

AD GLORIAM

*Юрию Цивьяну—60*

## **«ОТ ЖЕСТА ЖИЗНИ... К ЖЕСТУ ИСКУССТВА»**

(К дискуссиям о театре и синематографе)

*Создателю карпалистики—  
этот жест дружбы, любви, почитания...*

В 1996 году в №30 «Киноведческих записок» Юрий Цивьян опубликовал написанную им совместно с Романом Тименчиком статью о кино- театральном диспуте 10-х годов—с обильным цитированием архивов, а также газет и журналов той поры.

Редакция от души поздравляет давнего друга и автора с днем рождения. Мы пользуемся круглой датой Юрия Гавриловича, чтобы предложить вниманию читателей подборку материалов из готовящейся нами к изданию «Антологии отечественной кинокритики»\* и благодарим юбиляра за возможность напо-

---

\* При поддержке программы Американского Совета Научных Сообществ (ACLS) в области гуманитарных наук.

нить о седой древности кинематографа, когда в спорах о кино и театре обращались не только к экономике, но и к онтологии искусств...

\* \* \*

1907-м годом, годом рождения двухнедельного журнала «Сине-фоно», датируется заметка, подписанная инициалами М.А. Это—первый киножурналистский опыт Моисея Никифоровича Алейникова (1885–1964). В своих мемуарах он вспоминает о кинодебюте, о том, как он, студент Императорского Технического училища, увлеченный Художественным театром, появился у Самуила Викторовича Лурье, редактора-издателя «Сине-фоно», попросившего написать его «что-нибудь про синемаграф». «...я написал путанную статейку <...>. Для разгона было придумано сообщение о переговорах МХТ с некоей кинофирмой. Назидательно напоминалось Станиславскому, что натурализм, копирование жизни—не есть искусство... Однако, заключает автор, кинематограф сделает важный шаг вперед, если покажет достижения Московского Художественного театра на своих экранах». (Цит. по.: История отечественного кино. Документы. Мемуары. Письма. Вып. 1. М., 1996. С. 152)

Вот этот текст, с тех пор не публиковавшийся.

## ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ТЕАТРАЛЬНАЯ ПОСТАНОВКА И СИНЕМАТОГРАФ

*«Как в синемаграфе!»*

*(Из впечатлений зрителя)*

*«По слухам, одна крупная фирма предполагает сделать синемаграфический снимок с 22 картин из “Бориса Годунова” — на сцене Московского художественного театра».*

*(Из бесед)*

Если по вопросу о целях искусства можно насчитать столько же мнений, сколько существует представителей его, то общие взгляды всех сводятся во всяком случае к одному: цель искусства не ограничивается рамками фотографирования.

Ведь, если талант художника выражается лишь в точном копировании реальной действительности (декоративной), то его подчас с большим успехом может заменить усовершенствованный фотографический аппарат.

Валерий Брюсов в своей лекции «О театре будущего»<sup>1</sup>, касаясь постановок Московского Художественного театра, совершенно справедливо указал, что заслуги нашего лучшего театра надо искать во всяком случае не в области декорирования.

Эта мысль особенно делается убедительной после того, как помотришь «Бориса Годунова» в художественном театре.

Яркое, художественное воспроизведение прошлого русской жизни. 22 блестяще декорированные сцены, довольно быстро сменяющих одна другую...

«Как в синематографе!»—воскликает зритель, недостаточно захваченный короткими эффектами коротких сцен.

И если Художественный театр в данном случае явился лишь прекрасным фотографическим аппаратом, искусно управляемым «любителем-фотографом» г. Станиславским, то в чем же здесь заслуга в области эволюции искусства?

Критика дала на этот вопрос вполне определенный ответ.

Из бесед нам пришлось услышать, что одна фирма собирается предложить Художественному театру сделать синематографический снимок с его постановки «Бориса Годунова».

Мы не знаем, по скольку эти слухи имеют серьезный источник, но мы приветствуем эту идею, которая положит начало новому направлению в области синематографии и даст широкой публике возможность наслаждаться картинами Художественного воспроизведения нашего прошлого.

Быстрый технический успех, который делает живая фотография, является лучшей гарантией успеха этих начинаний.

**М. А.**

*«Сине-фоно». 1907 (год изд. I). № 3*

Кино *или* театр—так ставился вопрос в диспутах 10-х годов. Может ли этот нувориш, этот балаган, оживленный силою «электрической энергии», претендовать на звание Искусства? И не станет ли его воцарение концом искусства сцены? Посредники в затянувшемся на все 10-е годы споре немого экрана и сцены апеллировали, в частности, к пантомиме. Жест—вот, что изначально примиряло театр и кино. В статье «Идеальный кинематограф. Две постановки Московского Свободного театра», опубликованной в «Сине-фоно» (1913–1914 (год изд. VII), № 4) Гейним<sup>2</sup> сформулировал это следующим образом: «Ведь разница между театром и кинематографом сейчас же исчезает, как только кинематограф становится пантомимой... Пантомимой в истинном смысле слова.

Материал кинематографического действия—самый благодарный и выразительный материал, каким только может обладать актер: жест».

А за три года до этого Александр Вознесенский публикует статью о будущем «по-словесном» искусстве, о «драме молчания», сменившей старую пантомиму.

*Ал. ВОЗНЕСЕНСКИЙ*

## НЕ ПАНТОМИМА

Возрождение пантомимы. Таков очередной вопрос. Но что это: органическое явление в искусстве или просто случайность и «мода»?

Мне не хотелось бы совсем писать о пантомиме, если бы я знал наверное, что интерес, проявляемый к ней теперь, вызван только случайностью и модой.

А что мода такая появилась—несомненно. Серьезнейшие немецкие театры готовят в настоящее время к постановке пантомимы: Шницлера, Гофмансталя, Фольмеллера... И раз пантомима идет уже у Рейнгардта («Сумурун»<sup>3</sup>),—ее, несомненно, поставят вскоре по всей Европе, а между прочим, как я слышал, и у нас: в одном из столичных драматических театров.

Но мне думается и хочется верить, что помимо случайности и моды иной фактор поспособствовал возрождению этого вида искусства,—фактор более значительный и глубокий.

Мне кажется, что роль возродителя сыграла в данном случае не старая потребность в мимическом искусстве, близком к искусству танца, а какая-то новая потребность—именно в «искусстве бессловесном».

Старая потребность в пантомиме то замирала, то вспыхивала—в зависимости от спроса на религиозные, общественные или просто наглядно-чувственные зрелища в ту или иную эпоху. В древней Элладе пантомима часто приобщалась к религиозным празднествам. Во время Римской империи, а особенно на ее закате, царил своеобразный культ пантомимы, ставшей специальным «искусством разврата». Развратно было содержание пантомим, развратны были нагие ее актрисы-гетеры, развратны были циничные актеры ее, любимцы народа и цезарей. Им воздвигали статуи на площадях в эту пору «государственного разгула». Начиная со средних веков, пантомима становится зрелищем общественным, народным, развлекающая толпу на площадях—вроде нашего Петрушки.

Вдумываясь в тему о «праве быть» старой пантомимы, без труда понимаешь: «Слово не могло быть слышно и понятно большому, шумному, вообще неорганизованному сборищу, а жест или танец были доступны и грубо понятны». Отсюда родилось и утвердилось самостоятельное бытие пантомимы как народного зрелища. Значит, у зрителей такой пантомимы была в ней истинная, органическая потребность.

У возрождающейся теперь старой пантомимы нет, в сущности, никаких законных оснований для возрождения, и это чувствуется сразу. Пантомима Шницлера, содержания которой я не знаю, идет в венском оперном театре. Пантомима Гофмансталя трактует какой-то классический сюжет и, как сообщали газеты, содержит в своей программе изрядное количество танцев. Пантомима Фольмеллера («немецкий д'Аннунцио») написана на религиозную тему, причем участвуют в ней по преимуществу дети. Рейнгардтовский «Сумурун»—декоративная красочная пантомима с экзотическим привкусом и, вообще, с исключительным расчетом на зрелищное любопытство.

Все это, по-видимому, творчество, рожденное одноликой случайностью и поддержанное многоликою модой, потому что может ли быть органическая потребность в таком разнovidном и разнодействующем искусстве, какое предлагается публике в этой беспорядочной охалке пантомим?

Дело же, по-настоящему, вот в чем. Уже в салонах королевской Франции искусство стало пониматься интимнее; мало-помалу с площадей завлекли его в комнаты и сделали тонким, изысканным, изощренным. В том числе и пантомиму. Во Франции начался ее декаданс, ее вырождение из природного зрелища в нарочитый, условный вид искусства.

Искусство театра стало комнатным, а не площадным, и от интересов комнаты, а не площади, надо исходить, чтобы правильно понять роль и значение какого-либо вида театрального искусства в современьи.

Старая площадь не доросла до слова, а современная комната его переросла. И если площади, не доросшей до слова, нужно было одно бессловесное зрелище, а именно прежняя пантомима, то комнате, переросшей слово, надобно также бессловесное зрелище, но уже совсем, совсем иное.

Не пантомима.

Пантомиму я называю искусством до-словесным. Ныне же назрела у нас надобность в некоем искусстве по-словесном.

Этого-то словно и не поняли западные авторы, поспешившие поставить на литературно-товарный рынок свои оперно-танцевально-религиозно-экзотические пантомимы. Они услышали крик спроса, но не подслушали тайный голос его. Вся же отгадка именно в том, что современный зритель зажаждал некоего «после-слова».

В нашу пору,—с точки зрения, опекающей интересы серьезного искусства,—все прежние виды «бессловесной драмы» должны быть признаны противоестественными, потому что слово не может быть заменено жестом, если есть в слове органическая—по ходу действия—необходимость.

С другой же стороны, в наше время и впрямь большая чувствуется обремененность жизни, а в частности, значит, и искусства—словами. Между тем в молчании, а не в звучной передаче протекает самая интимная, самая глубокая жизнь человеческого души, и молчание стало понятнее, а часто и громче, чем слово.

И поистине своевременно для нынешнего драматурга—подслушать и посылно выявить для сцены жизнь в ее паузах, а не в ее шумной, разговорной сутолоке, служившей по преимуществу материалом для драматического творчества. Жизнь человеческого лица и человеческого тела преисполнилась мощью духовного содержания: плоть потеряла свою плотскую реальность и стала символическим отображением нашего тайного, глубинного и реального мира. Лицо и тело стали нам волнующе доступны, как глина, освященная прикосновением божественного мастера: душа художника—этот мастер. Вот почему такой новый соблазн—лепить из этой глины. Вот почему, когда духовно проявлено тело, словно порою способно поражать наше восприятие своей безнадобностью, своим эстетическим диссонансом, вроде граммофонной пластинки, вставленной в мрамор античного изваяния. Паузы жизни—вот новый материал для скульптора-драматурга.

Пантомима, где слово нарочно заменялось жестом, груба и резко устала для нашего глаза. Органическая же «драма без слов» в нашу пору легкого, дешевого, обесцененного слова, «драма молчания», становится все более близка, понятна и слышна настроженной современной душе. Это и есть тот «значительный фактор», о котором я говорил вначале.

Новую «драму без слов», пришедшую на смену прежней пантомиме, вообще рисую я себе гармонически-беззвучной. «Дверь закрывается шумно»... Но разве мы не видим этот шум в жесте затворяющей руки раньше, чем слышим его в звуке затворяемой двери? Разве робкие плечи прохожего не лучше говорят нам о силе дождя, чем громкая дробь его стука?

Только музыка—чудится мне,—та музыка, которая «раньше всего» и которая еще тише молчания, ибо она—самое дно его таинственной глубины—должна сопровождать такую драму, отбросившую обременяющие ее костыли слова, но, быть может, еще слишком слабую и несмелую, чтобы самостоятельно дойти до неблизкой пока и недоверчивой души старого зрителя и не всегда нового человека.

*«Рампа и жизнь». 1911. № 49*

## **ГЕЙНИМ**

### **СИНЕМАТОГРАФ И ТЕАТР**

#### **I.**

#### **О публике**

Вдруг увидели, что синематограф не балаган, не временное увлечение улицы, а значительное и серьезное явление нашей общественной жизни.

И всюду послышались крики:

—Синематограф побеждает театр!

Синематограф торжествует!

Так ли это? И если так, то какова эта победа, в чем она заключается?

Конечно, говорить о победе синематографа как такового над театром как таковым—нельзя. И этого не будут говорить самые разные сторонники синематографа.

В лучшем случае, синематограф—репродукция театра. И репродукция не может победить оригинала. Машина и фабрика не могут победить личное, интимное искусство. Плоды их творчества могут быть художественными. Но между художественным произведением и произведением искусства—большая разница. Если даже, в будущем, синематограф достигает того, что все его картины будут разыгрываться лучшими артистами и ставиться лучшими режиссерами, то и тогда между ним и театром останется большая пропасть. Грамофон никогда не победит очарования живого голоса. Синематограф никогда не победит очарования непосредственного общения между зрителем и живым, творящим актером. Между ними всегда будет находиться длительный процесс фабрикации ленты, кладущий свой отпечаток на каждую картину.

Победа синемаатографа над театром будет победой над нами новой психологии.

Да, наконец, синемаатограф и театр, несмотря на обилие соприкасающихся точек,—явления разных характеров, что мы попытаемся выяснить ниже, и не могут побеждать друг друга, как Художественный театр победил Малый театр и Корша.

Синемаатограф может победить театральную аудиторию, госпожу публику.

Победа не идейная, а персональная.

И, на первый взгляд, кажется, что так и случилось; что синемаатограф отнял у театра его публику.

—Синемаатограф торжествует!

Всюду—начиная с Парижа и Берлина, кончая нашей темной, захолустной Русью—каждый вечер к огням улицы прибавляет свои огни синемаатограф. Тысячи людей переполняют каждый вечер залы синемаатографических театров.

