

ისტორიაში ჩაკარგული

ზვიად დოლიძე

საკვანძო სიტყვები: გომონი, ალის გი, კინოს ჩამოყალიბება, საფრანგეთისა და ამერიკის კინოწარმოება, პირველი ქალი კინემატოგრაფისტი, წაშლილი ისტორია

XIX საუკუნის მეორე ნახევარში, მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანაში, „მოძრავი ფოტოსურათების“ გადაღებითა და პროექციით დაინტერესებული გამომგონებლები ერთმანეთს ეჯიბრებოდნენ, რომელი მათგანი შექმნიდა უკეთეს აპარატს. ამ პაექრობაში იმარჯვეს ფრანგმა ძმებმა – ოგუსტ და ლუი ლუმიერებმა, რომელთა გამოგონება – „სინემატოგრაფი“ იყო ყველაზე სრულყოფილი. 1895 წლის 22 მარტს, ძმებმა პარიზში, ეროვნული ინდუსტრიის განვითარების საზოგადოების წევრებს წარუდგინეს ახალი აპარატი და აჩვენეს თავიანთი პირველი ფილმი „მუშების გამოსვლა ლუმიერების ფაბრიკიდან“. ღონისძიებაზე მიწვეულთა შორის იყვნენ: ლეონ გომონი, რომელიც ამზადებდა და ყიდდა ოპტიკურ ხელსაწყოებს, ფოტოაპარატებსა და ფოტომასალებს და მისი პირადი მდივანი ქალი, ალის გი.

21 წლის ალის გი თავისუფალ დროს ითვსებდა ფოტოგრაფიის ტექნიკას, ეცნობოდა სხვების გამოგონებულ ფოტოაპარატებს. ლუმიერების „სინემატოგრაფის“ ნახვის შემდეგ მას გაუღვივდა ინტერესი „მოძრავი ფოტოსურათების“ მიმართაც და შეუდგა კინოაპარატებზე ინფორმაციის მოძიებას. დარწმუნდა, რომ ამგვარი აპარატებით მხოლოდ მოძრაობის ჩვენება არ იყო საკმარისი, არამედ შეიძლებოდა თანმიმდევრული სცენებით რაიმე ამბის მოყოლა ისე, როგორც თეატრშია.

ლუმიერების გამოგონებამ გომონიც მოხიბლა, მაგრამ მის მთავარ ამოცანას შეადგენდა ასეთივე აპარატების შექმნა, განვითარება, მათი სერიული წარმოება და გაყიდვა, ვიდრე ფილმების გადაღება. მან წამოიწყო ეს საქმე, თუმცა კინოსურათების გადაღებას ვერ აუარა გვერდი, რადგან ისინი აპარატების სადემონსტრაციოდ ესაჭიროებოდა.

ალის გიმ გომონს სთხოვა ნებართვა, რათა გადა-

ელო პირველი ფილმი – ამბავი ზღაპრულ ფერიაზე, კომბოსტოებში რომ პოულობს ახალშობილებს. გომონისთვის თხოვნა მოულოდნელი აღმოჩნდა, თუმცა უარი არ უთქვამს. ამ პაწაწინა კინოსურათს დაერქვა „კომბოსტოს ფერია“ (1896), რომელიც ერთ-ერთი პირველი მხატვრული ფილმია კინოს ისტორიაში, ხოლო ალის გი ამით გახდა მსოფლიოში პირველი კინორეჟისორი ქალი.

„კომბოსტოს ფერიის“ (სხვანაირად – „ბავშვების დაბადება“) გადაღება მიმდინარეობდა ბელვილში, გომონის ლაბორატორიების უკან, ბეტონის ტერასაზე გაწყობილ სცენაზე. ალისს თავადაც შეეძლო გადაეღო ფილმი ოპერატორის რანგში, რადგანაც კინოკამერის მართვის საკმარისი ცოდნა გააჩნდა, თუმცა ამ პროცესის ხელმძღვანელობა და, როგორც თვითონ მიუთითებდა, „კადრების რეჟისორობა“ ამჯობინა. ფილმი, რომლის მეტრაჟი შეადგენდა 23 მეტრს, ხოლო ხანგრძლივობა 51 წამს, გადაიღეს ჟორჟ დემენის მიერ გამოგონებული კინოკამერით, რომელსაც „ბიოგრაფი“ ერქვა. ეს აპარატი გამოსახულებებს იღებდა შავ-თეთრი, 58-მილიმეტრიანი, არაპერფორირებული ფირით. კინოსურათმა იმხელა პოპულარობა მოიპოვა, რომ მისი ასამდე ასლი გაიყიდა, რამაც გომონს გადააწყვეტინა კინოწარმოების გაფართოება. მცირე ხნის შემდეგ, ალის გიმ გადაიღო „კომბოსტოს ფერიის“ კიდევ ორი „რიმეიქი“ – პირველი 1900 წელს, ხოლო მეორე – 1902 წელს. ამ უკანასკნელში ერთ-ერთი როლიც ითამაშა.

