

Карл Теодор Дрейер О кино

Разве я солгу, сказав, что великие трагедии разыгрываются в тишине? Люди скрывают свои чувства и пытаются не показывать на лице ту бурю эмоций, которая захватила их душу. Напряжение словно бы скрыто и выплескивается лишь в тот момент, когда случается катастрофа. Мне было важно показать именно это дремлющее напряжение, эту тлеющую неприязнь, которая кроется в пасторском доме.

Наверняка среди зрителей найдутся и те, для кого действие в фильме развивалось недостаточно бурно. Но стоит вам оглядеться вокруг и посмотреть на своих близких, как вы обратите внимание, насколько буднично и недраматично проходят у людей трагедии всей их жизни. Возможно, это и есть самое печальное в трагедии

Карл Теодор Дрейер

О кино. Статьи и интервью

«Новое издательство»

УДК 77
ББК 85.374

Дрейер К.

О кино. Статьи и интервью / К. Дрейер — «Новое издательство»,

ISBN 978-5-98379-207-4

Датский кинорежиссер Карл Теодор Дрейер снял 14 полнометражных фильмов, пережил переход от немого кинематографа к звуковому и от черно-белого – к цветному, между съемками своего великого кино подрабатывал газетной критикой и заказными короткометражками и десятилетиями вынашивал замысел фильма о жизни Христа. В сборник «О кино» вошли интервью с Дрейером и его главные критические и теоретические статьи. В формате PDF A4 сохранен издательский макет.

УДК 77
ББК 85.374

ISBN 978-5-98379-207-4

© Дрейер К.
© Новое издательство

Содержание

От составителя	6
1	7
Шведский кинематограф	7
Новые идеи в кино	10
Французский кинематограф	14
Конец ознакомительного фрагмента.	17

Карл Теодор Дрейер

О кино

© Новое издательство, 2016

* * *

От составителя

В основе настоящей книги – прижизненный сборник статей Дрейера «О кино» (1959; второе издание – 1964). Материалы сборника дополнены несколькими статьями и интервью, вошедшими в его французское издание («Размышления о моей профессии», 1983, и пр.), и другими текстами. За помощь в работе издательство искренне благодарит Датский киноинститут и сотрудницу его библиотеки Биргит Гранхой Дам.

Первый раздел книги дает представление о Дрейере-журналисте и кинокритике, второй объединяет статьи и интервью, в которых Дрейер рассказывает о собственной работе, третий посвящен теоретическим проблемам кинематографа, в частности переходу к звуковому и цветному кино, в четвертый раздел вошли материалы, связанные с работой над последним, нереализованным замыслом Дрейера – фильмом о Христе.

1

Шведский кинематограф

Состоялась премьера нового шведского фильма «Сандомирский монастырь», и, наконец-то, появился повод осуществить мою давнишнюю заветную мечту подробнее разобраться в шведском художественном кино и объяснить его значимость датской публике; но сделать это возможно, лишь проводя параллели с датским и американским кинематографом.

Печальная участь датского кинематографа заключалась в бесконечном перемалывании тех тем, о которых весь мир давным-давно уже забыл. Всем тем, кому было что сказать, никогда не хватало мужества замахнуться на что-то новое, а это в свою очередь связано с тем, что ведущие кинематографисты Дании никогда не осознавали ответственности своего положения или не понимали тех задач, к которым оно их обязывало.

На всем пути развития датского кино нет ничего фундаментального, ничего, что свидетельствовало бы о том, что *именно в этой точке* датская культура предлагает мировому кино новые пути развития. Если бы и стоило что-то отметить, то это было бы напоминанием о тех днях, когда игристое белое вино было повседневным напитком деятелей кинематографа, а хорошая одежда – единственным правом актеров кино. Это было золотое время! Но увы! – не все то золото, что блестит. Самая слабая царапинка обнажала весьма неблагоприятный металл.

Это были времена «графского» кинематографа.

