
«СИНЕФИЛЫ» И «АНТИСИНЕМИСТЫ»:
ПОЛЕМИКА РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ
О КИНЕМАТОГРАФЕ В 1920-х гг.
(По страницам эмигрантской прессы)*

Предисловие и подготовка текста

Р.М. Янгирова

Периодическая печать русского зарубежья сохранила на своих страницах многочисленные свидетельства того, как воспринимали этот феномен <искусство кино> современники <русские эмигранты>, ощущавшие сопричастность русскому кинотворчеству во всех уголках рассеяния — от Прибалтики до Италии и от Голливуда до Китая. В печатных комментариях, сопровождавших работу соотечественников-кинематографистов вплоть до начала Второй мировой войны, последовательно воспроизводилась модель, непременно осмыслявшаяся в категориях единого творческого и этнически выраженного организма, но — что не менее важно — фиксировался его списочный состав и исторический лексикон <русского кинопроцесса за рубежом>.

<...>

В числе тех, кто высказал свое отношение к кинематографу, были Зинаида Гиппиус и Николай Бахтин, Дмитрий Философов и Михаил Арцыбашев, Александр Куприн и Андрей Левинсон, Давид Бурлюк и Сергей Волконский, Сергей Маковский и Евгений Зноско-Боровский, Виктор Шкловский и Александр Амфитеатров, Владислав Ходасевич и Павел Муратов, Борис Глаголин и Виктор Познер, Константин Терешкович и Иван Мозжухин, Петр Пильский и Тэффи, к которым примыкали выступления других, забытых или менее известных авторов.

Довольно долго отношение к кинематографу русских эмигрантов выстраивалось в оппозиции притяия / неприятия его как эстетического явления.

Своего апогея дискуссия о кинематографе достигла в 1926 г., когда в нее включились крупнейшие фигуры художественной критики русского Парижа. Поводом стала статья Павла Муратова «Кинематограф» (1925).

Из разнокачественного конгломерата печатной рефлексии современников мы избрали несколько текстов, репрезентирующих русскую зарубежную кинематографию в пространстве и во времени.

* Предлагаемая публикация дискуссии русских эмигрантов о кинематографе — фрагмент фундаментальной работы известного историка кино Р.М. Янгирова (1954–2008) «Хроника кинематографической жизни русского зарубежья», полный корпус которой готовится в настоящее время к изданию. Одновременно этот материал вошел в «Антологию русской зарубежной киномысли (Немое кино. 1919–1920-е гг.)», над которой также работал Р.М. Янгиров и которая ждет своего издателя.

Настоящая публикация, к сожалению, готовилась уже без прямого участия автора «Хроники...», поэтому ей дано редакторское название, а предисловие составлено из заметок Р.М. Янгирова, посвященных проблеме восприятия эмигрантами искусства кино. Каждому материалу предпослано несколько вступительных слов Р.М. Янгирова (именно так, как это сделано в самой «Хронике...»), которые вкратце объясняют особенность позиции участвовавшего в дискуссии автора. (Ред.)

1924

Середина мая

Париж. Публикация статьи Соломона Полякова-Литовцева о русской кинематографии во Франции, в которой дан прогноз о ее возможном будущем:

Идеальной русской фильмой была бы такая, в которой счастливо сочетался бы русский по духу сценарий, характерные представители русского актерского искусства, режиссерская выдумка, так или иначе связанная с русской школой построения зрелища и, пожалуй, русская техническая сноровка, которую нелегко определить, но нетрудно почувствовать. Разумеется, что такая совершенно русская фильма может создаться только на русской почве, органически и преемственно. Русская кинематография за границей может поэтому быть только русско-французской, русско-немецкой, русско-итальянской — в зависимости от страны производства и господствующих в ней художественных вкусов, традиций, технических навыков. Не поддаваться влиянию среды просто немислимо, но и вдобавок еще опасно. Искусство не может висеть в воздухе, не обрекая себя на страшную, мертвящую безликость. Не имея возможности быть русским вполне, русское экранное искусство непременно должно временно привиться к чужому стволу, питаясь им и обогащая его. Ибо величайшее заблуждение думать, что безликое, международное рыночное производство может иметь какую-нибудь художественную ценность... Сила русской фильмы, конечно, не в технических трюках... Красота удачной русской фильмы, ее сила и особенность среди других фильмов в одухотворенной тонкости передачи настроений, в свежести психологической выразительности, в правдивости экранного переживания. В этих достоинствах, столь редких, сказывается ценное наследие русского реалистического театра, плодотворная традиция великого русского актерства... Только культивируя русскую театральную традицию, только простотой, тонкостью и правдой могут русские актеры экрана удержаться на той высоте, на которую поднял их талант... Вот почему русские деятели экрана должны хранить русскую театральную традицию независимо от их взглядов на будущее, самостоятельное от театра, развитие кинематографии. Отход от русской школы игры угрожал бы им опасным обезличением.

Последние новости. 1924. 15 мая.

1925

25 марта

Париж. В полемику с Соломоном Поляковым-Литовцевым о судьбах русской кинематографии за рубежом вступил Андрей Левинсон:

За участием русской инициативы в становлении французского кинематографического дела я, разумеется, наблюдаю уже давно, примерно со времени «Тысячи и одной ночи». Значение русского вклада очевидно и уже довольно велико. Но

официальный оптимизм, учет действительных или мнимых успехов не исчерпывает оценки сотрудничества России с Западом, амальгамы на экране двух чуждых друг другу стихий. Процесс этого взаимного проникновения сложен. Иногда веришь во взаимное обогащение сторон, иногда опасаясь взаимного истребления... Из зыбкой атмосферы, от косных навыков русских мастерских наши актеры и режиссеры перенеслись в ослепительный свет парижских студий. Их вкус и чутье наткнулись на категорический императив американских «стандартов», схем сочинения и исполнения лент, диктуемых хозяевами рынка. Из сочетания русских дарований и изъянов с достижениями и пороками кинотворчества на Западе и возник смешанный стиль, пущенный в оборот фирмой «Альбатрос». Смешанный еще потому, что, насчитывая уже ряд побед (имя Мозжухина стало мировым), работа этой фирмы и непосредственно ей предшествовавшей организации («Ермолев и Ко.») не выходит из состояния художественного кризиса, нащупывания почвы, искания твердых путей... Основной порок зарубежной нашей кинематографии — пренебрежение ритмом. Из аристотелевых единств экран — по природе своей — отвергает единство времени и места... Но он зиждется на единстве действия или на строгом согласовании тем, из которых слагается действие сложное... Правильно же найденное взаимоотношение между длиной отрезков, из которых слагается все целое, и есть ритм ленты... Такая вещь, как «Мишень» — вызов самому понятию ритмического построения. А «Кин»? И «жига» в кабачке? Разве это не заведомое чудо ритмики? Тут — терминологическое недоразумение. «Жига» эта — чрезвычайно удачно поставленная, и где незабываема живописная удаля Мозжухина, изображает некоторое ритмическое действие, плюсовую четку. Но, увлекшись удачей, режиссер донельзя растягивает этот побочный эпизод вне всякой пропорции с ритмом ленты. Такая неводержимость нехудожественна; метраж этой сцены чрезмерен. Так же ошибочно и позирование Мозжухина в профиль и в три четверти; задержания, не оправдываемые задачами выразительности, дробящее ритм щегольство...