Раньше говорили: свободный час, пойду в синемаатограф. Теперь билеты на некоторые картины, напр[имер], «Камо грядеши», покупаются за несколько дней. Очень часто в театрах приходится ставить приставные стулья.

На Западе, где сеанс продолжается целый вечер, публика охотно отдает синемаатографу 2, 3 часа—время театрального представления. Значит, пришла она в синемаатограф не мимоходом!

Имена синемаатографических артистов становятся популярными.

Здесь синемаатограф действительно победитель.

Но... опасно бы было думать, что вся побежденная публика—есть театральная публика. Ведь синемаатограф разбудил и вызвал к жизни целый ряд новых, неизвестных театру групп. Он привлек на свой огонь совершенно новую аудиторию.

И в этом великая заслуга синемаатографа.

Он сплавил публику, искушенную театром, с публикой девственной, невинной в искусстве. И еще вопрос, кто преобладает в синемаатографическом зале!

Несмотря на переполнение синемаатографов, театры не пустуют. В провинции, правда, это сказывается. Правильней было бы сказать: синемаатограф победил не *театральную* публику, а публику *вообще*. Но не есть ли эта победа более значительная!

Синемаатограф не уничтожил старые потребности, не заменил их.—Он ответил на новые, которые жизнь в своем неравном беге поставила перед современной жизнью.

\*\*\*

Но вот где синемаатограф наносит театру удар: он забирает у него лучшие силы. Он отнимает у него актеров, актрис, режиссеров и художников. Новая публика создана, но новых, специально синемаатографических актеров еще нет, еще очень мало. Приходится обращаться к театру.

Синемаатограф не только пользуется силами театра, он, что очень и очень важно, перерабатывает их. Техника игры на синемаатографической

сцене иная, чем на театральной. Актеру приходится учиться новым приемам, искать новые формы, стремиться к новым достижениям.

В конце концов, перед актером встает дилемма: синемаграф или театр.

Слишком трудно работать и там, и здесь, жить в двух мирах. Конечно, очень много актеров совмещают театр и синемаграф. Но это—пока! Завоевав, в этом смысле, театр, создав обширную и верную публику, синемаграф могущественен. Он может теперь не бояться призраков будущего.

Он может теперь не *идти* за публикой, а *вести* ее за собой.

Он может из хаоса начинаний, ошибок, лубка вступить на прямую, широкую, хотя и трудную, дорогу синемаграфической культуры.

И он вступил на нее.

## II.

### «Великий Киному»

В чем заключается магическая тайна успеха и триумф синемаграфа?

Мы констатировали, что он победил актера и публику.

Победа над актером понятна. И Стрельская, и Петипа, и Варламов пошли в синемаграф потому, что им предложили большие гонорары.

Победа золота.

Интересней, важней и значительней победа его над публикой.

Какими же средствами она достигнута?

Объяснять ее только жадной публики инсаций и зрелищ, только дешевой удовольствия (целый вечер за 30 коп.) и рекламой, этими яркими афишами, восклицательными знаками, этой пляской разноцветных лампочек—нельзя. Конечно, и то, и другое, и третье сыграло известную роль. И играет. Даже, может быть, очень большую. В этом сомнений нет.

Но все это слишком ничтожно, чтобы сделать из синемаграфа явление *общественное*, явление, покорившее, в полном смысле этого слова, *современный город*.

Есть очень эластичное и вместе с тем многозначительное слово, к которому всегда прибегают для объяснения нового общественного увлечения. Слово это:

Мода.

Эластичность его—в его многообъемности и синтетичности. Им можно легко и удобно объяснить самые разнообразные явления из области общественного фетишизма и идейных эпидемий.

—Почему последнее время все здания строились в стиле «модерн»?

—Мода.

Почему на вас маленькая шляпка с тюлем?

—Мода. Последняя парижская новость.

—Почему в Англии так развивается феминизм?

—Мода. Модное увлечение.

Пытались этим словом объяснить и успех синемаграфа. И в этом объяснении кроется, бесспорно, очень верная мысль.

Многозначительность слова «мода» заключается в том, что на протяжении истории «*модным*» было самое *характерное* для данной эпохи.



Мода—это увлечение эпохи ее собственным продуктом. Модный предмет, модная мысль отражают вкусы, тенденции, взгляды, словом, всю психологию своего времени. Готика и барокко потому и завладели архитектурой на долгие периоды времени, что с исчерпывающей полнотой отразили настроения средневековья и кануна новой истории: аскетизм, устремление к небу и радость жизни, возврат к земле. Историки и художественные критики доказали, что даже мода на фасон юбок и шляп находится в тайном соответствии с движеньем общественной психологии и управляется своими законами.

Почему, на самом деле, стиль «модерн» так глубоко проник в нашу жизнь?

—Стиль «модерн»—стремительное движение точки по пересекающимся окружностям, лихорадочно ломаная линия.

—Но не есть ли самой характерной чертой нашего времени—эта стремительность движения, эта ломаная, парадоксальная линия?

Кто хочет понять душу современности, пусть хоть полчаса побудет на главном берлинском вокзале, Фридрихштрассе-бангоф.

Почти каждую минуту гигантские своды вокзала оглашаются ревом и грохотом вновь прибывавшего поезда. Пришел, обсыпал искрами, выбросил сотни людей, заменил их новыми, просвистел—и нет его, в клубах дыма и пара. На его месте новый. И новые сотни и тысячи людей движутся, в неровном ритме, по дебаркадеру.

В окна вокзала вместе с желтыми и зелеными волнами уличного света врывается музыка автомобильных сирен, трамвайных звонков, глухого шума толпы. Тысячи электрических и газовых солнц и лун качаются вдоль тротуаров; тысячи светящихся реклам мерцают, крутятся над магазинами и на крышах домов. Прохождение смешиваются, сливаются с автобусами, таксомоторами, лошадьми; соскакивают с подножек, впрыгивают, бегут; и в этой движущейся лаве не отличишь раскрашенной проститутки от порядочной женщины, темной личности от почтенного рантье, порока от добродетели: мужчины, женщины, дети—все одинаково куда-то спешат, на лицах всех—боязнь чего-то опоздать.

Символическая картина!

Наша техника создает *скоро*-стрельное оружие, *скоро*-ходные корабли, телефоны, беспроводный телеграф, экспрессы, моторы, аэропланы, уничтожающие не только страх перед расстоянием, но и представление о нем, увлекающие нас, за призраком счастья, из города в город, из страны в страну, из жизни в вечность.

Наше искусство воспевает движенье: Ходлер и Малявин, Вагнер и Скрябин, Верхарн, Уитмен, Блок и современные футуристы—во всей их противоположности. Оно культивирует радость мгновения и мгновенности, радость разлуки и встречи, надрывность добра и зла в их изощренной смене: Фелисьен Ропс и Стейлейн, Шарль Бодлер и Оскар Уайльд, Достоевский и Брюсов.

Наша натурфилософия заявляет, что материя есть результат движения-энергии: Оствальд.

Как знаменательно!

Синематограф, рожденный как театр, как зрелище парижской улицей, воплотил в себе это безумье движения. Синематограф самый характерный продукт современного города.

Он сам—поток!

Своим движением, стремительной сменой образов и настроений он увлекает за собой публику.

*Вот тайна его очарования, его притягательной силы.*

Нас тянет в синематограф, как парижанина тянет на улицу, в пьяную «духами и туманами» толпу. И здесь, и там—особый, сладостный наркоз.

Наркоз движения, смешанного запаха цветов добродетели и зла.

Синематограф концентрирует этот наркоз. Поэтому он сильнее улицы. Поэтому он потребен даже парижанину. И больше: чем значительнее город, тем более в нем процветает синематограф; хотя казалось, что должно было бы быть наоборот, т.к. в провинции он единственное развлечение. Но провинция более нормальна, более здорова. Она может опьяняться простой водкой. Ей не нужен гашиш.

А парижанин, венец, москвич—опьяняющиеся ежедневно хмелем улицы, должны еще два раза, еще раз в неделю опьяняться сильнее. Им мало разнообразия лиц и фактов—им нужна фантазмагория. Им мало причудливых образов в лиловом уличном тумане—им нужны видения.

Они идут в синематограф.

Успокоительный мрак, желанный после резкости электрических ламп, охватывает на мгновение синематографического зрителя.

Но вот, нервы его вздрагивают. Перед ним трогательная драма, захватывающая своими правдивыми подробностями. Он переживает вместе с героем его радости и несчастья. Он печалится; он страдает. Чувства, вызванные трагедией, доходят до апогея... И вдруг разражаются комическими гримасами Макса Линдера. За минуту перед тем во власти тайных мук—он заливается веселым (но здоровым ли?) смехом, отдавшись неожиданным концепциям синематографической комедии.

Он еще хохочет, инерция еще колышет его тело, когда синематографический журнал развертывает перед ним на серебряном экране подлинные события последней недели. Смотр войск в Лондоне, пожар в Чикаго, торжество в Бордо... Расстрел итальянцами пленных арабов в Триполи.

Смерть... Кучи убитых.

Нервы зрителя делают скачок. Он перестает откидывать шуточки. Жуткое молчание.

А оркестр продолжает веселенький вальс.

Смерть, вальс, пустыня с истерзанными трупами, Макс Линдер...

Причудливый сон! Однако так импонирующий зрителю.

Он нашел, что хотел. Голова его идет немного кругом. Он во власти тонкого, цинического наркоза.

Техника синематографа такова, что все жесты актеров, вся их мимика должны быть преувеличены.

Синематографическая драма—почти всегда—трагедия. Синематографическая трагедия—почти всегда—мелодрама. Синематографическая комедия—почти всегда—фарс. Ведь синематографическая пьеса построена

не на быте, не на психологизме, а на комбинации внешних положений. Что в театре можно сказать одним словом, в синематографе приходится выражать целым рядом мимических движений. Приходится преувеличивать.— Это неизбежно. В синематографе нет не только нюансов, но и положительных степеней: все в превосходной.

Это, как бы еще больше, сближает синематограф с гашишем, например. В гашишном состоянии все предметы, все чувства также преувеличены.

И там, и здесь перед глазами опьяняющегося проходят фантомы, преувеличенные призраки действительности.

Роковое совпадение! Не больше, конечно. Но как оно знаменательно...

Если в наркозе вина или гашиша человек воспринимает действительность, так сказать, в затуманенном бессознательном состоянии, то в синематографе сознание его обостряется. Захлестнутый надрывной сменой драмы, фарса и ужаса он не порывает психологической связи с внешней жизнью. Он реагирует не только молчаливой игрой измученных нервов—он вносит в синематограф интересы улицы. Ведь синематограф—продолжение улицы.

При виде пленных арабов итальянцы хлопают в ладоши и кричат:

—Да здравствует Италия.

В одном из парижских синематографов чуть не произошла свалка, на почве ревнивого патриотизма, между турками и итальянцами.

Демократическая часть публики аплодирует, когда в социальных драмах торжествует добродетель и наказывается порок. Театр присоединяется к ней: молчанием или сочувственными вздохами. Но сейчас же он радуется победам ловкого авантюриста, преступника над нерасторопными сыщиками—представителями добродетельной части общества.

В час или два зритель переживает ряд острых парадоксов, ряд полетов в бездну и высь—и выходит из синематографа с возбужденными нервами, иногда разбитый, иногда с новой жадной слиться с терпкостью вечерней улицы.

И завтра или через два дня он снова придет в знакомый кинематографический зал. Его снова потянет этот тонкий и цинический, реальный и прозрачный калейдоскоп. Огни реклам остановят его (вот их значение), восклицательные знаки прикуют его глаза к афишам, ритм улицы втолкнет в двери.

И снова человеческие драмы, сокращенные в драматические эпизоды (ему некогда смотреть на полное театральное развитие драмы; *да ведь и в жизни все относительно короче, чем в театре*) будут играть на его нервах, как на золотой арфе.

Снова ужас будет раздражаться смехом и смешками. (И в жизни все спутано в проклятый клубок.)

Может быть, через неделю, если заранее не взяты билеты, он пойдет в театр. (Раньше нельзя: дорого.)

Театр теперь, более чем когда-либо, становится храмом.

В нем тихо и торжественно. На улице—товарный и человеческий рынок, где грохот колес сливается с тоскливой песней и где продаются пурпуровые ткани, гроздя винограда, модные шляпы и женские тела с душой напридачу. А в храме совершается далекая от этого рынка старинная медлительная мистерия.

После стольких синемаграфических грехов так хорошо помолиться. После канкана жизни, после суеты сует так радостно забыть в ровном немигающем полумраке, слушая музыку человеческого голоса, наблюдая пластические движения, приобщаясь к незримой радости непосредственного, вдохновенного творчества. Так радостно омыwać свою душу в чистых источниках чистого искусства.

Театр и синемаграф. Как между Сциллой и Харибдой, заключен между ними современный человек.

В синемаграфе—опьяняется, в театре—молится. В синемаграфе—идет в хаос жизни, в театре—приближается к идеалу. В синемаграфе чувствует себя человеком (с маленькой буквы), в театре—Человеком (с большой буквы).

И никогда, *в этом смысле*, между синемаграфом и театром не перебросить моста; если, конечно, сам человек с его тонкой психологией не является таковым.

### III.

#### «Все позволено»

Никогда человечество не было таким самоуверенным и самовлюбленным, как современное.

Всмотритесь внимательней в зеленые и желтые лица вечерней толпы. Взгляните пристальной вот на ту женщину, чьи красные губы опьяняют вас, или на ту прозрачную девушку, вот на того мужчину, который немного согнулся, как будто под тяжестью культуры, и на другого, который строен и молод, как июньский колос... Они идут, перекрещиваясь взглядами, зажигая в глазах друг друга трепетные созвездия, одни веселы, другие хмуры, но все, как *цари природы*, гордые своим прогрессом, своими достижениями.

