

*А. А. Синицын\**

## **СТРАСТЬ, СТИЛЬ И КАЧЕСТВО: КАРЛ ДРЕЙЕР ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОМ ЧУВСТВЕ РЕЖИССЕРА**

В статье представлено обсуждение книги Карла Теодора Дрейера «О кино», русский перевод которой вышел в 2016 г. (Дрейер К. Т. О кино: Статьи и интервью / пер. с дат. М.: Новое издательство, 2016. — 256 с. — ISBN978–5–98379–207–4). Дрейер — один из наиболее значительных скандинавских режиссеров, кинематографист-новатор, сказавший свое слово в искусстве, создавший свой особый киноязык. Рассматриваемое издание представляет собой первое собрание работ Дрейера на русском языке. Книга состоит из четырех разделов, в каждом из которых тексты подобны тематически и выстроены в хронологическом порядке. В первой части Дрейер представлен как журналист и кинокритик, во второй собраны статьи и интервью режиссера, в третьей — очерки Дрейера, посвященные теории и технике кино, а четвертый раздел книги составляют две статьи о Христе, христианстве, мессианстве, истоках антисемитизма и нетерпимости. Дрейер, заботившийся о стиле своих кинокартин и о необходимости отыскания авторского стиля в искусстве, здесь рассуждает о звуке, гриме, игре актеров, музыке, декорациях, экспозиции, свете, красках, цвете в кино, но самое главное — о стиле и страсти режиссера. Только стиль, воображение, чувство ритма и страсть, по Дрейеру, позволяют передать подлинность происходящего. В статье дан обзор основных разделов книги, и затронуты те проблемы, которые обсуждает датский режиссер.

**Ключевые слова:** Карл Дрейер, журналист, режиссер, кино и театр, датское/скандинавское киноискусство, эстетика, стиль, страсть, воображение.

*A. A. Sinitsyn*

*PASSION, STYLE AND QUALITY:*

*CARL DREYER ON THE DIRECTOR'S AESTHETIC SENSIBILITY*

The article discusses C. Th. Dreyer's book entitled "About the Cinema" the translation of which was published at the end of 2016 (Dreyer C. Th. About the Cinema: Articles and interviews / trans. from the Danish. Moscow: Novoe izdatel'stvo [New Publisher], 2016. — 256 p. — ISBN978–5–98379–207–4). Dreyer is one of the most significant and mysterious

---

\* Синицын Александр Александрович, кандидат исторических наук, доцент, Русская христианская гуманитарная академия; Институт философии Санкт-Петербургского государственного университета; aa.sinizyn@mail.ru

Scandinavian directors, a groundbreaker in the cinematography. What makes this edition unique is that it is the first collection of Dreyer's works published in Russian. The book consists of four thematically and chronologically arranged parts. The first part presents Dreyer as a journalist and film critic, the second features his articles and interviews, the third contains Dreyer's essays devoted to the theory and cinematic techniques, and the fourth part has two articles about Christ, Christianity and messianism, the sources of anti-Semitism and intolerance. Deeply concerned about the style of his films, Dreyer kept thinking about the style in art, he dwelled on the sound, makeup, actors' performance, music, settings, exposition, lighting, colours in the cinema, but — first and foremost — about the style and passion of the director. Only style, imagination, sense of rhythm and passion, according to Dreyer, allow a director to capture the reality of the action. The article reviews the main parts of the book, and the reviewer touches upon the matters of the author's concern.

**Keywords:** Carl Dreyer, journalist, director, cinema and theatre, Danish/Scandinavian art of film-making, aesthetics, style, passion, imagination.

В конце 2016 г. московское «Новое издательство» выпустило русский перевод книги Карла Теодора Дрейера (Carl Theodor Dreyer, 1889–1968). Имя датского кинорежиссера известно многим, но даже среди искусствоведов, не говоря о рядовых зрителях, редко встретишь тех, кто хорошо знаком с его творчеством (впрочем, признаю, что это, возможно, лишь мой личный опыт общения). А ведь К. Т. Дрейер принадлежит к числу выдающихся художников XX в. Его кинокартины являются эстетическими опытами особого рода, и, по большому счету, «возмужалость» скандинавского кино приходится на «эпоху Дрейера». В 20–60 гг. прошлого столетия он создал ряд историко-психологических драм, среди которых «Страницы из книги Сатаны» (1921), «Страсти Жанны д'Арк» (1928), «Вампир» (1932), «День гнева» (1943), «Слово» (1955).

Карл Дрейер — один из наиболее значительных и загадочных скандинавских режиссеров; кинематографист-новатор, сказавший свое *слово* в искусстве, создавший свой особый, пронзительный киноязык [3; 8; 9; 16; 17; 22; 23, p. 79–88; 26; 28; 29; 30, p. 55–80; 31; 33, p. 47–58; 40]. Главные темы дрейеровских произведений — споры о религии, духовные и интеллектуальные искания героев, их внутренние и межличностные конфликты, нетерпимость людей к инаковым воззрениям, в первую очередь, религиозным [20; 41, p. 110–116]. Наивность детской веры в «Слове» рождает чудо воскресения из мертвых героини Ингер и делает возможным пробуждение искренней веры у остальных героев фильма [11; 24, p. 67–114; 25, p. 229–239; 40].

Библиография о К. Т. Дрейере колоссальна (помимо работ, упомянутых выше, также см.: [1; 10; 19; 22; 27; 32; 34, p. 78–97; 35, p. 127–129; 36; 37, p. 23–36; 38, p. 31–36; 39, p. 236–255]). Однако на русском языке литература представлена скупо. В XX в. она ограничивается лишь статьями по истории датского/скандинавского кинематографа в энциклопедиях и справочниках по истории кино, а в последние полтора десятилетия — публикациями о Дрейере в Интернете (зачастую общего характера). Следует указать монографию А. Андроновой с говорящим подзаголовком «Карл Теодор Дрейер: Великий датчанин» [1]. В ней имеются ссылки на иностранные исследования о режиссере [1, с. 429–437], но отсутствуют (по названным выше причинам) ссылки на русские работы.

