

Ж. Садуль

История киноискусства

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 791.43/.45
ББК 85.38
Ж11

Ж11 **Ж. Садуль**
История киноискусства / Ж. Садуль – М.: Книга по Требованию, 2024. – 549 с.

ISBN 978-5-458-34515-6

„История киноискусства" написана крупнейшим французским киноведом Жоржем Садулем. Она охватывает период с момента зарождения кино до начала второй мировой войны, вкратце затрагивая также вопрос о положении кино после войны. История кино как искусства рассматривается в книге в связи с промышленностью, экономикой, техникой. Книга содержит большое количество иллюстраций — кадров из кинофильмов разных стран и сопровождается обширным фильмографическим справочным материалом. Представляет значительный интерес не только для работников кино, но и для широкой публики.

ISBN 978-5-458-34515-6

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2024
© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2024

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.

сера, автор воспроизводит ту специфическую атмосферу, в которой этому мастеру приходилось и приходится жить и работать: цензурные притеснения, финансовые и кассовые расчеты, политическая перестраховка, соглашательство, подкупы и компромиссы — словом, ту атмосферу, которая во многом определяет и объясняет творческие взлеты и падения выдающихся мастеров буржуазной кинематографии. Симпатии автора всегда на стороне мастеров реалистического кинематографа, на стороне демократии и прогресса.

Значительное внимание уделяет Ж. Садуль истории советского кино, его мастерам (Пудовкину, Эйзенштейну, Вертову, Довженко и др.), их влиянию на мировое киноискусство.

Во многом книга Ж. Садуля спорит с книгами других историков кино, стремившихся представить историю киноискусства как историю развития различного рода формалистических течений. Садуль опровергает их утверждения, исследует и разъясняет мало и плохо изученные участки истории кино.

Ж. Садулю удалось в своей книге разоблачить многочисленные мифы и легенды, созданные рекламной прессой и «желтыми» журналистами. Так, на основе изучения документов и патентной литературы он показал, что изобретение кинематографа французом Люмьером — всего лишь заключительный этап длительного, сложного, многообразного процесса, участниками которого были ученые, исследователи, техники, конструкторы и изобретатели самых различных стран. Благодаря этому восстановлена подлинная предыстория кинематографа. Обычно, излагая историю технического рождения кино, авторы умалчивали о том, что многочисленные съемочные и проекционные аппараты, существовавшие до Люмьера, служили для организации зрелищ и спектаклей. Ж. Садуль впервые рассматривает историю технической аппаратуры в тесной связи с ее репертуаром. Основное внимание он уделяет не патентным вопросам (как это сделал, например, М. Куассак в своей «Histoire du Cinématographe», 1925) и не описанию технической конструкции аппаратов (как это было в «Hupwood's Living Pictures», 1915), а репертуару фенакистископа, оптического театра Рейно, кинетоскопа и других предшественников кинематографа.

Результаты своих изысканий в этой области Ж. Садуль использовал для своеобразной реконструкции предыстории кинематографа.

В дни фестиваля французских кинофильмов (1955) в кинотеатрах Москвы демонстрировался интереснейший фильм «Рождение кино», созданный под руководством Ж. Садуля. В этом фильме сохранившиеся исто-

рические кинодокументы смонтированы с инсценированными эпизодами, воспроизводящими сеансы волшебного фонаря, съемки Мьюбриджа, опыты Маррея, сеанс оптического театра Рейно в парижском музее Гревен и т. д.

Ж. Садуль доказал связь репертуара раннего кинематографа с фольклором, с лубками Эпиналя, с репертуаром народных театров и ярмарочных балаганов, тогда как предшественники Ж. Садуля, говоря о пионерах кинематографа, ограничивались лишь упоминанием о театре фантасмагорий Робертсона и парижском кабаре «Ша-нуар» Родольфа Сали, которое было всего лишь прообразом «герметических» кино клубов «Авангарда».