Окутав землю медью телеграфных проволок, сталью железнодорожных рельсов, осветив ночь электрическими солнцами, они (да, и женщина с красными губами, и прозрачная девушка) чувствуют себя *хозяевами своей планеты*.

Менее ста лет тому назад человек был рабом времени и расстояния. Как страшен был ему путь, который мы делаем теперь в одни сутки. Теперь Миллюков едет с Балкан на один день в Париж, из Парижа на день в Петербург, оттуда на три дня в Америку и обратно в Петербург.

*Машина*, победив время и расстояние, пересоздала *психологию* человека.

Теперь последний неудачник, прошедший через все *поражения*, чувствует себя *победителем* по отношению к природе, к ее стихиям.

Шум города—музыка победителей. Протяжный, металлический рев паровозных и фабричных гудков,—ликование победных труб.

Современный человек, ушедший от *Бога* до суеверия, верит в могущество своего гения, *своей науки*.

Наука!

—Вот религия современного человека! Он не верит в будущий, потусторонний рай. Но он уверен, что *наука, техника, механический прогресс* сотворят ему рай здесь, на земле.

Ему кажется, что посредством *науки* он разрешит не только вопросы времени, пространства и материи, но и покончит со всеми «*проклятыми вопросами*». Во всяком случае, если в области этики и религии встретится какая-нибудь *досадная* мертвая точка, то до *Марса*-то он доберется *непременно*.

Современный человек понял (к этой мысли бросил его вихрь экспресса и аэроплана), что от гения, от науки ему «*все позволено*».

И здесь он встречается с... *Кинематографом*.

Там, где современный человек упирается в несокрушимую техническую преграду, там кинематограф разрешает ее техникой своих *иллюзий*, своих трюков и поразительных фокусов.

Кинематограф не столько пророчествует, сколько дополняет настоящее.

Современность, несмотря на всю ее материалистичность, позитивизм, проникнута призрачностью, иллюзорностью и населена фантомами. Ведь современность отмечена знаком парадокса!

И современному человеку совсем не трудно из *реальности* улицы войти в *призрачность* кинематографа. Для него, в глубине его психологии, может быть, такой глубине, где сознательное соприкасается с подсознательным, и реальность, и призрачность—находятся в одной плоскости.

Не театр, не искусство,—в искусстве всегда проглядывает вечность,—а синематограф—зеркало современности. Зеркало *увеличительное* и волшебное!

Динамичность, стремительность синематографа *увлекает* современно-го человека, а то, что синематограф отражает его дух, создает импонирующие ему иллюзии, что как бы завершает его жизнь, по крайней мере, пока он сидит в синематографе,—*влюбляет, покоряет* его.

Синематограф *универсальной* жизни!

Ему, воистину, «*все позволено*».

Благодаря своей технике он иллюзорно побеждает все стихии: и воздух, и ураган, и законы тяготения, и даже смерть! Это ли не льстит сознанию синематографического зрителя. Иллюзорно... реально... Ах, не все ли это равно!

Вот мчится поезд. Злоумышленники взрывают рельсы. Катастрофа. Среди груд разбитых вагонов корчатся раненые и изувеченные. Но вот один из них, с оторванной ногой, находит ее и приставляет на место. И... смотрите и удивляйтесь, анатомы и хирурги! И... нога быстро срастается. Он снова здоров. По его примеру остальные начинают копошиться, как черви в поисках своих ног, рук, носов, даже голов. Через несколько мгновений о катастрофе говорят только разбитые вагоны. Пассажиры всей ватагой отправляются в погоню за злоумышленниками.

—Г-н Дуаэн, вы побеждены!

Синематограф может инсценировать, вызвать снова к жизни все ужасы, страх смертной гибели «Титаника». Он снаряжает специальный корабль, сотни актеров. И вы *видите* то, о чем могли только *читать*.

«Вам захочется простых, жизненных сценок, юмора, смеха. Смех—кружево, занавешивающее пропасть бытия.

А вот вам и смех. Кто-то за кем-то бежит. Летит автомобиль, велосипед, полицейские. Трах—автомобиль пробил стену, пересек комнату, где мирно

текла домашняя жизнь—трах; пробил стену и спокойно покатился по улице. Смешно, но смешно ли? Стены не защищают нас от прихода неведомого. Мирная жизнь. Смешно, смешно ли? А вот под музыку вальса все тот же автомобиль мчится уже по стене, вопреки закону тяготения, а за ним, тоже вопреки закону, бегут и полицейские. Выше, выше—*excelsior!*

Автомобиль врывается в небо: мимо него летят метеоры, а кругом пустота, пустота.

Городок, скрывший все поля, стянувший к себе все богатства земные—только автомобиль, висящий в пустоте» (А.Белый)<sup>4</sup>.

Автомобиль, висящий в пустоте... Физика побеждена.

Кн. С.Волконский, пророк Жака-Далькроза и Дельсарта, обмолвился как-то очень характерным словом, назвав синематограф «*путешествием по новым странам*»<sup>5</sup>.

На самом деле синематографическое «все позволено» делает нашу действительность, отраженную на экране, какой-то иной, новой.

Приезжая из России в Германию или в Англию, мы поражаемся тому, что то, что в России было в зачаточном состоянии, то на Западе приняло грандиозные формы. Мы на той же планете, но в иной культуре.

Переносясь из жизни действительной в жизнь синематографического экрана, мы увлечены тем, что в действительности было намеком, хотением, то здесь конкретный (!!) факт. Зеркало отразило лицо, но преувеличило его, немного околдовало. Мы на той же планете, но в иной культуре.

Свою драму, свою комедию синематограф строит не только на *значительности* внешних положений, но и на *неожиданности, причудливости* их. То, чего не могла сделать жизнь, не мог сделать театр, то сделал синематограф.

Благодаря силе своей техники он являет нам, дает как *зрелище* то, что долгое время было для нас *мечтой*. Не только образы и фантастики Уэллса, но и нашу романтику, стремление к беспредельности, образы, сотканые из тумана, поэзию он воплощает во внешние формы. Вместе с греческими мифами-легендами мы грезили о превращении цветов в девушек, в сильфид с голубыми и желтыми глазами. Театр не мог сделать это, хотя он разрабатывал вопросы феерии. Синематограф сделал.

Да, он сделал. Мы восхищены.

Но за восхищением синематографом, его техникой, человеческой наукой, человеческим гением разве не пробивается чувство неудовлетворенности, разочарования, даже обиды? Не дрожало ли что-то в нашей душе, когда мы смотрели на воплощенную сказку?

Наша фантазия создавала романтические, волшебные замки, оживляла их причудливыми, экзотическими легендами. Не раз, в детстве, мы бродили мечтою по торжественным и чутким залам этих замков, проходили гротами, подземными коридорами. Театр не мог воссоздать это. Синематограф смог.

Но как будто разбилась с тихим стоном хрустальная ваза...

Есть ширма, которая отделяет искусство от жизни, за которую искусство не может переступить, за которой будет натурализм.

Наши мечты, наши недоговоренные слова, неспетые песни—самое тонкое искусство. Настолько тонкое, что невыразимо.

Синематограф переступил роковую черту.

«Все позволено»,—самая характерная черта различия между ним и искусством, и театром.

Искусству, театру не «все позволено». Основной тон искусства—чувство меры, художественный такт.

Обаяние искусства кроется в его тонкой условности.

Что такое искусство?

Оно—не отражение действительности, даже в ее типических образах, и, конечно, не фотография. Оно—внешний знак эмоции, творческого волнения художника. Именно—*знак, символ*. Живописец вовсе не стремится верно передать пейзажный мотив. Он выявляет красками тот Идеальный Образ, который возник у него под впечатлением этого мотива. То, что художник нарисовал многозначительно, главным образом, для него. Его картина—*средство*, через которое мы должны проникнуть в то, что художник чувствовал, создавая ее. Суть искусства, тайна его трепета—в слиянии двух душ. Картина скульптуры, музыка—только звено между этими душами, между художником и зрителем-слушателем. В искусстве важно «Я», скрывающееся за формой. Вот почему в искусстве нет *содержания*, есть только одна *форма*. Так называемый сюжет, фабула—это такая же форма, как слово, как краски. Ошибкой старых эстетиков было разделение художественного произведения на содержание и форму. Различие только внешнее. И то, и другое, по существу, *знак, условность*. И чем больше условного *от художника, а не от природы*, тем больше искусства, интуиций. Чем больше художник идет за методом и формой в жизнь, тем более его искусство вырождается в натурализме.

Если о кинематографе говорить как об искусстве, то как об искусстве натуралистическом.

И не лучше ли будет, если кинематограф перестанет стремиться к сравнениям с искусством; если он перестанет обращаться к театру за его методами.

Природа кинематографа иная. И выражаться она должна иначе.

Синематограф нечто новое, пожалуй, «новое искусство», отличное от «старого».

Гордон Крэг мечтал освободить театр от литературы. Синематографические крэги должны мечтать освободить синематограф от театра. Он должен идти своими собственными путями, пользоваться своими собственными методами.

И тогда «все позволено», носящее на себе печать Смердякова, претворится в значительное и прекрасное.

Сейчас «все позволено» делает синематограф мещанским. Ведь признак аристократизма—сдержанность, некоторый аскетизм.

Когда синематограф найдет свое лицо, или, по крайней мере, тот путь, по которому должно идти—«все позволено» будет мощным рычагом его развития, двигателем его прогресса.

Принято ругать синематограф. Но как слеп и нечуток тот, кто стоит у истоков великой реки и не предвидит ее могущества, ее величины, ее будущего. То, что мы видим теперь в синематографе,—жалкий лепет, рисунки ребенка пред его творческим будущим.

В синемаграф двинулись писатели и художники. Будем верить, что они сумеют повести его по настоящей дороге.

Хотя, может быть, для него нужны *новые* люди, творцы культуры? Не правда ли?

*Новые* писатели и художники?

#### IV.

#### Возмутившийся Пигмалион

Вопрос о роли «условного» и «реального» (вернее, «натурального») в Искусстве—слишком важный вопрос, чтобы пройти мимо него, ограничившись легким эскизом.

Особенно важен он в области театра; следовательно, и кинематографа.

Театр, по природе своей соприкасающийся с подробностями жизни более чем остальные Искусства—легче может сделать ложный шаг и претвориться в натурализм. Тем более что такой театр (натуралистический) нравится известной части публики; той самой публике, которая культивирует в кинематографе сентиментальную мелодраму и неюмористическую комедию.

Публика эта стирает границы между театром и кинематографом: и там, и здесь она требует одного: душещипательного и смехораздирающего зрелища.

Но оставим ее; тем более что и вся-то наша публика не очень высоко стоит в своем эстетическом развитии. Да и не одна публика! Актеры, целые театры—очень часто находятся в состоянии полнейшего неведения в области художественных театральных постановок. Взять хотя бы для примера один из лучших русских театров—Московский Малый театр...

Театру, разыгрывающему реальную драму, часто невероятно трудно уберечься от какого-нибудь незаметного, но предательского диссонанса. А о кинематографе и говорить нечего, особенно о современном кинематографе, который весь пронизан натурализмом.

Но если в театре диссонансы эти находятся часто в скрытом состоянии, то в других Искусствах—они бьют в глаза и отрицательно доминируют над всем художественным произведением. Например, живопись, скульптура.

Поэтому прежде чем перейти к намеченному анализу кинематографа и театра, необходимо остановиться на «условном» и «натуральном» в Искусстве вообще, взяв в пример живопись и скульптуру как искусства менее сложные. Этот небольшой эстетический прогноз даст нам те необходимые критерии, с которыми мы подойдем позже к нашей задаче.

Среди солнечных мифов, сохранившихся до нас от античной культуры, есть один—о Царе Кипра Пигмалионе.

Пигмалион влюбился в мраморную статую девушки. Афродита, вняв его мольбам и его тоске, оживила статую, и она стала возлюбленной Пигмалиона.

Этот тонкий миф символизирует соотношение Искусства и Жизни... Соотношение в Искусстве «условного» (статуя, мрамор) и «натурального» (живая девушка в позе статуи).

—Если бы мы,—говорит Спенсер,—подобно Пигмалиону влюблись в какую-нибудь статую, то назначение искусства было бы нарушено.



До тех пор, пока Пигмалион стоял перед мраморным изваянием, холодным и бледным, без страсти и без желаний—оно было Искусством. Когда же силою своего воображения он заставил на бледных щеках статуи заиграть теплым пятнам живой крови—он преступил границу, ту роковую черту, которая отделяет стихию Искусства от стихии Жизни.

Искусство и Жизнь—две бездны, опрокинутые одна над другой, соединимые лишь радугой религиозного действия.

То, что начал Пигмалион,—завершила Афродита.

Пигмалион—лицо символическое и собирательное. Он—созерцатель, превращающийся то во влюбленного, то в ненавидящего, то в зачарованного, то в мстителя... Иногда Искусство в его власти; иногда он сам во власти Искусства.

И когда он претворяет Искусство в Жизнь (в греческом мифе), в натурализм (в действительной Жизни), в современность, какое *знаменательное* здесь происходит чудо.

Искусство, из бесформенных глыб мрамора созидающее Прекрасное Тело, одухотворяющее прах («ты так играй, чтобы камень искрами сверкал», Ибсен), перестает быть таковым, когда воля его доведена до логического конца. Воля Искусства в вечном одухотворении материи. Искусство делает живой неорганическую природу; дает Жизнь всему, к чему только ни прикоснется; и *само* становится Жизнью, когда отдаст слишком много.

Логический путь Искусства не совпадает с его психологическими устремлениями. Логически оно идет к Жизни, а психологически может застрять в Смерти.

Но уйдем от метафизики!

Если бы все мы подходили к картине, к статуе, к театру со всеми нашими будничными страстями и потребностями, то Искусства не было бы вовсе. Была бы одна жизнь. И нет для тех Искусства, кто ищет в нем будничных сплетен, пикантных сюжетцев, кто подходит к обнаженной Венере с грязными мыслями и, не чувствуя божественности ее красоты, шупает глазами ее тело...