Последние новости. 1925. 25 марта.

7 сентября

Париж. Георгий Адамович обсуждает кинематографическую терминологию и правомерность использования в ней галлицизмов:

Нельзя ли чем-нибудь заменить смехотворное «крутить»? Конечно, это дословный перевод слова *tourner*, но не всегда рабская дословность уместна. Да и с точки зрения дословности тут не все благополучно. *Tourner* значит не только крутить, но и крутиться... Затем, не лучше ли говорить «фильма», чем «фильм» в мужском роде, как это повелось в последнее время? Русский язык привык к словам на «льма», «тьма» и т. д. женского рода. Окончание же «льм» — ему чуждо. Кроме того, «фильма» в женском роде удобнее, потому что и другие обозначения того же понятия таковы: лента, картина. В разговорном языке эти слова употребляются так же часто, как и «фильма», и к мужскому роду надо вновь приучать

сознание... «Русское время» пишет «метерансцен». «Возрождение» впало в другую крайность и вместо mots croisés пишет «крестословица». Неудачное изобретение! Едва ли можно сомневаться, что его ждет судьба «мокроступов» или «летокруча», когда-то настойчиво употреблявшихся «Новым временем» для обозначения аэроплана.

Звено. 1925. 7 сентября.

Декабрь

Париж. Публикация статьи Павла Муратова «Кинематограф» из цикла «Искусство и народ», открывшая полемику «антисинемистов» с поклонниками экрана:

Кинематограф является в настоящее время наиболее определенно выраженным видом антиискусства... Менее всего можно усомниться в том, что кинематограф играет в современной жизни роль куда более заметную, чем очень многие виды искусств... За короткий период своего существования кинематограф успел вклиниться в социальную жизнь и распространился в ней так широко, как это не удавалось никакому театру в европейский период истории... Кинематограф сделался необходимостью для современного индивидуального человека. Ему отданы часы досуга, отдыха, рекреации, те часы, когда человек живет более всего именно как индивидуальный человек, а не как социальный человек. Вечерняя жизнь городов, особенно больших городов, это в значительной степени жизнь под знаком кинематографа. Притяжение его так велико, так наглядно, как никогда не было притяжение театра, картины или книги. И это показывает, кстати сказать, что эмоциональный фонд современного человека вообще не оскудел. Энергия чувствований, очевидно, не уменьшилась. Им дано только совершенно иное направление... Кинематографическая мораль, кинематографическое представление о жизни, несомненно, гораздо ниже той морали и того взгляда на жизнь, которым учит каждого его собственный будничныи обиход... Одно из правил кинематографической индустрии — не касаться никаких серьезных тем. Но когда кинематограф все же случайно касается их, то положительно диву даешься, на кого может быть рассчитан подобный вздор... Этот «бег по крышам», эти прыжки и лазания, эти погони и скачки — все это какая-то глубокая кинематографическая необходимость. Литературная вещь, в которой совсем нет ни для чего этого повода, едва ли годится вообще для переделки в фильме... Надо понять, что профанация такой вещи, как «Мадам Бовари», в кинематографе действительно неизбежна. Художественная литература и фильм несовместимы друг с другом по самой своей сущности... Кинематограф создан для людей без воображения. Почему-то одно время называли его «иллюзионным театром». На самом деле нет, кажется, менее иллюзорного зрелища. В чем иллюзия? В том, что «кажется, будто это живые люди» или «что кажется, будто они говорят»? Но несомненно никогда ни одной минуты это никому не кажется, и нет ничего менее живого вообще, чем кинематографический человек... Все это — результат какого-то оптического и фотографического фокуса, рассчитанного на что угодно, только не на воображе-

ние... Привлечение лучших, великих актеров театра не приводит решительно ни к чему... И все-таки почти всегда приятно посмотреть кинематограф! И в этой простейшей и кратчайшей формуле заключается огромное завоевание антиискусства. Приятно смотреть в кинематографе чаще всего не то, что показывается с такой затратой всяческой энергии, но самые обыкновенные, самые незаметные вещи. Приятны иногда просто идущие люди, особенно люди, идущие на лестнице. Всегда весела улица, заманчивый порт, увлекательны строго согласованные движения людей, пускающих в ход аэроплан. Всегда с удовольствием видишь катящийся автомобиль или отчаливающий пароход. Движение человека само по себе оказывается достаточным зрелищем... Новый ритмический человек — естественный зритель кинематографа. Инстинктивно влечет его к себе эта механическая проекция живой жизни... Дух эпохи создал то могущественное притяжение кинематографа, которое никто не решится отрицать и которое уже сделало его очень заметным социальным феноменом... И, несомненно, будущее кинематографа зависит исключительно от осознания им своих возможностей, то есть от его полного разрыва с искусством и развития в нем элементов антиискусства... Кинематограф находится в очень дурных руках, в руках людей, не понимающих — за единичными исключениями — ни искусства, ни антиискусства... Невежественные люди, вершащие кинематографические дела, бросают миллионы на бессмысленное богатство постановок и не затрачивают ничего на поиски новых путей, на работу опытную, лабораторную, студийную... У кинематографии есть только два пути — или остаться жалкой пародией на искусство, спасаемой лишь нечаянно и «само собой» вошедшими в нее новыми элементами, или сознательно идти вперед по линии антиискусства... Привычка к кинематографу убивает привычку к театру, картине и книге. Воспитание в антиискусстве делает людей чужими искусству. Борьба с антиискусством возможно лишь противопоставляя ему искусство. Борьба эта на наших глазах происходит и решается не в пользу искусств... Борьба против кинематографа была бы возможна, если была бы возможна борьба против целой эпохи. Едва ли, однако, это задача, которую можно поставить поколению, уже отплывшему от священных берегов старой Европы к неведомым горизонтам.