Эпоха эта заслуживает внимания также благодаря несметному количеству новых кинофабрик, которые росли, как грибы после дождя. Да, именно: фабрики! Поскольку в Дании фильмы всегда *фабриковали*. А когда появился *Беньямин Кристенсен*, человек, который не фабриковал свои фильмы, а заботливо продумывал их и тщательно прорабатывал каждую мелочь, – это стало буквально сенсацией. Его считали весьма странным человеком. Развитие событий показало, что именно *он* заглянул в будущее.

В потоке плохих фильмов, вышедших за этот период с конвейеров датских кинофабрик, погибли все надежды датского кинематографа. Благоприятные обстоятельства открыли датскому кино мировой рынок, и плюс ко всему имелся капитал, нужен был лишь человек, обладающий необходимыми полномочиями, которые дают культура и наличие вкуса, который поднял бы кинематограф на более высокий уровень. Но такой человек так и не появился. За датским кинематографом все еще сохраняется весьма сомнительная репутация, так что вся интеллигенция продолжает обходить его стороной, и репутация настолько прочно закрепившаяся, что публика в более привередливых соседних странах до сих пор воротит нос, едва завидев рекламный плакат с анонсом датского фильма.

И это еще мягко сказано, поскольку если датское кино надеется когда-нибудь достичь мирового уровня, непременным условием для этого является понимание своего положения и желание смотреть правде в глаза, какой бы эта правда ни была.

Даже ради тех, кто не следил за развитием кинематографа в последние годы, но продолжает с презрением смотреть на него, даже ради них необходимо сказать правду. Изменить к себе отношение других можно лишь через признание собственных ошибок, особенно в тех случаях, когда другие правы. С теми, кто утверждает, что датские фильмы в целом рассчитаны на любите лей «романов с продолжениями», таких как «В часы досуга» или «Ник Картер», к сожалению, нельзя не согласиться.

Лучшие американские фильмы дали три важных нововведения: съемка крупным планом, типажи и кино как слепок реальности.

Фиксация камеры на объекте, укрупнение, чтобы показать значимый момент, были известны всегда, но никто не осмеливался использовать этот прием из боязни нарушить привычное спокойствие. Американцы научили нас обращаться к крупному плану для разнообразия, а не для нарушения спокойствия. Совсем несложно продемонстрировать значение этого небольшого нововведения. На общем плане актеры должны были утрировать жесты и мимику. А съемка крупным планом, при которой можно разглядеть мельчайшие детали, заставляла актеров играть *честно* и *естественно*. Время гримас прошло. Кинематограф нашел путь к изображению человека.

Эта реформа в некотором роде связана с сознательными усилиями американцев придать своим фильмам *черты реальности*, чего они стремились достичь любой ценой. Все их усилия были направлены на то, чтобы даже малейшая деталь фильма казалась достоверной. Но они пошли еще дальше. На каждую конкретную роль наметанным глазом они подбирали именно тот *типаж*, который соответствовал всем представлениям об образе персонажа, и совершенно неважно, был это исполнитель главной роли или же второстепенной. Ведь зачастую именно эпизодические персонажи навсегда остаются в памяти. Кто не помнит, например, жандарма из фильма «Рождение нации»?

Благодаря всем этим особенностям можно поверить, что американское кино безупречно, и все же! – как будто чего-то не доставало. Все было таким правдоподобным, настоящим и достоверным, а тем не менее в происходящее на экране *не верилось*. Это кино всегда заинтересовывало, часто производило сильное впечатление, но редко *захватывало*. Дьявол нашептывал на ухо: разве все это не просто *техника*?

Душа – вот чего не хватало!

Невозможно говорить о шведском кино, не упомянув имя *Виктора Шёстрёма*, основателя шведского *художественного* кинематографа.

