

# Кинематографъ.

## I.

Кинематографъ является въ настоящее время наиболѣе опредѣленно выраженнымъ видомъ анти-искусства. Тѣмъ, кто уже знакомъ съ мыслями, высказанными пишущимъ эти строки въ статьяхъ « Анти-Искусство » и « Искусство и Народъ »\*), такая квалифікація кинематографа не покажется непремѣнно отрицательной. Ни въ тѣхъ статьяхъ, ни въ этой не ставился и не ставится вообще вопросъ, « что лучше » и « что хуже » — искусство или анти-искусство. « Лучше » и « хуже » — эти сужденія могутъ быть высказаны съ очень различныхъ точекъ зрѣнія. Съ точки зрѣнія, на примѣръ, соответствія своей эпохѣ и предугадыванія будущаго, нѣкоторыя проявленія анти-искусства гораздо жизнениѣе (а это значитъ и лучше ?) многихъ современныхъ искусствъ.

Терминологія « анти-искусства » условна и произвольна. Пишущимъ эти строки « анти-искусство » не опредѣлялось точнѣе, чѣмъ нѣкій родъ человѣческой дѣятельности, который не будучи искусствомъ вполне замѣщаетъ и вытѣсняетъ въ современной жизни искусство. Болѣе подробно и точно опредѣлить, что такое анти-искусство можно было бы слѣдовательно только условившись предварительно въ томъ, что такое искусство. И здѣсь, во избѣжаніе недоразумѣній, надо ограничиться слѣдующимъ : будемъ понимать подъ словомъ « искусство » всѣ тѣ искусства, которыя созданы Европой XVII — XIX вѣка или унаслѣдованы ею отъ предшествующихъ культурныхъ цикловъ — пре-европейскаго и эллинистическаго, то есть, живопись тона, архитектуру пропорцій, музыку гармоніи, драму словеснаго театра, лирику стиха и прозу романа. При такомъ

\*) См. « Совр. Зап. » №№ 19 и 22.

условія никому не возбранно называть виды дѣятельности, стремящейся замѣстить въ нынѣшней жизни всё эти искусства, ну хотя бы даже «новымъ искусствомъ». Сущность дѣла не мѣняется отъ того или другого названія. Названіе «анти-искусство» однако болѣе правильно, такъ какъ оно выражаетъ до нѣкоторой степени и сущность дѣла, слово же «новый» вообще никогда ничего не выражало, кромѣ ощущенія момента смѣны чего-то одного чѣмъ-то другимъ.

Менѣе всего можно усомниться въ томъ, что кинематографъ играетъ въ современной жизни роль куда болѣе замѣтную, чѣмъ очень многіе виды искусствъ. Нелегко было бы вычислить, какая ничтожная часть населенія Европы и Америки замѣтила бы, напримѣръ, если бы это случилось, что живописцы перестали писать картины и выставлять ихъ на выставкахъ. Думается также, что и закрытіе всѣхъ безъ исключенія театровъ въ какой угодно странѣ не было бы почувствовано значительнымъ большинствомъ даже одного ея городского населенія. Но прекращеніе кинематографическаго дѣла, закрытіе кинематографовъ вѣдъ всякаго сомнѣнія затронуло бы дѣйствительное большинство жителей каждаго города и слѣдовательно оказалось бы крупнымъ событіемъ въ соціальной жизни. За короткій періодъ своего существованія кинематографъ успѣлъ вратиться въ соціальную жизнь и распространился въ ней такъ широко, какъ это не удавалось никакому театру въ европейскій періодъ исторіи.

Но, могутъ сказать, такая «количественная» оцѣнка кинематографа не можетъ служить вѣрнымъ мѣриломъ его современнаго значенія. Если соціальное мѣсто искусства не есть окончательный критерій его внутренней необходимости, то не относится ли тоже самое и къ анти-искусству? Въ концѣ концовъ, въ общеніе съ искусствомъ вступаетъ индивидуальный человѣкъ, и къ индивидуальному человѣку, а не къ человѣческимъ коллективамъ оно обращается. И если анти-искусство можетъ быть сопоставлено съ искусствомъ или ему противопоставлено, то это лишь потому, что и его объектъ въ концѣ концовъ тоже индивидуальный человѣкъ. Иначе шла рѣчь бы о явленіяхъ вообще какого-то совершенно иного порядка.

Кинематографъ сдѣлался необходимостью для современнаго индивидуальнаго человѣка. Ему отданы часы досуга, отдыха, рекреации, тѣ часы, когда человѣкъ жи-

ветъ болѣе всего именно какъ индивидуальный человѣкъ, а не какъ социальный человѣкъ. Вечерняя жизнь городовъ, особенно большихъ городовъ, это въ значительной степени жизнь подъ знакомъ кинематографа. Притяженіе его такъ велико, такъ наглядно, какъ никогда не было притяженіе театра, картины или книги. И это показываетъ, кстати сказать, что эмоціональный фондъ современнаго человѣка вообще не оскудѣлъ. Энергіи чувствованій очевидно, не уменьшились. Имъ дано только совершенно иное направленіе. Волненія современнаго человѣка направлены не въ сторону искусства, но въ сторону анти-искусства. И точно такъ же, какъ искусства XVII — XIX вѣковъ являются наиболѣе надежнымъ свѣдѣтельствомъ для сужденія о быломъ европейскомъ человѣкѣ, анти-искусство должно раскрыть въ самомъ процессѣ его сложенія современнаго «постъ-европейца». Кинематографъ объясняетъ современность въ ея интимности, въ произвольности тѣхъ эмоціональных чайній, которыя онъ одинъ оказывается способенъ удовлетворить. Въ вечерніе часы стихающихъ судорожно большихъ городовъ каждый полутемный залъ съ мельканіемъ неживо безцвѣтныхъ изображеній на свѣтломъ экранѣ является мѣстомъ весьма знаменательнаго опыта о нашемъ современникѣ и о самихъ себѣ.

## II.

Кинематографъ — живая фотографія. Однако не живая, конечно, но только очень быстро движущаяся фотографія. Скорость движенія и его ритмъ вполне механичны, такъ какъ въ органической жизни, постигаемой непосредственно, а не черезъ методы точныхъ наукъ, такихъ скоростей и такихъ ритмовъ не знаетъ человѣкъ. Само по себѣ то обстоятельство, что мы видимъ движущіяся фигуры, въ результатѣ быстраго движенія ряда неподвижныхъ снимковъ, указываетъ, что мы психологически оказываемся какъ разъ въ надлежащихъ условіяхъ этого физическаго опыта. Изъ чего не слѣдуетъ, что всякій человѣкъ долженъ всегда оказаться въ этихъ условіяхъ. Показался ли бы кинематографъ «живой» фотографіей египтянину, римлянину, даже человѣку XVIII вѣка, — въ этомъ позволительно усомниться. Нашъ предокъ, быть

можетъ, увидѣлъ бы эти мельканія на экранѣ какъ-то совсѣмъ по иному и по своему. Иначе « прочелъ » бы онъ ихъ, иначе « расшифровалъ » бы, лишенный той научной базы, которая лежитъ гдѣ-то въ основѣ всѣхъ воспріятій современнаго человѣка. Такъ лишенная болѣе общаго человѣческаго опыта « читаетъ » какъ-то по своему собака болѣе простой физической фокусъ — отраженія въ зеркалѣ.

И замѣчательнѣе всего, что оптический экспериментъ кинематографа удастся со всякимъ современнымъ европейскимъ человѣкомъ, съ ребенкомъ, съ человѣкомъ не изучавшимъ никакой физики. Способность « читать » впечатлѣнія жизни на научномъ языкѣ становится врожденной, инстинктивной, безсознательной, что неизмѣримо важнѣе, чѣмъ если бы она была только сознательной. Научно видѣть воспитывается постъ-европейскій человѣкъ не столько въ какой либо школѣ, сколько въ самомъ процессѣ современной механизированной жизни. Крестьянинъ, встрѣчающій автомобиль только на сельскихъ дорогахъ и не отдающій себѣ отчета въ его устройствѣ, ребенокъ, вырастающій при свѣтѣ электрической лампы « привычной какъ солнце », — уже вовлечены въ кругъ научнаго мироощущенія. Само собой разумѣется, что есть градаціи въ этомъ мироощущеніи, и что у жителя большихъ городовъ оно полнѣе, напримѣръ, чѣмъ у сельскаго жителя. Недавняя война, насквозь научная, насквозь механизированная, поставившая милліоны людей лицомъ къ лицу съ чудовищнымъ физическимъ экспериментомъ, нарушившимъ всѣ привычки органической жизни, сыграла огромную роль въ пересозданіи психики европейца и въ приуготовленіи психики постъ-европейца.