Современные записки. 1925. Кн. XXV.

1926

22 января

Париж. Публикация статьи Андрея Левинсона «Кинематограф как антиискусство», в которой он вступил в полемику с «антисинемистами»:

Талантливые иеремиады П. Муратова, посыпающего пеплом страницы «Современных записок», как будто вновь окрылили тех «ленивых и нелюбопытных», для которых броская формула «антиискусства» есть желанный отвод против новых неизведанных стихий и орудий творчества. Ведь нам и вообще милы апокалиптичес-

кие вещания; в нашем поражении мы черпаем чрезвычайную запальчивость; нам кажется, что русский опыт уполномочил нас судить и осуждать культурный Запад и предрекать ему затмение. Но я не стану оспаривать здесь русскую Кассандру и ею на эпоху нашу возводимую хулу... я хотел бы лишь обследовать и рассеять одно из наиболее убедительных предрассуждений против кинематографа; таким аргументом для исключения его из разряда изящных художеств является то, что он основан на фотографии, то есть на не претворенную в фотохимических процедурах, механически и объективно запечатлевающих действительность.

Что общего имеет действие фильтрованного света на чувствительную пленку с живым человеческим творчеством? Скоро минет век с тех пор, как разновременные бичеватели антиискусства противопоставляют фотографию живописи: «это убьет то», сокрушаются они. Чтобы подчеркнуть, что картина живописца неудачна, неодохотворенна, рабски подражает натуре, словом, нехудожественна, принято говорить, что она смахивает на фотографию. Нужно ли из этого заключить, что фотографическое клише вовсе лишено признаков искусства? Тут кроется ошибка! Снимок некоторыми из этих признаков явно обладает, хоть «хрустальное око» объектива и заменяет тут руку, водящую кистью. Искусство или нет, взвешиваем мы. Но, прежде чем ответить, не следует ли поставить вопрос о том, что такое искусство? Как ответить лапидарно, афористически на этот вопрос, не вдаваясь в диссертацию по общей эстетике? Мне кажется, что вернее всего будет сказать так: искусство есть набор и сочетание в нарочитом порядке элементов действительности — будь то объемы, краски, чувства или шумы. Оставляя в стороне побуждения и цели художника, наша формула характеризует, как нам кажется, суть творческого акта, его космическое значение. Тот нарочитый условный порядок, в коем явлен нам художником мир, мы именуем формой. Заключает ли в себе фотография черты творческой условности, оформляет ли она изображение? В значительной степени!.. Аппарат имеет лишь служебное значение; все зависит от глаза, который его направляет... Слов нет, за последние десятилетия фотография совершила ту эволюцию, которой не избежало ни одно искусство. Современные нам мастера этого дела ввели в него новые искания: эффекты светотени, поиски характера, выразительности пятен... Пользование для художественных целей оптическим прибором, как и всяким другим «снарядом», не может умалить свободу и престиж творческого акта... Лишь по одному пункту налицо отягчающее вину кинематографа обстоятельство: круг человеческого общения, который он создает, шире, чем круг читателей. Нет, вероятно, вечера, когда несколько десятков тысяч людей, разбросанных по свету, не перечитывают Евангелия или «Гамлета». Но в тот же вечер десятки миллионов людей смотрят на экране Шарло-золотоискателя. Будирование против кинематографа — безнадежная и безжизненная форма снобизма. Высокомерная брезгливость, умственное чванство его зоилов лишь играет на руку сегодняшним хозяевам немного искусства, хищническим эксплуататорам его творческой стихии, невежественным диктаторам рынка. Кинематографом завладел купец; но в этом наша вина; он, а не мы, первый угадал будущность этого великого изобретения.

Дни (Париж). 1926. 22 января.

26 января

Берлин. Публикация статьи Александра Кизеветтера «Кинематограф», в которой он поддержал «антисинемиста» Павла Муратова:

Кинематограф играет настолько крупную роль в современной социальной жизни, что очень стоит поразмыслить о его громких и широких успехах. В чем тайна этих его победоносных успехов, почему он обнаруживает такую притягательную силу над жаждущей зрелищ толпой, почему он совсем забывает собою театр?.. Очевидно, победное шествие кинематографа в наше время объясняется какими-то более глубокими причинами, будучи связано с какими-то внутренними особенностями современной цивилизации, какими-то сдвигами в психологии современного человека. Вот почему кинематограф с его успехами является достойным предметом для социологических исследований... Современный зритель охотно приковывает взор к внешним узорам жизни и не чувствует особого влечения к углублению в психологические тайники человеческой души, его интересуют люди, а не человек; положения, а не те глубокие и трудно уловимые движения души, которыми эти положения создаются; столкновения страстей в их наружных очертаниях, калейдоскопическая смена жизненных картин, а не внутренняя лаборатория человеческого духа. Что же это значит? Это значит, что в духовной жизни современного общества произошло что-то, в силу чего притупился интерес к личности самой по себе, и превозобладало отношение к личности лишь как к волокну в жизненной ткани, лишь как к простому винтику в жизненном механизме. Думается, что настанет пора, когда вновь начнут ценить не только людей, но и человека, не только людскую массу как материал для различных социальных экспериментов, но и личность как самоценное существо. Вот тогда-то мы опять почувствуем влечение не только наскоро перелистывать картинку в книге жизни, но и углубляться в ее текст и даже усиливаться читать то, что таится между ее строк. Тогда-то нам станет скучно в кинематографе, а театральная сцена вновь обнаружит свои чары и свою власть над зрителями. Начнем мы тогда вновь ценить то, что составляет высшую ценность театра, это — непосредственное психическое взаимозаражение актера зрителем и зрителя актером в момент представления. Такое взаимозаражение как раз и невозможно в кинематографе между зрителем и прыгающей перед ним картинкой.

Руль. 1926. 26 января.