В отличие от многих историков кино Ж. Садуль отрицает существование непроницаемого занавеса между киноискусством и другими видами искусства. Он правильно раскрывает и анализирует органическую связь кинематографа с театром, литературой, живописью. Кинематограф как искусство — это убедительно показано в книге Ж. Садуля — родился в результате освоения пионерами кино творческого опыта и тысячелетней культуры других искусств.

Несомненным достоинством книги Ж. Садуля является стремление автора охватить историю развития кино во всех странах мира. Впервые советский читатель ознакомится — хотя бы вкратце — с основными этапами развития кино в латино-американских странах, Китае, Индии, Японии, Испании, Португалии, Турции и др.

Рассказывая об основных этапах становления киноискусства, Ж. Садуль стремится дать объективную картину процесса его развития. В результате всестороннего изучения и исследования ему удалось разобраться в противоречиях творчества Мельеса и Гриффита, Пастроне и Деллюка, Клера и Инса. Пресловутая «легенда» о Гриффите как о создателе монтажа, крупного плана и ракурса, этимологии и синтаксиса кино опровергнута рядом исторических справок, сопоставлений и сравнений. Попутно Ж. Садулем извлечены из мрака забвения «брайтонская школа» английских кинематографистов, американские фильмы «Вайтаграф» (серия «Такова жизнь»), французские фильмы Фейада (серия «Жизнь как она есть») и целый ряд других незаслуженно забытых явлений истории кино.

Таким образом, эта книга Жоржа Садуля является, несомненно, значительным вкладом в дело создания научной истории мирового кино, хотя она и не свободна от недостатков.

К недостаткам книги надо отнести прежде всего некоторую неравно-

мерность в изложении материала. Главы, касающиеся истории мирового кино до 1920 г., а также периода 1941—1945 гг., изложены более подробно, с привлечением обильного фактического материала, тогда как остальные главы написаны более сжато и конспективно. Это объясняется тем, что разделы книги, изложенные более обстоятельно и подробно, являются переработкой ранее написанных автором пяти томов истории мирового кино, остальные же главы — кратким очерком тех книг «Histoire générale du Cinéma», над которыми автор работает в настоящее время.

История мирового кино доведена автором до конца второй мировой войны. Что касается двух последних глав книги, написанных им для четвертого ее издания, то они представляют собой лишь беглый обзор послевоенного киноискусства и не содержат ни характеристик ведущих мастеров, ни анализа отдельных фильмов. Главы эти не дают, к сожалению, должного представления о современном состоянии мирового искусства, о борьбе художественных течений и острой борьбе за рынки. Об интереснейших явлениях современного, послевоенного кинематографа (итальянский неореализм, реалистические течения в японском и французском кино, прогрессивный рост кинокультуры в странах народной демократии, преобразование египетской, индийской, мексиканской кинематографии) в заключительных главах книги говорится лишь вскользь.

Огромный фактический материал, по необходимости сжатый автором до размеров одного тома, предопределил и конспективность его книги, что привело в отдельных случаях к пропускам. Мы далеки от мысли порицать автора за конспективность, за то, что он не смог в одном томе «объять необъятное», но тем не менее его следует упрекнуть в том, что проведенный им отбор материала — как в тексте книги, так и в приложениях — не всегда оправдан и точен. Мы никак не можем согласиться с тем, что, уделяя (особенно в первых главах) большое внимание взаимоотношению театра и кино, Ж. Садуль почти не затронул одного из наиболее интересных в этом отношении моментов: отмены «блокады» кинематографа театральными работниками и прихода крупнейших деятелей театра в кино (Орленев, Шаляпин, Варламов, Давыдов, Юрьев в СССР; Рейнгардт, Моисси, Бассерман в Германии; Цаккони и Дузе в Италии; Антуан во Франции и др.). В равной степени ничем не могут быть объяснены отсутствие хотя бы краткого сообщения о деятельности Джека Лондона, Мартина Джонсона, лишь мимолетное упоминание о реформистском движении (Reformbewegung) и так называемых авторских фильмах в Германии и отсутствие хотя бы кратких суммарных сведений о предшествен-

пиках звукового кино (фильмы, снятые на основе патента Бека, «Dirigenten-Filme» Оскара Месстера и пр.).