Если кинематограф захочет перестать быть придатком улицы и стать Искусством,—своеобразным, но Искусством,—он должен будет уйти от этой улицы в Храм...

Правда, ему нужно будет отказаться от пигмалионов и пигмалиончиков, которые несут ему щедрые полтинники... но Искусство «жертв испупительных просит».

Пигмалион... Он—или гений, или патологический субъект, или мещанин... И во всех этих случаях он уничтожает *понятие* об Искусстве. Он, как Царевич старой сказки, уничтожает тонкое очарование волшебницы, заставившей уснуть глубоким сном целое царство. Он—тот Принц, которого так долго ждала Спящая Царевна. Но который будит ото сна, вместе с Царевной, и грязных судомоек, и свиней с запачканными пятачками.

Но этот Пигмалион не страшен нам. Психиатрия, медицина, просвещение, прогресс сделают из него, Нарцисса, влюбленного в Искусство (именно, в Искусство как таковое) как в свое собственное изображение.

Он страшен, когда он сам во власти Искусства. Пигмалион, ставший таковым, чарами Искусства, из простого зрителя, созерцателя.

В действительности пигмалионов, в смысле мифа, почти нет.

А вот художников, заставляющих зрителя стать Пигмалионом (не только влюбленным, конечно), художников, переступивших границы Искусства,—немало.

Не думайте, что преступают границы только бездарности, малюющие лубочные картинки для мещанских гостиных, преступающие не из Искусства в Жизнь, а из Жизни в Искусство.

Есть натуралисты (может быть, их лучше назвать каким-нибудь другим словом?) гениальные; творящие гениальное; гениальное до жуткости, до мистицизма...

Разве не натуралистом был великий Леонардо да Винчи, когда нарисовал на щите одного из своих первых заказчиков фантастического, причудливого зверя?! Апокалипсический зверь повергал смотривших на него в смущение и ужас...

Разве не натуралистом был тот гениальный художник, который в многозначительной и глубокой до неисчерпаемости гоголевской повести «Портрет» нарисовал ростовщика?!

Несмотря на их гениальность их творчество нечто иное, чем Искусство. Их создания по ту сторону его. Выше они или ниже—это вопрос другой, но они—натурализм.

Когда Чертков, герой Гоголя, купил портрет ростовщика, он «обмакнул в воду губку, прошел ею по нем несколько раз, смыл с него почти всю накопившуюся и набившуюся пыль и грязь, повесил перед собой на стену и подивился еще более необыкновенной работе: все лицо почти ожило, и глаза взглянули на него так, что он, наконец, вздрогнул и, попятившись назад, произнес изумленным голосом: “Глядит, глядит человеческими глазами!” Ему пришла вдруг на ум история, слышанная им давно от своего профессора об одном портрете знаменитого Леонардо да Винчи, над которым великий мастер трудился несколько лет и все еще почитал его неоконченным, и который, по словам Вазари, был, однако же, почтен от всех за совершеннейшее и оконченнейшее произведение искусства. Оконченное всего были в нем глаза, которым изумлялись современники?.. Но здесь, однако же, в этом, ныне бывшем перед ним портрете было что-то странное. Это было уже *не искусство* (курсив мой.—Г.): это разрушало даже гармонию самого портрета: это были живые, это были человеческие глаза. Казалось, как будто они были вырезаны из живого человека и вставлены сюда. Здесь не было уже того высокого наслаждения, которое объемлет душу при взгляде на произведение художника, как ни ужасен взятый им предмет: здесь было какое-то томительное, болезненное чувство. (Не вспоминается ли вам что-то знакомое, недавно происшедшее?—Г.) Что это?—невольно вопрошал себя художник: *и ведь это, однако же, натура, живая натура*; отчего же это странно неприятное чувство? Или рабское, буквальное подражание натуре есть уже проступок (курсив, как и везде, мой.—Г.) и кажется ярким, нестройным криком? Или если возьмешь предмет безучастно, бесчувственно, не сочувствуя с ним, он непременно предстанет только в одной ужасной своей действи-

тельности, не озаренный светом какой-то непостижимой, скрытой во всем мысли, предстанет в той действительности, которая открывается тогда, когда, желая достигнуть прекрасного человека, вооруженные анатомическим ножом, рассекаешь его внутренность и видишь отвратительного человека? Почему же простая, низкая природа является у одного художника в каком-то свету... и почему же эта же самая природа у другого художника кажется низкой, грязной, а между прочим он также верен природе? Но нет, нет, нет в ней чего-то озаряющего»—Мистического солнца искусства...

Натурализм, если он слаб, бездарен, то мучает своей *пошлостью*. Если же он силен, то мучает своим гипнотическим могуществом, своей подавляющей внушительностью.

Развитие гоголевской повести построено на том, что к кому бы ни попал несчастный портрет, его тяжелые глаза давили сознание обладателя этого портрета, их пронзительный и загадочный взгляд проникал в душу его, отравлял ее мучительным беспокойством и превращал его из объективного зрителя в смущенного Пигмалиона. Наивным казалось, что в портрете этом поселилась нечистая сила. Художник, сотворивший его, ушел в монастырь, а сыну своему поручил уничтожить портрет. Но он оказался недоустан сыну: последний никак не мог найти его.

Нам не трудно продолжить эту изумительную повесть. Портрет поныне ходит по рукам, смущая его обладателей, а, может быть, висит где-нибудь в частной или общественной картинной галерее, сея смущение и ужас...—И нам не кажется странным и непонятным, когда Балашов<sup>6</sup> (ну, вспомнили, наконец!?) бросается на портрет Иоанна и ножом кромсает его на куски.

Гоголь пророчествовал! Гоголь оказался вещим!

Картина И.Репина—«Смерть царевича Иоанна»—картина очень талантливая. Лица отца и сына потрясают нас. Но не часто ли вместе с Чертковым мы задавали себе вопрос: «что это? Ведь это, однако же, натура, живая натура; отчего же это странно неприятное чувство?»

Вглядитесь в *глаза* Грозного—они почти так же страшны, как глаза ростовщика. Вглядитесь в судорожно-искривленные пальцы Грозного, в бледность лица его сына, в потоки алой крови, стекающей из виска... и когда в созерцании вы позабудете, кто вы, где вы—когда вы отвлечетесь от обстановки музея, перестанете слышать звуки шаркающих ног—вам представится, что вы смотрите на действительную драму, на действительное сыноубийство или сквозь какое-нибудь случайно раскрытое окно, или находясь здесь, в той же самой комнате убийства.

В газетной хронике прошлого не раз отмечались случаи истерики перед этой картиной.

В прошлом году, после катастрофы с картиной, вокруг нее поднялись целые бури. И мы согласны с Максимилианом Волошиным, заявившим, что место этой картины не в музее Искусства, а в музее *ужасов*.—Картина Репина настолько натуральна, что перед ней мы останавливаемся, как перед трагическим происшествием, как перед трамвайной катастрофой, повлекшей за собой кровь, истерзанное мясо и смерть.

Мы не удивляемся Балашову, человеку психически неуравновешенному, который не выдержал... и бросился на картину.

Балашов—возмутившийся Пигмалион.

Если перед нами на сцене будет разыгрываться убийство, и так натурально, так верно действительности, что содрогнет нас, как будто оно было настоящим, то нам ничего не останется, как броситься на крики и вступить в борьбу с убийцами.

Воссоздать природу—еще не значит сотворить искусство—это значит скопировать, сфотографировать. Но фотография являет голый факт, неодушевленный;—душа этого факта будет отсутствовать.

В мазках Ван Гога, в ажурных, полупрозрачных туманах Карьера, в кубизме раннего Пикассо нет даже намека на верную, натуралистическую передачу природы, а между тем каждое их произведение живет своей особой, глубокой жизнью и говорит о природе гораздо больше, чем картины, например, наших передвижников.

Нельзя «рабски» подражать природе. Картины французских импрессионистов, картины художников «Мира искусства» потому ценны для нас, потому воздействуют на нас, как истинное Искусство, что творцы их сумели сохранить свое творчество в пределах тонкой условности, потому, что они не природе подражали, а выявляли Идеальный Образ, поразивший их душу...

—А как же театр? Где же там условность? Ведь там только и есть одно подражание...—могут возразить мне.

—Это кажется только на первый взгляд. Театр подчиняется закону всех Искусств. Эстетика у них общая.

Еще Спенсер писал, что вся красота драмы именно в том и заключается, что она вымышлена, т.е.—условна. «И если бы лучшие сцены реализовались перед нашими глазами, они возбудили бы в нас ужас».

Все эти замечания относятся и к кинематографу. «Реальное» (натуральное) и «условное»—его большое место. Но, как мы увидим ниже,—большое место оно и театра.

Спасение и того, и другого—в «уходе» в условность, конечно, эстетически оправдывающую саму себя. И, как мы увидим, театр пошел по этому пути.

А Кинематограф?

## V.

### Выводы

В статьях «*Все позволено*» и «*Возмутившийся Пигмалион*» я пытался наметить тот путь, по которому, по-моему, должен пойти кинематограф: путь из Жизни в Искусство через *условность*.

Прежде чем перейти к вопросам, непосредственно связанным с техникой и идеологией кинематографического искусства и отношением последнего к театру, необходимо выяснить еще один попутный вопрос, который, вероятно, возник в уме моих читателей:

—Почему тайна очарования Искусства заключается в условности?

—Почему условность—самое основное различие между Искусством и Жизнью?

—Почему именно условность?

Все эти вопросы—вопрос один; а потому на него и ответ один.

Этот ответ я попытаюсь дать в настоящей статье.

Жизнь. Искусство.

Ах, не будем философствовать на старую и уже банальную тему: что такое жизнь?

Для религиозного человека, для теософа, она—гармония. Для человека современного Города, который ни во что не верит, она—хаос. Да и чем же она еще может быть для него, когда пришел он в «этот мир», «чтоб видеть солнце и выси гор», а увидел закопченное небо; и вместо красивых людей из утопии Вильяма Морриса увидел обезумевшее от борьбы за существование и от испепеляющих страстей, жалкое человечество...

Да, нужно быть слишком верующим, чтобы хаос этот назвать законченной и завершенной гармонией. И для того, кто делает это, кто удовлетворен действительностью, кто не *тоскует* по идеальной гармонии, кто уже якобы обладает ею—Искусство не нужно.

Оно необходимо только тем, кто в хаосе; кто из хаоса, *de profundis*, мечтает, грезит о Красоте. Оно необходимо им потому, что дает им эту Красоту.

Жизнь и Искусство не одно и то же. В Жизни прекрасное и безобразное—вместе. В Искусстве безобразного нет вовсе. Жизнь—хаос. Искусство—гармония.

Воля Жизни неведома нам. Биологически, по Дарвину, она в продолжении рода и сохранении его. Но это слишком плоско!

Воля Искусства—воля к *прекрасному*. Прекрасное, выражаясь философски, «категорический императив» художника, т.е. неперменное (категорическое) требование, повеление (императив) его души.

Фотография, натуралистическое искусство, современный кинематограф отражают жизнь полностью, отражают в жизни «все».

Искусство *«очищает»* Жизнь; дает нам ее совершенно не такой, какой мы видим ее, а отрешенной от всего ненужного, незначительного, но необходимого; претворяет ее, воистину, в завершенную гармонию.

Искусство дает там ужасное без ужасного, безобразное без грязи и безобразия.

Воля к прекрасному не то, что заставляет художника выискивать в жизни только прекрасное. Вовсе нет! Художник может касаться всего, что только затронут его художнические инстинкты.

Воля к прекрасному заставляет его, ко всему, к чему только ни прикоснется его художественный талант, отметить знаком Красоты.

«Не только Красота, но и уродство, не только лад мира, космос, но и мировой разлад, хаос могут быть предметом Искусства, с тем, однако, условием, чтобы в обеих эстетиках, положительной и отрицательной, в отражении космоса и в отражении хаоса, господствовал один закон—художественная мера, категорический императив Искусства: воля к прекрасному.

Художник может созерцать уродство, но не может хотеть уродства; может быть в хаосе, но не может быть хаосом» (Мережковский).

Вот почему натурализм не несет нам утешения. Вот почему натурализм, являя нам жизнь как таковую, как мы видим ее на улице, в лесу, в комнате, не отвечает нашей т о с к е по идеалу, по гармонии, по Красоте.

Вот почему натурализм—малоценен; и даже совсем не ценен. Вот почему натурализм не Искусство!

—Нет в нем художественной меры и воли к прекрасному.

И вот почему нам так ценно Искусство истинное. Оно помогает нам оправдать и принять мир; оно искупает хаос Красотой!..

Воля к прекрасному—первое условие для того, чтобы Жизнь стала Искусством.

*Красота*—первая условность Искусства.

*Чистота*—второе его условие (вторая условность).

Красота и чистота—вот две *основных* идеи, скрывающиеся в каждом истинном произведении Искусства.

Говоря про чистоту, я говорю не про мещанскую добродетель, а про ту высшую целомудренность, которую так хорошо сумели вложить художники Ренессанса (Боттичелли—первый среди них) в образ Мадонны: женщины и Непорочной Девы...

Искусство может изображать самый пьяный разврат. Но не может толкать на разврат. Красота отметит его образы одухотворенностью, и они станут чистыми.

В Искусстве пляшущая вакханка с обнаженной грудью зовет нас к тому же, к чему зовет бледная и хрупкая монахиня—«лилия Бога», заломившая руки в молитвенном экстазе.

Вот почему фарс и карточки, которые продают у Ильинских ворот—противны нам. Хотя чего же скверного в человеческом теле?—Вот почему голая женщина художника-натуралиста соблазняет нас, как Пигмалион соблазнился мраморной статуей; а Искусство, каких бы опасных тем оно ни касалось, делает нас целомудренными.