1 февраля

Рига. В статье «Глухонемой выскочка» Петр Пильский поддержал «антисинемистов» в неприятии искусства экрана:

Кинематограф только механика. Ничего больше. Его зритель может быть удивлен (трюками), поражен (обстановкой), но он никогда не может испытать настоящего душевного потрясения. Кинозритель холоден — и неудивительно:

ему неоткуда получить согретости... Немой актер на мертвом экране, этот призрак, эта движущаяся фотография, никогда не волнует. Отсюда ничего не идет. Живые токи прерваны. Живая связь между актером и зрителем — это не сравнимое ни с чем могущество театра — не существует в кинематографе. Ее просто нет. Между экраном и залом лежит нерастопляемая ледяная пропасть. Ни огня душевных передач, ни пленяющей непосредственности, ни ласковых нитей, протянутых от сердца к сердцу, ни чувства душевной родственности, ни ощущений зрительной осязательности тела кинематограф не знает. Всегда он мертвый, успокоенный, чужой. И все, что он делает, и все его цели, и все сюжеты, и его герои, и его мораль пошлы, грубы и плоски. Эстетически кинематограф является воистину разрушительной силой. Он враждебен всем искусствам и никогда не войдет в их заповедную область... Всей своей практикой кинематограф давно отринул основной принцип театра и литературы: он изгнал естественность. Романы на экране извращены, искажены, кинематографически протитуированы. В их строгую канву здесь вклеены и ввинчены несуразные, несусветные сумасбродства, дикие трюки, чепуха поступков и действий — скаканья, бега, головоломные прыжки, преодоление физических препятствий. Естественность и логичность кинематограф ненавидит и презирает... Между кинематографом и всеми другими искусствами лежит непроходимая бездна, нестираемая грань. Это два совершенно различных мира. И чувствовал это, и говорил в печати об этом я давно и не раз, но сейчас я встретил вновь подтверждение моих мнений у П. Муратова... Для меня его взгляды не новы, но он произнес, наконец, слово, которое я давно ощущал, искал и не находил. Это слово: «антиискусство». Прекрасное определение! Этим обозначением рассеиваются туманы, обступившие несложную душу современного кино, в патоку слащавых слов влита лекарственная микстура горькой истины, черта проведена: или — или. Либо «живопись тона, архитектура пропорций, музыки, гармонии, драма словесного театра, лирика стиха и проза романа», либо мертвое, механическое кино... Середины нет. Перемирие немислимо. Это два берега, две разных стихии, два различных духа, два враждующих начала... Все, кто нападал на кинематограф и защищал его, в один голос уверяют, что для него не все надежды на спасение потеряны. Все почему-то полагают, что кино загублено его эксплуататорами, купеческой хищностью, индустриальностью и, в особенности, американским безвкусием. О, конечно, все это так. Вокруг кинематографа столпились злые силы, его окружили глупость, пошлость, жажда наживы и вульгарность. Вот только никто не может объяснить толком, что стал бы делать кинематограф, освобожденный из этого темного плена, куда он пошел бы и где стал бы искать свое счастье? Такой страны я пока не нашел ни на одной карте, таких путей не проложил никто и, если бы экрану была дана благодать сомнения, он мог бы и сейчас задать себе роковой и убийственный вопрос: «Зачем я живу?»

Сегодня. 1926. 1 февраля.

9 мая

Париж. Публикация статьи Сергея Волконского «Хулителям кинематографа», в которой он поддержал точку зрения Андрея Левинсона на искусство экрана:

Кинематограф есть воспроизведение. Где же тут место искусству или не искусству? Но среди всего, что он воспроизводит, есть и сцены не природные, игранные актерами, изображенные. Если эти сцены в смысле мимическом хорошо сыграны, они — искусство. Но воспроизведение их, разумеется, само по себе не искусство. Среди снимаемых сцен, конечно, есть всякого рода пошлятина, но разве в театре пошлятины нет? Очевидно, тут какая-то ошибка, неточность в постановке вопроса; а вызван он только желанием выделить себя из категории «простых смертных». Люди часто думают, что путем осуждения и низвержения они сами осуществляют восхождение... Бедный кинематограф! Как ему достается, милому, потешному, занятному, назидательному и так часто образовательному. Скольким вечерам, «потерянным» в театре, я предпочитаю какое-нибудь путешествие на Замбези или охоту на гиппопотама, или какие-нибудь научные опыты и даже коронацию сиамского короля, или на моих глазах расцветающий гиацинт... Никогда не стану, в угоду каких-то высших соображений эстетического характера, предпочитать всему этому всякое без разбора театральное представление. И никогда не пойму осуждение кинематографа с точки зрения воспитательной: как будто в театре по этой части все благополучно... Как бы там ни было, но театр должен свыкнуться с действительностью. Материальная конкуренция должна стать началом бодрящего соревнования. Но соревнование возможно только на почве художественного достижения.

Звено. 1926, № 171. 9 мая.

12 июня

Париж. Публикация статьи певца Михаила Каракаша «Искусство ли кинематограф?», в которой он присоединился к защитникам экрана:

П. Муратов, разбирая кинематограф, меньше всего останавливается на сущности, на основе его, то есть на игре артистов, которую аппарат всего лишь запечатлевает — фотографирует. Я позволю себе поставить вопрос прямо: какие же, собственно говоря, обвинения можно предъявить к кинематографу как к таковому? Если под словом «искусство» понимать, как предлагает П. Муратов, только те искусства, которые созданы Европой XVII–XIX вв. или унаследованы ею от предшествующих культурных циклов, то кинематограф, конечно, не есть искусство... Но если под словом «искусство» понимать все то творчество, которое дает «эмоции высокого строя» как самому творцу, так и его ценителю, то тогда кинематограф, безусловно, — искусство... Нужно же быть логичным! Почему нужно уважать «творческое усилие живой человеческой души», перенесенное на полотно, и можно отрицать это же самое творческое усилие живой человеческой души, если оно перенесено на экран?.. Нужно твердо помнить разницу между кинематографом истин-