Неравномерность в изложении объясняется еще и тем, что некоторые фильмы Ж. Садуль изучал *de visu*, относительно же других (датских и немецких в особенности) черпал сведения из самых разнообразных (и при этом не всегда авторитетных и заслуживающих доверия) источников. Эти источники, по всей вероятности, и подсказали Ж. Садулю не совсем верную, с нашей точки зрения, суммарную характеристику датского кино. Автор недостаточно раскрывает связи датской кинематографии со скандинавской литературой, с датским театром, не отмечает реалистической манеры актеров, своеобразного психологизма датского кинематографа. Характеристика датского кино, данная автором, может быть скорее отнесена к так называемой итальянской «золотой серии» (*Seria d'oro*).

В книге Ж. Садуля упоминается несколько сот фильмов. С оценкой некоторых из них, данной в настоящей книге, мы позволим себе не согласиться. Так, преувеличено, как нам кажется, сравнение литературного источника бульварно-уголовного фильма Луи Фейада «Фантомас» с «Человеческой комедией» Бальзака и романами Золя. Фильм Стивенса «Место под солнцем», во многом искажающий роман Драйзера «Американская трагедия», вряд ли заслуживает одобрения. Наоборот, «Голубой ангел» Штернберга и многие фильмы Джона Форда и Уильяма Уайлера, которые Ж. Садуль определяет как случайные, неудачные, второстепенные произведения, по нашему мнению, заслуживают более высокой оценки.

Анализируя художественные достоинства упоминаемых в книге фильмов, Ж. Садуль почти не уделяет внимания особенностям актерского исполнения. В книге отсутствуют характеристики творчества таких, несомненно, выдающихся актеров и актрис, как Аста Нильсен, Вальдемар Псиландер, Конрад Фейдт, Эмиль Яннингс, Франсуаза Розе, Мишель Симон, Вивьен Ли, Чарльз Лафтон и др. Все свое внимание при анализе фильмов автор сосредоточивает почти исключительно на изобразительной стороне постановки, на технике монтажа и стилистике режиссерско-операторского творчества.

Такое чрезмерное увлечение разбором изобразительных качеств кинокартины и выразительных средств, привлеченных постановщиками для создания тех или иных эффектов, в ряде случаев уводит Ж. Садуля в сторону от основной его задачи — правильной идейно-политической оценки отдельных фильмов и целых художественных течений. Итальянские «цезаристские» боевики Джиованни Пастроне, Марио Казерини и Энрико

Гуацони, разжигавшие националистические настроения и способствовавшие милитаристской пропаганде, рассматриваются автором всего лишь как проявление «интереса к славному прошлому» *. Значительный успех «Возницы» Шестрома объясняется им применением «бесконечных двойных экспозиций», в то время как на самом деле успех этого фильма, особенно за пределами Швеции, объяснялся своеобразным сочетанием реалистического и мистического в трактовке центрального образа фильма.

В своем изложении истории мирового кино Ж. Садуль не обходит теоретических проблем, хотя и не останавливается на них специально. Особенно привлекает его внимание вопрос специфики киноискусства, при рассмотрении которого автор в своих многочисленных анализах всегда исходит из определенной концепции, хотя и не формулирует открыто своих взглядов на этот счет. На протяжении всей книги, в «подтексте», угадывается та пресловутая «триада», которая была объявлена в свое время венгерским теоретиком кино Бела Балашем спецификой кино: а) крупный план, б) ракурс и в) монтаж. Но так как анализ специфических, с точки зрения автора, характерных черт киноискусства недостаточно подкреплен анализом их связи с решением эпизода или фильма в целом, то данная концепция автора не может считаться доказанной.

Представляются нам неудачными и такие допускаемые Ж. Садулем обобщения, как, например, сравнение монтажа заумного сюрреалистического фильма «Андалузская собака» с монтажом «Броненосца Потемкина» Эйзенштейна.