პირველი ფრანგი კინემატოგრაფისტები, და არა მარტო ისინი, სწორებას იღებდნენ ძმები ლუმიერების ნამუშევრებზე და ცდილობდნენ, მათზე უკეთ გადაეღოთ იმავე თემატიკის ფილმები. თავისთავად, ალის გიც ამას ესწრაფოდა. მაშინდელი დოკუმენტური და მხატვრული კინოსურათები, პირობითად, იწოდებოდა აქტუალურ და თხრობით ფილმებად, თუმცა ისინი

1 Briselance, Grammaire, 2010, p. 38.

მხოლოდ ერთი სტატიკური სცენით შემოიფარგლებოდნენ. ალის გი, ლუმიერების მიბაძვითა და მათთან საკონკურენტოდ, იღებდა სიუჟეტებს მატარებლების ჩამოდგომამდე რკინიგზის სადგურებში, მოქალაქეების ქუჩებში ან პარკებში სეირნობაზე, ბანქოს თამაშზე, საქალაქო ტრანსპორტის მოძრაობაზე და სხვ. ნამუშევრების ნაწილს ხელითაც კი აფერადებინებდა, რათა მათთვის მეტი ეფექტი მიენიჭებინა. ეს იყო წრთობის პერიოდი, რასაც თან ახლდა კინოფირის, აპარატურის, დეკორაციის, რეკვიზიტისა და ა.შ. პრობლემები, რომელთა გადასატრეფად, საკმაო ძალისხმევა იყო საჭირო. ამის მიუხედავად, ალის გის გადამღები ჯგუფი თავდაუზოგავად და ნაყოფიერად მუშაობდა.

1897 წელს ალის გი გომონის კომპანიის კინოწარმოების უფროსად დაინიშნა და დაევალა - საორგანიზაციო საკითხების მოწესრიგება, ყოველი გადასაღები ფილმის კონტროლი, ახალბედა თანამშრომლების გათვითცნობიერება კინოს დეტალებში. იმავე წელს გადაიღო კინოსურათი „გაწუწული მრწყველი“ (სხვანაირად – „გაწუწული მებაღე“), რომელიც შემდეგ წელს გაუშვა ეკრანებზე. მსგავსი სახელწოდებისა და სიუჟეტის ნამუშევარი ლუმიერებს ჰქონდათ გადაღებული ადრე, 1895 წელს და იგი არაოფიციალურად ითვლება პირველ კინოკომედიად. ალისის ვერსია სჯობდა მას, რამეთუ უფრო დახვეწილი იყო მსახიობთა თამაშისა და გაცილებით საინტერესო რაკურსის მხრივ.

მაღე ლუმიერებისგან ფრანგული კინოს ლიდერობა გადაიბარა ჟორჟ მელიესმა, რომელიც იღებდა სწორედ ისეთ კინოპროდუქციას, როგორც ალის გი თავიდანვე ოცნებობდა – ფანტასტიკურ და ზღაპრულ ფილმებს, რომლებშიც არა ერთი, არამედ რამდენიმე, თანმიმდევრული სცენა თამაშდებოდა. მათში მრავლად იყო ტრიუკები, ილუზიონისტური ეპიზოდები, ანიმაციური კადრები. თავისთავად, ფრანგი კინომწარმოებლები, ამჯერად, მელიესის მიბაძვამდე გადაერთნენ. ალისმაც, მელიესის გავლენით, გადაიღო რამდენიმე ათეული ნამუშევარი.