В какой-то момент, когда у нас процветали «графские фильмы», Шёстрём сошел с проторенной дорожки и взялся за картины «Терье Виген» и «Горный Эйвинд и его жена» – совершенно невероятные для того времени задачи. Мудрые деятели кинематографа, всегда единомышленники в своих суждениях, если речь идет о чем-то новом, в один голос заявили, что это сущее безумие. Но Шёстрём наметил себе курс и следовал ему, не реагируя на раздававшиеся со всех сторон предупреждения. В любом деле он находил в себе силы идти против течения. Возможно, он первым в Скандинавии понял, что фильмы нельзя *фабриковать*, поскольку они должны обладать хоть какой-то культурной ценностью. До сих пор в шведском и датском языках используются разные выражения, характеризующие диаметрально противоположные представления того времени. По-шведски говорят «*записывать фильм*», а по-датски – «*фотографировать*». В Дании вся работа фокусируется на щелкающем киноаппарате, в Швеции – на том, что находится *перед объективом, на тех актерах*, чье искусство должно быть запечатлено на целлулоидной пленке.

Кроме того, Шёстрём понял, что кинематограф может удерживать зрителя в напряжении и без револьверов, прыжков с пятого этажа и тому подобных приемов. Он понял, что *настоящее* напряжение заключено в любом хорошем драматическом материале, и начал искать его среди самых знаменитых произведений. Своих актеров он также выбирал по совершенно новому принципу. В датской практике утвердилось странное правило, в соответствии с которым все актеры и актрисы делились на две группы по принципу – подходят они в картину *по внешнему виду* или нет. О таланте и способностях никто не спрашивал. Шёстрём выбирал исключительно по типуажу, а одного таланта и известности было для него недостаточно. Короче говоря, Шёстрём ставил такие же условия и предъявлял такие же требования к кинокартине, как и к любому другому произведению искусства.

Тем, кто ежедневно сталкивается с искусством в самых его различных проявлениях, может показаться странным, что мы делаем акцент на вещах, которые кажутся теперь совершенно естественными – но когда-то это были революционные моменты развития. Не стоит также забывать, что мы имеем дело с особой личностью – с человеком, который вынужден был сам наблюдать и учиться на собственных ошибках, для которого все было новым и неизведанным.

Благодаря работе Шёстрёма кинематографу удалось найти обетованную землю искусства, но этот режиссер не остался одинок в своем убеждении, что хорошая литература должна восторжествовать над бульварным романом, хорошее актерское искусство – над театром марионеток, а *атмосфера* – над техникой. Шведское кино приобрело мировую известность, и ряд лучших деятелей искусства Швеции, такие режиссеры, как Гуннар Клинтберг, Йон Бруниус, Иван Хедквист, сейчас следуют по стопам Шёстрёма. Кроме них, следует назвать Морица Стиллера, поставившего известные картины «Песнь об огненно-красном цветке» и «Деньги господина Арне». Действуя в тех же широких рамках, что и Шёстрём, Стиллер создал совершенно особую форму.

Шведское художественное кино вобрало в себя все самые хорошие качества американского кино и отказалось от всех дурных, а свою оригинальность оно проявило, правдиво и жизненно изображая человека. Все персонажи лучших шведских фильмов кажутся настолько живыми, что возникает ощущение, будто даже слышишь биение их сердец. На этих фильмах лежит печать бессмертия. Точно так же как хорошие книги с наслаждением читает поколение за поколением, а пожелтевшие страницы и витиеватый язык придают этим книгам в глазах новых читателей лишь дополнительный шарм, так же и лучшие шведские фильмы, как ценные свидетельства культуры, навсегда сохраняют к себе интерес.

Шведы подняли искусство кино еще на одну ступеньку вверх, они сделали кинематограф еще более действенным и значительным в культурном смысле; развитие кино на этом не заканчивается, но кто будет следующим, предугадать невозможно. Одно можно сказать точно: сейчас у Швеции есть все шансы, чтобы в течение длительного времени сохранять то ведущее положение, которое она отвоевала себе в честном бою. До сих пор многие не могут принять кинематограф, но большая заслуга шведского кино именно в *том*, что таких людей с каждым днем становится все меньше. Только таким образом кино и может постепенно завоевать право стать одним из видов искусства.

