истолкование, вместо того чтобы облекать внутреннее в многозначные-видимые формы, как это надлежит делать доброму искусству.

Точно так же и идиллия приобрела в этих капиталистических фильмах огромное значение. Этот идиллизм, в особенности во многих американских фильмах, имеет вид сознательной пропаганды. Подобно тому, как в свое время широкие массы бедноты

¹⁾ Нельзя забывать и огромной агитационной силы, которую приобретают в руках буржуазии эти фильмы из „жизни богатых“.

и бесправных утешались чаением потустороннего счастья, так и сейчас их внимание должно быть отклонено от житейской неправды, отчаяние их должно быть успокоено указанием на сокровенное счастье в лоне семьи.

Но исчезновение с экрана фильм детективного содержания было также художественно необходимо. Дело в том, что фильмы эти были психологически чрезвычайно примитивны. Кинематография этого рода оперировала *ходячими типами*, как шахматными фигурами. Участвовали, постоянно повторяясь, богач, преступник и сыскай агент. Как бы ни разнообразить их приключения (ведь и самые разнообразные шахматные партии разыгрываются с помощью все тех же фигур), интересны были их игра друг с другом, комбинации их взаимной борьбы, но не их личности. Сыщик искал только преступника, но не интересовался мотивами преступления. Он хотел его поймать, а не понять.

Тем не менее, в этих примитивных детективных кинопесах было нечто такое, что, в качестве твердого принципа композиции, придавало им внутреннюю прочность и артистическую ясность, часто недостающую иным, более благородным видам искусства. Не в содержании их, а в *формах и ритме* обнаруживалось их своеобразное жизненное настроение. Объясняется это аналитической формой детективных фильм; эти последние всегда начинались с преступления, т.-е. всегда с конца, и сыскай агент, разгадывая мало-по-малу загадку, переходя с одного следа на другой, шаг за шагом приводил нас обратно к самому началу. В этих фильмах конечная цель всегда ясно указывалась заранее, несмотря на крайнюю запутанность путей. Быть может, в этом мире сыска все было проблемой, но проблематичного в нем не было ничего, так как, — хотя часто было неизвестно, что должна обозначать такая-то вещь, — никто не сомневался в том, что она имеет только одно точное, определенное и ясное значение. Все держалось этой конечной целью. Весь мир освещался с одной точки. Прочные нити связывали каждый момент и каждую картину такой фильмы с последней картиной и с последним моментом. В этом мире можно было много блуждать, но нельзя было заблудиться. Часто случалось, что вещь казалась имеющей значение, ничтожество которого обнаруживалось лишь впоследствии. Но основной мотив современной индивидуалистической литературы, — то, что вещи *действительно* меняют свое значение, — не был* вовсе знаком несложному миру этих детективных кинопес. Аналитическая форма налагала на них крепкий отпечаток единого толкования. Они были как бы примитивной притчей мира, имеющего единую веру.

Фильма, как это видно из всех ее элементов, является продуктом крупной капиталистической промышленности. Но эта последняя произвела уже много такого, что в процессе диалектического развития обратилось *в ее противоречие*. (Прежде всего —

рабочее движение.) В первой главе этой книги было пояснено, что кинематография означает поворот нашей идейной культуры к культуре зрительной. Популярность ее коренится в тех же устремлениях, которые обратили искусство танцев, пантомиму и всякое декоративное искусство во всеобщую потребность. Здесь виден болезненный порыв чрезмерно интеллектуализированной и ставшей абстрактной культуры к переживанию конкретной, непосредственной действительности, не процеженной предварительно сквозь сито понятий и слов.

Однако, абстрактность нашей культуры имеет в своей основе сущность капитализма. Правда, в первой главе сказано, что изобретение книгопечатания передвинуло центр тяжести культуры от зрительного к интеллектуальному. Но никогда искусство книгопечатания не могло бы получить такого распространения, если бы всеобщее развитие, обусловленное развитием экономическим, уже тогда не было бы на пути к абстракции. Книгопечатание лишь дало толчок к „развеществлению“, как Карл Маркс называет процесс этой абстракции. Подобно тому, как *натуральная стоимость* вещей была вытеснена в сознании людей их *рыночной ценой*, точно так же и человеческое сознание постепенно проявляла тенденцию к отходу от непосредственного бытия вещей. Только в этой духовной атмосфере книжная культура позднейших столетий могла достигнуть такого широкого развития.