Постъ-европеецъ не замѣчаетъ научнаго фокуса ни въ свѣтѣ электрической лампочки, ни въ движеніи фигуръ на экранѣ кинематографа. Ритмы и скорости этого движенія для насъ знакомы. Они входятъ въ наше представленіе о законмѣрности жизни, несомнѣнно совсѣмъ иное, чѣмъ представленіе даже не очень далекихъ нашихъ предковъ. Важно замѣтить, что это представленіе во всякомъ случаѣ не то, съ которымъ создавались великія европейскія искусства XVII — XIX вѣка. Люди, создавшіе, напримѣръ, европейскую живопись, несомнѣнно дѣйствовали въ какой-то иной природной законмѣрности, чѣмъ та, въ которой кинематографъ достигаетъ своихъ резуль-

татовъ. Мы научились видѣть кинематографъ и еще не совсѣмъ разучились видѣть живопись. Но мы живемъ несомнѣнно въ переходное время, на заходящихъ одинъ за другой предѣлахъ двухъ эпохъ. Только послѣдующимъ поколѣніямъ удастся провѣрить въ своемъ опытѣ, совмѣстимо ли воспринимаемое отъ колыбели научное міроощущеніе съ воспріятіемъ искусства — великихъ европейскихъ искусствъ.

Кинематографъ является научнымъ фокусомъ вдвойнѣ: это не только живая фотографія, но и фотографія. Фотографія же сама по себѣ кажется настолько привычнымъ, настолько обыкновеннымъ научнымъ фокусомъ, что если у зрителей экрана еще и бываютъ слабые слѣды удивленія отъ «живой» фотографіи, то отъ фотографіи самой по себѣ, конечно, никакихъ слѣдовъ удивленія ни у кого нѣтъ. Объ этомъ просто забываютъ, объ этомъ не думаютъ. Между тѣмъ вѣдь именно съ фотографическимъ снимкомъ зритель кинематографа и имѣетъ дѣло. Не своихъ любимыхъ исполнителей видитъ онъ, не Чаплина, Дѣгласъ Фербенкса и Харольдъ Ллойда, но только фотографическіе снимки съ нихъ. Между исполнителями и зрителями находится фотографъ, и фотографъ и есть конечно реальный исполнитель кинематографа. Существенно помнить что кинематографическій актеръ старается, какъ всякій актеръ, воздѣйствовать на зрителя чисто психическими средствами игры, но прежде чѣмъ дойти до зрителя эти средства проходятъ черезъ передаточную инстанцію совершенно иного порядка, черезъ научно руководимый фотографомъ физико-химическій экспериментъ свѣтопечатанія.

Фотографическій снимокъ вообще чрезвычайно неприроденъ, въ немъ нѣтъ ни одного природнаго цвѣта, нѣтъ даже чернаго и бѣлаго, но есть только свои чисто фотографическіе цвѣта. Ни тонъ ни перспективу человѣческой глазъ (глазъ европейскихъ великихъ живописцевъ) не видитъ такъ, какъ передаетъ ихъ объективъ фотографическаго аппарата. Въ фотографіи есть вообще большая зрительная неправда, безличная и мертвая научная неправда, если сравнить ее съ чудесной, живой художественной неправдой великихъ живописцевъ. О снимкахъ часто говорятъ, что они болѣе или менѣе искусны, что они даже «художественны». Критеріемъ въ этихъ случаяхъ служитъ сходство съ живописью. Фотографія

можетъ до нѣкоторой степени приблизиться къ живописи, подражать ей въ композиціи, въ распредѣленіи свѣта и тѣни, въ эффектѣ пятна. Нѣкоторые фотографическіе снимки, снятые противъ свѣта, даютъ впечатлѣніе живописнаго тона, въ другихъ чисто по живописному даны контрасты бѣлаго и чернаго, въ третьихъ остроумно найдены рисуночный контуръ. Однако и въ этихъ случаяхъ рѣчь можетъ идти лишь о подобіи живописи и рисунку, по существу же фотографія лишена цвѣта, и даже фотографическій бѣлый и черный цвѣтъ не имѣетъ ничего общаго съ бѣлымъ и чернымъ въ живописи и въ природѣ, а о линіи не можетъ быть и рѣчи, такъ какъ линія существуетъ только въ глазу и въ рукѣ художника. Кромѣ того фотографія никогда не можетъ приблизиться къ живописи настолько, чтобы перескочить черезъ препятствіе характерно фотографической фактуры — механическаго зернистаго строенія свѣточувствительнаго слоя въ позитивѣ. Въ кинематографіи, въ діапозитивѣ мы имѣемъ дѣло съ проэкціей, тѣнью. Окрашенность этой тѣни, однако, совершенно нежива, и неорганическую ея природу легко понять, сравнивъ ее съ живыми природными тѣнями, съ тѣнями лунными, съ дышащей воздухомъ солнечной тѣнью, положимъ, тѣнью отъ свѣтка на камнѣ.

Подражая живописи, фотографія стремится выйти изъ своего существа анти-искусства и уподобиться искусству. Ошибочное, конечно, и обреченное на неуспѣхъ стремленіе! Характеръ нашего переходнаго времени сказывается въ томъ, что даже кинематографъ, одинъ изъ наиболѣе развившихся видовъ анти-искусства, заимствуетъ приемы и цѣли искусства, питаясь глубоко чуждыми ему элементами, ища точку опоры въ живописи, въ театрѣ, въ литературѣ, снижая до себя возможности этихъ искусствъ. Не на этомъ пути кинематографъ могъ-бы найти себя.

### III.

Въ жизни кинематографъ чаще всего занимаетъ мѣсто театра. Естественно, что онъ смѣшивается иногда съ театромъ и въ большинствѣ случаевъ является какимъ-то нелѣпымъ полутеатромъ. Нелѣпымъ — потому что по существу между театромъ и кинематографомъ нѣтъ ничего общаго, кромѣ того, что и. то и другое — зрѣлище. Одна-

ко, спортивный матчъ или скачки тоже зрѣлище и даже нелишенное нѣкоторыхъ театральныхъ элементовъ (ихъ нелишены и засѣданіе парламента, и митингъ, и смотръ войскамъ), но все таки зрѣлище очень далекое отъ театра, какъ отъ искусства.

Любопытно, что сама жизненная практика проводитъ эту грань между театромъ и кинематографомъ въ очень важномъ моментѣ устройства ихъ и существованія. Кинематографическое дѣло — индустрія, въ самомъ реальномъ, обыкновенномъ и точномъ значеніи этого слова. Театръ, при всей зараженности къ нѣкоторымъ случаямъ индустриализмомъ эпохи, все же индустріей не сдѣлался и не сдѣлается. Ему недоступны два момента, существенные для всякой индустріи — моментъ расчета на широкій сбытъ, на массовое потребленіе и моментъ механическаго размноженія, моментъ штампа. Въ соотвѣтствіи этому вся организація кинематографическаго дѣла индустриальна и практика его до конца подчинена всѣмъ индустриальнымъ законамъ. Меценатство неизвѣстно въ кинематографіи, тогда какъ безъ меценатства театръ вообще не можетъ существовать. Ничего удивительнаго нѣтъ въ томъ, что кинематографическое дѣло попало въ руки людей, имѣющихъ индустриальные навыки и, кромѣ этого, не имѣющихъ «за душой» рѣшительно ничего.