1920

Новые идеи в кино

Беньямин Кристенсен и его идеи

Сама мысль написать о Беньямине Кристенсене кажется очень привлекательной, поскольку из всех деятелей кино в Скандинавии он самый большой идеалист и к своей работе подходит со священной серьезностью. Но в то же время писать о нем совсем не просто, поскольку существующий материал, на основании которого можно судить о нем как о деятеле искусства, крайне скуден.

Что касается двух его ранних кинокартин, то сам Беньямин Кристенсен первым бы возразил против того, чтобы его художественное мастерство оценивали на основании этих фильмов. Конечно же, в то время они означали гигантский шаг вперед, но самым поразительным была блестящая, разработанная до мельчайших деталей техника, на фоне которой сценарии выглядели весьма посредственными. Времена изменились. Сейчас все признают, что сценарий – это главное условие для создания хорошего фильма, и очевидно, что если снова выпустить фильмы «Таинственный Икс» и «Ночь мщения» на экраны, они покажутся совершенно бесцветными.

Но за этими двумя картинами просматривалась личность, незаурядная среди деятелей кино, или по крайней мере необычная для того времени: это был человек, который точно знал, чего он хочет, и который шел к своей цели настойчиво, упрямо, невзирая ни на какие препятствия. Все были поражены тем, что на создание одного фильма он потратил полгода (нормой в то время было 8–10 съемочных дней). Все недоуменно пожимали плечами, считая его сумасшедшим. Но все последующее развитие событий показало, что именно *ему* удалось заглянуть в будущее.

Тот фильм, который он, наконец, завершил этой осенью, превзойдет все, что было сделано раньше. Говорят, что на съемку фильма ушло более двух лет, – однако это не совсем верно. Год был потрачен только на реконструкцию киностудии в Хеллерупе, проведение отопления и т. д. Сами съемки, строго говоря, заняли чуть более семи месяцев, а из полутора миллионов крон, в которые, по слухам, обошелся фильм, около половины ушло на ремонт студии.

Огромное количество времени и средств ушло на технические эксперименты, и нет никакого сомнения в том, что фильм «Ведьмы» принесет много нового с технической точки зрения. Похоже, Беньямину Кристенсену удалось последовательно использовать общий и крупный планы таким образом, чтобы стало возможным показать *одновременно* причину и следствие. Этот технический прогресс имеет очень большое значение, поскольку чем совершеннее станет кинематограф технически, тем лучше он сможет решать задачи, от которых вынуждены отказываться театральные сцены, лишенные возможности создания иллюзий.

Однако оценить эту новаторскую работу специалисты смогут гораздо лучше, чем публика. Для публики главным образом важно значение отраженной на экране ожившей мысли – содержание фильма, то есть его *сценарий*.

Долгое время никто не говорил вслух о том, что в основе сюжета фильма «Ведьмы» – средневековые гонения на ведьм, в связи с чем напрашиваются параллели с сексуальной распущенностью в женских монастырях тех времен и истериками современных женщин. Но при этом неизвестно, был ли задуман фильм как научно-популярный или же его содержание – вымысел. Если речь идет о научно-популярной картине, то Беньямин Кристенсен вновь покажет себя новатором, у которого хватает мужества привнести культурно-историческую тему в фильм *ради самой лишь темы фильма*, и поскольку тут не существует никаких ограничений для фантазии, то есть все основания ожидать от этой попытки чего-то необыкновенного. Если это удастся (и если это будет того стоить), то появятся и подражатели. Появится бесчислен-

ное количество других исторических и культурно-исторических картин (с похожей тематикой). Кинематограф выйдет на новые рубежи¹.

Возможно, Бенъямин Кристенсен придал своему фильму форму новеллы, и тогда значение фильма измеряется только по его способности развлекать, поскольку сколь бы изысканно он ни был экранизирован, широкая публика инстинктивно никогда не заинтересуется новой и чуждой для нее средой, если только ее не увлечет и не захватит истинно жизненный сюжет. Другое дело, если фильм раскрывает Бенъямина Кристенсена не только как режиссера от Бога, но и как *писателя для кино*, которого с нетерпением ждет мир, и тогда он точно окажется на вершине мировой славы... или обретет ореол мученика.