ამასობაში, კინოსურათების მეტრაჟი თანდათანობით გაიზარდა, რამაც რეჟისორებს საშუალება მისცა, თხრობის გამრავალფეროვნების მიზნით, სცენების რიცხვიც გაეზარდათ. ამის შესაბამისად, მოდა-

ში შემოვიდა გადასაღები თემატიკის ფურცელზე ჩაწერა ან გეგმის, ან მოკლე შინაარსის (სინოფსისის) სახით. რასაკვირველია, ეს არ იყო კინოსცენარი თავისი კლასიკური და სტანდარტული მნიშვნელობით, თუმცა მის ჩანასახს წარმოადგენდა და დიდად ეხმარებოდა გადამღებ ჯგუფს მუშაობის წარმართვაში. ალისი გომონის კინოკომპანიის ყველა ფილმის გეგმასა თუ სინოფსისს კითხულობდა, ამოწმებდა და, საჭიროების შემთხვევაში, მათში თავისი კორექტივები შეჰქონდა. იგი ექსპერიმენტებს ატარებდა ფილმის ნარატიული სტრუქტურების ჩამოყალიბებაში² და საოცარი პოპულარობით სარგებლობდა თანამშრომლებში, განსაკუთრებით, ტექნიკურ პერსონალში, რომლის აბსოლუტურ უმრავლესობას მამაკაცები შეადგენდნენ. მკაცრი წესების მოყვარული ლეონ გომონი, რომელიც არათუ რაიმე პროფესიული წუნის გამო, არამედ სამსახურში რამდენჯერმე დაგვიანებისათვისაც კი ათავისუფლებდა თავის მუშა-მოსამსახურეებს, ალისის მიმართ ლოიალობით გამოირჩეოდა, რადგან მოსწონდა მისი, როგორც კინორეჟისორისა და წარმოების უფროსის საქმიანობა.

პარიზის 1900 წლის მსოფლიო გამოფენაზე გომონმა წარადგინა თავისი კომპანიის კინოაპარატები და კინოპროგრამა. რა თქმა უნდა, ამ პროგრამაში უმეტესწილად ჩასვა ალის გის ნამუშევრები, რომლებმაც მაყურებლის მოწონება, ხოლო გამოფენის ორგანიზატორებისაგან ჯილდოები დაიმსახურეს. ალისის ერთუზიანობით დაწყებული საქმე პროფესიონალიზმში გადაიზარდა. მომდევნო წლებში მისი ფილმები მონაწილეობდნენ: ლილის (საფრანგეთი), სენტ ლუისის (აშშ), ლიუჟისა (ბელგია) და მილანის (იტალია) გამოფენებზეც, სადაც მათ ცხოველი ინტერესით ხვდებოდნენ და აჯილდოებდნენ.

ლუმიერებთან, მელიესთან და პატესთან კონკურენციაში ჩართული ლეონ გომონი ისე ენდობოდა თავის ყოფილ პირად მდივანს, რომ სრულ თავისუფლებას ანიჭებდა თემატიკის არჩევანში, ახალი თანამშრომლების აყვანაში, მსახიობების შერჩევაში. ამ უკანასკნელებს, უმეტეს შემთხვევაში, იწვევდნენ თეატრებიდან და საკმაოდ მოზრდილ ჰონორარსაც უხდიდნენ. XX საუკუნის დასაწყისისათვის ალის გი თამამად იყენებდა ახლო ხედებს (რასაც სხვები ვერ

2 Hastie, Recollection, 2010, p. 79.

ბედავდნენ), წარმატებით ხელმძღვანელობდა მასობრივი სცენების დადგმას, ხანდახან თავადაც ოპერატორობდა და, ძირითადად, დრამებსა და კომედიებს იღებდა. თითოეული კინოსურათისთვის საგულდაგულოდ ემზადებოდა და განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდა ნარატიულ ხაზს, რათა მაყურებელი თავისებურად „ჩაეთრია“ სიუჟეტში.

მისი შემოქმედების მკვლევარი, ალის მექმეჰენი მიუთითებს, რომ ალის გიმ „მნიშვნელოვნად განავითარა ფსიქოლოგიური თხრობის პრაქტიკა კინოში“³ და ამით არაერთ კოლეგას აჩვენა მაგალითი.

1902 წლიდან გომონმა წამოიწყო ფილმის გახმავანების ცდები. რასაკვირველია, მანამდეც, იმხანადაც და შემდეგაც ბევრი კინოწარმოებელი, ინჟინერი თუ გამომგონებელი, როგორც საფრანგეთში, ისე საზღვარგარეთ, ცდილობდა გამოსახულებისა და ხმის ბუსტი სინქრონიზაციის მიღწევას, თუმცა სხვადასხვა ტექნიკური პრობლემის გამო, სასურველ შედეგს ვერ აღწევდა. გომონის კომპანიაში დამზადდა ახალი აპარატი „ქრონოფონი“, რომელზეც წინასწარ იწერებოდა სიმღერა ან მუსიკა, რის ფონზეც მომღერალი (ან მომღერალთა გუნდი) ან მოცეკვავე (ან მოცეკვავეთა ჯგუფი) ასრულებდნენ ამა თუ იმ მუსიკალურ კომპოზიციას. ხმა იწერებოდა დისკზე და შემდგომ ხმოვანი რიგი უერთდებოდა გამოსახულების გამშვებ მოწყობილობას.