Театральный міръ и кинематографическій въ жизни встрѣчаются, сталкиваются, пересѣкаются чисто внѣшнимъ образомъ. Театральные люди, вообще говоря, въ кинематографіи играютъ не очень замѣтную роль. Лучшіе театральные режиссеры не привидись въ кинематографѣ, и здѣсь нашлись режиссеры свои собственные, зачастую никогда не имѣвшіе никакого отношенія къ театру. Точно тоже можно сказать и объ актерахъ. Большимъ артистамъ театра не удалось сдѣлать въ кинематографѣ что-либо очень замѣтное. Во всякомъ случаѣ кинематографъ держится не ими, но своими собственными по праву знаменитыми исполнителями, часто лишенными малѣйшаго театрального опыта. Да театръ ихъ и не привлекаетъ — талантливыхъ и умныхъ изъ нихъ нѣкій тактъ удерживаетъ отъ театральныхъ выступленій.

Наконецъ, то «содружество искусствъ», которое въ какихъ-то случаяхъ прямо необходимо въ театрѣ, а въ другихъ не портитъ дѣла, въ кинематографѣ оказывается «ви къ селу, ни къ городу». Живописцу въ кинематографѣ

дѣлать нечего. Надо оговориться—живописецъ иногда можетъ быть очень полезенъ какъ человѣкъ «съ глазомъ», и особенно если онъ изобрѣтательный человѣкъ, чувствующій свое время и оттого способный высказаться не въ формахъ и приемахъ своего искусства. Вѣдь очень многие люди искусство нашего времени носить въ себѣ начало анти-искусства. Но если такой живописецъ и можетъ быть нуженъ для кинематографа, живопись его, примѣнимая въ театрѣ, здѣсь не примѣнима и не нужна.

Что же касается музыки, то ея роль въ кинематографѣ въ высшей степени замѣчательная и странная. Какой дикой мыслью показалось бы, напримѣръ, въ театрѣ сопровожденіе исполненія «Марія Стюартъ» музыкой садовой эстрады или муниципального воскреснаго концерта. Кинематографическая «Марія Стюартъ» не только мирится съ этимъ отлично, но прямо требуетъ такого аккомпанимента. Самая заурядная театральная комедія или драма не пойдетъ все же подъ ресторанныю музыку, и, однако, безъ этой музыки никто не станетъ смотрѣть самую остроумно придуманную и серьезно выполненную кинематографическую вещь. Безъ музыки вообще кинематографъ не смотрится. Кому пришлось видѣть такія безмолвныя показыванія фильма въ какомънибудь предпріятіи, тотъ знаетъ, какъ быстро утомляется глазъ и ослабѣваетъ вниманіе, какъ остро выступаетъ въ такихъ случаяхъ неживая, неоживленная, механическая природа кинематографа.

Нѣчто довольно близкое къ значенію музыкальнаго аккомпанимента въ кинематографѣ, это его значеніе въ циркѣ, и на спортивномъ состязаніи. Единственное соотвѣтствіе зрѣлищу, которое можетъ въ данномъ случаѣ найти музыка, это соотвѣтствіе только ритмическое. Въ кинематографѣ музыка имѣетъ характеръ двойкой иллюстраціи — эмоциональной (и это наиболѣе вульгарный случай) — ритмической (и это случай наиболѣе интересный). Прислушайтесь къ искусному кинематографическому аккомпаньютору. Не смущаясь плететъ онъ свою невѣроятную мозаику изъ Шопена, оперы Верди или Чайковского, эстраднаго романса, ресторанныаго танца, начинающаго, обрывающаго, не кончая, и все во время, не въ смыслѣ эмоциональнаго соотвѣтствія дѣйствія, но въ болѣе глубокомъ и важномъ ритмическомъ смыслѣ. И ча-

сто даже взыскательный въ музыкальномъ отношеніи зритель прощаетъ ему эту чудовищную музыку, такъ какъ не слышитъ мѣсть, но скользитъ вслѣдъ за нимъ по ритмамъ зрѣлица, не замѣчаетъ отдѣльныхъ кусочковъ мозаики, но отзывается лишь на ритмику ея звукового узора.

Кинематографическій аккомпаниментъ научилъ современнаго человѣка плѣняться музыкой Джазбанда — музыкой звука разсыпаннаго и нанизаннаго на ниточки ритмовъ. Искусство музыки въ сколько-нибудь серьезномъ смыслѣ, разумѣется, такъ же не имѣетъ никакого отношенія къ кинематографу, какъ искусство живописи, но въ музыкѣ кинематографъ ищетъ какой-то крайне необходимый ему звуковой и ритмической матеріалъ. Нѣтъ ничего болѣе ложнаго, чѣмъ называть кинематографъ нѣмымъ. Безъ звука, безъ слышимаго ритма онъ не существуетъ, не доходитъ до зрителя, и зритель воспринимаетъ его только тогда, когда и видитъ его и слышитъ. Это, конечно, подчеркиваетъ обостренно ритмическую натуру кинематографа, значить и механическую вмѣстѣ съ тѣмъ, потому что ритмъ — единственный голосъ механическихъ силъ и неорганическаго міра.

Театръ живеть жизнью словъ, звукомъ и ритмомъ человѣческой рѣчи. И даже безсловесный механической театръ не менѣе словесно выразителенъ, потому что мимика не есть отказъ отъ слова, а только подразумѣваніе слова, и мимическій разговоръ, это все же разговоръ (съ другимъ или съ самимъ собой), а не что-либо иное, и часто даже особенно напряженный разговоръ. Мимическая рѣчь, это рѣчь произнесенныхъ или произносимыхъ словъ, и мы знаемъ, насколько могутъ быть краснорѣчивѣ такія слова словъ произнесенныхъ и произносимыхъ. Мимическій театръ можетъ быть сопровождается музыкой только специально для него написанной, ибо только такая музыка можетъ быть соотвѣтственной его скрыто словесному содержанію, болѣе важному въ данномъ случаѣ, чѣмъ содержаніе ритмическое. Пантомима, балетъ не могутъ идти подѣ «чужую» музыку. Напротивъ, вошло въ обычай исполнять такъ называемые пластическіе танцы (Айседора Дунканъ и прочіе) подѣ откуда угодно заимствованную музыку, потому что берется здѣсь только ея ритмическое содержаніе. Оттого пластическіе танцы ближе къ ритмическимъ упражненіямъ Далькроза, къ акробатикѣ, къ цирку, чѣмъ къ балету, пантомимѣ,

театру. Кинематографъ, въ свою очередь, ближе къ этой группѣ ритмическихъ анти-искусствъ, чѣмъ къ словесному или безсловесному театральному дѣйствию.

Зритель кинематографа ни на одну минуту не заблуждается въ томъ, что фигуры экрана не говорятъ. Онъ не воображаетъ за нимъ никакихъ словъ и не видитъ въ томъ надобности. Любопытно что надписи экрана въ огромномъ большинствѣ случаевъ составлены не въ драматической формѣ, но въ повѣствовательной. Онѣ рассказываютъ о томъ, что происходитъ, въ третьемъ лицѣ, онѣ говорятъ не за актеровъ, а за зрителя. Диалоги въ надписяхъ встрѣчаются чрезвычайно рѣдко, составители ихъ избѣгаютъ и монологовъ. Нерѣдки за то разсужденія «со стороны» — подсказыванія морали, эмоціи, оцѣнки, — все то что въ театральномъ зрѣлищѣ выпадаетъ на долю отнюдь не актера, но зрителя. Если бы понадобилось передѣлать для кинематографа театральную пьесу, ее пришлось бы прежде всего пересказать въ надписяхъ въ повѣствовательной формѣ.

Такія передѣлки, какъ всѣ знаютъ, не часты и вообще говоря неудачны. Въ театральномъ репертуарѣ нѣтъ никакихъ преимуществъ для кинематографа по сравненію съ повѣствовательной прозой. То и другое служитъ лишь матеріаломъ для специальной обработки. Драматическая форма не облегчаетъ, но затрудняетъ дѣло. Для надписей приходится превращать ее сначала въ форму повѣствовательную. Къ литературному повѣствованію и къ историческому повѣствованію кинематографъ обращается гораздо болѣе охотно, чѣмъ къ драмѣ или комедіи. Въ его обращеніи къ художественной прозѣ,—такъ-же какъ въ его стремленіи вопреки всякой логикѣ походить на театръ, сказывается также его малая осознанность, шаткость всей его современной позиціи.