В одном датском журнале Бенъямин Кристенсен недавно высказал ряд соображений, которые стали бурно обсуждаться в кинематографических кругах. Его взгляды выглядят примерно так: «Деятели киноискусства во всем мире все еще видят свою задачу в пересказе старых романов. Но этому надо положить конец. Режиссер должен сам писать свой сценарий. Деятели киноискусства (режиссер) должен в будущем, как и всякий другой художник, показать нам *свою личность в своем собственном произведении*».

Бенъямин Кристенсен прав в первом: экранизация романов – это переходная стадия, от которой мы уже совсем скоро должны отойти. Но очевидно, что в другом он совершенно неправ, *поскольку задача кино была и остается той же, что и у театра, а именно передавать и истолковывать мысли других*, а задача режиссера – следовать тому автору, которому он служит. Если режиссер сам является личностью, то мы обязательно почувствуем ее за его произведением. Примерами тому служат и Гриффит, и Рейнхардт.

Вместо того чтобы стоять особняком, кинематографу, напротив, необходимо неустанно стремиться черпать вдохновение за пределами самого себя, и тогда, следуя здоровому инстинкту, кино возвратится к первоисточнику любого искусства, создаваемого человеком, – к *творцу*. А пока в основном снимают фильмы по романам своей страны или – еще лучше – по всемирно известным романам. Сейчас на экране только повторяют уже известные всем фразы. Это положение изменится только тогда, когда кинематограф уловит мысль писателя *прежде*, чем она дойдет до редактора издательства. *Те писатели, у которых в принципе есть возможности для этого, должны писать сразу для кино*, и это совсем не так сложно, как считают многие, заинтересовавшиеся понятием «сценарий фильма». Тех страшных монстров, которые в прежнее время именовались «сценариями фильма», больше нет.

В основном современные сценарии к фильмам пишутся в форме романов или новелл, не отягощенных излишними подробностями, где действие сосредоточено на главной драматической линии. Писатель имеет полную свободу в трактовке отдельных эпизодов (сцен). Точно-сти ради приведу один пример из литера туры, в частности из романа Йенса Петера Якобсена, потому что его по крайней мере нельзя упрекнуть в том, что он поддавался влиянию кино. Каждый, кто привык смотреть хорошие фильмы, увидит, что приведенная ниже сцена из романа «Фру Мария Груббе» полностью описывает то, что могло бы быть показано на экране и в полном объеме передает такое же настроение:

Однажды вечером в застольной лили свечи. Мария стояла у кадки с соломой, в которую была опущена медная льячка, и обмакивала в нее фитили, а пивоварка Анэ Триннеруп, двоюродная сестра Сёрена, давала салу стечь с них каплями в желтую глиняную миску. Повариха подносила и уносила черенки с фитилями, подвешивала их к свечной стойке и убирала свечи, когда они становились достаточной толщины. У людского стола сидел Сёрен и наблюдал за

¹ Дрейер пишет о фильме до того, как его посмотрел (отсюда неопределенность и множество догадок), и предвосхищает успех картины, которая стала значительной вехой не только датского, но и мирового кино. (Здесь и далее примеч. ред. и пер., если не указано иное.)

работой. Он был в красной суконной шапке с золотыми галунами и черным плюмажем. Перед ним стояла серебряная кружка с брагой. Складным ножом отрезал он кусочки от огромного куска жаркого, лежавшего на маленькой оловянной тарелке. Ел он весьма степенно, прихлебывая из кружки и время от времени отвечая Марии на ее улыбки и кивки неторопливым прищелкиванием пальцев.

Она спросила, удобно ли ему сидеть.

Да не шибко-то.

Тогда, пожалуй, не лучше ли будет, чтобы Анэ сходил в девичью и принесла ему подушку?

Анэ так и сделала, не преминув, однако, за спиной у Марии настроить рож и наподмигивать другой служанке.