И вот перед нами первый перевод книги К. Т. Дрейера на русский язык [2]. Несколько эссе и критических статей относятся к началу 1920-х и пер-

вой половине 1950-х гг., несколько очерков 1940-х и 1960-х гг., но основные тексты были написаны в 1930-е гг. В основу книги положен прижизненный сборник «Om filmen» [14] (ср.: [15]). Как известно, Карл Дрейер был не только сценаристом и режиссером фильмов, многие годы он работал журналистом, кинокритиком, теоретиком театра и кино. Некоторые статьи Дрейер публиковал под псевдонимами: «Кинорежиссер» [2, с. 75, примеч.\*], «Крошка» [2, с. 92, примеч.\*] (дат. «Томмен»; так же называется новая монография [27]) и др. Помимо теоретических и критических статей самого Дрейера в сборник вошли интервью разных лет и публикации о режиссере.

Книга состоит из четырех разделов, в каждом из которых тексты подобраны тематически и выстроены в рамках одного раздела в хронологическом порядке. В первой части [2, с. 11–79] Дрейер представлен как критик, во второй [2, с. 83–154] собраны его статьи о кинокартинах и пять интервью с режиссером, в третьей [2, с. 157–202] — очерки Дрейера, посвященные теории и технике кино, а небольшой четвертый раздел книги [2, с. 205–226] составляют две статьи о Христе, христианстве, сектантстве, истоках антисемитизма и нетерпимости.

Переводы статей и интервью выполнены группой петербургских филологов-скандинавистов: Е. Красновой, Е. Сеницыной, А. Шишкиной, и московским переводчиком П. Каштановым. Книга сделана со вкусом. Особо хочу отметить первоклассный дизайн «русского Дрейера» (Ю. Остроменцкий и Д. Яржамбек). Правда, в содержании, примечаниях и приложениях шрифт мелковат, но в целом — и в оформлении обложки, и по внутреннему оформлению — это стильное издание.

Несколько слов о структуре книги, основных темах, которые обсуждает автор, и манере его критических суждений. Поражает широта взглядов Дрейера на киноискусство: он прекрасно ориентируется не только в истории и проблематике шведского и датского кинематографа, но хорошо знаком с американским, французским, германским и русским кино и литературой. В очерке «Шведский кинематограф» (1920) — самом раннем из опубликованных в этом сборнике [2, с. 11–17] — Дрейер, делавший тогда лишь первые шаги как режиссер, говорит о кино как высоком искусстве, рассуждает о торжестве атмосферы над техникой и главное — о необходимости понимания своих задач авторами фильмов. Так, Дрейер свидетельствует о «печальной участи датского кинематографа»: «Ведущие кинематографисты Дании никогда не осознавали ответственности своего положения или не понимали тех задач, к которым оно обязывало» (пер. Е. Сеницыной) [2, с. 11].

Дрейер обсуждает многих режиссеров — мастеров «золотого века» скандинавского кино и европейских кинематографистов первой пол. XX в. Из классиков, например, Б. Кристенсен [2, с. 12, 18–26 и др.] (это о нем: «режиссер от Бога» [2, с. 20]), Виктор Шёстрём [2, с. 14–16, 127–128, др.], А. Ганс [2, с. 28–32], Р. Клер [2, с. 164–171], а также Д. У. Гриффит, М. Стиллер, К. Фрелих, Р. Мате и др. Здесь есть и суждение «по горячим следам» просмотра советской киносказки «Новый Гулливер» (1935) режиссера А. Л. Птушко [2, с. 35–37]. Отзыв Дрейера о «Гулливере по-советски» краток, с развенчиванием пропаганды: «Русские вновь разлили яд и желчь по сюжету, но на сей раз желчь скорее “красная”, чем зеленоватая» (пер. Е. Сеницыной) [2, с. 36].

При этом критик Дрейер ставит советскому режиссеру наивысший балл за технические достижения: «Таким прогрессивным методом Птушко добился нового и совершенно поразительного эффекта, который указывает путь к совершенно новому типу кино» (пер. Е. Сеницыной) [2, с. 36].

Дрейер сурово критикует немецкий кинематограф и театр «нового режима» (гитлеровской Германии): в книге помещены две заметки об игре актера Э. Яннингса [2, с. 38–39; 40–42]. Дрейер-рецензент пишет о «ненастоящем немецком искусстве» 1930-х годов: «Когда все чистки закончились, остались одни опилки. Фильмы, вышедшие с тех пор на экраны, оказались совершенно мертвыми, без живой крови и без нерва — просто мешки с опилками!» (пер. Е. Сеницыной) [2, с. 38].

Достается и актерам, и режиссерам: «В данном случае мешок (с опилками — А. С.) встряхивал один из ветеранов немецкого кинематографа Карл Фрелих» [2, с. 39]. А в других случаях достается не только актерам и режиссерам, но и плохим (по мнению Дрейера) кинокомпаниям, стилям и направлениям. Так, когда он учиняет разгром американской экранизации «Анны Карениной» (1935), на орехи достается и американской актрисе шведского происхождения, приме 30-х годов Грете Гарбо, и трем сценаристам фильма, и режиссеру, и всей никудышной «голливудщине»: этот американский фильм «представляет собой лишь бледное подобие романа Толстого»; «...дух книги. Его здесь попросту нет...»; «Актеры играют: они далеки от нас»; «игра актеров пуста и банальна»; «зритель с каждым новым кадром теряет интерес к действию» (пер. П. Каштанова) [2, с. 46, 47]; и т. д. в том же суровом критическом духе. Наконец, самое разгромное: «Грета Гарбо, как и все другие артисты, *играет “по-голливудски”* (sic! курсив мой. — А. С.). Ее роль не находит отклика в сердцах зрителей» [2, с. 47]. И, надо понимать, что по Дрейеру, работа Гарбо не находит отклика у зрителей именно из-за игры актрисы «по-голливудски».