Та же духовная атмосфера капиталистической культуры противоречит сущности фильма, которая, хотя и родилась от этой культуры, тем не менее, отвечает стремлению к конкретному, непосредственному переживанию действительности. Конечно, фильма, несмотря на крайнюю ее популярность, столь же мало будет способна одна преобразовать культуру, как в свое время смогло бы это сделать одно книгопечатание. Но глубочайшие основания ее многостороннего несовершенства коренятся в этом противоречии. Развиться же в великое искусство, отвечающее ее *имманентным возможностям*, фильма сумеет не ранее того времени, когда всеобщее развитие мира создаст родственную ей атмосферу.

ПРИЛОЖЕНИЯ

ЧАРЛИ ЧАПЛИН.

I.

Он покачивается на своих сонных, плоских ступнях, как вышедший на берег лебедь. Он не от мира сего и, быть может, смешон только в этом мире. Тоска по потерянному раю чуть просвечивает сквозь комизм его огорчений. Он, как вытолкнутый за дверь сирота, среди чуждых ему вещей, и он не может освоиться с ними. На губах его трогательная, растерянная улыбка, которая как бы просит простить ему то, что он живет. Но, когда эта беспомощная слабость уже вполне завоевала наши симпатии, тогда оказывается, что эти плоские ступни принадлежат чертовскиловкому акробату, что его растерянная улыбка скорее выражение *лукавства* и что его наивность одарена гениальной хитростью. Это — тот слабый, который никогда не поддается. Он — третий, младший сын народной сказки, который у всех в пренебрежении, а в конце концов, побеждает всех. В этом разгадка глубокой отрады и удовлетворения, которые его игра доставляет народам всех стран. Он разыгрывает победоносную революцию „униженных и оскорбленных“.

II.

Искусство Чаплина является народным искусством в духе лучших старинных народных сказок. (Фильма уже давно заняла место старинной народной сказки.) Его шутки технически очень запутаны, но в них нет никакой сложной психологии. Он представляет в своей игре наивный комизм непосредственной примитивной жизни. Вещи — его враги. Ему всегда приходится бороться с самыми обычными, употребительными в цивилизованном мире предметами. Двери и лестницы, кресла и тарелки, вообще, всякие предметы повседневного обихода превращаются для него в трудные задачи. Он стоит перед ними как лесной человек, появившийся из дремучего бора, и обращается с ними совсем по-иному, чем нормальные горожане. Чаплин непрактичен, — и над этим американцы смеются. Но Америка — не только часть света, а еще жизненный

принцип, который властвует и над нами, европейцами. И нам ничто не кажется столь гротескным, как иностранец, который неправильно судит о наших делах и не умеет обращаться с нашими вещами и инструментами. Но комизм этот обоюдоострый. Чаплин снимает маску с дел и вещей.

Непрактичный Чаплин современной американской поэзии — тот же „Иванушка дурачок“ на американский лад. Сказки на тему о придурковатых крестьянах, которые хотели натаскать в мешках солнечного света в церковь без окон, служили выражением земледельческого, крестьянского юмора. А вот Чаплин, в роли принимающего заклады, исследует принесенные часы с помощью стетоскопа и открывает их ключом от консервной банки. Он — комический простак в стиле большого промышленного города.

Однако, Чаплин хотя и непрактичен, но неловким его назвать нельзя. Напротив! Здесь акробат борется с демоническиневедомыми ему, чуждыми предметами, созданными цивилизацией, и борется так, что борьба становится захватывающей героической дуэлью, причем Чаплин всегда выходит из нее победителем. И самым важным в его искусстве, самым существенным является то, что он безыскусственную естественность противопоставляет рафинированной искусственности, природу — цивилизации. В его трудной борьбе с предметами обихода проглядывает гротескное, насмешливое возмущение вообще против нашей, далекой от природы, индустриальной цивилизации. Тот элемент трогательно человеческого, которым проникнута вся мечтательная простоватость Чаплина, состоит в том, что им представляется детскипервобытное человечество среди развеществленной (см. „Капитал“ Маркса), безжизненной, как машина, цивилизации. Этот плосконогий акробат, лукавый лесной человек, хитрый увальень, при всей бессмыслице, которую он несет, всегда производит такое впечатление, как будто когда-то, в чем-то он все же прав.