ным и кинематографом, потерявшим свой образ и подобие в интересах «потрафления на швейкин вкус»... Работа кинематографического артиста весьма сложная, весьма трудная, но и очень живая. Нельзя рассматривать кинематограф в той же плоскости, что и театр: кинематограф имеет свои законы, свои пути, свою технику. Кинематографический артист лишен возможности влиять на зрителя путем слова, дикции, голоса — он «говорит» только глазами, лицом, фигурой, движениями... Обладая меньшим запасом средств, чем, например, драматический артист, кинематографический артист должен усиливать эти средства, чтобы достигнуть того же результата — вот почему киноартист должен пережить больше, чем всякий другой; только настоящее переживание души может отразиться в его глазах, дать ему естественные движения и жесты, дать те настоящие реальные слезы, которые мы видим на экране и которые весьма наивно приписывают действию лука, мыла или глицерина. В то время, как машина «крутит», аппарат записывает движение — артист переносится в другой мир, в котором он, в зависимости от своей роли, в настоящий момент живет, то есть радуется, страдает, плачет, смеется (и говорит... говорит, а не только шевелит губами!)... Кинематографический артист не видит, не чувствует публики, не может слышать «грома бурных аплодисментов»... но, как художник или скульптор работает в тиши своей мастерской, черпая нравственное удовлетворение в самом процессе творчества, так и киноартист видит свое удовлетворение в самой работе, а не в обстановке ее. Но тем лучше, тем ценнее искусство, тем выше артист, который работает для самого искусства, а не для... рукоплеканий. Много, очень много ценного могли бы сказать о кинематографе люди, действительно знающие это искусство, но они этого не делают, не хотят делать, быть может, оттого, что знают, что не всегда имеющие уши слышат.

Возрождение. 1926. 12 июня.

28 октября

Париж. Публикация статьи Владислава Ходасевича «Кинематограф», в которой он поддержал Павла Муратова в дискуссии об экране:

Каждый человек современной толпы... ищет отдыха и развлечения — и обретает их в кинематографе именно потому, что кинематограф не есть искусство... Восприятие искусства есть труд, а не отдых. Самая компетентная, ходкая и сознательная кинематография, американская, это прекрасно знает и прямо требует: не допускать в фильму ни одной острой темы, ни оригинальной мысли, ни формальной новизны, ни трагизма (обязательные «благополучные концы»), — то есть как раз ничего такого, что бы заставило зрителя «уствовать» и что составляет сущность искусства. Именно для того, чтобы развлекать, а не утомлять, кинематограф живет банальнейшими, затасканнейшими темами и приемами... При своих колоссальных средствах кинематограф потому и не создал ничего подлинно-художественного, что начини он создавать — эти средства тотчас от него уплывут. Кинематограф не искусство и не антиискусство. Он просто не имеет к искусству никакого отношения, как рыбная ловля или праздничный сон до десяти часов, вместо того, чтобы вставать в семь. События-

ми, лежащими внутри искусства, он необъясним и не оправдываем, потому что он не искусство, а развлечение, не труд, а отдых. И очевидно, огромные массы современного человечества имеют такую жгучую потребность в отдыхе, что готовы чуть не обожествлять тех, кто этот отдых организует. Это — несчастье, проистекающее от причин социального порядка. Вся область искусства остается в стороне... В связи с кинематографом нечего говорить о «новых возможностях», «изменившихся канонах» и «современных принципах» искусства. Тут мы присутствуем не при явлении в жизни искусства, а всего лишь при постороннем событии, проистекающем из тех же причин, которые вызывают и отпадение от искусства. Театр, книга, картина оттесняются кинематографом не потому, что здесь для искусства открываются новые горизонты, а потому, что здесь обретается в известной степени прибежище от всякого труда, в том числе от труда воспринимать искусство. Человечество хочет отдыха и забвения более, чем когда бы то ни было, и число потребителей отдыха растет за счет потребителей таких утомительных вещей, как искусство. Это с разных точек зрения прискорбно. Может быть, искусство обречено надолго стать достоянием единиц, может быть, ему предстоит укрываться где-то в подполье... Но искусству, как таковому, кинематограф, по природе своей, не грозит ничем. Точнее сказать — он не враждебен искусству, он нейтрален, пока его не стремятся подкинуть внутрь искусства или взорвать искусство при его помощи. Посторонний искусству по природе, он становится «антиискусством» только с той минуты, как начинает трактоваться в качестве нового двигателя искусства. Кинематограф как анти-искусство существует только в лице его поклонников и пропагандистов, стремящихся его художественно оправдать, — то есть в лице людей, либо еще не доросших до искусства, либо уже разложившихся, заблудившихся, потерявших свет.

Последние новости. 1926. 28 октября.

14 ноября

Париж. Публикация статьи Михаила Кантора «В защиту кинематографа», присоединившегося к защитникам экрана:

Именно в «фиктивности» кинематографа, как и драмы, — заключается тот признак, который выделяет его из ряда жизненных явлений и приобщает к царству искусственного, — к царству искусства... Да, но не всякий вымысел — искусство. Недостаточно, чтобы явление было не-жизнью... нужен еще какой-то положительный признак. Один из этих признаков и указывает В.Ф. Ходасевич, и именно вследствие отсутствия этого признака кинематограф не является, по его мнению, искусством. Всякое искусство, говорит В.Ф. Ходасевич, требует «сознательной воли к слиянию с художником в едином творческом акте, затем — умения в этом акте соучаствовать», т. е. некоторого духовного опыта, приближающегося к религиозному и требующему готовности «потрудиться вместе с художником для утоления духовной жажды... Вот этого признака кинематограф не имеет». Такой основной аргумент В.Ф. Ходасевича... Нельзя не видеть всей силы этого соображения и нельзя не признать, что только тонко чувствующий художник мог его привести. Действи-

тельно, всякое истинное произведение искусства предполагает сочувствие и со-воображение, словом, известное сотрудничество воспринимающего. Верно, далее, что в подавляющем большинстве случаев кинематограф стремится избавить зрителя от необходимости истратить некоторый эмоциональный заряд на восприятие фильма. Но для того, чтобы возвести пассивность зрителя в закон экрана, следовало бы доказать, что фильма как таковая лишена способности вызывать со-творчество в зрителе, иначе говоря, что кинематограф ни при каких условиях не может его вызывать в силу каких-то имманентных ему особенностей. Этого доказательства нам пока никто не дал. Я мог бы пойти далее и сказать, что оно и не может быть дано, так как эмпирически доказано обратное: среди всякого хлама, изготовляемого на потребу публики, не было нескольких картин, волновавших зрителя тем волнением, которое способны вызывать только истинные произведения высокого искусства? Но этот мой довод покоился бы на оценках вкуса, и, как он ни убедителен для многих любителей экрана, я не хочу им здесь пользоваться, а предпочитаю, оставаясь на почве чисто логических умозаключений, только констатировать, что утверждение, будто кинематограф не способен «утолять духовную жажду» зрителя... покамест висит в воздухе. Представим себе человека, который в своей жизни не читал ничего, кроме бульварных романов, а в театрах не видел ничего, кроме фарсов и обзрений. Он тоже мог бы сказать, что литература и театр суть не искусство, так как не требуют никакого активного участия со стороны воспринимающего. Но мы знали бы, что ему на это ответить. Не в положении ли этого человека находится посетитель современного кинематографа, исходящий жаждой в его мрачной пустыне? Но не готовится ли в будущих творениях экрана разительное опровержение его пессимистических выводов? И сколь многим людям опровержение это уже дано в ряде творений, могущих быть поставленными наряду с лучшими созданиями тех искусств, которым признание наше дано от века!