Отмечу, что Дрейер часто бывает резок в своих оценках. Показателен здесь и пример с Фрелихом («мешок с опилками»), и критика «Пер Гюнта» Вендхаузена [2, с. 33–34], и обвинение режиссера в неудачной (во всяком случае, с точки зрения Дрейера-критика) постановке пьесы «Мать» в Театре Бетти Нансен [2, с. 65–74], и участие Дрейера в споре К. Абеля с А. Виилем — против заблуждения Абеля относительно «режиссерского сценария» [2, с. 62–64]. Дрейер строг и категоричен: «Доверить другим составление режиссерского сценария — это все равно, что дать художнику чужую законченную картину и попросить его что-нибудь на ней дорисовать» (пер. А. Шишкиной) [2, с. 63].

А его отзывы о французском режиссере Д. Бернар-Дешаме: «...птица невысокого полета. <...> Его приземленные наблюдения с горем пополам нанизываются на очень тонкую красную нить <...>» (пер. А. Шишкиной) [2, с. 43]; и далее о нем же: «банальный и заурядный»; и о его творчестве в целом: «ничего нового». Оценка, что ни говори, суровая!

Об исполнителе главной мужской роли в фильме Д. Бернар-Дешама, знаменитом в те годы французском актере П. Ларке, Дрейер отзываясь сдержанно: «Пьер Ларке неплох в том, что касается актерской игры, но он не может заставить зрителя сочувствовать ему в тот момент, когда взрослые дети уезжают, и его героя охватывает чувство одиночества» (пер. А. Шишкиной) [2, с. 44].

Но ушат критики выливается на переводчика датской версии этого фильма: «Пол Роймот сделал фильм совсем уж датским. Не сомневаюсь, что он превосходно знает французский язык, но всем давным-давно известно, что для хорошего переводчика важнее разбираться в тонкостях родного языка, нежели иностранного» (пер. А. Шишкиной) [2, с. 44–45].

Упрек разгромный, с многочисленными примерами неточностей перевода и предложением близких эквивалентов в датском языке.

Но там, где Дрейера захватывает работа другого режиссера, он не скупится на эмоции. Как пример — описание киносъемок А. Гансом батальных сцен, свидетелем которых (съемок) был Дрейер в 1926 г. [2, с. 29–31]. Здесь и восхищение немецким художником («всё просто ошеломляет» [2, с. 31]), и даже оправдание каких-то мелких неудач коллеги [2, с. 30].

Отвечая на вопросы журналиста, Дрейер с симпатией отзывается о фильмах «Жюль и Джим» Ф. Трюффо, «Хиросима, любовь моя» А. — Ж. Клузо и других представителей нового направления во французском кино 1950–1960-х гг., т. н. “La nouvelle vague”. Датский мастер упоминает в одном ряду имена молодых режиссеров (на поколение старше остальных только Анри-Жорж Клузо): «В общем, мне нравятся Жан-Люк Годар, Трюффо, Клузо и Шаброль» [2, с. 138]. В приложении помещена фотография, которую можно назвать своеобразной иллюстрацией к этому пассажиру из интервью К. Т. Дрейера [2, с. 241]. На фото классик датского кино запечатлен среди своих французских коллег: Годар, Клузо, Трюффо, правда, среди них нет Клода Шаброля, но есть Рене Клеман. Снимок сделан в 1964 г. на приеме в честь премьерного показа фильма Дрейера «Гертруда».

В книге есть несколько слов и о самом прославленном скандинавском художнике XX в. Ингмаре Бергмане [2, с. 138–139]. Датский режиссер высоко оценил фильм своего шведского коллеги «Молчание» (1963), назвав его «настоящей удачей», «настоящим шедевром», отметив «отличительный индивидуальный стиль» Бергмана-художника, но Дрейер признается, что смотрел мало других его картин [2, с. 138, 139]. В целом отзывы Дрейера о творчестве Бергмана были сдержанными [1, с. 261–262, 312, 327; ср. 5, с. 129].

Великолепная статья о русских эмигрантах — актерах и консультантах на съемках картины «Возлюби ближнего своего» (1922), с которыми Дрейер работал в Германии: М. Чернов, В. Богданович, Р. Болеславский, В. Гайдаров, графиня П. Пековская, И. Булатов, А. Нелидов и др. В первой публикации этого очерка в “Nationaltidende” были помещены несколько фотографий, в т. ч. фото-портрет русского актера В. Гайдарова [12]. Замечу, что в оригинальной газетной публикации один из русских эмигрантов указан как Dr. Duvan-Tovzov, хотя Дрейер здесь имеет ввиду знаменитого русского актера и режиссера И. Э. Дуван-Торцова [2, с. 85 и 145], который в начале XX в. играл в драматических театрах Киева, Одессы, Москвы, а после революции эмигрировал на Запад. В начале 1920-х гг. Дуван-Торцов работал режиссером театра в Берлине и был одним из наиболее популярных русских актеров в Европе. Об этом свидетельствует Дрейер: «И Дуван-Торцов был очень известен. Он был директором русского кабаре “Синяя птица”» [2, с. 145]. Очерк «Среди русских художников-эмигрантов в Берлине» [2, с. 83–89] был опубликован в ноябре 1921 г. Дрейер находился

под впечатлением от русских артистов, владельцев театров, военных, банкиров, мультимиллионеров (в прошлом), их воспоминаний о революции и бегстве из России. Особо отмечу, что перевод этого очерка выполнен художественно. Читая это вполне завершенное сочинение в одно действие, с полудюжиной персонажей, каждый из которых имеет свой печальный опыт расставания с Родиной, ощущаешь, что этот текст мог бы послужить к созданию самостоятельного сценария о судьбах русских эмигрантов за границей после революции и Гражданской войны. Сюжет осенний, ностальгический, трогательный...