Не отведаст ли Сёрен пирожного?

Да, оно бы не худо.

Мария взяла светец и пошла за пирожным, но позамешкалась. Не успела она выйти за дверь, как обе девки, будто по уговору, принялись хохотать во все горло.

Сёрен сердито покосился на них².

Этой цитатой я лишь хотел показать, что если писатель намерен сразу создать сценарий для фильма, то речь не идет о том, чтобы приводить свой материал в соответствие со стереотипами или следовать нехудожественным правилам, которые для него в новинку или претят ему. Кинематографу не нужно, чтобы он шел на сделку со своей совестью художника. Напротив, писатель должен быть таким, каков он есть, со всеми своими индивидуальными особенностями стиля и формы. Изображение окружающей среды, отражение настроения, исчерпывающее психологическое толкование деталей не просто допустимо, но и является необходимым условием. Собственно, главным образом требуется то, чтобы писатель *при подготовке своего материала* принимал во внимание потребности кинематографа. Из этого в свою очередь следует, что его «кинороман» вполне может быть опубликован и в виде книги, что принесет автору не только творческое удовлетворение, но и финансовую прибыль.

Главное – начать такое сотрудничество, и писатели быстро к нему приспособятся. В связи с этим я хочу привести один характерный пример: однажды весной я убедил Йоханнеса В. Йенсена зайти посмотреть один фильм. Когда я через несколько дней навестил его (он как раз дописывал «Колумба»), он признался, что ему не понравился фильм, и пояснил почему. «Но, – добавил он, – странно, что в последние дни я уже который раз ловлю себя в работе на том, что вижу сцены, которые описываю, как *живые картины*». Именно так и должно быть. Если писатели будут более снисходительны к кинематографу, то они очень быстро освоятся с его природой и скрытыми от посторонних глаз правилами его создания.

Необходимо привлекать писателей к созданию произведений непосредственно для кино, только в этом случае «с экрана можно будет поведать миру что-то новое». Но писателям кинематограф нужен еще и для того, чтобы донести свои мысли и слова до тех слоев общества, представители которых никогда в жизни не откроют их книги! Если кино и литература раньше не встречались друг с другом, то причина тому, кроме всего прочего, и в том, что писатели раньше не хотели связываться с кинематографом. Однако сейчас самое время изменить свою позицию. Раньше случалось и такое, что *хорошие* театральные актеры морщили нос при упоминании о кино. Сейчас же большинство из них снимается в кино, поскольку они убедились, что и кинематограф дает возможность совершенствовать мастерство; ведь никто не станет отрицать, что мимика – это тоже искусство.

² Рус. пер. С.В. Петрова.

Еще одна важная причина, по которой кинематограф и писатели продолжают оставаться чуждыми друг другу, заключается в том, что кинокомпании с самого начала своего существования отказывались выплачивать писателям гонорары, сопоставимые с той ролью, которую сценарий играет для фильма. В то время как Псиландер получал плату в размере 100 тысяч крон в год, некоторые фильмы с его участием приносили авторам сценариев к ним всего лишь 100 крон, а то и меньше. За последние годы ситуация *существенно* изменилась в лучшую сторону, но все же не окончательно, и кинокомпаниям необходимо разобраться в системе тантьем³, которая заинтересует писателей в прибыли от фильма.

Наши кинокомпании должны заручиться согласием восьмидесяти писателей, о которых в принципе в этой связи может идти речь, на те произведения, которые эти писатели закончат в ближайшее время. Тогда начало будет положено. И только представьте, какой толчок в развитии получит кинематограф, когда у него появятся своя Сельма Лагерлёф, свой Джек Лондон, свой Генрик Ибсен!