#### IV.

Современный кинематографъ усиленно питается литературой. Пища, однако, которой усвоить онъ никакъ не можетъ. Почти всегда это приводитъ кинематографъ только къ профанации литературы и къ безмысленной растратѣ всѣхъ своихъ собственныхъ возможностей. Ни одна литературная вещь не обходится въ кинематографѣ

безъ сильнаго искаженія. Главной причиной этого является индустриальная практика. Мировое кинематографическое дѣло находится въ рукахъ американцевъ, и Европа не въ состояннн съ ними конкурировать. Законы массоваго потребленія сказываются здѣсь очень наглядно. Въ Америкѣ такъ велико число экрановъ, что какой-нибудь новый фильмъ Парамаунтъ или Фоксъ уже окупается и даетъ положенную прибыль, пропутешествовавъ по однимъ американскимъ экранамъ. Въ Европу можетъ онъ быть данъ поэтому по очень низкой цѣнѣ, по такой, по какой не могутъ продавать свой «товаръ» европейскія фирмы. Именно поэтому для какого нибудь провинціального экрана въ Германнн или Италнн продукция самыхъ дорогихъ американскихъ фирмъ оказывается самымъ дешевымъ товаромъ. Американская конкуренція почти совершенно уничтожила недавно еще цвѣтущую итальянскую кинематографическую промышленность, а нѣмецкая кое какъ держится лишь благодаря относительно большому числу экрановъ въ Германнн (ихъ здѣсь около 25.000, тогда какъ въ Италнн около 4.000), а также благодаря специальнымъ охранительнымъ мѣропрнятнямъ государства.

Америка предписываетъ законы кинематографнн, и еще какая при этомъ Америка! Отнюдь не талантливый Холивудъ, не Бостонъ и даже не Нью-Йоркъ, но Америка массоваго потребителя, провинціальная, обывательская, сѣрая, смертельно скучная Америка, та самая, которая, какъ говорятъ, на Холивудскихъ дѣловыхъ картахъ, показывающихъ распространннн экрана, обозначается весьма выразительно: Никсъ Ландъ — страна глупцовъ. Вкусы и привычки «страны глупцовъ» господствуютъ такимъ образомъ надъ американскимъ кинематографическимъ дѣломъ, а черезъ него и надъ европейскимъ зрителемъ. Что же касается морали, то, какъ извѣстно, ни одинъ фильмъ не можетъ получить массоваго распространеннн въ Америкѣ, не имѣя санкцнн Федерацин женскихъ клубовъ. Благодаря финансовому и техническому могуществу американской кинематографнн эта почтенная Федерацин благонамѣренныхъ дамъ устанавливаетъ теперь образцовую мораль для всего мнра.

Что же удивительнаго въ томъ, что ходячая кинематографическая мораль (мораль «страны глупцовъ» и женскихъ клубовъ) — прямо чудовищна. Это вообще одно

изъ самыхъ странныхъ впечатлѣній современнаго кинематографа. Почти послѣ каждаго посѣщенія кинематографа невольно спрашиваешь себя съ удивленіемъ, какъ можетъ вынести эту невѣроятную пошлость самый средней, самый обыкновенный зритель, самый скромный и немудрящій человѣкъ съ улицы Рима, Парижа или Берлина — дактилографка, прикащикъ, мелкій служащій! Кинематографическая мораль, кинематографическое представленіе о жизни несомнѣнно гораздо ниже той морали и того взгляда на жизнь, которымъ учить каждаго его собственный будничныи обиходъ. Такихъ мнѣній не выскажеть онъ, не встрѣтитъ ихъ въ случаяхъ жизни, рассказанныхъ ему кѣмъ-нибудь, не прочтетъ ихъ въ газетной хроникѣ. А если, вмѣсто кинематографа, войдетъ онъ въ какой-нибудь самый простенькій театръ, — на какую тогда сравнительную героическую высоту сразу поднимется мораль самой заурядной пьесы.

Одно изъ правилъ кинематографической индустріи — не касаться никакихъ серьезныхъ темъ. Но когда кинематографъ все же случайно касается ихъ, то положительно диву даешься, на кого можетъ быть расчитанъ подобный вздоръ. Въ наше время очень глубокихъ и очень трагическихъ социальныхъ противорѣчій какъ, напримеръ, изображены въ кинематографѣ отношенія труда и капитала? Зритель только что прочитавшій на газетномъ листѣ о гигантскихъ потрясеніяхъ, которыми грозитъ конфликтъ каменноугольныхъ рабочихъ и хозяевъ въ Англии, переводить глаза на экранъ и здѣсь немедленно видитъ фальшивую поучительную исторію прилежнаго рабочаго, который въ награду за свою добродѣтель становится капиталистомъ и женится на хозяйской дочкѣ. На такія вещи стыдно смотрѣть, и, однако, онъ показывается изъ вечера въ вечеръ въ рабочихъ кварталахъ современныхъ большихъ городовъ!

Чтобы уйти нѣсколько отъ воображенія страны глупцовъ и женскихъ клубовъ кинематографъ обращается къ литературѣ. Но литературное произведеніе должно опять таки быть подано въ такомъ видѣ, чтобы оно могло отвѣтствовать психикѣ массоваго американскаго потребителя и выдержать цензуру моральныхъ американскихъ дамъ. Литература разумѣется съ трудомъ выдерживаетъ и тотъ и другой критерій. Самъ Диккенсъ при этихъ условіяхъ по-

кажется и слишкомъ сложнымъ и слишкомъ дерзостно имморальнымъ.

Европейская кинематографія вообще говоря свободнѣе американской, хотя и она заражена американизмомъ въ самомъ дурномъ значеніи этого слова. Надо надѣяться, что бѣда американизма можетъ быть временная; быть можетъ такъ или иначе освободится Европа отъ американской фильмовой гегемоніи и сама Америка найдетъ иныя возможности, кромѣ обслуживанія страны глупцовъ и исканія одобреній у Федерациі женскихъ клубовъ. Низкопробная «идеологія» современнаго кинематографа сама по себѣ явленіе очень интересное и важное, но это скорѣе явленіе общественное и экономическое (низкое качество массоваго рыночнаго товара въ индустріи). Оно все же мало что даетъ для пониманія кинематографа съ точки зрѣнія искусства и анти-искусства. Любопытнѣе разсмотрѣть тѣ искаженія литературныхъ вещей, которыя обусловлены не только сбытомъ въ странѣ глупцовъ и цензурой американскихъ женскихъ клубовъ, но самой природой кинематографа.

Возьмемъ какой-нибудь простѣйшій романъ, романъ приключеній, свободный отъ какихъ бы то ни было психологическихъ сложностей, напримѣръ, «Три мушкетера». Казалось бы, что можетъ быть кинематографичнѣе! Однако, и «Три Мушкетера» въ фильмѣ подвергается усиленной и своеобразной обработкѣ. Во первыхъ, тщательно удаленъ печальный элементъ — мадамъ Бонасье отнюдь не умираетъ, отравленная злой Ми-леди, какъ слѣдовало бы по роману Дюма. Во вторыхъ, центромъ всего фильма сдѣланъ эпизодъ, не особенно даже подробно рассказанный самимъ авторомъ — поѣздка Д'Артаньяна въ Англію за брилліантами королевы подаренными Букингаму. Здѣсь кинематографъ какъ бы разцвѣтаетъ, попавъ наконецъ, на свою излюбленную почву — погоня, скачка, преслѣдованія, препятствія, передѣзанія черезъ стѣны, прыжки въ воду съ высоты и т. п. Введенъ цѣлый рядъ приключеній, которыхъ вовсе нѣтъ у Дюма, и тотъ акробатическій способъ, которымъ Д'Артаньянъ — Дэгласъ Фербенксъ попадаетъ въ Парижъ, несмотря на всѣ заставы Ришелье, конечно и не снился никогда старому французскому романисту.