Вот почему в прошлом году, вокруг «Леды» Каменского было столько хихиканья и столько народа валило к Зону посмотреть на голую артистку. А о голой женщине в гетевском Фаусте на сцене театра Незлобина не было сказано ни слова. Там жизнь, натурализм (неужели искусство в том, что женщина вместо своей спальни разделась на сцене?), здесь—Искусство.

*Красота* и *Чистота*—условности внутреннего порядка, условности сущности искусства.

И всего, что хочет быть искусством.

Условность формы заключается в следующем.

Художественное произведение в своих внешних образах (творческое волнение, воплощенное в форму, выявленный Идеальный Образ) есть «кусочек жизни грубой и серой, претворенный в сладостную легенду».

Искусство, в своей сущности, являясь отображением Идеального Образа, породившего душу художника—во внешности является отображением действительности; но действительности прошедшей, во-первых, сквозь горнило Красоты, во-вторых, сквозь горнило необходимости.

Как я уже сказал, жизнь в Искусстве является очищенной от всего ненужного, незначительного, но необходимого.

В художественном произведении выявлено только то, что необходимо для идеи данного произведения, для его жизни.

В то время, как в натуралистической картине, вырисованы каждая травка, каждая складочка, каждое облачко—в картине, напр[имер], Левитана,—мазок, другой, третий—готова зелень; мазок—готова луна. Я говорю не про технику письма, а про содержание картины. В картинах Левитана нет ничего лишнего.

В то время когда в натуралистической театральной постановке вся сцена завалена деталями из обиходной жизни—в художественной постановке на сцене находятся только те предметы, которые нужны по ходу действия, которые, как выражается Чехов, играют.

Вот эта «очищенность», выявление только главного—первая условность формы.

Первая и главная.

Из неутоленного желания красоты (когда оно будет утолено—не будет ни Искусства, ни Человека, с большой буквы), из отмеченной уже условности художественного произведения—вытекает его особая, специфическая недосказанность.

Художник хотел сказать много, много, хотел до конца выразить свой Идеальный Образ, но грубость внешнего материала не позволила ему сделать этого.

Не то, что художник не закончил своего произведения, не доделал его. Нет. Но он именно *не досказал*. И чем произведение технически совершенней, тем больше чувствуется в нем его платоничность, его жажда большого, его движение, его *недосказанность* и *недосказанное*...

Эта недосказанность—*вторая условность* формы и *третья условность* сущности искусства. Внешне-внутренняя условность.

Эта недосказанность определяет процесс эстетического восприятия; восприятия художественного произведения.

Сущность этого восприятия заключается не в созерцании картины, статуи, пластики драматического действия; не в слушании музыкального произведения и музыки голосов драматических актеров, а в своеобразном творчестве воспринимающего, в работе *фантазии* зрителя и слушателя.

Раньше творил художник—теперь, когда произведение отдано публике, наступает очередь творить зрителю, слушателю.

Творчество зрителя, слушателя заключается в том, что посредством своего воображения, своей интуиции, своей фантазии они продолжают, что начал художник.

«Произведение Искусства,—говорит Шопенгауэр,—может влиять только посредством фантазии».

Поэтому оно должно постоянно будить ее...

Будить фантазию—необходимое условие эстетического действия; а также основной закон изящных искусств. Отсюда следует, что художественное произведение должно *не все* давать нашим чувствам, но как раз столько, чтобы направить фантазию на истинный путь, предоставив ей последнее слово.

Кинематограф, гением человека сочетающий в себе труд художника и техника, творчество и машинность, поставлен в условия иные, чем, напр[имер], скульптура или живопись. Но, тем не менее, все намеченные

принципы—закон и для кинематографа. В этом могут сомневаться только те, кто не видит в нем эмбриона большого будущего искусства.

Я не согласен с теми, кто называет «веком кинематографа» наши дни. Кинематограф весь в будущем. Он истинное футуристическое искусство; искусство Демократии.

Когда Кинематограф воспримет весь опыт прошлого искусства, и эстетика этого искусства будет его эстетикой—тогда воистину будет *век кинематографа*.

И тогда слово «кинематограф» мы будем писать с большой буквы.  
*Кинематограф!*

## VI.

### Эстетика кинематографа

За последнее время мы много говорим об Искусстве.

Мы твердо и определенно произносим: «кинематографическое Искусство», «новое Искусство».

Мы называем себя «деятелями *культурного* Искусства».

Многим может показаться, что Кинематограф, желая поднять себя в глазах публики, насильно, произвольно связывает себя с Искусством; как бы навязывается в родственники к нему...

—Помилуйте,—могут сказать (и говорят),—какое же это Искусство: экран, оптические стекла, вольтова дуга, лента, техник...—Искусство, это нечто возвышенное, экстаз... Непосредственное творчество...

Конечно, для барыни, закатывающей глаза при слове «Искусство», Кинематограф—профанация его, «ужасное» зрелище...

Но, Бог с ней, с барыней...

Ни оптические стекла, ни вольтова дуга не противоречат Искусству.

Во всяком Искусстве—в музыке, в живописи, в скульптуре, в архитектуре, особенно в поэзии (книга) и театре—есть тысячи технических деталей.

Не в них дело!

А в чем же?

Вот это-то мы и разберем.

Но, во-первых, в каком смысле мы употребляем слово «Искусство»?

Многие так убеждены, что между Искусством и Кинематографом непроходимая бездна, что ищут в слове «Искусство», когда им называют Кинематограф, какое-то новое содержание. Сопоставление Искусства, в котором жили и которое творили Леонардо да Винчи, Бетховен, Пушкин, с Кинематографом, который выдуман американцем и в котором «творят» Макс Линдер и Прэнс<sup>7</sup>,—для них слишком дико и непонятно.

Однако мы говорим именно про то самое Искусство, которое названо Платоном божественным.

В своих прошлых статьях я намечал общую почву для будущих рассуждений.

Мои последующие статьи будут посвящены доказательствам, что Кинематограф, *в принципе*, воистину новое и значительное Искусство.

Я повторяю: *в принципе*...



Во избежание могущих возникнуть недоразумений, предлагаю все мои рассуждения принимать только как рассуждения *принципиальные*...

Многого в современном Кинематографе—полное *отрицание* Искусства.

Для того чтобы говорить об эстетике Кинематографа, необходимо отрешиться от тех впечатлений, которые мы получаем в каком-нибудь «Модерне» или «Олимпе».

Мы берем понятие Кинематографа в философской перспективе.

Вопрос, который нам необходимо разрешить для того, чтобы говорить о Кинематографе-Искусстве, уже намечен мною в одной из прошлых статей.

Вопрос этот очень старый... Однако он возникает каждый раз, когда говорят о *новом* Искусстве.

Итак:

—Что такое Искусство?

Чтобы не увлечься в психологические дебри, мы, сейчас же, ограничим себя, формулируя вопрос так:

*Что такое произведение Искусства?*

Т.е. мы переносим вопрос из плоскости абстрактных рассуждений в мир конкретный и практический. Мы намеренно отбрасываем точки зрения: социальную, психологическую, религиозную и т.д. Мы подходим к вопросу эстетически.

Искусство—прежде всего и после всего—форма.

Т.е. художественное произведение, произведение Искусства—не что иное, как творческое волнение художника, выраженное *внешними* средствами.

Художник (живописец, поэт, музыкант) создал в своей душе Идеальный Образ, Символ... Но от того, что он создал его *в душе*, он не стал еще художником и не сотворил Искусства.

Мы все творим в своей душе Идеальные Образы, мы все полны мечтаний и тайных звуков, но никто из нас не назовет себя художником.

Только тогда, когда Идеальный Образ (эта мечта, встревожившая душу художника) воплощен, выражен внешними средствами (слово, краска, жест, звук), только тогда, когда он может посредством этих внешних приемов и форм воздействовать на зрителя или слушателя—он становится Искусством, а сотворивший его—художником.

Между художником, с его переживаниями, и нами, с нашими переживаниями, стоит *форма*.

Только благодаря ей мы погружаемся в Искусство, постигаем то, что хотел (и чего не хотел) сказать художник, сливаемся с его душой.

Да позволено мне будет, для пояснения моих слов, прибегнуть к графике.

(а)—Творческое волнение художника, канун мироздания, божественное небытие, предощущение.

(б)—Идеальный Образ, в который кристаллизировалась творческая потенция, Символ.

(F)—Художественное произведение, форма, в которую вылился Идеальный Образ, картина, статуя, литературное произведение, музыка и т.п. Символ вовне. F—La Forme.

(d)—Образ, который возник у слушателя, зрителя, читателя.

(e)—Настроение, которое создано у слушателя, зрителя или читателя под влиянием творения художника (F) и своего Идеального Образа (b).

Эта схема—общая для всех Искусств. Она наглядно показывает всю совокупность творческого процесса и эстетического восприятия, а также решающую роль формы. Схема эта—только качественная.

Здесь не место вдаваться в подробный анализ взаимоотношения a, b, F, d и e и характера линий ab, bF, Fd и de.

Обращаем только внимание, что все линии устремляются к F, что F—действительный центр эстетического притяжения.

В Кинематографе роль F играет картина, движущаяся на экране.

Мы не будем сейчас отыскивать в Кинематографе a, b, d и e: мы это сделаем впоследствии.

Наша непосредственная цель—осветить роль *формы* в эстетическом действии.

Благодаря тому, что все эти рассуждения относятся, в равной мере, ко всем видам Искусства, возьмем для освещения нашей мысли несколько примеров из литературы и живописи.

Достаточно взглянуть на рукописи Пушкина, хранящиеся в Румянцевском Музее, чтобы увидеть, какое важное значение он придавал форме. Чуть ли не каждое слово Пушкин перечеркивал по нескольку раз. Видно, как он чего-то искал; что-то мучило его и не давало ему успокоиться: незавершенность формы.

Возьмем французского стилиста Флобера, автора знаменитого романа «Мадам Бовари».

Однажды его спросили, что он вчера делал. Он ответил: целый день работал. До обеда поставил в одном месте запятую, а после обеда зачеркнул ее.

Это не шарж.

Каждая запятая у писателя, каждый мазок у живописца, каждый звук у композитора—целая поэма.

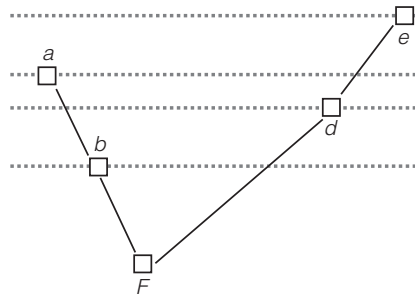
Несовершенство языка, невозможность рассказать все, что тревожит сердце и душу, выявлять *внешним* образом внутренний образ заставило Тютчева воскликнуть:

—Мысль изреченная есть ложь.

Вспомните также, сколько приходится биться живописцу над краскою и красками.

Врубель с ума сошел...

Леонардо да Винчи годами изобретал особые способы грунтовки полотна, особые рецепты приготовления красок, специальные кисти, мерки и т.п.



Он, воистину, применил математику к живописи.

И никто не назовет его пушкинским Сальери...

Французские импрессионисты строили свои красочные соотношения на основании научных данных. Они применили к своей живописи теории о разделении тонов и о дополнительных цветах.

Форма—вот предмет вечных исканий художников (поэтов, живописцев, музыкантов и пр.).

О, если бы достаточно было дать несколько намеков, чтобы рассказать себя. Те намеки, которые дают нам художники,—плод большой и сложной работы.

(Не могу удержаться, не напомнив вам современное «творчество» кинематографических картин: поставили, сняли, готово!)

Найти форму—сотворить все.

Вот почему изучение Искусства заключается в изучении формы.

Изучение формы дает нам возможность вывести ряд эстетических законов; тех самых законов, которым подчинены все Искусства и которые необходимо узнать Кинематографу.

Это же изучение дает нам ряд оценок, единиц эстетической ценности, которые позволяют определить каждое данное произведение как Искусство или как суррогат.

Каким же путем происходит это изучение и что оно уже дало?

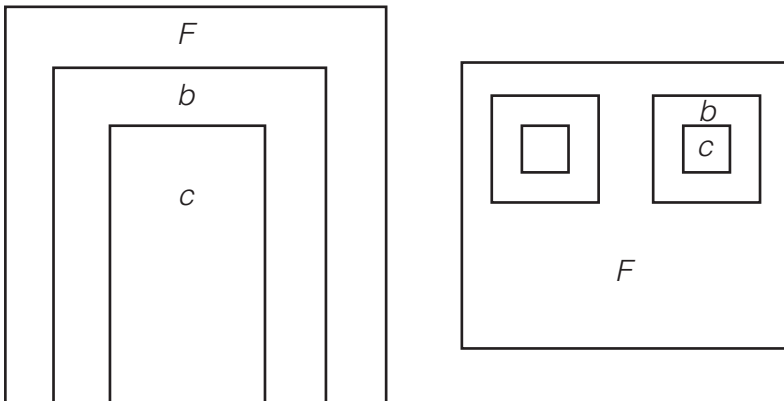
Каждое данное произведение Искусства, будь то картина, стихотворение, музыкальная пьеса и тому подобное, состоит из трех категорий образов.

Образ элементарный: слово, звук, краска...

Комбинация слов, или звуков, или красок составляет т[ак] наз[ываемый] средний образ. Напр[имер], строфа, часть картины или пьесы.

Комбинация средних образов составляет образ всего произведения.

Графически это можно изобразить так:



F—Само произведение—Отображение Идеального Образа.  
b—Образы частичные, средние, которые составляют данное произведение.

c—Образы элементарные.

Как видно из схемы, F зависит от b, а b зависит от c.

F есть сумма целого ряда b.

$$F = b_1 + b_2 + b_3 + b_4 \dots + b_x.$$

$$b = c_1 + c_2 + c_3 + c_4 \dots + c_x.$$

Отсюда видно, от какого бесконечного числа c зависит F.