Таким образом, эти замечания опять возвращают меня к исходной точке вышеизложенных «общих соображений». Предположение Беньямина Кристенсена о том, что должен, дескать, появиться новый тип режиссера – «автор кинообразов», звучит абсурдно. «Мухи отдельно, котлеты отдельно», как говорят посетители кафе! Конечно же, бывает и так, что режиссер и писатель соединяются в одном человеке, подобно тому как в мире театра знаменитый актер может написать пьесу с главной ролью для себя, но такие примеры весьма редки, и хотя «Ведьмы» показывают, что Беньямин Кристенсен не просто потрясающий техник и режиссер, но еще и новое литературное дарование, его при этом нельзя считать *типичным* случаем, он – явление уникальное.

1922

³ Система выплат вознаграждения в виде процентов от общего дохода.

Французский кинематограф

Несколько недель назад в доме № 14 на бульваре Капуцинок во время большого официального торжества была открыта мемориальная доска. Надпись на ней напоминает о том, что именно здесь тридцать лет назад состоялся первый показ фильма на аппарате, изобретенном братьями Люмьер. Кроме президента и мэра, в этом событии принимало участие большое количество господ в высоких цилиндрах, представители *обществ* и *синдикатов* кинематографа. Мероприятие было организовано на высшем уровне – а я, наблюдая за происходящим, мечтал лишь о том, чтобы здесь внезапно появился и Чарли Чаплин в своем костюме...

Братья Люмьер положили начало кинематографу, и наступило время французского кино, которое очень скоро стало ведущим в мире. Оно было основано на традициях французского театра, и все шло замечательно, пока американцы со своим чувством реальности не нашли путь к сущности кино. По сравнению с фильмами о прериях с ковбоями и дикими скачками на лошадях французское костюмное кино казалось уже тусклым и ненастоящим, оно было дискредитировано, а война и вовсе его прикончила.

Однако в последнее время оно стало оживать. Опасаясь создавать костюмные фильмы, французы впали в другую крайность: часто французское кино – это чистой воды искусство фотографии – искусство в значении «искусность». Начались бесконечные эксперименты с фотоаппаратом: перед объективом помещали призму, чтобы картинка искажалась, экспериментировали с фокусом, чтобы создать ощущение, что все плывет перед глазами⁴. Устанавливали камеру на колеса и на гончарный круг, чтобы изображение скользило или вращалось перед глазами несчастных зрителей⁵. Но весь этот фокус-покус уже даже сейчас кажется устаревшим; стало понятно, что публике нельзя долго выдавать камни за хлеб, и началась работа над тем, как передать настроение и чувства человека.

С фильмом работают не только на практике – его разбирают по косточкам и в теории. Известный киноидеалист, директор театра Жан Тедеско (живое доказательство того, что в кино можно быть практичным и вдобавок сохранять идеализм) предоставляет каждую неделю на один вечер свой «Театр старой голубятни» (известный своим серьезным репертуаром) для проведения лекций. Здесь зародилась киноакадемия. На лекциях известных писателей, критиков и философов, интересующихся этим новым видом искусства, проводится тщательный анализ седьмого вида искусства, в то время как профессионалы из кино рассказывают о художественных, технических и коммерческих возможностях кинематографа.

Действительно, очень многое делается для того, чтобы поднять французское кино на его прежнюю высоту, а поскольку тут все основано на энтузиазме, я уверен, что все получится. Сейчас ситуация во Франции не та, какой она была несколько лет назад в Германии. Там тоже произошел мощный скачок в развитии киноиндустрии, но движущей силой были лишь желание и мечта понравиться и поразить. Ни один из фильмов того времени, который сопровождался рекламной шумихой, не вошел в историю. Для этого они были слишком жестокими, лишенными сердца и чувств. А «Варьете» Дюпона, которое недавно снискало столь огромный успех, несмотря на это, не принадлежит к тому жанру кино, в котором немецкому кинематографу суждено победить.

⁴ Такой прием есть, например, в фильме Жака Фейдера «Лица детей» (1925), где в одной из первых сцен главный герой падает в обморок на похоронах.

⁵ Вероятно, Дрейер имеет в виду эксперименты Абеля Ганса в фильме «Колесо» (1923).