Показательно, что все тексты свидетельствуют о серьезном подходе режиссера и критика Дрейера к делу творчества и кинопроизводства — и в 1920-е гг., когда ему было около 30 лет, и в 1950–1960-е, когда мастеру было уже около 70. Карл Дрейер всегда признавался, что кино было его «единственной великой страстью» [2, с. 102]. Такое же название носит публикация, в которой режиссер отвечает на вопросы К. Рооса (см. книгу “My Only Great Passion”, подготовленную Дж. и Д. Драм [17]). А в беседе с журналистом К. Умарком, состоявшейся в день полувекowego юбилея Дрейера, он говорит о себе как о «режиссере, который каждую свою работу делал с любовью, доходящей до безумия. Клянусь, это правда» (пер. П. Каштанова) [2, с. 94]. В статье о стиле Дрейер рассуждает о кино как синтетическом искусстве:

Душа произведения проявляется в том стиле, который художник выбрал для выражения своего восприятия темы. Стиль необходим для того, чтобы уложить вдохновение в рамки искусства. При помощи стиля художник создает из деталей целое, заставляет нас по-особенному воспринимать избранный им материал. Нельзя оценивать готовое произведение, не принимая во внимание его стилистическую составляющую. Любая работа наполнена элементами стиля, который тайно пронизывает всю ткань произведения (пер. А. Шишкиной) [2, с. 172].

Дрейер неоднократно указывает на то, что фильм — это плод совместных усилий творческого коллектива; но чтобы снять «достойную киноленту», способную «совершить революцию в кинематографе», первостепенно важна личность режиссера. Именно режиссер «диктует стиль картины», «помогает фильму обрести душу» [2, с. 173]. Важна только «правда, пропущенная через душевный фильтр художника» [2, с. 178]. Дрейер говорит о ценности психологического реализма в искусстве и призывает отказаться от изображения натурализма и реализма самих по себе [2, с. 177 сл. и 193 сл.].

Лишь когда фильм сумеет оторваться от земли, у него появится возможность воспарить к небесам фантазии <...> Копирование действительности — это пустая трата времени. Мы должны при помощи камеры создать для фильма новую художественную форму и новую стилистику (пер. Е. Красновой) [2, с. 193–194].

Пластика, мимика, грим (либо его отсутствие), шумы, музыка и дикция (в пору звукового кино), темп речи, декорации, экспозиции, свет, а для цветного кино — краски, цвет и проч. В создании кинокартины имеют значение все эти элементы и их сочетание друг с другом, важно, чтобы все детали фильма были согласованы и чтобы во всем присутствовала мера: «как можно меньше лишних слов»; «избавить героев от лишних реплик» [2, с. 181]. Но главное

в произведении искусства — воображение и ритм, стиль и страсть (специально см.: [28; 33, р. 47–58, с библиографией]). В книге есть несколько очерков, в которых Дрейер специально обращается к этим темам, главным образом в третьем разделе, где собраны статьи о практике кинотворчества: «Настоящее звуковое кино» [2, с. 157–163], «Кино и критика» [2, с. 164–171], «Несколько слов о стиле в кино» [2, с. 172–184], «Цветное и цветное кино» [2, с. 185–191] и «Воображение и цвет» [2, с. 192–202].

«Между небом и землей» — самое большое по объему и самое многоаспектное по тематике интервью [2, с. 119–154]. Впервые эта беседа была опубликована в 1965 г. — это самый поздний из представленных в сборнике материалов. В ответ на вопрос М. Делаэ о фильме Дрейера про Христа режиссер поясняет: «А про “Жизнь Иисуса” скажу только, что этот фильм не будет “величайшим шоу мира”» [2, с. 143] (с отсылкой к оскароносному фильму «Величайшее шоу мира» режиссера С. Б. Де Милля, которого в США тогда считали эталоном кинематографического успеха). К фильму об Иисусе Христе Дрейер готовился более двух десятилетий (см. в четвертой части книги статьи 1951 и 1959 гг.), он дотошно прорабатывал тему будущей историко-психологической картины. Но режиссер не осуществит свой замысел «невеличайшего шоу»: фильм о Спасителе не был им создан.

Тема нетерпимости волновала датского художника на протяжении всего его творчества: она звучит и в ранних фильмах («Страницы из книги Саганы», «Страсти Жанны д’Арк», др.), и в картинах позднего периода («День гнева», «Слово», «Гертруда») [2, с. 123–125, 128–129 и др.]. Здесь во многом сказалось влияние эпического шедевра Д. Гриффита “Intolerance: Love’s Struggle Throughout the Ages”, созданного в 1916 г.

Дрейер считал, что всякий художник (= режиссер) должен держаться «принципа *подлинности* происходящего» [2, с. 93]. В одной из своих поздних работ датский режиссер признается: «Я не теоретик кино <...> Я всего лишь режиссер, который гордится своим ремеслом. Но и ремесленник во время работы задумывается о процессе...» (пер. Е. Красновой) [2, с. 192].

Вслед за К. С. Станиславским, Дрейер говорит о режиссере как о майевтике (занимающимся повивальным искусством, т. е. акушере), принимающем роды у актеров, которые беременны своей ролью в спектакле:

Если наглядно описывать то, чем занимается режиссер, то можно сравнить его с повитухой <...> (со ссылкой на труд Станиславского «Работа актера над собой» — А. С.) Актер должен вот-вот родить, а режиссер хлопочет вокруг него, успокаивает его и делает все для того, чтобы роды прошли удачно <...> В каком-то смысле мы и говорим здесь о роли как о ребенке, который вобрал в себя чувства артиста и его отношение к прочитанному сценарию (пер. А. Шишкиной) [2, с. 182] (ср. [2, с. 194–196]).

Замечу, что разработанный Дрейером (а до него Станиславским) майевтический принцип в искусстве сродни сократовскому методу философствования через извлечение сокрытых в собеседнике знаний.

Многие искусствоведы отмечали изображение на экране лица персонажей крупным планом как характерную особенность стиля режиссера. Дрейер

передает одухотворенность героини фильма «Страсти Жанны д'Арк» (актриса Р. Ж. Фальконетти) через изображение ее лица крупным планом. «Характер персонажа задан мимикой и талантливой ракурсной съемкой. Достигается близкое, “контактное” взаимодействие героя и зрителя» [4].