Звено. 1926. № 198. 14 ноября.

26 декабря

Париж. Публикация статьи Антона Крайнего (Зинаиды Гиппиус) «Синема», в которой она поддержала противников кинематографа:

Попробуйте не заходить в синема лет 10, еще лучше 15... Все эти годы отнюдь не живите в отшельничестве, в уединении. Напротив. Хорошо пережить большие события, например, революцию, вроде русской. Если не удастся — живите, во всяком случае, и умственно, хоть немного: это очень важно. Ничего не возбраняется (кроме синема), ни спорт, ни танцы, но параллельно рекомендуются и книги и вообще человеческая жизнь. После этого сходите в синема. Все равно — где и в какой. В самый лучший, на самую прославленную фильму, или в провинциальный, на что попало, — результат будет тот же. Что же первое изумит вас? Вы, может быть, назовете это вначале «несовершенством техники», но дело не в этом. Вы слишком привыкли к движению жизни, и фотографическая ложь движения, его наглая (в смыс-

ле ясности) пунктуальность, раздельность мгновений, пространство между ними, — не может не изумить человеческий глаз. Изумляет — и отвращает, пугает тем особым страхом, какой мы испытываем от механизма, выдающего себя за организм, от автомата, например. Органическое движение, всякое, связано со своим ритмом, и через него — со временем. Механическое — произвольно нарушает эту связь, что дает органическому существу с нормальной физиологией ощущение какой-то тревоги. Ложь движения — не все; лишь первое, что замечается. Тревожно трясущиеся предметы, звери, человеческие фигуры и лица имеют от жизни только форму: они не имеют цвета то есть и света, ибо цвет и свет неразъединимы: свет всегда какого-нибудь цвета, или его вовсе нет. И рубленое, прыгающее движение бесцветных фигур гораздо более похоже на пляску смерти, нежели на течение жизни. Пейзажи, вещи, в крайнем случае, звери, бесцветно и безмолвно трясущиеся, пронсящиеся под никому не нужный внешний шум так называемой «музыки», — еще терпимы в смысле ощущения смерти. Нестерпимость начинается с человека. Вот гримасничающее сероватое лицо, черные, как земля, губы с беззвучным шевелением, стеклянный блеск глаз... Когда мускулы сводятся в покойническую улыбку, то какие бы рядом ни тромбонили тромбоны — живой человек не может не содрогнуться... Обычного зрителя не пугает меловое лицо с искривленной улыбкой, почерневшим ртом: для него это живая красавица. Грань между светом и бесцветностью для него незаметно стерлась. И — кто знает? — он и в жизни, быть может, видит светоцвет уже не так, иначе... Зрительная зала не менее экрана любопытна свежему человеку. Что именно из фильма, специально на вкус залы приготовленной, ей всего более по вкусу? В какие моменты зала зажигается? Ни для кого не секрет, что строители фильм — вернейшие рабы зрителя. Слишком верные, ибо они стремятся даже угадывать его невыраженную волю, забегают вперед. Из этого порою выходит, что и зритель им покоряется, подсказанные желания принимает как свои. Вырабатывается какой-то общий «вкус» и взаимное влияние. Впрочем, ведь ограничены и возможности... Содержание суть центр всех фильм — абсолютно одинаково. Содержания, в сущности, нет: то, что называется содержанием, — всегда приноровлено к механическому движению, стремящемуся (тщетно) приблизиться к органическому. Ленты варьируются тройко: во-первых, любовные ощущения (они передаются посредством лицевых мускулов); во-вторых, преследование, когда одни мертвецы гонятся за другими; и, в-третьих, — драка между ними. Наиболее острые точки изображения какого-нибудь из этих трех моментов — они-то и вызывают ответственность зрительной залы, ее одобрение. Любовь — дает приятные, щекочуще-умилительные ощущения; особенно приятные, ибо беспримесные: зрителю нечего волноваться, он с самого начала знает, что любовь будет торжествовать. Преследование — забавляет, и опять без излишних опасений: оно кончится неудачей, если зритель сочувствует преследуемому, и наоборот. Драка, по тем же причинам не могущая вызвать серьезного волнения, — о, драка еще упоительна и сама по себе! Таким образом, зритель синема освобожден приблизительно от всего, что требуется от человека жизнью, книгой или театром: от разочарований, от страха и волнений перед неизвестностью; от суда и оценки, от малейшего усилия воображения. Зритель может любоваться движением серых фигур, пребывая в пол-

ной уравновешенности, в состоянии полного покоя, и радоваться каждому отдельному приятному ощущению, являющемуся, например, при виде драки. Вот какие наблюдения над зрительной залой и зрелищем сделает свежий человек, попавший в синема после 10–15 лет «воздержания». Мы предположили, что в эти годы он не уходил ни от просто — жизни, ни от жизни внутренней; поэтому из своих наблюдений он, конечно, станет делать выводы. Он уже давно понял, что ложь движения, которую он приписал было недостатку техники, вовсе «не достаточная», а просто сама техника синематографии, неразрывно связанная с ее сутью; все технические усовершенствования будут только ее разрушать. Небольшие, сути не меняющие, конечно, возможны; ими путь синема и ограничен. Очень вероятно, что число зрителей в синема будет все увеличиваться, то есть увеличиваться количество людей без воображенья, страха и надежд; зачем активное участие в жизни? Зачем книга, мысль, сцена? Да и звук уже почти не нужен, не говоря о звуке слова. Зритель в синема сам порою издает звуки удовольствия при виде особо удачных скачков и драк; но это произвольные звуки, которые издает в подобных обстоятельствах и зверь; только зверь требовательнее и бледное подобие драки не принимает обычно за настоящую. Много еще мыслей о синема может явиться у человека свежего, проделавшего «опыт» воздержания. Одно только не придет ему в голову: это — начать серьезный спор о том, искусство ли «Великий Немой» или не искусство.

Звено. 1926. 26 декабря. № 204.