Резко отрицательное и критическое отношение автора к беспринципности буржуазных мастеров (в основном режиссеров) и ко всяческим проявлениям декаданса приводит его, в ряде случаев закономерно, к выводу о том, что тот или иной режиссер не оправдал надежд, возлагавшихся на него. К числу их он относит декадента и эстета Марселя Л'Эрбье, сатирика Эриха Штрогейма, формалиста Абеля Ганса, реалиста Георга Пабста, продюсера Томаса Инса, актера Макса Линдера, Жана Ренуара, Джона Форда. Однако одинаковая итоговая оценка творчества этих мастеров, в известной степени нивелирующая их, по нашему мнению, не-правильна.

Кое в чем не согласны мы с автором и в оценке, даваемой им крупнейшим явлениям зарубежного кинематографа. В частности, недостаточно,

* Следует оговорить, что в своей «Histoire générale du Cinéma» Ж. Садуль дает уже правильную, развернутую оценку этих фильмов.

на наш взгляд, разграничены творчество Инса и творчество Гриффита, немецкий неоромантизм и немецкий же экспрессионизм, и, наоборот, вызывает недоумение своеобразное «отлучение» Деллюка (считавшегося до сих пор духовным отцом и пророком «авангардизма») от «Авангарда».

И все же, несмотря на перечисленные недостатки, книга Жоржа Садуля, написанная живо и интересно и насыщенная материалом, относящимся к самым разнообразным отраслям человеческой культуры и знания — что свидетельствует о широкой эрудиции ее автора, — будет с интересом и не без пользы прочитана не только киноспециалистами, но и широкими массами советского кинозрителя. И это тем более, что имеющаяся на русском языке литература по вопросам истории зарубежного кино давно уже стала библиографической редкостью, устарела и не отвечает ни возросшим требованиям читателя, ни современному уровню науки о кино.

Данные Ж. Садулем в качестве приложения к книге хронологические таблицы и выборочные фильмографические сведения о творчестве ста виднейших деятелей мирового кино в русском издании (с согласия автора) несколько уточнены; кроме того, во всех случаях французские прокатные названия фильмов заменены оригинальными. Добавлен список литературы, имеющейся на русском языке по вопросам зарубежного кино, и значительно увеличено количество иллюстраций кадров.

Г. Авенариус.

ПРЕДИСЛОВИЕ К РУССКОМУ ИЗДАНИЮ

Первый вариант этой книги был написан мною в 1948 г. В дальнейшем, в процессе работы над последующими изданиями, я внес в них много исправлений и дополнений. В частности, к настоящему, четвертому, французскому изданию я добавил несколько глав, доведя, таким образом, историю кино до 1955 г.

Начиная с первого издания эта книга переводилась на разные языки: итальянский (Турин), японский (Токио); в настоящее время готовится ее издание на русском, испанском (Буэнос-Айрес), немецком (Вена), чешском и болгарском языках.

Я горжусь тем, что моя книга будет известна советскому читателю, что ее прочтут в стране социализма.

Настоящая «История киноискусства» построена на документальном материале, который я собирал и обрабатывал в течение двадцати лет. Но ее ни в коем случае нельзя рассматривать как сокращенное издание моей «Общей истории кино» в нескольких томах, издаваемой в настоящее время.

В этой большой работе я постарался изучить в одной и той же последовательности кино различных стран с разных точек зрения: художественной, социальной, технической, экономической, политической и т. д. В данной же книге главное внимание уделено мною искусству кино, отталкиваясь от которого, мы изучаем и другие его аспекты. Но, конечно, нельзя написать настоящую историю искусства (какого бы вида искусства она ни касалась), взяв за основу абсурдную точку зрения «искусство для искусства» и систематически оставляя без внимания вопросы развития общества, историю, экономику и политику, которые играют решающую роль в формировании всякой художественной школы или произведения.