Как во многом другом, Дрейер и здесь был одним из первых. Приведу суждение современных исследователей Т. Эльзессера и М. Хагенера в книге «Теория кино»:

Связь между кино, лицом и крупным планом можно проследить вплоть до первых дней кинематографа — она стала играть важную роль в попытках осмыслить творчество Д. У. Гриффита, а особую популярность приобрела после фильма «Страсти Жанны д'Арк» Карла Теодора Дрейера [7, с. 124; 18, р. 65–66] (см. в этой книге главу 3 «Лицо как зеркало: лицо и крупный план» [7, с. 118–167]).

К этому списку американского и европейского пионеров в кино следовало бы добавить равновеликого им советского художника С. М. Эйзенштейна, но в «Теории кино» о нем упомянуто однажды и то лишь в примечании. Сам же Дрейер говорил:

Ничто на свете не может сравниться с человеческим лицом. Это ландшафт, который никогда не устаешь изучать, ландшафт, обладающий уникальной красотой, он может быть суровым или нежным. Нет ничего лучше, чем быть свидетелем того, как выразительное лицо под влиянием загадочной силы вдохновения озаряется изнутри и превращается в поэзию (пер. Е. Красновой) [2, с. 202].

Дрейер вспоминает, что режиссерскому ремеслу он учился у Шёстрёма, Гриффита, когда на заре своей творческой карьеры познакомился с фильмами этих великих мастеров. Но Дрейер также говорит о том, что редко смотрит фильмы других режиссеров, т. к. опасается, что их искусство сможет повлиять на него. Показателен его ответ на вопрос журналиста об отношении Дрейера к современному кино (речь идет о фильмах 1950–1960-х гг.). Режиссер признается: «...очень редко смотрю новые фильмы. Я боюсь, что они окажут на меня влияние» [2, с. 138]; и далее: «...я крайне редко хожу в кино. Не хочу смотреть ни тех фильмов, на создателей которых мог повлиять я <...>, ни тех, которые могут повлиять на меня» [2, с. 139]. Странная, однако, позиция; тем более что это интервью 1965 г., когда Дрейер уже давно был признанным классиком кино. И при этом он опасается возможного влияния других коллег-режиссеров?! Еще раз повторю, что, на мой взгляд, для художника это очень странная позиция.

Дрейер делится полезными практическими советами для работы режиссера (театра или кино) с актерами [2, с. 73 сл., 182 сл.]. В каждом очерке и интервью приоткрывается завеса над мастерской режиссера. Речь идет об анатомии и психологии кино, обсуждаются технические (в плане подготовки и осуществления/овеществления фильма) и психологические (даже психоаналитические) аспекты, которые являются основополагающими для стилистики фильма. Из текстов Дрейера заметно, что он, сам пристрастный в своем ремесле, любит наставлять других, строг к ошибкам по безответственности у своих коллег.

В приложении указана фильмография Дрейера: полнометражные и короткометражные работы [2, с. 227–229]. Имеется более полутора десятков



фотоприложений [2, с. 229–246]: кадры из кинофильмов Дрейера, фотопортреты, фотографии со съемок разных лет и др. Все снимки хорошего качества и выполнены стильно, как, отмечу это еще раз, и вся книга в целом. В конце книги помещены библиографическая справка [2, с. 247–248] и уместные указатели — индекс упоминающихся в сборнике фильмов [2, с. 249–251] и именной указатель [2, с. 252–254].

Едва книга была опубликована, как в Интернет-журнале «Cineticle» появился отклик — статья А. Тюткина [6]. В целом этот отклик не критический, а скорее восхищенный: рецензент поделился «своей радостью от прочтения этой великолепной работы», как отмечено в аннотации. Впрочем, здесь также сказано, что «Чаплин, Эйзенштейн, Гриффит, Любич, Ренуар — вот лишь немногие имена, вдохновлявшие Дрейера-рецензента». Но, впечатление такое, что автор этой аннотации не держал (или только подержал) в руках книгу Дрейера, ибо имена С. М. Эйзенштейна и Ж. Ренуара в ней даже не названы, а о секрете искусства комика Ч. Чаплина упоминается [2, с. 27, 37 и 166], причем один раз со ссылкой на Ф. Шиберга и в ответе профессора Шиберга на замечания Дрейера [2, с. 168]. О Д. У. Гриффите Дрейер несколько раз говорит в своих ранних эссе и в интервью [2, с. 21, 32, 127 и 128], но вовсе не как рецензент, а как художник, на которого оказало влияние искусство американского мастера, в первую очередь фильмы «Нетерпимость» и «Путь на Восток» [2, с. 128]. Попутно замечу, что в названии последнего фильма “Way Down East” (1920) имеется ввиду Восток как сторона света, а не как направление движения, т. е. правильно было бы здесь писать его с заглавной буквы, а не со строчной, как это встречается в книге [2, с. 128]. Что же касается Э. Любича, то в очерке об актерской игре Эмиля Яннинга Дрейер упоминает фильм «Патриот» (1928), в котором немецкий актер сыграл роль российского императора Павла I. Но самого Любича Дрейер ни разу не называет, его имя указано только однажды редактором (или переводчиком?) в связи с «Патриотом» [2, с. 41, примеч.\*].

Почти в каждом из очерков и интервью К. Т. Дрейер говорит о том, что страсть автора и чувство стиля позволяют состояться произведению искусства; но эти качества должны сочетаться с профессионализмом. Качество произведения зависит от ответственности художника. Считаю уместным высказать некоторые замечания к «русскому Дрейеру».

К сожалению, в книге нет вступительной статьи, где был бы представлен датский кинорежиссер, описаны этапы его жизни и творчества, сказано о месте и роли Дрейера в истории кинематографа. Имеется заметка «От составителя» [2, с. 7]; это буквально два абзаца, где сказано только о структуре книги; но нет краткой справки об авторе. На мой взгляд, это существенное упущение, поскольку Дрейер, увы, плохо знаком широкому кругу русских читателей. Мне показалось странным, что в книге нигде не указаны даже годы жизни режиссера.