1927

23 января

Париж. Публикация статьи Николая Бахтина «Апология поневоле», в которой он изложил свои аргументы против позиций «антисинемистов»:

Для А. Крайнего неприемлемо в кинематографе, в конце концов, лишь одно: то, что он дает не жизнь во всей ее полноте, но лишь абстракцию от жизни, ее схематическое и бесконечно-обедненное воссоздание. Живое движение подменено здесь упрощенной схемой движения, что наш автор воспринимает как некую пародию на движение. Многокрасочность зримого вытеснена бесцветной формой, что опять-таки кажется А. Крайнему посягательством на самое драгоценное в зримом — на свет (ибо свет без цвета — по его смелому утверждению немислим). Чувства очень понятные и соображения вполне убедительные. Но только надо быть последовательным и не останавливаться на одном кинематографе. В самом деле, ведь неокрашенная скульптура, например, есть тоже подмена многокрасочного тела бесцветной (то есть «бесцветной») формой; ведь и скульптура убивает и препарирует живое движение, конденсируя и запирая его в остановившемся мгновении. Но дело вовсе не в кинематографе и не в скульптуре. Нет, в основе всякого искусства лежит некий добровольный отказ от неисчерпаемого богатства мира, некая условность, сознательно и до конца принятая. Это упрощение, урезывание, эта схе-

матизация мира, может быть, еще не делает искусство искусством, но с этого всякое искусство должно начинать. Так начинается и кинематограф. Становится ли он от этого искусством — этот вопрос я оставляю здесь открытым. Я хочу только указать, что вряд ли возможна более решительная апология «Великого Немого», чем статья А. Крайнего: он упрекает кинематограф как раз в том и только в том, что у него обще со всяким искусством... Кинематограф всегда был мне в высшей степени отвратителен, и совесть моя была при этом спокойна. Но, признаюсь, статья А. Крайнего меня очень смутила. Что, если он прав? Что если и меня раздражает в кинематографе вполне законная и лишь непривычная мне условность? Ведь, если на слово поверить А. Крайнему, то останется, увы, только одно: начать добросовестно и упорно ходить в кинематограф.

Здесь же помещен ответ Зинаиды Гипшиус:

Да будет мне позволено — не «возразить» Бахтину, а сделать как бы «отвод» его возражений на мою статью. Для каждого дела может быть двойкий суд: оценка его задания и оценка степени его приближения к собственному заданию. Я задания кинематографа оценке не подвергал. Я лишь говорил, что он от своего задания далек, и объяснил почему. Бахтину, я думаю, известно: у ваятеля, у живописца, у художника одно задание, а у фотографа, у крутителя фильма или устроителя паноптикума — совсем другое. В кратчайшей формуле: дело первых — «надстроить» жизнь, дело вторых — «при-строиться» к жизни. Бахтин не может вести для примера своего воображаемого «свежего» человека (то есть уже дикаря) в Лувр. Нельзя смешивать дела разных заданий. В паноптикум — я понимаю. Боюсь только, что впечатление было бы похоже. В паноптикуме есть краски — да нет движения. В кинематографе движение — зато нет красок. Они в одной линии задания и, по-разному, — одинаково от него далеки. Заключаю вопросом: почему же все-таки Бахтину кинематограф «отвратителен»? Он не объясняет, и вот моя догадка: потому что, проходя мимо моей оценки приближения кинематографа к своему заданию (при-строиться к жизни, повторить ее в полной похожести) — он смотрит прямо на задание и оценивает его — отрицательно. Как оцениваю это задание я — другой вопрос. Я его не касался.

Звено. 1927. № 208. 23 января.

8 июня

Берлин. Публикация статьи Юлия Айхенвальда «Вместо литературы», в которой критик присоединился к «антисинемистам»:

...<Кинематограф> отучает от чтения. Он отнял у словесников слово и вынул из литературы ее душу. Он имеет заслугу перед культурой и, не в меньшей степени, представляет собой интересную забаву, приятное развлечение; но видеть в этой движущейся фотографии какое-то особое искусство, какую-то новую ветвь эстетики, но принимать ее всерьез — это значит оказывать ей слишком много

чести и пускать ее в ту область художества, на которую этот не великий немой, а маленький немой притязать не смеет. Фотография искони доступа в искусство не получала. Мимолетно задерживая на своем полотне пантомиму, кинематограф бессилен перед драмой. Ибо драма, это — движение, а кинематограф, как это парадоксально ни звучит, как раз движения и не воспроизводит. Подлинный, внутренний, психологический динамизм, то, что движется и действует в душе, то, что с наибольшей напряженностью и сгущенностью сказывается в драме и говорит ее звучащими словами, — это именно кинематографу неподвластно. Он хочет заменить слово, но слово незаменимо... Далее, ошибочно думать, будто кинематограф отпечатлевает ритм жизни — то серьезное и глубокое, и благородное движение, без которого мир не был бы миром. Нет, кинематограф вообще отмечает и отражает не движение, а только дребезжание, только тряску, только пустое колебание действительности, — не движение, а суету, сутолоку, вздор, пробег автомобилей, погоню, глупую скачку, непоседливость Глупышкиных, как обслуживает он и всякую другую глупость. Для него характерны эти видные вблизи раздражающие мерцания его экрана. Философия истинного движения в кинематографе не представлена. Его тени, его призраки, игра его пустоты — все это ему к лицу, к отсутствующему лицу его, потому что кинематограф — это именно, если можно так выразиться, воплощенное отсутствие, явленное ничто, олицетворенное небытие. Кинематограф — это нигилизм. И есть что-то грешное, что-то безнравственное в том, что он опускает нас в свою пустоту, в свой пустоцвет, в свое вечное исчезновение и роковую бесплодность. Можно ходить в кинематограф, но когда выходишь из него, то тебе почти совестно.

Руль. 1927. 8 июня.