III.

Более крупное значение, чем Чаплин-киноактер, имеет Чаплин-кинопостановщик. Детскость его дает ему здесь ту перспективу мира, которая делает мир поэтичным с точки зрения киноискусства. Это — поэзия малой жизни, это — немая жизнь мелких вещей, над которой размышляют только дети да шатающиеся без цели бродяги. Размышления же эти как раз и создают самую богатую кинопоэзию.

Поэтому Чаплин и является прежде всего мастером той, чуждой литературе, специфической „киносущности“, о которой мечтают мудрые европейские теоретики. Он никогда не дает законченновыдуманной, прочносоставленной фабулы, в которую ему пришлось бы вливать реальные, жизненные подробности (подобно

тому, например, как расплавленную бронзу льют в готовую форму). Он начинает не с идеи, не с формы, а с живого материала, единичных реальностей. Он творит не дедуктивно, а индуктивно. Он не формирует своего материала, а предоставляет ему расти и развиваться подобно живому растению. Он прививает этому растению кровь своего сердца, воспитывает и облагораживает его, чтобы дать ему более глубокое значение. Он не скульптор, работающий над мертвой материей, но искусный садовник, выращивающий живую жизнь.

ОГЛАВЛЕНИЕ.

	Стран.
	3
Предисловие автора	7
Очерки кино-драматургии :	
Материал фильма	21
Тип и физиономия	32
Мимика	37
Съемка первым планом	42
Лицо вещей	49
Природа и естественность	53
Монтаж картин	65
Дополнительные замечания	74
Мирозерцание	81
Приложения:	
Чарли Чаплин	87
	95

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ЛЕНИНГРАД — МОСКВА

В. ВИДМАН

ТЕАТР И РЕВОЛЮЦИЯ

Их отношения и взаимодействие в XVIII, XIX и XX столетиях

Перевод Л. М. Гаусман под редакцией Д. М. Горфинкеля.

СОДЕРЖАНИЕ: Политическое влияние театра. Предвестники французской революции. — Развитие революционной борьбы на французской сцене. — Немецкие театры во время Великой французской революции и после нее. — Революционное движение 1830-х и 1840-х годов в зеркале сцены. — Французские тенденциозные пьесы во второй половине XIX века. Положение театра в России и в Польше. — Ноябрьская революция 1918 года.

..... Стр. 100. Ц. 35 к.

Д. ДИДРО

ПАРАДОКС ОБ АКТЕРЕ

Перевод с французского
С придисловием А. Луначарского

..... Стр. 78. Ц. 45 к.

П. М. КЕРЖЕНЦЕВ

ТВОРЧЕСКИЙ ТЕАТР

СОДЕРЖАНИЕ: Театр сегодняшнего дня. Реформаторы театра. Театр народа. Социалистический театр. Создание пролетарского театра. Вопросы репертуара. Новые пути театра. Успехи нового театра. Народные празднества. Крестьянский театр. Искусство на улице. Задачи государственного кинематографа. Театр и школа. Буржуазный театр. Театральная политика.

Обложка и иллюстрации художника Видберга.

..... Стр. 155. Ц. 30 к.

Р. ПЕЛЬШЕ

НРАВЫ И ИСКУССТВО ФРАНЦУЗСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

..... Стр. 52. Ц. 10 к.

ДМИТРИЙ ЩЕГЛОВ

РАБОТА И ЗАДАЧИ ТЕАТРАЛЬНОГО ИНСТРУКТОРА

Театральная педагогика, как метод общественного воспитания.

..... Стр. 36. Ц. 12 к.

Цена 50 к.

4586