Второе важное замечание: в книге почти нет комментариев. Краткие пояснения в сносках встречаются, но, скорее, в виде исключения. Как, например, отсылка к Станиславскому [2, с. 182], с цитатой из книги «Работа актера над собой», но, как и всюду, здесь без точной ссылки на издание. В книге редки схолии вроде следующей: «Речь идет о фильме Фрица Вендхаузена “Пер Гюнт” (1934)» [2, с. 33, примеч.\*]. А пояснение к «Разбойникам» Ж. Оффенбаха [2,

с. 33, примеч. \*\*] можно назвать даже «чересчур информативным» (здесь упоминается «побочная тема» со стихотворением Р. Киплинга «Сапоги»; эта дополнительная параллель в схолии интересна, но причём здесь Киплинг?). Конечно, для ряда имен, которые встречаются в книге (например, Бах, Шекспир, Лютер, Августин, Эйнштейн, Наполеон), примечания были бы ни к чему, но при упоминании Дрейером многих (в первую очередь малоизвестных скандинавских) писателей, сценаристов, режиссеров и актеров кино и театра краткие справки просто необходимы. Составление такого рода разъясняющих или уточняющих комментариев — дело кропотливое и сложное, но, безусловно, важное. Для рядового заинтересованного читателя они могли бы облегчить поиск информации о персоналиях и произведениях (зачастую, давно позабытых). Опять же, в качестве примера: упомянуты малоизвестные произведения «В часы досуга» и «Ник Картер» [2, с. 13] или «Таинственный Икс» и «Ночь мщения» [2, с. 19]; и эти примеры с «умолчанием» можно десятикратно умножить.

Полезны краткие справки к упомянутым Дрейером фильмам 1910-х гг., в создании которых он принимал участие [2, с. 154, примеч. \* и \*\*]. Но на всю книгу приходится около полусотни схолий (учитывая *все* сноски). Иногда это переводы слов или фраз с датского, французского или немецкого языков [2, с. 44–45, 69, 89, 145, 212] и в нескольких случаях — ссылки на литературу или на авторов русских переводов при цитировании литературных текстов [2, с. 23, 71 и 194]. Да и то, всё это скупые пояснения, которые недостаточны для добротного издания. Причём всякий раз непонятно, кто ответственен за те или иные нотации: редактор книги или переводчик конкретной статьи (*sic!*). См. пояснение в скобках, в самой первой сноске на с. 20: «Здесь и далее примеч. ред[актора] и пер[еводчика], если не указано иное»; вот и гадай, кто в том или другом случае является автором комментария (?).

При этом во многих комментариях (в целом немногочисленных и кратких) имеются досадные неточности. Например, дается пояснение к американскому художественному фильму «Величайшее шоу мира» С. Б. Де Милля [2, с. 143, примеч. \*]. В фильме рассказывается о цирке и жизни цирковых артистов; однако в примечании «Величайшее шоу мира» определено как «евангельский» фильм (?), и он здесь ошибочно датирован 1954 г., хотя эта картина Де Милля вышла в 1952 г., а в 1953 г. она была удостоена двух «Оскаров», в т. ч. как лучший фильм года. (Эта же ошибка повторяется в на с. 249, стлб. 1, «В», где также указан 1954 г.)

Или пример с *lapsus calami*, где встречается неточная дата публикации интервью «Человек, который ждет и которого ждем мы»: 1959 вместо правильного 1939 [2, с. 96]. А ведь это интервью как раз по случаю 50-летия Дрейера [2, с. 92]; ср. описание этой публикации в библиографической справке [2, с. 247]. Поэтому 1959 г., указанный на с. 96 по невнимательности корректора, «упозднил» этот текст на целых два десятилетия (*sic!*). Другой пример с «неточной датировкой» можно найти на с. 163, где обозначена дата первой публикации очерка «Настоящее звуковое кино» — 1923 г.; и та же неверная дата указана и в библиографической справке [2, с. 248]: *Politiken*. 1923. Мне показалось странным несоответствие, ибо в самом начале статьи автор свидетельствует: «Впервые посмотрев звуковой фильм в 1928 году...» Как же тогда очерк может

быть датирован 1923 годом? Пришлось перепроверить выходные данные публикации. Действительно, статья про звуковое кино была написана на 10 лет позже — в 1933 г. Ответственному за это издание лицу следовало бы знать, что на датском сайте, посвященном К. Т. Дрейеру (<https://www.carlthdreyer.dk/carlthdreyer/om-dreyer/biografi/debattoren>), имеются в свободном доступе многие материалы, в т. ч. и этот (*Den virkelige Talefilm. Politiken. Magasinet*, 19, November); полный текст статьи умещается на одной полосе (Dreyer, 1933, 5) (ср.: [14, S. 31; 19, p. 189]). Следовало бы знать и то, что в течение первых трех десятилетий XX в. проводились опыты по использованию звука в кино, а первый в истории фильм с синхронной речевой фонограммой вышел в Америке только в 1927 г. («Певец джаза»). В этой же статье Дрейер упоминает пьесу Кая Мунка «Слово», которая была написана в 1925 г. [ср. 2, с. 104] и впервые была опубликована только в 1932-м, т. е. через девять лет после указанной в конце очерка даты его написания. Эти сведения общеизвестны, есть указание на них и в книге Дрейера [2, с. 103, 110].

В комментарии к критическому очерку К. Т. Дрейера «За бульварами Парижа» редактору следовало указать, что речь идет не о некоем Бернаре Дешане (?), а имеется ввиду французский режиссер Доминик Бернар-Дешам (Dominique Bernard-Deschamps), что было бы не просто уместным примечанием, но и исправило бы неточно переданную вторую часть фамилии [2, с. 43–45: трижды]. Здесь можно было бы пояснить, что в датском прокате фильм Д. Бернар-Дешама “*La marmaille*” («Детвора») шел под названием “*Bag Paris’ boulevarder*” («За бульварами Парижа»). Но редактор книги не мог исправить эти неточности в тексте, поскольку сам допускает досадный ляп: на с. 249, стлб. 2, «3» указан другой фильм Бернард-Дешама — «Буря» (*Tempête*, 1940), но именно его редактор принимает за датский аналог «За бульварами Парижа». Причем издатели не обратили внимание на то, что «Буря» вышла в 1940 г., а статья Дрейера была опубликована в 1936 г. (sic!), обсуждается же в ней фильм 1935 года. Замечу также, что ошибка в имени режиссера встречается и в указателе [2, с. 252, стлб. 1, «Б»]: Бернар-Дешан Д. (Дешан Б.).