Кино — «самое значительное» и в то же время самое популярное искусство как в странах социализма, так и в странах капитализма. Вме-

сте с тем оно является и весьма важной отраслью промышленности. Эти два фактора влияют друг на друга. В капиталистических странах они вызывают глубокие противоречия, которые особенно резко выявились за последние 60 лет.

С 1900 по 1917 г. капиталисты были единственными хозяевами кино; они быстро поняли, что фильмы — не только товар, который приносит огромную прибыль, но и чрезвычайно могущественное средство пропаганды. Ведь киноискусство и кинопромышленность могли родиться, лишь будучи восторженно встречены широкими массами, приняты десятками миллионов зрителей.

Когда капиталисты осознали значение кино, они попытались превратить его в новый «опиум для народа», в «фабрику грез», в машину для изготовления таких фильмов, которые отвлекали бы внимание народа от насущных его интересов, подчиняли народ воле немногих. Стремясь завладеть всем миром, монополисты нового искусства угрожали уничтожить только что нарождающееся киноискусство.

Октябрьская революция создала кино нового типа. Социалистическое кино упразднило противоречия между искусством и промышленностью, отдав в руки народа все орудия и средства кинематографического производства.

Советское кино, начиная уже со своих первых шедевров («Потемкин», «Мать», «Земля» и др.), оказывало огромное влияние на лучших киноработников во всем мире. И только с 1945 г. оно перестало быть единственным кино нового типа: социалистическое кино возникло и в других странах Европы (Чехословакия, Польша, Болгария, Венгрия, Румыния, Албания, Германская Демократическая Республика, Югославия) и Азии (Китай, Монголия, Корея, Вьетнам). Первые шаги нового кино почти всюду были отмечены крупными художественными достижениями.

В это время (эволюция кино, за исключением социалистических стран, началась, как мне представляется, в 1945 г.) борьба трудящихся и битвы, которые вели народы за национальную независимость, находили глубокий отклик в киноискусстве. Также не могли остаться без художественного воплощения победа и освобождение (начиная с 1947 г.) более чем миллиарда людей в Азии и Африке — странах, которые еще вчера были полуколониями или колониями. Равным образом это наблюдалось и в больших капиталистических странах, где лучшие киноработники не могли избежать влияния той борьбы, которая под руководством рабочего класса велась широкими массами за мир и за лучшую жизнь.

Именно эти факторы непосредственно после уничтожения фашизма итальянским народом и предопределили возникновение «неореалистического» течения, влияние которого на кино особенно ощущается начиная с 1945 г. Течение это определяется не особым стилем постановок; оно является выражением — с помощью различных эстетических средств — чаяний и борьбы народов. Во многих странах неореализм сыграл свою роль в создании и развитии национальных школ.

Еще в 1946 г. можно было считать, что кино фактически является привилегией нескольких больших стран. Однако в 1956 г. подобная ошибка уже невозможна. Последние полвека с очевидностью показали, что кино стало средством выражения культуры и для тех народов, у которых оно долгое время находилось под запретом. Конечно, это достигается не мирным путем, не без борьбы и столкновений. Могущественные киномонополии, особенно Голливуд, всеми силами препятствуют развитию нового кино, стремясь во что бы то ни стало сохранить свое господство, власть кино-опиума, кино-яда.

Но, поскольку социалистическое кино не подчиняется велениям капиталистических монополий, они не в силах помешать развитию киноискусства ни в Западной Европе (Италия, Франция, Англия и даже Испания и Греция), ни в Африке (Египет) или Азии (Япония, Индонезия, Индия и т. д.), ни в Латинской Америке (Мексика, Бразилия, Аргентина).

В кино, как и во всех других видах искусства, борьба, которую ведет народ, стремясь к победе социализма и национальной независимости, требует от нас сегодня, как и вчера, огромных усилий и решимости.

Я глубоко признателен редакторам русского издания (в особенности Г. А. Авенариусу) за исправление некоторых существенных ошибок, которые ускользнули от моего внимания в других изданиях.

Жорж Садуль.