Характеръ всѣхъ этихъ передѣлокъ и вставокъ очень знаменателенъ. Изъ образцовѣйшаго романа «плаща и

шпаги» сдѣланъ весьма характерный акробатическій фильмъ. Въ первыхъ сценахъ Дѣгласъ Фербенксъ играетъ Д'Артаньяна сильно комически, очень напоминая своего же «Багдадскаго Вора». Какъ хорошій кинематографическій исполнитель, онъ понимаетъ, что кинематографическая сценичность требуетъ уклона, если не въ акробатику, то въ клоунаду. Но какъ только является поводъ, начинается и акробатика. Можно ли было сомнѣваться, что и этотъ фильмъ не обойдется безъ «бѣга по крышамъ», пусть непредусмотрѣннаго у Дюма! Такъ и есть: «при первомъ удобномъ случаѣ» Д'Артаньянъ и мадамъ Бонасье оказываются на крышѣ, и здѣсь именно и происходитъ ихъ любовное объясненіе.

Этотъ «бѣгъ по крышамъ», эти прыжки и лазанія, эти погони и скачки, — все это какая то глубокая кинематографическая необходимость. Литературная вещь, въ которой совсѣмъ нѣтъ ни для чего этого повода, едва ли годится вообще для передѣлки въ фильмъ. Впрочемъ иной смѣлый постановщикъ не задумывается ихъ ввести. Представьте, что не взирая на цензуру женскихъ клубовъ, ктонибудь рѣшился бы поставить Мадамъ Бовари. Что же! Пришлось бы изобразить Родольфа и Эмму скачущими верхомъ черезъ сельскія изгороди, и пожалуй бѣднаго Леона заставили бы проникать въ мирный руанскій отель по водосточной трубѣ и черезъ слуховое окно. А главное пришлось бы закончить повѣсть нѣсколько иначе, чѣмъ закончилъ ее Флоберъ, напримѣръ такъ: Эмма исцѣляется отъ болѣзни медицинскимъ искусствомъ своего мужа и примиряется съ нимъ надъ кроватью спящей дочери. Это не шутка. Надо понять, что профанация такой вещи какъ мадамъ Бовари въ кинематографѣ дѣйствительно не избѣжна. Художественная литература и фильмъ несомнѣстимы другъ съ другомъ по самой своей сущности.

## V.

Передѣлки повѣствовательной прозы для театра иногда очень законны, такъ какъ есть прозаики, воображавшіе и видѣвшіе сюжетъ чисто сценически, напримѣръ, Достоевскій. Но передѣлка романа или разсказа для кинематографа, это такая же «квадратура круга» какъ передѣлка его для цирка. И это говорится вовсе не для того,

чтобы «унизить» циркъ или кинематографъ. У каждаго изъ этихъ зрѣлищъ своя особая стезя и свое назначеніе. Изъ передѣлокъ выходитъ только лже-театральный кинематографъ, то есть кинематографъ, стоящій ниже уровня самаго посредственнаго театра и не имѣющій, кромѣ того, никакихъ кинематографическихъ заслугъ.

Художественная литература — это искусство обращающееся къ воображенію. Безъ воображенія не только нельзя написать порядочнаго романа, но нельзя и прочитать его. Умѣть читать, значитъ прежде всего умѣть воображать. Недаромъ учимся мы читать на гениальной дѣтской литературѣ, на воображеніи Гримма и Андерсена, Жюль Верна, Дефо и Стивенсона. Кинематографъ же какъ разъ стремится замѣнить воображеніе изображеніемъ; тамъ гдѣ надо было бы разсказать, онъ хочетъ показать. Но вѣдь вся настоящая художественная литература основана именно на непоказуемомъ. Развѣ найдется мальчикъ съ увлеченіемъ прочитавшій пять — шесть разъ подрядъ « послѣдняго изъ Могиканъ », который не былъ бы разочарованъ, поглядѣвъ недавно шедшій подъ этимъ названіемъ фильмъ? Фильмъ былъ очень добросовѣстный въ смыслѣ костюмовъ эпохи, въ смыслѣ снимковъ съ натуры въ соответствующихъ мѣстахъ. Но въ то время какъ самое имя Чингаччукъ или Ункасъ преисполняетъ трепетомъ дѣтскія сердца, — что могутъ внушить эти дѣловитые снимки, стремящіеся повторить выдумку, а на самомъ дѣлѣ только поддѣлывающіе нѣкое какъ бы дѣйствительное происшествіе? Увы, поэзія и не ночевала здѣсь! Ароматовъ дѣвственнаго лѣса больше на страницахъ истрепанной книжки, чѣмъ въ этихъ быстро бѣгущихъ одна за другой фотографіяхъ, такъ удивительно однообразныхъ во всемъ своемъ разнообразіи и всегда такъ похожихъ... только на фотографію. Языкъ фотографіи, это « полицейскій » языкъ, языкъ документа и протокола, и очень трудно заставить этотъ языкъ повторять рассказы великихъ повѣствованій.

Кинематографъ созданъ для людей безъ воображенія. Почему то одно время называли его « иллюзионнымъ театромъ ». На самомъ дѣлѣ нѣтъ кажется менѣе иллюзорнаго зрѣлища. Въ чемъ иллюзія? Въ томъ, что, « кажется будто это живые люди » или, « что кажется будто они говорятъ »?. Но несомнѣнно никогда ни одной минуты это никому не кажется, и нѣтъ ничего менѣе живого вообще

чѣмъ кинематографическій или фотографическій человекъ. Ни для какой другой иллюзіи кинематографъ (или фотографія вообще) не оставляетъ мѣста, благодаря своей протокольной точности, фактичности, подробной описательности. И видѣть Раскольниковъ на сценѣ театра жутко, потому что не было, нѣтъ и не можетъ быть гражданина вселенной Родіона Раскольниковъ, есть только житель невѣдомаго города — вѣчный образъ Раскольниковъ. Но на театральной сценѣ Раскольниковъ все же говоритъ и живетъ словами Достоевскаго, онъ обрѣтаетъ въ этомъ новое иллюзорное бытіе, бытіе роли, бытіе рождающагося въ актерѣ театральнаго персонажа. Въ кинематографѣ фотографически подробно показанный, движущійся но не живой Раскольниковъ не оставляетъ никакихъ иллюзій, за нимъ нѣтъ гениальныхъ словъ Достоевскаго и тогда значить за нимъ нѣтъ и вообще рѣшительно ничего. Его « преступленіе » — лишь фотографически запротokolированный случай изъ газетной уголовной хроники.

Въ кинематографическомъ движеніи, съ другой стороны, все возможно и ничто не удивительно. Въ такъ называемыхъ « комическихъ » американскихъ фильмахъ происходятъ невѣроятныя вещи, напримѣръ, люди, преслѣдуемые стадами львовъ, бѣгутъ по крышамъ вагоновъ быстро мчащагося поѣзда, цѣпляются на всемъ ходу за всячій мостъ, и такъ далѣе. Все это результатъ какого-то оптического и фотографическаго фокуса, рассчитаннаго на что угодно, только не на воображеніе. Въ центрѣ художественной литературы стоитъ человекъ, и воображеніе, къ которому взываетъ она, проникнуто тѣмъ антропоморфизмомъ, которымъ проникнуто все вообще творческое усиліе античнаго, пре-европейскаго и европейскаго человека. Для этого воображенія необычно все то, что выходитъ за предѣлы чисто человѣческаго опыта. Но статика и динамика кинематографическаго человека (то есть фотографическаго снимка) можетъ быть построена совершенно иначе, можетъ нарушить по волѣ оптическаго фокуса всѣ законы человѣческой статики и динамики. « Антропоморфическому » воображенію здѣсь дѣлать нечего, оно бездѣйствуетъ, такъ какъ явленіе выходитъ за его предѣлы.