Все это лишь некоторые примеры разного рода опечаток и ошибок, которые, конечно, можно было бы избежать при внимательной вычитке текста, если бы издатель А. Курилкин, редактор-составитель В. Зацепин и выпускающий редактор Т. Григорьева более строго отнеслись к делу, уделив внимание не только дизайну издания, но позаботились бы об акрибии (корректор — С. Крючкова). Ибо, как учит режиссер Карл Дрейер (на своем, разумеется, материале):

Стиль — это не только операторская работа. Есть много взаимодействующих факторов, которые все вместе складываются в стиль, в том числе очень важны темп и ритм. А общий ритм фильма, в свою очередь, представляет собой слияние многочисленных ритмов — от движения камеры до манеры актерской игры (пер. Е. Красновой) [2, с. 107].

Это слова мастера о стиле фильма, но ведь в книге, как и в кино, важно всё — «от корки до корки», от заглавных до заключительных титров: стиль

и страсть, содержание и его воплощение. Очерк «Несколько слов о стиле в кино» Дрейер начинается со сравнения: «Подобно человеку, у которого есть душа, любое творение художника обладает своим духом, своей индивидуальностью» (пер. А. Шишкиной) [2, с. 172].

Перефразирую известное выражение русского классика: в книге, как и в человеке, должно быть всё прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли.

Подводя итог краткому обзору, скажу, что выход такой книги — это, несомненно, значительное явление в русской культуре. В последние полтора-два десятилетия российскому культурному сообществу стали доступны многие фильмы датского классика. Некоторые из ранних кинокартин Дрейера сохранились не полностью или имели сложную судьбу, как «Страсти Жанны д'Арк». Этот фильм погиб при пожаре и «воскрес» через два десятилетия, а спустя еще 30 лет, уже после смерти автора, была обнаружена еще одна копия картины. «Страсти» были восстановлены в середине 1980-х гг. и получили «вторую жизнь» в 1990-е, когда композитор Р. Эйнхорн в качестве музыкального сопровождения к этому шедевру немого кино написал ораторию «Голоса света». Фильмы, как и книги, *habent sua fata*.

Теперь широкому кругу российских читателей доступен еще один источник по творчеству К. Т. Дрейера и по истории скандинавского кинематографа. Несомненно, эта книга будет интересна не только киноведам и киноманам, поклонникам психологического кино, но и всем, кто увлекается историей кино и театра, рецепцией истории в киноискусстве, кинокритикой, теорией кино. Слово Дрейера об искусстве представляет интерес для искусствоведов. Есть надежда, что публикация книги Карла Дрейера в «Новом издательстве» подстегнет отечественное дрейероведение.

За помощь в работе с литературой на датском языке при подготовке этой статьи благодарю свою жену Е. В. Сеницыну, преподавателя Кафедры скандинавской и нидерландской филологии СПбГУ.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Андропова А. Карл Теодор Дрейер. Великий датчанин. — СПб.: Свое изд-во, 2014. — URL: [http://kaidan.org/files/Carl\\_Dreyer.pdf](http://kaidan.org/files/Carl_Dreyer.pdf) (дата обращения: 13.09.2018).
2. Дрейер К. Т. О кино: Статьи и интервью / пер. с дат. — М.: Новое изд-во, 2016.
3. Мур П. Карл Теодор Дрейер. Деспотичный датчанин / пер. А. Карташова // Сеанс. — 2015. — 4 декабря. — URL: <http://seance.ru/blog/chtenie/the-tyrannical-dane/> (дата обращения: 30.10.2018).
4. Огулов С. Вера в лицо // Сеанс. — 2011. — 16 марта. — URL: <https://seance.ru/blog/dreyer/> (дата обращения: 27.10.2018).
5. Сеницын А. А., Сеницына Е. В. Жатва смерти в «Седьмой печати» И. Бергмана (к 60-летию создания картины) // Скандинавская филология = Scandinavica. — 2016. — Вып. 14, № 2. — С. 124–143 — URL: <http://scandphil.spbu.ru/wp-content/uploads/2017/09/A.A.-Сеницын-Е.В.-Сеницына.-ЖАТВА-СМЕРТИ-В-«СЕДЬМОЙ-ПЕЧАТИ»-ИНГМАРА-БЕРГМАНА-к-60-летию-создания-картины-1.pdf> (дата обращения: 14.06.2018).

