

**Л. Деллюк**

# **Фотогения кино**

**Москва  
«Книга по Требованию»**

Л11 Л. Деллюк  
Фотогения кино / Л. Деллюк – М.: Книга по Требованию, 2023. – 172 с.

**ISBN 978-5-458-29944-2**

В 1920 году вышла одна из главных книг по теории кино — «Фотогения» Луи Деллюка (1890–1924). Он умер молодым, как поэт, и о кино писал, как поэт. Слово «фотогения» обозначало для него некое имманентное свойство предметов, делающее их максимально выразительными на экране: армия на марше, сходящий со ступеней броненосец, взлетающий самолет, умирающий цветок. На русском языке эта книга, «обязательная для изучения во всех киношколах мира» (Энциклопедия Кино КМ), была издана в 1924 г. издательством «Новые вехи» в переводе Т.И. Сорокина, тиражом 5000 экземпляров и сразу же вызвала весьма агрессивное отношение со стороны деятелей молодого советского кинематографа. И если Юрий Тынянов лишь сдержанно пенял своему французскому коллеге за «пышные метафорические определения», то Всеволод Пудовкин с пролетарской бескомпромиссностью заявлял, что «Фотогения» - «чуждая и почти ненужная нам книга». Возможно, что эта резко критическая оценка, а так же деллюковская аполитичность и восхищение американским кинематографом стали причиной того, что эта, одна из первых, и уж точно — одна из самых поэтичных книг о теории и практике кино, оказалась недоступной для широкого советского и российского читателя. Даже в 60-70-е годы, когда стали появляться издания книг Садуля, Базена, Балаша, Муссиака, Кракауэра, «Фотогения» осталась «за бортом» издательских планов. Лишь в 1988 году несколько глав из «Фотогении» появились в антологии «Из истории французской киномысли: Немое кино 1911-1933 гг.» (сост. М.Б. Ямпольский), изданной издательством «Искусство» тиражом 5300 экз., что не на многим больше тиража 1924 года. В полном же виде книга Деллюка не переиздана и по сей день.

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первоизданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.



## ПРЕДИСЛОВИЕ

---

— „Кино—искусство будущего“, говорят одни.

— „Кино — развлечение толпы“, утверждают другие.

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

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

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

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

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

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

И как мало еще сделано для превращения его в жизнь!

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

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

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

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

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

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

\* \* \*

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

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

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

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

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



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

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

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

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

С некоторым упрощением я рискнул бы

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

Воп откуда это новое слово, которым Луи Деллюк называл свою книгу.

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

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

Но, так же, как в обычной речи, уметь

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

Фотогения также предполагает идею.

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

\* \* \*

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

На собственном примере самого Деллюка видно, насколько неправилен был бы оповод на идеологическую нейтральность Фотогении.

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

Деллюк не хочет знать ни о Конраде

Вейдше, ни о Вегенере, ни о Гарри Лидтке—самый второстепенный артист американец весит на его весах больше, чем любой немец. Шовинист-француз не может и не хочет преодолеть себя.

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

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

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

искусство. Он должен войти в его произведение, как органическая часть единого целого.

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

Для того, чтобы наладить ее в потребных количественно масштабах и приемлемом качественно содержании, необходимо приспальное изучение, прежде всего, того западного кино, с которым мы должны вести идеологическую и материальную борьбу. Овладеть всеми техническими средствами кино и вдохнуть в него собственный дух живого спронисельства нового бытия — таково задание истории, таков закон Ленина.

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

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