Во всякомъ спортѣ, во всякой акробатикѣ есть приближеніе человека въ механическому аппарату. Но приближеніе все же относительное, акробатъ остается жи-

вымъ человѣкомъ и оттого зритель очень остро чувствуетъ малѣйшій выходъ акробата за предѣлы нормальныхъ человѣческихъ силъ и скоростей. Прыжокъ на высоту нѣсколькихъ метровъ захватываетъ у зрителя дыханіе, и тотъ же зритель совершенно спокойно всматривается на человѣка летящаго на аэропланѣ на высоту нѣсколькихъ тысячъ метровъ. Авіаторъ летитъ вѣдь не средствами человѣческаго аппарата (какъ летитъ птица средствами своего птичьяго аппарата), но средствами аэроплана. Летательный опытъ аэроплана находится за предѣлами нашего антропоморфическаго воображенія. Границы опыта машины намъ неизвѣстны по нашему собственному опыту и оттого въ томъ что дѣлаетъ машина нѣтъ ничего необыкновеннаго. Мы легко допускаемъ, что здѣсь все возможно. Человѣкъ, летящій на аэропланѣ, находится какъ бы на попеченіи нечувствуемыхъ нами машинныхъ возможностей. Подобно этому человѣкъ на экранѣ кинематографа находится на попеченіи нечувствуемыхъ нами въ нашемъ собственномъ опытѣ оптическихъ возможностей. Никакіе его выходы за нормальные предѣлы человѣческихъ силъ и скоростей не удивляютъ и не волнуютъ насъ. Воображеніе наше молчитъ.

Но если воображеніе наше молчитъ въ какомъ-нибудь акробатически-комическомъ фильмѣ, почему бы вдругъ могло оно заработать въ фильмѣ сантиментальномъ или литературномъ? При всемъ нашемъ желаніи «настроиться иначе», мы не въ состояніи этого сдѣлать. Пусть салонный герой во фракѣ склоняется надъ молодой дѣвушкой, изображая на своемъ лицѣ печаль и страсть по готовымъ рецептамъ театра, — мы отлично знаемъ, что это лишь проекціонная тѣнь, готовая по волѣ оптическаго фокуса черезъ нѣсколько мельканій прыгнуть на улицу съ третьяго этажа или вскочить на ходу въ бѣшенно несущійся автомобиль. И если этого не случается, развѣ не начинаетъ зритель немного скучать, и, главное, развѣ не правъ онъ въ своемъ нетерпѣніи, свидѣтельствующемъ о какомъ-то инстинктивномъ пониманіи имъ подлинныхъ основъ кинематографа?

Этого пониманія къ сожалѣнію лишены многія попытки «облагородить» кинематографическое представленіе. Привлеченіе лучшихъ, великихъ актеровъ театра не приводитъ рѣшительно ни къ чему: Дузе, сама Дузе не имѣла успѣха въ снятомъ съ нея фильмѣ! Нѣмецкая кинематография

матографія, утомленная пошлость американскихъ нраво-учительныхъ эпизодовъ, пытается внести въ фильмъ «художественность» (Тѣни, Кабинетъ Доктора Калигари) или глубокомысліе (постановки съ Эмилемъ Яннингсомъ). Но «художественность» въ лучшемъ случаѣ сводится къ подражанію живописи (графикъ въ *Die Schatten*), а глубокомысліе приводитъ къ чепухѣ «кинематографическаго мистицизма», еще болѣе невыносимо пошлаго, чѣмъ любой американскій фильмъ.

Болѣе серьезны нѣкоторыя тщательныя историческія инсценировки, напримѣръ *Fredericus Rex* или американскіе фильмы изъ исторіи Дальняго Запада, а также сказки, — «Нибелунги», «Робинъ Гудъ», «Багдадскій Воръ». Во всѣхъ этихъ наиболѣе удачныхъ вещахъ чисто театральные элементы сведены до минимума, подражанія театру здѣсь чисто нѣтъ. Литературныя данныя также играютъ роль скромную — канва литературная намѣчена безъ всякихъ претензій. Здѣсь главное въ постановкѣ, въ операторѣ и въ фотографѣ, и благодаря этому кинематографъ начинаетъ, наконецъ, здѣсь принадлежать самому себѣ и своимъ собственнымъ средствамъ. Битвы исторіи и чудеса сказокъ, одинаково несбыточные для всякаго другого человѣческаго зрѣлища, разрѣшаетъ онъ приемами чисто оптическими, то есть спеціально и заново имъ и въ немъ найденными. И какъ разъ наиболѣе слабая сторона такихъ постановочныхъ фильмовъ это ихъ городьба, когда она пытается быть не кинематографически-находчивой, а исторически и эстетически вѣрной. Роскошь костюмовъ также для кинематографа вещь излишняя. Надо сказать, что фальшь сценическаго переодѣванія въ кинематографѣ гораздо болѣе замѣтна, чѣмъ въ театрѣ. Это понятно, потому что фотографическій аппаратъ точнѣе протоколируетъ видимость нежели нашъ глазъ. Какъ невыносимо фальшивы, напримѣръ, всегда фотографическіе снимки съ театра! Въ кинематографѣ это менѣе замѣтно лишь вслѣдствіе быстрого мельканія снимковъ одного за другимъ.

## VI.

И все таки, несмотря на все вышесказанное, почти всегда пріятно посмотреть кинематографъ! И въ этой простѣйшей и кратчайшей формулѣ заключается огромнѣй-

шее завоеваніе анти-искусства. Приятно смотрѣть въ кинематографъ чаще всего не то, что показывается съ такою затратой всяческой энергіи, но самыя обыкновенныя, самыя незамѣтныя вещи. Приятны иногда просто идущіе люди, особенно люди идущіе по лѣстницѣ. Всегда весела улица, заманчивъ портъ, увлекательны строго согласованныя движенія людей пускающихъ въ ходъ аэропланъ. Всегда съ удовольствіемъ видишь катящійся автомобиль или отчаливающій пароходъ. Движеніе человѣка само по себѣ оказывается достаточнымъ зрѣлищемъ. И это совсѣмъ не въ томъ смыслѣ, въ какомъ у артиста театра можетъ быть плѣнительный жестъ (жестъ рукъ у Дузе). Тамъ важень значущій жестъ, здѣсь выступаетъ на первый планъ движеніе независимо отъ того, что оно значитъ. Лишь бы оно было подчинено нѣкоторому ритму.

Человѣческая сторона движенія сама по себѣ играетъ малую роль. Движеніе механизма машины можетъ быть источникомъ совершенно того же удовольствія, которое доставляетъ движеніе человѣка. Представьте театръ, на сценѣ котораго нѣсколько мгновений вниманіе зрителей занято исключительно движеніемъ машины. Нелѣпость! Но въ кинематографѣ это случается сплошь и рядомъ, и здѣсь это нисколько не нелѣпость. Отличіе театра отъ кинематографа сказывается въ этомъ особенно ясно. Въ природѣ здѣсь удастся лучше всего то, въ чемъ есть движеніе и отчетливый ритмъ—не чаща лѣса, но уходящія одна за другую волъ цѣпи горъ. И особенно, конечно, воды—прибой волнь, теченіе рѣкъ; младенчество кинематографа недаромъ началось съ водопадовъ—лѣтъ пятнадцать лѣтъ тому назадъ показывали ихъ безъ конца.

Все это, и въ человѣкѣ, и въ механизмѣ, и въ природѣ то, что выражаетъ себя въ ритмѣ. Въ человѣкѣ и въ природѣ кинематографъ силенъ тогда, когда являетъ намъ «аппаратныя» стороны человѣка и «моторныя» свойства природы. По отношенію къ механическимъ ритмамъ человѣческихъ движеній кинематографъ играетъ ту самую роль, которую играетъ живопись по отношенію къ предметности. Яблоки на холстѣ Сезанна мы реализуемъ съ вдесятеро большей силой чѣмъ реальныя яблоки, оттого что Сезаннъ возводитъ насъ за собой на высшій уровень реализаціи вещей. Подобно этому, тѣ самыя механическіе ритмы простѣйшихъ движеній, которые въ жизни не вы-

звали бы въ насъ никакихъ ощущеній, доставляютъ намъ огромное удовольствіе въ кинематографѣ, потому что воспринимаются нами сквозь болѣе остро и болѣе зорко **уловившій ихъ глазъ движущейся фотографіи**. Чтобы намъ было легче усвоить ихъ, намъ приходится на помощь музыкальный аккомпаниментъ.