Среди тех работ, на которые возлагаются большие надежды во Франции, – фильм «Кармен» режиссера Жака Фейдера (до этого он поставил «Кренкебиль») и «Наполеон», которого ставит режиссер Абель Ганс – безусловно, величайший мастер французского кино. «Наполеон» станет не просто лучшим фильмом, когда-либо созданным во Франции, но, вероятно, лучшим фильмом во всем мире, поскольку эта грандиозная киноэпопея состоит из восьми больших серий, представляющих важнейшие события из жизни Наполеона, начиная с его юности и до ссылки на остров Святой Елены. Невозможно подсчитать, сколько миллионов будет стоить этот фильм, но известно, что он выйдет на экраны не раньше, чем через два-три года. Этот масштабный проект финансируется компанией Société générale de Films, президентом которой является кинопромышленник Шарль Пате, а также несколькими патриотически настроенными богатыми людьми, которые вложили свои деньги не ради прибыли (для со стоятельных датчан это пример, достойный подражания).

Я очень хотел посмотреть, как работает Абель Ганс, и пресс-атташе Хельге Вамберг совершенно бескорыстно помогла мне и художнику Адольфу Халльману попасть на киностудию Ганса в Бийянкюре. Я не жалею об этом визите. Мне говорили, что французские киностудии с технической точки зрения очень скромные, но, по правде говоря, киностудия Ганса по технике ушла далеко вперед даже по сравнению с лучшими студиями в Берлине и уж точно стоит на одном уровне с Америкой.

Всего я был на трех съемках, все три дня снимались массовые сцены, в которых было занято от 500 до 800 статистов. В первый день Ганс снимал сцену в клубе Кордельеров (события июня 1792 года), где Наполеон впервые услышал Марсельезу, исполненную Руже де Лилем. Это очень эффектная сцена, но все же она не дает полного представления о потрясающем таланте Ганса. Возможно, он плохо себя чувствовал, ведь незадолго до этого был ранен при взрыве и все еще ходил с перевязанной рукой.

Во время вторых съемок несколькими неделями позже Ганс показал себя абсолютным виртуозом как техник и организатор. Должна была сниматься сцена одного из сражений Наполеона. Вся киностудия представляла собой дикий и пустынный лесной ландшафт. Из камней и земли была создана холмистая местность, из леса привезли высоченные ели, на переднем плане было устроено небольшое болото с настоящим тростником. Несколько офицеров держат совет на холме, напротив которого на другом холме Ганс с кинооператорами разбили свой лагерь. Невероятное количество камер напоминает каких-то странных больших насекомых. Сам же Ганс сидит среди них на складном стуле и негромко раздает приказания, которые его ассистенты тут же выполняют. Спокойный и величественный, он сам напоминает Наполеона. Наконец-то все готово к съемке и Ганс подает знак, что можно начинать. Все действия были настолько четко продуманы заранее, что хватило одного-единственного дубля. Здесь все вправду! Огромные ветряки создают «бурю», и от их шума лошади встают на дыбы; из оросителя, поднятого над съемочной площадкой, льет проливной дождь, так что за несколько секунд офицеры промокают до нитки. К третьим съемкам ландшафт изменился. Холм должны штурмовать и захватить. Все поле боя, где будет происходить сражение, усеяно «мертвыми» солдатами и «мертвыми» лошадьми. Так же как и во второй съемочный день, Ганс подготовил все настолько тщательно, что «сражение» можно было снимать сразу, без многочисленных дублей. В сражении задействовано не меньше 800 человек, офицеры, стоящие на холмах, вскакивают на коней. Знамена развеваются, генерал падает на землю, пушки из дальнего укрепления изрыгают огонь, а в самой гуще битвы знаток может разглядеть солдата с замаскированной на животе кинокамерой. Спрятанный провод соединяет камеру с мотором за пределами «поля боя» – этот мотор вращает съемочный механизм, который обычно приводит в движение оператор при помощи рукоятки. Сцену заливает сильный искусственный ливень, ветряки разду-

вают пороховой дым над массой людей, которые бьются между собой с переменным успехом, сверкают молнии – все это просто ошеломляет.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.