В следующей статье мы оживим эти безличные, но многозначительные алгебраические знаки.

Изучение заключается в анализе взаимоотношений a, b и c второй схемы.

Вот что дало подобное изучение: оно доказало нам, что те требования, которые мы предъявили каждому художественному произведению и которые являлись решающими в определении ценности этого произведения, заложены в существе каждого действительно художественного произведения.

Мы требовали, чтобы картина, стихотворение были *гармоничны*, чтобы было в них *единство* и т.п.

Изучение, напр[имер], Пушкина, Леонардо да Винчи, а затем сравнение их (метод описательный и сравнительный) показали, что *гармония* и *единство* служат отличительными признаками результатов их творчества (стихотворение, картина) по сравнению с бездарными и мало даровитыми поэтами и художниками.

Изучая в этом направлении ряд больших памятников человеческого Искусства, мы нашли, что, напр[имер], помимо *гармонии* и *единства*, в художественном произведении должна быть *экономия*, *ритм* и т.д.

Назвав *гармонию*, *единство*, *экономю* и т.д. литерами A, B, C и т.д., мы можем сказать, что то произведение, в котором нет ни A, ни B, ни C—не Искусство.

Обратно. Творя нечто художественное, мы должны иметь в виду и никогда не забывать законов A, B, C и т.д.

Этот практический вывод очень важен для Кинематографа.

Конечно, A, B, C не исчерпывают всех законов, которым подчиняется произведение Искусства.

Последнее выразится в такой формуле:

$$F = A + B + C + D + E + N,$$

где

$$N = X + YI + Z \text{ и т.д.}$$

A, B, C, D, E—известны нам.

A—гармония

B—единство

C—экономия

D—ритм

E—новизна и т.д.

N—неизвестен.

Но это дело времени; к тому же N выражает сумму маловажных законов.

Конечно, не во всяком произведении Искусства мы можем найти всю совокупность известных нам законов.

Иногда F выражается так:

$$F = A + B + C + D + N$$

Отсутствием E.

Иногда так:

$$F = A + B + C + E + N$$

Отсутствует D.

и т.д.

Но во всяком значительном (Пушкин, Леонардо да Винчи) Искусстве наличие A, B, C, D, E необходима.

Есть известный minimum; этот minimum составляют: A, B, C, D и E. N в minimum не входит.

Существует очень вредное мнение, сильно распространенное между многими художниками (плохими), а особенно среди провинциальных актеров, откуда оно и пошло, что в Искусстве все—«нутро».

—Ты мне, батенька, нутра дай!

Большие художники, опытные мастера знают ложь этой «истины».

Они знают, что за «платоновским» экстазом («нутро») следует «пушкинское» вдохновение, «потребное и геометру», т.е. работа.

Они знают, что трагическая антитеза «Моцарт и Сальери» в Искусстве превращается в творческий синтез.

Это должен узнать и Кинематограф.

*«Сине-фоно». 1912–1913 (год изд. VI). № 23, 24, 25, 26, 27;  
«Сине-фоно». 1913–1914 (год изд. VII). № 2*

В 1909 году Максимилиан Волошин назвал кино «новым варварством», основанным на «машине» и на «грубом демократизме дешевизны и общедоступности». Кинематографу он отводит весьма почетную роль—«освободить старый театр от бремени мелкого очистительного искусства фарсов, обзрений и кафешантанов, которое ему пришлось принять на себя в городах», заняться увеселением публики и тем самым помочь создать элитарный театр. (Волошин М. Лики творчества. Л., 1988. С. 118, 119)

От жеста жизни—к жесту искусства. Таким видится путь кинематографа Гейниму, автору статьи 1913 года, касающейся, в частности, и «старого вопроса» о машине и искусстве.

## ГЕЙНИМ

### НОВОЕ ИСКУССТВО

Город, закрыв от нас пьяными туманами вечерних улиц и дымом фабричных труб звездное небо, зажег над домами новые созвездия—кинематографа огни.

Новые формы жизни создают новые формы искусства.

Но искусство ли кинематограф?

По очень меткому выражению кн. С. Волконского, современный кинематограф—путешествие по новым странам.

Действительно, современный кинематографический зритель—путешественник.

На жизнь, которая в призрачных образах разворачивается перед ним на серебряном экране, он взирает как бы из окна поезда, пролетающего над городом или сквозь толстые стекла автомобиля.

Между ним и театральным зрителем нет или почти нет ничего общего, как между человеком, гуляющим по улице и беспечно вбирающим в свои зрачки всю пестроту уходящих в вечность мгновений, и человеком, остановившимся в религиозном созерцании перед вечностью, заключенной в непреходящем явлении искусства.

Перед глазами современного кинематографического зрителя мелькают картины важные и ничтожные, значительные и совершенно ненужные для развития данного действия. Перед ним не драма, в театральном смысле слова, а ряд эпизодов или драма, в восприятии случайного прохожего; не нарастание известных страстей, не «поединок роковой», не строго замкнутое в себе действие, а запутанная бытовая история, в ее внешнем проявлении, с тысячами мелочей и миллионом несущественных деталей.

Мейерхольд прав, когда говорит, что современный кинематограф—«сбывшаяся мечта людей, мечтавших о фотографии жизни, яркий пример увлечения *quasi*естественностью»<sup>8</sup>.

Современный кинематограф—«живая фотография», жизнь не ограниченная условностями искусства, не очищенная от накипи, не претворенная в «сладостную легенду»...

В то время когда театральный зритель, отрешившись от самого себя, забывает всю противоречивую многообразность и многоликость действительности и живет в мире одного определенного настроения, под знаком единой воли,—кинематографический зритель, путешественник, от одного берега несется к другому, от одной планеты к другой, как Летучий Голландец, гонимый интерпланетной тоскою по трагическому морю повседневности... Несется, наблюдая жизнь в ее отражении, во внешних жестах...

Современный кинематограф не искусство.

Разница между ним и искусством точно такая же, какая между искусством и натурализмом. И очень характерно, что «одной из первых причин необычайного успеха кинематографа несомненно служит крайнее увлечение натурализмом, так характерное для широких масс конца XIX и начала XX столетия» (Мейерхольд—«О театре»).

Кинематограф и искусство находятся пока в совершенно различных плоскостях.

Но только *пока!*

Не может же кинематограф и в будущем остаться таким, какой он есть теперь.

Уже потому, что в него вошли художники, драматурги, режиссеры, актеры—он не может не стремиться к искусству, не может не искать новых путей.

Но может ли кинематограф, по существу своему, быть искусством; может ли он уйти от механичности фотографии, не противоречит ли идея его идее искусства?

Т.е. не противоречит ли факт ленты, оптических стекол, вертящихся валов, экрана и съемки непосредственности искусства?

И не является ли его основной стихией *репродуцировать* жизнь, углубляя перспективы улиц, разыскивая типичное и красивое, т.е. быть художественной, динамической фотографией?

Старый вопрос об искусстве и машине!

Как много вреда сделала школа Дж.Рескина<sup>9</sup>, утвердив в обществе заблуждение, что машина—злейший враг искусства.

Иногда—да, но не всегда. Это зависит от характера искусства.

Есть ряд искусств, всеми признанных и канонизированных, в процесс творчества которых входит машина. Напр[имер], гравюра, скульптура, когда орудует с бронзой, фарфор.

Между творчеством художника-гравера и зрителем—целый ряд технических манипуляций и печатный станок. Но машина здесь не репродуцирует, а завершает замысел художника. Машина здесь не досадная необходимость, а необходимое условие самого искусства.

То же самое и в других искусствах, куда машина входит, как органический элемент.

И кто будет отрицать, что каждый, из тысячи одинаковых экземпляров, рисунок Обри Бердслея, напечатанный в виде иллюстрации к книге, не такое же искусство как Ропс или Гойя? И что бронзовый «Кондотьер» Донателло не такое же искусство,—правда, меньше по силе таланта, как «Моисей» Микеланджело?

Если машина входит в расчет художника и не насилует его волю, то нет никаких оснований утверждать, что она полярна искусству. Тем более что полюсы, в конце концов, соединены меридианами...

Нужно раз навсегда отрешиться от спиритуалистического взгляда на искусство. Раз навсегда мы должны отказаться от догматической и метафизической точек зрения, которые в практическом отношении ничего нам не откроют.

У нас есть огромный исторический запас произведений искусства. Исходя из конкретных данных, мы должны чисто индуктивным путем искать эстетических истин.

Анализируя искусство эстетически, мы найдем, что машина не всегда убивает его, и если убивает, то главным образом, благодаря своему несовершенству.

Искусство есть выявление внешними средствами идеального образа, символа художника.

Платон прав, когда сравнивает художника с пляшущим карибантом<sup>10</sup>; когда говорит, что только безумным открыты врата поэзии. Но, тем не менее, в картине нет ничего кроме красок, в симфонии—ничего кроме звуков, в стихотворении—ничего кроме слов.

Комбинация этих простых единиц, однократных элементов живописи, музыки и поэзии, творческое сочетание их по естественным и объективным законам эстетики—вот искусство.

О том, как происходит эта комбинация, про психологию творчества, я здесь не говорю.

Не в чем-то тайном, не в бесплотной интуиции, а в том или ином совершенстве формы, в ее соответствии с замыслом художника, скрыта способность произведения искусства воздействовать на зрителя, слушателя или читателя.

Форма—вот единственный способ общения между художником и публикой. Ничего другого, кроме формы, в искусстве нет, ибо искусство—это и есть форма.

Разговоры о тайне «нотра»—провинциальный дилетантизм.

Никакой гений не спасет художника, если он не обладает тайной формы.

Вот почему в принципе с эстетической точки зрения—не нужно ее путать с психологической—машина как один из приемов, одно из вспомогательных средств художника, не противоречит существу искусства.

Вот почему, в принципе, не противоречит искусству и репродукция. Идеальная репродукция.

Вот почему кинематограф с начала (творчество драматурга, игра актеров для «съемки») до конца (проекция картины на экране) может быть искусством.

Фотографичность, репродуцирование жизни—не основная стихия кинематографа, а его временная вынужденность; ибо если кинематограф *может* быть искусством, то он *станет* им!

И будущее кинематографа—кинотеатр.

Кинематограф перестанет быть путешествием, а его зритель путешественником.

От жеста жизни, диктуемого волей, кинематограф перейдет к жесту искусства, форме душевного движения.

И зритель из автомобиля современного кинематографа, скользящего под музыку медной сирены по поверхности жизни, войдет в храм, где творится мистерия человеческого духа.

Но для этого нужна огромная творческая и бескорыстная работа. Ведь современный кинематограф—только намек.

Его маяк—искусство. Но к маяку ведут много путей, и на некоторых из них есть подводные камни.

Каков же истинный путь кинематографа?

На это я отвечу: *музыкальная мимодрама*.

Но прежде чем идти к сияющим вершинам искусства, кинематограф должен освободиться от балласта своих наивных нехудожественных приемов, отрицающих простой здравый смысл.



—Не нужно больше ни «мышьей беготни», ни автомобилей, ни садовых чугунных ворот, ни лакеев, похожих на аристократов, ни аристократов, похожих на лакеев...

—Не нужно больше ни сентиментальных и душещипательных названий, ни надписей, ни писем...

Разделавшись с мелочами, кинематографу легко будет обратиться к крупному.

И я уверен, что в непродолжительном времени, будучи занесены вихрем вечерней улицы в какой-нибудь кинотеатр, мы увидим не стремительную пародию на нас, не кривое зеркало, а доподлинную красоту.

И это будет первой улыбкой нового искусства, рожденного из пены жизни, как Афродита из пены морской...

*«Кинотеатр и жизнь». 1913. № 1. С. 2–4*

В 1918 году Сергей Керстич в статье с неоригинальным названием «Кинематограф и театр» («Кино-газета», 1918, № 6) пишет следующее:

«Кинематограф доступен широким народным массам, доступен легко, во всякое время, и имеет характерную особенность—разнообразие, яркость впечатлений и быструю их смену.

Психология нынешнего полубольного человека, с издерганными нервами, требует легкого и разнообразного развлечения, причем и такое развлечение должно быть кратко; продолжительность глубоких переживаний не по силам современному человеку.

Эту психологическую особенность века игнорировать невозможно, так как она составляет одну из главных причин тяготения общества к кинематографу.

Если же взглянуть на кинематограф со стороны эстетики и чистого искусства, то ни в коем случае он не может быть назван «мещанским развлечением» в том смысле, как это разумелось 75 лет тому назад.

Термин «мещанство» давно уже исключен в литературе и пора его исключить и в обиходной речи. Он оскорбляет слух.

Кинематограф сам по себе—искусство, точно так же, как и театр. Разница только в возрасте.

И если кинематограф уклоняется иногда в сторону порнографии и лубочных мелодрам с смакованием картин убийства и разных жестокостей, то не менее упреков в этом же отношении можно высказать и театру. К сожалению, как в кинематографии, так и в театре, до сих пор *коммерсант стоит выше артиста...*»

За четыре года до этого статью с аналогичным названием, но яростно противоположным взглядом на кино публикует в двух номерах своего журнала «Театр и искусство», под псевдонимом Н.Негорев, Александр Рафаилович Кугель. Талантливейший и образованнейший ниспровергатель варвара-кинематографа, он усмотрел тогда «подрыв театра кинематографом» как раз в «необычайном возрождении мещанства».

Как замечает В.М.Гаевский, Кугель «взял на себя неблагодарную роль критика-оппонента и заслужил не вполне справедливую репутацию старовера и чуть ли не обскуранта. Оппонировал он режиссерскому театру, Станиславскому и Мейерхольду прежде всего, но писал о них чаще, чем о старых артистах, кото-

рых любил, и из его ругательных, а нередко и грубых статей можно узнать больше, чем из апологетичных, но не конкретных рецензий.