Можно дѣлать какіе угодно упреки современности, признавать ее обдѣлившей живописно, архитектурно, литературно даже, но нельзя отказать ей въ небываломъ **р и т м и ч е с к о м ъ б о г а т с т в ѣ о б ы д е н н о й ж и з н и**. Всякое управленіе механическимъ аппаратомъ есть уже ритмическое дѣйствіе, потому что живущая по строгимъ ритмическимъ законамъ машина не допускаетъ неритмическаго къ себѣ отношенія, — она тогда просто отказывается служить. Можно очень различными способами и очень произвольными движеніями развести костеръ въ лѣсу, но открыть газъ въ кухнѣ, зажечь электрическую лампу, заставить дѣйствовать лифтъ, можно только однимъ опредѣленнымъ движеніемъ, имѣющимъ свою ясную ритмическую формулу. Великой ритмической школой является улица современнаго большого города, гдѣ уже исчезло такое относительно неритмическое существо, какъ лошадь, гдѣ пѣшеходъ, человекъ терпимъ лишь постольку, поскольку способенъ онъ примѣниться къ механическимъ ритмамъ и уподобиться безошибочно дѣйствующему аппарату. Всѣ тѣ въ современности, кто имѣютъ отношеніе къ механизированному труду и къ механическимъ средствамъ передвиженія перевоспитываются глубоко въ своемъ ощущеніи времени. Ощущеніе законномѣрной раздѣленности времени у нихъ столь же сильно, сколь было сильно ощущеніе законномѣрно раздѣленнаго пространства у эпохъ создавшихъ великую живопись и архитектуру. То были по истинѣ статическія эпохи, а мы живемъ, повидимому, на зарѣ динамическихъ цикловъ, и въ этомъ безпомощность наша во всякой «статикѣ» — прежде всего въ искусствѣ распредѣляющемъ вѣсь въ пространствѣ — въ архитектурѣ. Мы вновь какъ бы стали бездомны и потеряли совершенно чувство неподвижной стѣны (картина) и чувство взаимоотношенія неподвижныхъ вещей (убранство комнатъ). Изъ повелителей пространства мы превратились въ рабовъ времени.

Мы превратились въ **р а б о в ъ** времени, потому

что добываемыя нами новыя скорости создаютъ новыя раздѣленности времени, новыя ритмы неорганическаго порядка, нечеловѣческаго свойства и, слѣдуя имъ, мы все же не перерождаемся органически, но только переводимъ тѣмъ же. Мы не овладѣваемъ ими (птица владѣетъ своимъ крыломъ, но это только игра словъ, что авиаторъ владѣетъ своимъ аппаратомъ), но приспособляемся къ нимъ и подчиняемся имъ. Не только рабочій, прожившій цѣлый день однимъ движеніемъ съ движеніемъ станка, но и любой пассажиръ метро, доставившій себя изъ дома къ мѣсту службы и назадъ, съ точностью и машинальностью письма, доставляемаго пневматической почтой, — оба они р и т м и ч е с к и новыя люди. Ритмически посвященъ всякій, кого по гладкому асфальту улицы мчитъ стучащій своимъ стальнымъ сердцемъ моторъ. У этого посвященнаго — какимъ внѣ ритма жизни, какимъ отсталымъ, какимъ неурегулированнымъ бѣніемъ бьется его собственное бѣдное человѣческое сердце, годное лишь на то, чтобы измѣрить конечность и относительность органическаго движенія въ *regretium mobile* механическихъ силъ!

Новый ритмическій человѣкъ — естественный зритель кинематографа. Инстинктивно влечетъ его къ себѣ эта механическая проекція живой жизни. Освобожденные отъ органическихъ элементовъ бытія, отъ осязательности и вѣсомости, отъ красокъ и голосовъ живой жизни, отчетливы здѣсь и властны ритмы человѣческаго аппарата. Тѣсныѣ и логичныѣ связываются они съ ритмами машинъ управляющими, пока еще только отчасти, современной жизнью. Въ силу того быть можетъ, при всѣхъ недостаткахъ кинематографа, современная жизнь находить въ немъ несравненно болѣе вѣрное отраженіе и выраженіе чѣмъ въ современномъ искусствѣ.

Жизнь эта, сужая кругъ дѣятельности искусствъ, атрофируя чувство архитектуры, упраздняя литературу, загоняя живопись въ пустынные залы никому не нужныхъ выставокъ, побѣждая театръ вліяніемъ экрана, цирка и мюзикъ-холла, рождаетъ однако и самую надобность въ анти-искусствѣ, захватываетъ энергію человѣка вновь созданными видами рекреации-кинематографомъ, спортомъ, газетой. Мы живемъ въ переходное время, мы только едва успѣли переступить за грань великой европейской цивилизации XVII — XIX вѣка и оттого мы еще полны воспомин-

наніемъ объ искусствахъ, подчасъ заглушающихъ первый лепетъ анти-искусства. Духъ эпохи создалъ то могущественное притяженіе кинематографа, которое никто не рѣшится отрицать и которое уже сдѣлало его очень замѣтнымъ социальнымъ феноменомъ. Внутренняя природа кинематографа не осознана, однако, ни тѣми, кто идетъ къ нему, ни тѣми, кто въ наше время руководить имъ. И, несомнѣнно, будущее кинематографа зависитъ исключительно отъ осознанія имъ своихъ возможностей, то есть отъ его полнаго разрыва съ искусствомъ и развитія въ немъ элементовъ анти-искусства.

## VII.

Кинематографъ находится въ очень дурныхъ рукахъ, въ рукахъ людей не понимающихъ, за единичными исключениями, ни искусства, ни анти-искусства. Въ энергіи кинематографическаго дѣла наблюдается поэтому сейчасъ нѣкоторая заминка, оно какъ бы уперлось въ тупикъ. Напрасно конкурирующія американскія компании соперничаютъ другъ съ другомъ милліонами истраченныхъ на постановку долларовъ, тысячами статистовъ, километрами городьбы. Эти очень вульгарные способы воздѣйствія на зрителя имѣютъ свой предѣлъ, какъ всякія чисто количественныя достиженія. вмѣстѣ съ тѣмъ не видно никакой внутренней работы надъ кинематографомъ. Невѣжественные люди, вершашіе кинематографическія дѣла, бросаютъ милліоны на бессмысленное богатство постановокъ и не затрачиваютъ ничего на поиски новыхъ путей, на работу опытную, лабораторную, студійную.

Здѣсь сказывается обычный жалкій расчетъ индустріи широкаго потребленія. Она не заинтересована въ качествѣ и легко ставитъ подъ угрозу свою продукцію, не замѣчая, что потребитель уже переросъ навязываемый ему товаръ. Такое чисто хищническое отношеніе къ кинематографу должно привести его къ преждевременной старости, къ раннему захирѣнію. Въ своей безграмотной спеціальной прессѣ практики кинематографіи любятъ говорить объ «искусствѣ экрана», но сами они, конечно, ни въ грошъ не цѣнятъ это искусство, заботясь только о томъ, какъ бы подкрасить свой зрѣлищный товаръ замашками плохого

театра или профанаціей литературныхъ произведеній. Среди такихъ вершителей своей судьбы кинематографія не найдетъ, конечно, никогда для себя мецената, подобнаго тѣмъ, которые такъ много сдѣлали для театра. Созданіе новой кинематографіи въ очень сильной степени зависитъ отъ экономической обстановки кинематографическаго дѣла, и эта обстановка такова, что она не внушаетъ особаго оптимизма. Первый и самый важный шагъ европейской кинематографіи, это освободиться отъ гегемоніи вульгарнѣйшихъ продуктовъ американской промышленности. Но это, повидимому, возможно лишь при вмѣшательствѣ государства. Государственный протекціонизмъ несетъ съ собой, однако, другую опасность, которую изобличаетъ кинематографическій опытъ въ Совѣтской Россіи. Совѣтская Россія, благодаря своей изоляціи, находится, казалось бы, въ выгодномъ положеніи, не будучи обязана ни къ приему продукціи рассчитанной на «страну глупцовъ», ни къ подчиненію цензурѣ американскихъ дамскихъ клубовъ. Но тамъ другая бѣда — государственная власть прежде всего желаетъ видѣть въ кинематографіи средство политической пропаганды. И, разумѣется, для искусства такой подходъ столь же по существу безплоденъ, сколько безплоденъ онъ и для искусства.