Июль

Прага. Публикация статьи Евгения Зноско-Боровского «Искусство кинематографа», выступившего в поддержку любителей экрана:

Ожесточенные нападки, предметом которых так часто бывает кинематограф, не могут удивлять тех, кто знаком с историей театра и особенно с современным его положением. Не такова же ли была, есть, а вероятно, и будет его собственная судьба. Иногда кинематограф объявляется не имеющим ничего общего с искусством, как не вспомнить, что и за театром не однажды отрицалось право на это высокое звание? Последнее по времени выступление против кинематографа принадлежит Вл. Ходасевичу... Хотя оно составлено в тонах чрезвычайно энергичных и любить кинематограф разрешено в нем только людям, «еще не дошедшим до искусства, либо уже разложившимся, заблудившимся, потерявшим свет», чрезмерного беспокойства оно не должно вызывать. Более того, можно считать новый выпад лишь свидетельством того, что положение кинематографа укрепилось. Ибо немного, значит, имеют сказать враги его в подтверждение своего мнения, если им приходится прибегать к доводам, подобным приведенным в названной статье, и довольство-

ваться ими... Ходячее возражение против кинематографа, сводящееся к тому, что здесь актер не играет взаправду, а с мыслью о том, чтобы хорошо вышло на экране, основано на явном недоразумении. Думают об экране только плохие актеры, как они в театре думают о том, перейдут ли их эффекты через рампу. Раз почувствовав себя фотогеничным, настоящий актер играет, не заботясь об экране, уверенный, что всякое его выражение и каждый жест отпечатаются на нем наилучшим образом, и пользуясь лишь пригодными для него приемами. Напротив, должно усмотреть огромное преимущество кино перед театром в том, что в театре актер принужден много раз играть одно и то же, а потому, естественно, иногда бывает хуже, иногда лучше, иногда с «вдохновением», а чаще механически воспроизводя свое творческое создание; тогда как в кино актер репетирует несколько раз, но зафиксирован будет только один, наилучший. Актер не растрчивает и не замораживает своего вдохновения, а зритель видит лишь подлинное, единственное творчество... Искусство, которое будет обращаться к воображению в той же мере, как оно делало это в старину, осуждено на то, чтобы оставаться непонятым и неволнующим. Кинематограф, который все показывает, является именно таким искусством, которое наиболее доступно современному человеку. Печально ли это? Нет. Особенно потому, что кинематограф освобождает работу чистой мысли зрителя. Воображение его утолено, все ему показано, но сказано ему очень мало. И потому мысль человека начинает свою работу умозаключений. Сейчас кино — самое глупое из искусств, ибо его сценариями служат преимущественно бульварные романы, голова пухнет после каждого его посещения. Большинство пишущих о нем ждут его развития на путях зрительно-динамического искусства. Можно, однако, предвидеть появление философского кино. Ни одно другое искусство не располагает его средствами для того, чтобы, не впадая в тенденцию, показать философский, идейный смысл событий. Только показывая картины, кинематограф заставляет человека думать о их смысле, причинах и следствиях; и без всякой навязчивости может принудить его прийти к тем или иным выводам. Таким образом, большинство из возражений против кино не колеблют его эстетических оснований, но очень многие из них обнаруживают его современность и открывают широкое поле для его совершенствования в будущем. Для того, однако, чтобы кинематограф стал подлинно искусством, не только сам по себе, но и в сознании людей, его не любящих, нужно, чтобы он обрел свою философию, создал свою эстетику. Это — задача критики. Между тем, как известно, она занята не столько этим, сколько обслуживает рынок и прислуживается к «менеджерам». Нападая на превращение кино в торговое предприятие, она сама оказывается во власти коммерции. Только отдельные представители ее пытаются эстетически обосновать кинематограф, но едва ли можно сказать, что они близки к своей цели... Социальная база кинематографа: стремление к психологизации в настоящем и философские возможности в будущем — вот, кажется, перед нами материал, вполне достаточный для оправдания кино, если оно в этом нуждается. При таком материале эстетические требования ритма и движения легко создадут для него ту форму, которая заставит и неверующих признать его искусством.

Воля России. 1927. № 7.

13 ноября

Рига. Публикация статьи Юлиа Айхенвальда «Смысл пустоты», завершившая дискуссию о кинематографе:

Темная зала, белое полотно — и из какого-то мистического, невидимо руководимого источника света, при некотором шуме падают на это полотно многочисленные образы: вещи и люди, города и поля, прошлое, настоящее и даже будущее, фантастика и так называемая действительность, необычайные судьбы, трагика и комика, героические подвиги и дела постыдные, микробы в капле воды и океан, бичуемый бурей, осада Трои и легкая победа насмешки над сердитою тещей. Словом: на экране — мир, или то, что мы так называем. Но как только в зале станет светло, мы сейчас же убеждаемся, что вся эта пестрая жизнь не оставила на полотне ни малейшего следа... Реальное тяжело, кино легко. Кино сбрасывает с себя всякий балласт. Оно показывает тела, но само бестельно. Величайшее достижение, одоление противоречия, торжество парадокса: бестелесная телесность! Мир так грузен, и грузен человечиною отягощаемый театр: а здесь — какая воздушность, какая грациозность, какое легкое дыхание! Вы сидите перед экраном и только смотрите, вы можете даже и не слушать сопровождающей музыки, вы только смотрите — и безо всякого напряжения ваше воображение дополняет развертывающуюся картину, расцветивает рисунок звуками и богатым содержанием усложняет преподанные вам теневые намеки... Кино от бремени реальности разгружает и себя, и вас. Прекрасны в кинематографе эти переливы между бытием и небытием... Только во сне и только в кино жизнь освобождена от шлаков: лишь струею чистого золота льется она. Только во сне и только в кино отменяются законы природы, исчезает сила тяготения, и никаких условий не признает и знать не хочет бытие. Оковы времени и пространства сбрасывает с себя легко вздохнувшая душа. А как хорошо быть в кинематографии директором театра!.. Что за благодать!.. Один раз сыграл актер и этим он сразу сыграл уже сто и тысячу раз. И всякий раз — так же хорошо, как на премьере. И сразу в двухстах городах одновременно. И на всех культурных языках земли. И, если фильма сохраняется достаточно долго, то актер переживает чудо вечной молодости... Никогда здесь не охрипнет певец и в уныние не впадет главный комик, никаким инцидентом не нарушится здесь ход и порядок представления... Божество, которое крутит фильму, — может быть, это и есть божество человеческой истории, этого давнего кинематографа, столько фильм пропустившего уже на огромной поверхности своего экрана, на сцене своих тысячелетий? И в таком случае — смыываемые тени кино и беспрестанные смены его мимолетных содержаний — не являются ли символом нашей действительности, которая, на самом деле, так же мнима и призрачна, как мнима и призрачна та жизнь, которая каждый вечер манит к себе зрителей в гостеприимные двери электрических театров, где показывают пустоту, но учат и внутреннему смыслу этой пустоты?..

Сегодня. 1927. 13 ноября.