Не все они, впрочем, были грубы, а многие—их большая часть—были блистательны, и все, без исключения, высоко профессиональны. Защитник старого театра, Кугель был критиком нового типа: аналитиком, историком, литератором-портретистом, социологом, даже публицистом; *Nomo novus*—его заслуженный псевдоним». (*Гаевский В.* Книга расставаний. Заметки о критиках и спектаклях. М., 2007. С. 17–18.)

**Н. НЕГОРЕВ**

## **КИНЕМАТОГРАФ И ТЕАТР**

### **I.**

Вопрос о кинематографе и отношении его к театру—сторона художественная, как и сторона экономическая—бесспорно, важнейший вопрос театральной жизни. Что делать с пришельцем? «Инкорпорировать» его, т.е. поглотить и ввести в свой организм, или наоборот, вытолкнуть его из театрального организма? Бороться с ним? Учиться у него? Что должен делать актер и каковы должны быть его отношения к кинематографу? Ряд этих вопросов можно бесконечно расширить. Ни замалчивать, ни отделяться презрительною миною нельзя. Театр должен определить свою позицию по отношению к кинематографу.

Прежде всего, как во всякой борьбе, надо изучать противника и его силы. Россия, отставая во всех отраслях жизни, отстает и в кинематографическом деле. О силе и развитии кинематографа поэтому следует судить по данным Запада. Сегодняшний день Запада будет завтрашним днем России. Приведем несколько цифр, которые дадут нам понятие о размерах и росте кинематографической промышленности за последние годы.

Фирма Патэ, начав в 1897 г. с капиталом в 1 мил. франков, работает в настоящее время с капиталом уже в 30 миллионов. В 1907–1909 гг. дивиденды этой фирмы достигали 90% и курс франковых акций поднялся до 1225 фр. По достойным полному доверия вычислениям, капитал, заинтересованный вообще к кинематографической промышленности, значительно превышает миллиард рублей. В одних Соединенных Штатах он достигает 450 миллионов руб.

Крупные капиталы, какими работают кинематографические фирмы, обусловлены прежде всего самым характером производства. Постановка больших пьес требует целого штата опытного персонала: артистов, режиссеров, художников.

Еженедельное производство 40 всемирно известных фирм достигает 2½ миллионов метров, что соответствует сумме в 1½ миллиона рублей. По расчету на год это составит до 80 миллионов. Один из знатоков кинематографической промышленности определяет число существующих в настоящее время кинематографов в 60 тысяч, и если принять среднее число еже-

дневных посетителей для одного кинематографа в 300 человек (что, несомненно, ниже действительного), то окажется, что ежедневно 18 миллионов человек посещает кинематографические зрелища. В одной Германии насчитывается 1½ мил. ежедневных посетителей или 10½ мил. в неделю. При 65-миллионном населении Германии оказывается таким образом, что каждый 6-й человек посещает раз в неделю кинематограф. По статистике венского магистрата, 1-го апреля 1909 г. в столице Австрии, при 2-миллионном населении, имелось 76 кинематографов, не считая целого ряда ресторанов, кафе, варьете и т. п. с программой кинематографа, причем число посетителей за год составляло свыше 10 миллионов. В Нью-Йорке имеется 600 кинематографов, и ежедневное число посетителей превышает 2 миллиона человек.

Все это именно «кинотеатры», т. е. кинематографы, разыгрывающие пьесы. Количество фильм не театральных—ничтожно. По данным иностранной статистики, в среднем кинематографические фирмы выпускают в неделю около 150 фильм-новинок. Снимки распределяются по группам след[ующим] образом:

Научные. . . . .	2%
Снимки промышленных производств . . . . .	3%
Исторические. . . . .	3%
Снимки с природы. . . . .	4%
Юмористические (т. е. фарсы). . . . .	20%
Драмы. . . . .	68%

Итак 88% общего числа фильм—снимки чисто театральные. Предположение о том, что-де кинематографы вытеснят иллюстрированный журнал, оказалось таким образом неверным: кинематограф пошел по линии наименьшего сопротивления и наибольшей доходности—по театральному пути. Знаменитый Цаккони<sup>11</sup> выразился недавно в беседе с газетным сотрудником:

«Кинематограф вторгся в чуждую ему область, хотя многие талантливые артисты и играли для кинематографа. Задачи кинематографа должны быть ограничены иллюстрацией видов, событий дня, пейзажей и т. д. Короче, кинематограф должен нести обязанности газеты. Вне этой области он уже не на своем месте».

Но кинематограф упорно «прет» «не на свое место», как мы видим из статистических данных. Он стал не газетой, а театром. К. С. Станиславский сказал сотруднику «Кине-журнала»: «Напрасными кажутся мне те нападки, которые нередко приходится слышать по адресу кинематографа как конкурента театра. Мне думается даже, что для деятелей театра должна показаться несколько... странной мысль о том, будто кинематограф может представить собой какую-нибудь «угрозу» для театра».

Увы, это взгляд слишком аристократический. Конечно, для такого театра, как Художественный, который, каковы бы ни были его недостатки с точки зрения художественной критики, посещает наиболее культурная часть публики, кинематограф не может представлять прямой и непосредственной «угрозы». Но не в таком положении огромное большинство театров. В конце концов, бюджет публики на предмет «театров» и «увеселе-

ний»—величина более или менее постоянная, и откуда-нибудь да берутся те миллионы, которыми содержится, окупается и обогащается кинематографическая промышленность. Правда, стараются опровергнуть это положение. Так сравнительно недавно была произведена анкета двумя немецкими газетами в Бреславе и Ганновере. «Hannov. Anzeiger» и «Breslauer Generalanzeiger» предложили своим читателям на рассмотрение вопрос: «Почему Вы не ходите в театр?»

На вопрос второй газеты откликнулись 3291 человек.

Приводим подробно вопросы и ответы:

	Да.	Нет.
Предпочитаете ли вы чтение театру?	194	2417
Идете ли охотнее в варьете, чем в театр?	227	2451
Любите ли вы больше концерты, чем театр?	232	2323
Ходите ли охотнее в ресторан, чем в театр?	108	2534
<i>Ходите ли вы охотнее в кинематограф, чем в театр?</i>	201	2499

Газета «торжествующе» заключает по этому поводу: «Только 201 человек из 3291, т. е. около 7%, предпочитают кинематограф театру. Следовательно, все утверждения антрепренеров, что развитие кинематографа грозит отбить охоту и вкус публике к театру, не имеют под собой фактического основания и несомненно ложны».

Этот вывод подтверждается и результатом анкеты, сделанной первой газетой.

Из 602 ответов, полученных газетой «Hannov. Anzeiger», на тот же вопрос: «Предпочитаете ли вы кинематограф театру», утвердительных было 32, остальные 546 отрицательные. Следовательно, и в Ганновере только 6% опрошиваемых стоят за кинематограф, и стало быть, кинематограф не отнимает как будто публики у театра. Вывод на первый взгляд такой, что театр и кинематограф имеют каждый свою публику и никакой конкуренции не имеется между ними.

Однако такой вывод был бы поверхностен. Какие читатели отозвались на анкету? Надо думать, более сознательные. И, конечно, среди таких процент лиц, предпочитающих театр кинематографу, соответствует полученной пропорции. Но можно ли этот результат признать за верный для массы? Кинематограф, отчасти по свойствам своей передачи, главное же, по характеру своего репертуара, всего более соответствует вкусам неразвитой и недоразвитой публики. Охотно готовы признать, что кинематограф делает свои главные завоевания в «низинах» публики и приобщает к зрелищам ту часть ее, которая до того не посещала никаких театров и спектаклей. Но с другой стороны, кинематограф лишает театр хотя медленного, но верного прироста новой публики. Театр, конечно, не умирает, но он, вследствие развития кинематографа, в экономических формах не идет вперед. Прежде всего капиталы уходят в кинематографическую промышленность. Театры, по крайней мере, в значительной части Европы, существуют при помощи небольших оборотных средств, тогда как кинематографическая промышленность, рассчитанная на массы публики, на чернь, орудует миллионами. Как ни мало совершенно кинематографическое представление, но, благодаря капиталам, оно

дает «грандиозность» спектакля, чего театр лишен. Самые помещения кинематографов обставляются с неслыханной роскошью, улавливающей «улицу». Театр поневоле аристократизируется, но вместе с тем и беднеет.

Капиталистические формы, которые сразу приняла кинематографическая промышленность, несомненно, определяют ее характер в отличие от театра. Капиталистическая промышленность работает для массы и потому «понижает» достоинство фабриката для целей лучшего его распространения. На положение американского театра сильнее всего влияет антрепренерский «трест», который заставляет театральный рынок приспособляться ко вкусам массы. Кинематографическое дело, став сразу делом капиталистов и анонимных акционерных обществ, получило весьма определенный характер *дешевки*. Кинематограф дешев как фабрикат и дешев своим содержанием. Недавно французский драматург Бер посвятил свою статью вопросу о том, почему в Париже имеют такой успех кинематографы.

Кинематограф, по его мнению, удачно заменяет мелодраму, которая занимала такое большое место на парижской сцене.

«Мелодрама,—пишет Бер,—обладает двумя добродетелями: напряженным интересом действия и привлекательностью декораций. Кинематограф удовлетворяет этим требованиям не только вполне, но и сверх ожиданий. Он рассказывает действие яснее, чем драматический текст; его декорации не только приближаются к действительности: он—сама природа». Автор заканчивает свою статью словами: «Comédie Française может не бояться Гомона и Пате, точно так же, как идейной драме, где все построено на слове, нечего опасаться фильмы. Истинному театру кинематограф не является конкурентом, он является таким лишь мелодраме, ибо ее кинематограф воспроизводит лучше, чем театр».

Это, в сущности, те же горделивые слова, какие мы слышали от г. Станиславского. Но это не совсем так. Утверждать, что кинематограф лучше передает мелодраму, чем театр,—разумеется, смешно.

Слова, вызывающие жалость и сострадание, придают театральной мелодраме, конечно, больше власти и силы. Но театральная мелодрама дорога в сравнении с кинематографом. Притом в театральную мелодраму вторгаются элементы литературы и искусства, а это—ненужная роскошь для массы. И, наконец, кинематограф пропагандирует своей дешевкой идеалы мелодрамы, а пропаганда заразительна и привлекает новые и новые массы.

## II.

Для Франции можно считать математически доказанною истиною падение театра кинематографом.

В 1912 году театры в Париже выручили (в круглых цифрах) 13 миллионов франков, а в 1913 уже 11 мил., между тем как для парижских кинематографов соответствующие цифры составляют 2½ и 6 миллионов франков. Другими словами: в то время, как выручка театров упала на 2 мил., выручка кинематографов выросла почти в 2½ раза.

Работая для всемирного рынка огромными капиталами и притом работая, подобно фабрике готового платья, исключительно на среднего обыва-

теля, кинематограф подавляет театр прежде всего богатством. Потом бесстыдством. В одном из последних номеров русского кинематографического журнала мы читаем такое горделивое обращение:

«Времена, господа, изменились! Старое искусство было искусством группы эстетов. Если оно и рекламировало себя, чтобы нравиться, то это “нравиться” относилось в лучшем случае к какому-нибудь скромному салону.

Современное искусство чуждо этой сентиментальности.

Его салон—мир.

И если в уютной гостиной можно говорить нежным, влюбленным шепотом, то здесь даже автомобильный гудок тих. Надо ярким фейерверком рекламы зажечь всю землю.

Наш век—век силы и изворотливости, чужд жалости. Пусть слабейшие гибнут, как неприспособленные.

Реклама—это не мошенничество, а та же честная и открытая борьба».

Достаточно посмотреть на кинематографические афиши или на публикации о новых картинах в кинематографических журналах,—крикливые, безвкусно-пестрые и бесстыдные,—для того, чтобы понять, как аристократически благороден театр в сравнении с кинематографом, даже самый низший сорт театра, объявляющий об «огромном фуроре» и т. п.

Журнал «Сине-Фоно» готов признать справедливость упреков, однако полагает, что нельзя винить за это кинематограф.

«Это все равно,—говорит журнал,—что винить глыбу каррарского мрамора, из которого бездарный каменщик высек бездарную, никуда не годную, фигуру. Но ведь если бы эта мраморная глыба попала в руки Фидия или Микеланджело, так они из нее же могли бы извлечь гениальнейший образ, величайшее художественное произведение!

Кинематограф—это мраморная глыба.

В нем, как в мраморной глыбе, скрыт таинственный образ божественного духа и безобразный лик сатаны.

И все в том, кто прикоснется к той глыбе: “гений или бездарь”».

Этими строкам нельзя отказать в горячности, но они несправедливы. «Гений» ни за что не пойдет на фабрику, а кинематограф—это фабрика. И, во-вторых, фабрика никогда не станет работать на предметы меньшего сбыта, а всегда на предметы максимального сбыта. Вот почему бездарность, пошлость и грубость кинематографа лежат в самой природе этого фабричного дела,—в как экономической, так и, собственно, в сценической. В другом кинематографическом журнале мы встречаем попытку объяснить успехи кинематографа тем, что «вновь народившаяся любовь к телу, к прекрасному человеческому телу—к этому божественнейшему и совершеннейшему инструменту—материалу—эта любовь гонит зрителя в кинематограф, балет и на футбольную площадку!»

Это, что называется,—«хватить горького до слез». Толпу мещан и черни, оказывается, гонит в кинематографы «вновь народившаяся любовь к телу»—ренессанс эллинизма! Курьезна также попытка объяснить успехи и завоевания кинематографа тем, что когда актер играет для театра, то «примат его творчества переносится в область дикции и интонации, причем

лицо его и жест теряют 9/10 своей выразительности, а играя для кинематографа, он играет пантомиму, и мимика и жест его выразительны постольку, поскольку это свойственно его индивидуальности, т. е. абсолютно» (??)