Но если все таки новой кинематографіи суждено было бы осуществиться, уже теперь можно было бы намѣтить ея нѣкоторыя черты, вытекающія изъ самой сущности кинематографа. Кинематографъ долженъ покончить съ тѣмъ заблужденіемъ, что можетъ найти точку опоры въ искусствахъ, по существу ему чуждыхъ и даже противоположныхъ — въ живописи, въ театрѣ, въ литературѣ романа. Всякая уступка, сдѣланная въ этомъ смыслѣ, всякое заимствованіе отзывается умаленіемъ чисто кинематографическихъ возможностей. Надо разъ навсегда отказаться отъ инсценировки литературныхъ сюжетовъ или же искать способа интерпретировать нѣкоторые изъ нихъ въ совершенно иномъ, неизнаваемомъ планѣ, для чего необходимо, разумѣется, какой-то совершенно особый талантъ. Вообще же говоря, кинематографъ долженъ питаться своимъ собственнымъ репертуаромъ, базирующимся исключительно на современности, потому что только ея ритмы отвѣчаютъ кинематографическимъ ритмамъ, способнымъ увлечь зрителя. Въ этихъ сюжетахъ можетъ быть допущена самая большая простота при

очень большой ритмической зрительной сложности. (Изъ кинематографическихъ постановщиковъ лучше всего это понято Чарли Чаплинымъ).

Надо понять, что видимость, зрительное богатство, насыщенность зрительными впечатлѣніями, ихъ новизна, ихъ подходъ къ зрѣлищу самой жизни — въ кинематографѣ все. И это отнюдь, конечно, не въ смыслѣ внесенія въ кинематографъ картинности, живописности, приближающей его къ графическому или живописному искусству. Статика этого искусства не можетъ сдѣлаться серьезной цѣлью кинематографа, потому что онъ до конца динамиченъ и только въ динамикѣ можетъ раскрыть всѣ свои возможности. Не творчество художника-живописца нужно для кинематографа, но выдумка изобрѣтателя — съемщика. Чисто оптической стороной должно быть возвращено то первое мѣсто въ кинематографѣ, которое узурировано сейчасъ театральными влияніями.

Лучшій кинематографическій исполнитель и сейчасъ это тотъ, кто сценически ощущаетъ себя больше механическимъ аппаратомъ, чѣмъ человѣкомъ, какъ Чарли Чаплинъ и Дэгласъ Фербенксъ (что не мѣшаетъ ему быть въ жизни человѣкомъ въ полномъ смыслѣ слова, какъ не мѣшало это никогда быть глубокими людьми клоунамъ, акробатамъ и жонглерамъ). Если кинематографъ долженъ быть въ какомъ-то смыслѣ драмой или комедіей (какъ можетъ быть драмой или комедіей сама жизнь), то онъ можетъ быть только оптически-ритмической драмой или комедіей.

Въ изобрѣтательности и новизнѣ кинематографического взгляда на вещи достигнуто многое (иначе вообще никто бы не ходилъ въ кинематографъ). Но многое, разумѣется, еще можетъ быть достигнуто и притомъ только чисто опытнымъ путемъ. Динамическое воспріятіе міра можно облегчить каждому изъ насъ понять съ помощью снимковъ съ аппарата, съ той или иной скоростью движущагося въ пространствѣ. И это соответствовало бы какой то правдѣ въ современной психикѣ. Человѣкъ, катящійся въ автомобилѣ по улицѣ современной столицы, не такъ видитъ вещи, какъ видитъ ихъ человѣкъ, лѣниво блуждающій по лѣсу съ охотничьимъ ружьемъ за спиной. И мы можемъ понять его душу, только заглянувъ въ это движущееся зеркало его души.

При убыстренномъ темпѣ современной жизни чело-

вѣкъ испытываетъ своеобразную интерполяцію зрительныхъ впечатлѣній — одно изъ нихъ не успѣваетъ уйти прежде чѣмъ смѣняется другимъ. Кинематографъ могъ бы намъ показать такіе примѣры раздвоенной и вообще умноженной видимости, и это несомнѣнно было бы его собственный путь къ изображенію душевной раздвоенности и притомъ нѣсколько болѣе дѣйствительный, чѣмъ путь объяснительныхъ надписей и условной мимики актерскаго лица. Но, разумѣется, все это лишь примѣры, случайные и далеко не единственные, тѣхъ оптическихъ фокусовъ, которые въ кинематографѣ возможны. Пора бы ему перестать стыдиться быть тѣмъ, что онъ и есть, то есть именно оптическимъ фокусомъ. Психическое богатство (хотя бы лишь въ одной ритмической области) нашей эпохи быть можетъ лишь и доступно передать только съ помощью оптическихъ фокусовъ. Очень замѣчательны нѣкоторыя попытки кинематографа передать сны. Здѣсь сразу кинематографъ добился значительныхъ результатовъ, которыхъ никогда не достигли ни живопись, ни театръ и лишь въ рѣдкихъ случаяхъ достигала повѣствовательная литература. Идя по этой линіи, кинематографъ могъ бы набраться смѣлости, необходимой иногда для того, чтобы опрокинуть, раззять и вновь «пересоставить» дѣйствительность, воспринятую какъ сонъ на яву.

У кинематографіи есть только два пути — или остаться жалкой пародіей на искусство, спасаемой лишь нечаянно и «само собой» вошедшими въ нее новыми элементами, или сознательно идти впередъ по линіи анти-искусства. Вліяніе кинематографа, конечно, огромно и съ точки зрѣнія европейской культуры XVII — XIX вѣка это вполнѣ отрицательное вліяніе. Съ нимъ борются пока только однимъ способомъ: примѣняя цензуру. Цѣлесообразно, однако, было бы въ этомъ случаѣ бороться какъ разъ противъ цензуры: предоставленный самому себѣ кинематографъ все же не выработалъ бы той фальшивой и глупой морали, которую сдѣлалъ своею нынѣшній подцензурный кинематографъ. Ложь кинематографической морали далеко ниже всякой лжи дѣйствительной жизни.

Однако, вліяніе кинематографа, несомнѣнно разлагающее съ точки зрѣнія европейской культуры, не ограничивается однимъ этимъ, оно идетъ глубже. Привычка къ кинематографу убиваетъ привычку къ театру,

картинъ и книгъ. Воспитаніе въ анти-искусствѣ дѣлаетъ людей чужими искусству. Бороться съ анти-искусствомъ возможно лишь противопоставляя ему искусство. Борьба эта на нашихъ глазахъ происходитъ и рѣшается не въ пользу искусствъ. Мы должны это признать, независимо отъ нашихъ личныхъ симпатій и склонностей, въ которыхъ еще свободны мы, люди переходной эпохи, но въ которыхъ уже не будутъ, вѣроятно, свободны наши внуки. Кинематографъ не лучше и не хуже того, что вообще обозначаетъ начало новаго культурнаго постъ-европейскаго цикла-индустриализма, врожденности научнаго міроощущенія, господства нечеловѣческихъ силъ и скоростей, преобладанія механическихъ ритмовъ надъ органическими. Борьба противъ кинематографа была бы возможна, если была бы возможна борьба противъ цѣлой эпохи. Едва ли, однако, это задача, которую можно поставить поколѣнію, уже отплывшему отъ священныхъ береговъ старой Европы къ невѣдомымъ горизонтамъ.

**П. Муратовъ.**