6. Тюткин А. [Рец.:] Карл Теодор Дрейер. О кино: Статьи и интервью // Cineticle: Интернет-журнал об авторском кино. — 2016. — № 24. 20 октября. — URL: <http://cineticle.com/behind/1391-carl-theodor-dreyer-about-a-cinema.html> (дата обращения: 24.09.2018).
7. Эльзесер Т., Хагенен М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело / пер. с англ. 2-е изд. — СПб.: Сеанс, 2018.
8. Bordwell D. The Films of Carl-Theodor Dreyer. — Berkeley: University of California Press, 1981.
9. Bowser E. The Films of Carl Dreyer. — New York: Film Library of the Museum of Modern Art, 1964.
10. Carney R. Speaking the Language of Desire: The Films of Carl Dreyer. — Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
11. Doebler P. L. Jest in Time: The Problems and Promises of the Holy Fool in Francesco, giullare di Dio, Ordet, and Ikiru // Journal of Religion & Film. — 2013. — Vol. 17, is. 1. — P. 1–47. — URL: <http://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol17/iss1/35> (дата обращения: 29.10.2018).
12. Dreyer C. Th. Blandt landflygtige russiske Kunstnere i Berlin // Nationaltidende. — 1921. — 27 November — URL: [https://www.carlthdreyer.dk/files/docs/2017-12/Dreyer-Blandt-landflygtige-russiske-Kunstnere-i-Berlin\\_1921-11-27\\_nat.pdf](https://www.carlthdreyer.dk/files/docs/2017-12/Dreyer-Blandt-landflygtige-russiske-Kunstnere-i-Berlin_1921-11-27_nat.pdf) (дата обращения: 11.11.2018).
13. Dreyer C. Th. Den virkelige Talefilm // Politiken. Magasinet. — 1933. — 19 November. — S. 5 — URL: [https://www.carlthdreyer.dk/files/docs/2017-12/Dreyer-Den-virkelige-Talefilm\\_1933-11-19\\_pol.pdf](https://www.carlthdreyer.dk/files/docs/2017-12/Dreyer-Den-virkelige-Talefilm_1933-11-19_pol.pdf) (дата обращения: 09.11.2018).
14. Dreyer C. Th. Om filmen: artikler og interviews. — København: Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, 1959.
15. Dreyer C. Th. Fire Film / ed. E. Ulrichsen. — København: Gyldendal, 1964.
16. Drouzy M. Carl Th. Dreyer, né Nilsson. — Paris: Cerf, 1982.
17. Drum J., Drum D. D. My Only Great Passion: The Life and Films of Carl Th. Dreyer (Scarecrow Filmmakers, Ser. 68). — Lanham, MD; London: The Scarecrow Press, Inc., 2000.
18. Elsaesser Th., Hagener M. Film Theory. An Introduction Through the Senses. 2<sup>nd</sup> ed. — New York; London: Routledge, 2015.
19. Gómez García J. A. Carl Theodor Dreyer. 2 ed. — Madrid: Editorial Fundamentos Colección Arte, 2002.
20. Holloway R. The Religious Dimension in the Cinema with Particular Reference to the Films of Carl Theodor Dreyer, Ingmar Bergman and Robert Bresson. Doctoral Thesis. — Hamburg: Evangelisch-Theologischen Fakultät der Universität Hamburg, 1972.
21. Кау Е. Дрейерс Filmkunst. — København: Akademisk Forlag, 1989.
22. Larson S. L. The Birth, Death, and Re-Birth of an Auteur: The Analog to Digital Conversion of Carl Theodor Dreyer's Films. A Dissertation submitted to the Graduate Faculty of North Carolina State University in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Doctor of Philosophy. — Raleigh, North Carolina, 2015.
23. Olsson J. Två Människor. Two People. Carl Theodor Dreyer, Denmark, 1945 // The Cinema of Scandinavia / ed. by T. Soila. — London; New York: Wallflower Press, 2005. — P. 79–88.
24. Ponder J. Art Cinema and Theology. The Word Was Made Film. — Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2017.
25. Rosenbaum J. Goodbye Cinema, Hello Cinephilia. Film Culture in Transition. — Chicago; London: The University of Chicago Press, 2010.
26. Schamus J. Carl Theodor Dreyer's Gertrud: The Moving Word. — Seattle: University of Washington Press, 2008.

27. Schepelern P. Tommen: Carl Th. Dreyers filmjournalistiske virksomhed. — København: Lindhardt og Ringhof, 2018.
28. Schrader P. *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer. With a New Introduction: Rethinking Transcendental Style.* — Berkeley: University of California Press, 2018.
29. Sémolué J. *Carl Th. Dreyer: le mystère du vrai.* — Paris: Cahiers du cinéma, 2005.
30. Sitney P. A. *Moments of Revelation: Dreyer's Anachronistic Modernity.* In *Modernist Montage: The Obscurity of Vision in Cinema and Literature.* — New York: Columbia University Press, 1990. — P. 55–80.
31. [Skoller, D.] *Dreyer in Double Reflection. Carl Dreyer's Writings on Film / ed. by D. Skoller.* New York: Da Capo Press, 1991.
32. St. Pierre P. M. *Cinematography of Carl Theodor Dreyer. Performative Camerawork, Transgressing the Frame.* — Vancouver; Madison; Teaneck; Wrocton: Fairleigh Dickinson University Press, 2019.
33. Thomson C. C. *The Slow Pulse of the Era: Carl Th. Dreyer's Film Style // Slow Cinema / ed. by T. De Luca and N. B. Jorge.* — Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016. — P. 47–58.
34. Thomson C. C. "Education, Enlightenment, and General Propaganda": *Dansk Kulturfilm and Carl Th. Dreyer's Short Films // A Companion to Nordic Cinema / ed. by M. Hjort, U. Lindqvist.* — Malden, MA: Wiley Blackwell, 2016. — P. 78–97.
35. Thorsen I. *Dreyer, Carl Theodor (1889–1968) // Historical dictionary of Scandinavian Cinema / ed. by J. Sundholm, I. Thorsen, L. G. Andersson, O. Hedling, G. Iversen, B. Th. Møller.* — Lanham, MD: Scarecrow Press, 2012. — P. 127–129.
36. Touratier J.-M. *Être humain. T. 1. Carl Th. Dreyer, Ingmar Bergman.* — Paris: Galilée, 2009.
37. Tybjerg, C. *Dreyer and the national film in Denmark // Film History.* — 2001. — Vol. 13, N1. — P. 23–36.
38. Tybjerg C., Christensen Th. C. *The restoration of Dreyer's Der var engang // Journal of Film Preservation.* — 2004. — Vol. 67. — P. 31–36.
39. Vander Stichele C. *Leaves from Satan's Book (Nordisk, 1921) and Dreyer's Script Jesus of Nazareth (1950): The Jewishness of Jesus // The Silents of Jesus in the Cinema (1897–1927) / ed. by D. J. Shepherd.* — New York; London: Routledge, 2016. — P. 236–255.
40. Wahl J. *Carl Theodor Dreyer and Ordet: My Summer with the Danish Filmmaker.* — Lexington: University Press of Kentucky, 2012.
41. White J. *European Art Cinema.* — London; New York: Routledge, 2017.