Все это как будто «звучит», но, в сущности, представляет грубый софизм и рассчитано на то, чтобы звонкими, хотя ничего и не значащими, фразами огорошить читателя. Кстати, статьи подписываются новыми и никому не известными псевдонимами... « *Ici on en a pour son argent*» (Хоть не даром деньги платишь!)—говорит, по словам парижского сотрудника «Совр[еменного] Мира», посетитель кинематографа. Для публики кинематографа важен вопрос не «как»,—вопрос искусства—а «что»—вопрос ремесла. Все построено на внешних эффектах. Так, в пьесе «Женщина-дьявол»<sup>12</sup> героиня стреляет из пушки в стоящий на берегу реки завод, попадает в резервуар с нефтью, которая тут же выливается в реку и загорается. На экране перед публикой эффектная картина грандиозного пожара: и завод, и нефть пылают в огне. В другой пьесе («Человек-зверь») злодей привязывает своего добродетельного соперника над миной, которую рабочие должны сейчас взорвать, причем совсем уже по-злодейски кладет перед ним часы, чтоб он мог точно знать, когда придет роковой момент (взрыв происходит на глазах зрителей, но добродетельного героя как раз в последнюю минуту отвязывает и спасает добрая девочка). В драме «Две тигрицы» укротительница зверей Клео натравливает послушную ей тигрицу на свою соперницу, но в последнюю минуту вдруг узнает, что это ее дочь.

В другой пьесе героиня, желая спасти сидящего в тюрьме возлюбленного, перебрасывает ему из противоположного дома канат, перебирается по этому головоломному мосту к нему в камеру, откуда они уже вдвоем, тем же путем, пробираются назад. Это видит их злейший враг. Чтобы погубить беглецов, он поджигает один конец каната, когда те находятся на самой середине его. Они вовремя успевают схватиться за падающий канат руками, вместе с ним летят вниз и раскачиваются в воздухе до тех пор, пока на помощь не приходят добрые люди.

При чем тут «приматы», «ренессанс тела», «абсолюты выразительности»? Возьмите тот же номер кинематографического журнала, где напечатаны эти рассуждения о «приматах» и «абсолютах», просмотрите объявления о новых лентах, и найдите хотя бы одну, которая сколько-нибудь своим содержанием отвечала вкусу культурного человека. «Карапуз-боксер» расшевелит и «старых, и молодых». «Протеа, жещина-дьявол»—«до 1600 мет. держит зрителя в страшном напряжении». «Небывалый боевик». Вот две «всемирно известные фирмы»: Патэ и Гомон. Одна лента называется «В атмосфере греха», другая—«Последний день приговоренного». Длина их одинаковая. Вот содержание первой. «Чеслав нашел Дору у постели умирающего мужа. Прежняя любовь проснулась в сердце Чеслава. Звуки жарких поцелуев Чеслава и Доры донеслись до слуха Сигизмунда, отравили последние часы его жизни, и он умер с проклятием на устах. А переполненная счастьем Дора, похоронив мужа, отправилась к Чеславу. Но Бог судил иначе: крушение поезда, где ехала Дора, положило преждевременный конец ее молодой жизни... Чеслав не вынес горя и угрызений совести и застрелился». Фальшивая сентиментальность соперничает с дешевкою мело-

драматизма. В ленте Гомона погиб бы невинный человек—лесничий, обвиняемый в убийстве графа Гире. Между тем убил Гире барон Кутенвиль. Но над местом убийства высоко-высоко кружил аэроплан. И вот, проявив фотографию, авиатор убедился, что Жак невинен, и уже на месте казни (как медленно проявляются фотографии!) фотография была вручена прокурору. «Женщина—ночью»—это помещица Сольская, у которой испортился автомобиль, и остановившаяся у кабатчика. Дочь последнего «рассказала доверчиво свою повесть» помещице Сольской, которая успокоила девушку и усадила ее спать в свое кресло. На рассвете она проснулась от холода. При слабом отблеске камина, за спиной кресла, она увидела кабатчика, занесшего топор над головой своей спящей дочери.

—Стойте... стойте... Это—дочь ваша!..—крикнула она.

Девушка вскочила. Кабатчик уронил топор и упал к ногам помещицы:

—Простите меня ради Бога... Дьявол меня попутал... Простите...

Рыдал и бился у ног помещицы.

«Вампука» мелодрамы может ли быть лучше? А фарсы? Например, «Почему же она улыбалась». «Их было двое: Бобино и Бигорно. Однажды они поссорились и, обменявшись карточками, пошли по своим делам. К вечеру Бигорно был совершенно пьян, он не помнил, как городской поднял его на улице, как доставил его по адресу, найденному в его кармане (карточка приятеля), и как он там улегся спать.

Лишь утром, когда вернулся домой настоящий Бобино, история разъяснилась, и г-жа Бобино поняла, как сильно она ошиблась, приняв за своего мужа его приятеля».

Мы не выбираем. Берем первое попавшееся. Печать неизреченной пошлости лежит на кинематографических пьесах, рассчитанных на толпу, на массу. Примитив психологии, уже изгнанный с театральных подмостков, здесь возрождается в связи с эффектами постановки. Без сомнения, кинематограф отбрасывает вкусы публики далеко назад...

Упомянутый уже нами автор статьи в «Совр[еменном] Мире», крайне благосклонный к кинематографу, пишет по поводу пьес:

«К сожалению, больше всего подходят для кинематографа именно произведения бульварные: в них много действия, интриг, сценических эффектов. В этом отношении какой-нибудь Феваль<sup>13</sup> неизмеримо ценнее для кинематографа, чем Анатолий Франс. Вот почему на экране сплошь и рядом можно видеть переделки газетных романов-фельетонов. Впрочем, большинство пьес, специально изготовляемых для кинематографа, фабрикуются все теми же авторами газетных романов, нашедшими в этой области прекрасный рынок. И они стали так усердно заваливать этот рынок товаром, что сильно понизили цену его.

Кстати, о гонораре за кинематографические пьесы.

Среди публики распространено убеждение, что авторы их загребают золото. Это неверно. Большинство авторов довольствуется грошами. Так, за сюжет пьесы автор получает от 50 до 150 франков, причем с него берут расписку, что никаких претензий он больше предъявлять не будет.

Правда, драматическое общество давно уже ведет кампанию за то, чтобы авторы кинематографических пьес получали, как и драматурги, поспек-



такльную оплату; но кинематографические фирмы предпочитают путем частного, так наз. “добровольного” соглашения, раз навсегда отделаться от автора какой-нибудь сотней франков».

Вообще, при чем тут литература? Она—вывеска, как в покупке имен литераторов, как в бойких и развязных анонимных статьях кинематографических журналов, как и в игре знаменитых актеров. Все это—вывеска. Суть в необычайном возрождении мещанства, которому фотографические эффекты дали новые силы и открыли новые сферы.

«Театр и искусство». 1914. № 22.  
С. 484–487; № 24. С. 524–526

1. Краткое изложение лекции Валерия Брюсова было опубликовано в газете «Обозрение театров» (6 апреля 1907 года). Один из разделов лекции Брюсов переработал позже в статью «Реализм и условность на сцене»—для издания «Театр. Книга о новом театре» (СПб., 1908), а текст выступления (один из вариантов) был воспроизведен в кн.: Литературное наследство. Т. 85. Валерий Брюсов. М.: Наука, 1976. С. 178–185. Выражая опасения, что новые эстетические веяния в театре могут изменить его природу как искусства, предостерегая от синкретизма, поэт непосредственно о кинематографе в связи с этим говорит следующее: «Не уподобится ли он [театр] фотографии, фонографу и синематографу, если хочет пересадить на сцену действительность целиком, так сказать, с корнями и куском земли?» (С.180)

2. По-видимому, это псевдоним. Наш юбиляр высказал некогда догадку, что под именем Гейним скрывается Александр Дмитриевич Анощенко, редактора журнала «Кинотеатр и жизнь», шесть номеров которого вышли в 1913 году (см.: Цивьян Ю.Г. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России. 1896–1930. Рига: Зинатне, 1991. С. 255). Однако брат А.Анощенко и соратник его по журналу, Николай Анощенко, в своих опубликованных мемуарах (подготовка текста Р.Янгирова) не подтверждает эту версию, заметив вскользь, что в журнале печатался некий «писатель Гейним» (Минувшее. Вып. 10. М.—Париж, 1990. С. 367).

Тексты Гейнима регулярно появлялись на страницах издания Самуила Лурье «Синефоно». Псевдоним (а реальная фамилия в данном случае все-таки сомнительна) явно восходит к имени героя рассказа А.П.Чехова «Писатель» (1885), старика-рекламщика, которого работодатель называл Гейним, «смешивая слова “гений” и “Гейне”». Первоначально персонаж назывался просто «субъект», однако, перерабатывая рассказ для собрания сочинений, Чехов ввел прозвище Гейним: так нередко обращался к нему в письмах брат Александр Павлович, профессиональный газетчик и беллетрист.

3. Весной 1910 год Макс Рейнхардт поставил пантомиму Ф.Фрекси «Сумуруна» по сказке из «Тысячи и одной ночи». Спектакль известен, в первую очередь, сценографическим приемом—«дорогой цветов», узким помостом, проходящим через весь зал. Как свидетельствует позже Кракауэр, режиссер тут же заснял свой спектакль: «Летом 1910 года Макс Рейнхардт на двух тысячах метров пленки скрупулезно воспроизвел театральную постановку своей пантомимы “Сумурун”, на которой публика умирала со скуки». (Кракауэр 3. От Калигари до Гитлера. Психологическая история немецкого кино. М.: Искусство, 1977. С. 25)

В 1920 году ученик Рейнхардта Эрнст Любич снимет экранизацию театральной пантомимы—«Сумурун» («Одна аравийская ночь»)—с Полой Негри в главной роли.

4. Гейним цитирует статью «Город»—один из трех текстов поэта, где отрефлексирован феномен кинематографа (см.: Андрей Белый. Критика. Эстетика. Теория символизма. В 2 тт. М., 1994). В описании фрагмента фильма Юрий Цивьян распознал английскую ленту 1906 года «The “?” Motorist» Уолтера Бута и Р.У.Пола, отметив, что: «Фильм “«?» шофер”, осмысленный Белым в терминах неомифологии города, позволяя поставить в связь с кинематографом внезапное появление призрачного автомобиля в том эпизоде романа «Петербург», где вслед за риторическим обращением к Солнцу Белый дает картину небесных явлений» Выявляя ряд межсемiotических заимствований в «Петербурге» Андрея Белого, Цивьян, вместе с тем, замечает, что «если стать на точку зрения автора, их даже ли можно назвать цитатами или аллюзиями. Для Белого «синематограф» был не столько текстом, сколько объектом, сгуст-

ком городской стихии, наподобие автомобиля или трамвая». (Цивьян Ю.Г. Историческая рецепция кино. С. 224–229.)

5. *Волконский С.* Отклики театра. СПб., 1914. С. 143.

6. 29 января 1913 года в Третьяковской галерее молодой иконописец, старообрядец Абрам Балашов в маниакальном припадке с криком «Довольно крови!» изрезал ножом картину И.Репина «Иван Грозный и сын его Иван. 16 ноября 1581 года» (1885, Третьяковская галерея). Эта история стала основой полемики М.Волошина с И.Репиным—о границах реализма, о натурализме и роли ужасного в искусстве живописи. (См.: *Волошин М.* О смысле катастрофы, постигшей картину Репина // Утро России. 1913. 19 янв.; Волошин М. О Репине. М. 1913; Утро России. 1913. № 36, 13 февраля; а также книгу С. Пророковой «Репин» (М., 1960. С. 359–364)

Картина Репина «Иван Грозный и сын его Иван. 16 ноября 1581 года» (1885) отреставрирована И.Грабарем и Д.Богословским. Реставрация длилась до 1975 года.

7. *Шарль Прэнс (наст. фам Сеньер; 1872–1933)*—комик, получивший известность, работая на фирме «Пате», постоянная маска: Ригаден.

8. Цитируется статья «Балаган» (1912), к тому моменту опубликованная в книге режиссера «О театре». Наброски к этой статье, вернее, варианты текста, относящиеся (по мнению публикатора) и к первому, устному, выступлению Мейерхольда о кинематографе—на диспуте у Дризена в 1910 году (подробнее об этом см.: Юрий Цивьян, Роман Тименчик. Кино и театр. Диспуты 10-х годов // Киноведческие записки. № 30 (1996)) опубликованы в статье В.В.Забродина «Балаган лучше кинематографа. Комментарии к первому выступлению В.Э.Мейерхольда о кино» (Киноведческие записки. № 80 (2006). С. 110–119.

9. *Джон Рёскин* (1819–1900)—английский писатель, художник, теоретик искусства, литературный критик и поэт. Провозглашал принцип «верности Природе», неприятие механизации и стандартизации.

10. Платон использует это сравнение в диалоге «Пир». Карибанты—жрецы фригийской богини Кибелы. Культурное действо в их честь сопровождалось криками, дикими танцами, ударами кимвалов и игрой на флейтах

11. *Цаккони Эрмете* (1857–1948) итальянский актер, представитель натуралистического направления в театре.

12. «Женщина-дьявол»—установить фильм не удалось. Далее Кугель описывает фильм: («Человек-зверь» (1913)—согласно Садулю, самый известный фильм «одного из самых одаренных французских режиссеров предвоенного времени», поэт и драматург Камилла де Морлона; «Протея, женщина-дьявол»—одна из трех серий (1913–1914) фильма режиссера Викторена Жассэ, автора первых серийных фильмов о приключениях Ника Картера. Протею, опасную женщину-бандита в черном трико, сыграла Жозет Андрио.

13. *Поль Феваль* (1816–1887)—французский писатель, автор популярных приключенческих романов (романов плаща и шпаги).

Публикация **Нины Дымшиц** и **Светланы Ишевой**  
при участии **Виктории Левитовой** и **Артема Сопина**