თავდაპირველად, გომონის თანამშრომლები აკეთებდნენ მხოლოდ მუსიკალურ ნაწილებს (დღევანდელი გაგებით – ე. წ. კლიპებს), ხოლო მოგვიანებით, „მოლაპარაკე ფილმების“ (დიალოგების შემცველი პაწაწინა ფრაგმენტების) გადაღებასაც მიჰყვეს ხელი. ასეთ კინოპროდუქციას „ფონოსცენები“ ეწოდებოდა.

1902-1906 წლებში გომონის კომპანიაში გადაღებული 150 „ფონოსცენიდან“ 100 გადაიღო ალის გიმ. მისთვის სიახლე ახალ გამოწვევას წარმოადგენდა. თანაც გომონმა „ფონოსცენებისთვის“ ააშენა ორი სპეციალური სტუდია, სადაც გამალებული მუშაობა მიმდინარეობდა. ალისი ჯერ რეპეტიციას გადიოდა მომღერლებთან, მოცეკვავეებთან თუ მოლაპარაკე მსახიობებთან, რაც არც ისე იოლი გამოდგა, ვინაიდან ზოგიერთ მათგანს არ მოსწონდა საკუთარი

ხმის ჩანაწერი, აპროტესტებდა და ხელახალ ჩაწერას ითხოვდა. რა თქმა უნდა, ცეკვებისთვის უფრო ადვილი იყო სინქრონის დამთხვევა. ზოგი „ფონოსცენა“ ალისმა ესპანეთში გადაიღო და მათში, ისტორიული პეიზაჟების ფონზე, წარმოაჩინა ეროვნული ცეკვების ეგზოტიკაც. რამდენიმე „ფონოსცენაში“ ამღერა გამოჩენილი საოპერო მომღერალი, ენრიკო კარუზო. სამწუხაროდ, ზემოაღნიშნული ფილმების აბსოლუტური უმრავლესობა დაკარგულია.

ახალბედა კინემატოგრაფისტებისთვის ალისი კარგი პედაგოგი იყო. ასწავლიდა კინოწარმოების ნიუანსებს, წვრთნიდა და, პრაქტიკული გამოცდილების შესაძენად, ხან თავის ასისტენტებად, ხანაც კი, თანარეჟისორებად ამწესებდა. ახალგაზრდა ჟურნალისტმა, ლუი ფეიადმა სწორედ მასთან დაიწყო მუშაობა ჯერ სცენარისტის რანგში, რასაც მოჰყვა მისი დაწინაურება რეჟისორის ასისტენტად. ახლო მომავალში ფეიადი გახდა გომონის კომპანიის წამყვანი კინორეჟისორი, მსოფლიოს მასშტაბით რომ გაითქვა სახელი. მის გარდა, ალისთან მუშაობდნენ ასევე მომავალში ცნობილი კინორეჟისორები: ეტიენ არნო, ანრი მენესიე, ვიქტორენ ჟახე და სხვ. კინოისტორიკოსი ალან უილიამზი წერს, რომ ყველა მათგანმა სიდიადეს მიაღწია იმით, თითქოს, ალის გის მხრებზე იდგაო.⁴

იმჟამინდელ კინოში საავტორო უფლებების დაცვას არაად აგდებდნენ, მით უფრო, რომ ამისთვის არანაირი სპეციალური კანონი არ არსებობდა. როგორც ფრანგულ, ისე მსოფლიო კინოსასპარეზო პირველობისთვის გაშმაგებული, ფარული ომი მიმდინარეობდა კინოკომპანიებს შორის. ამ მხრივ, საფრანგეთში გამოირჩეოდნენ გომონი და პატე. ისინი საიდუმლოდ ინახავდნენ ინფორმაციას ყოველი ახალი ფილმის შესახებ, თუმცა ინფორმაცია მაინც ჟონავდა, რადგან ცალკეული თანამშრომელი თუ მსახიობი ჯაშუშის ფუნქციას ასრულებდნენ. მათგან განსაკუთრებით გამოირჩეოდნენ მასობრივ სცენებზე სტატისტებად აყვანილი მსახიობები. ისინი მოწინააღმდეგის ბანაკს ამცნობდნენ, ვინ რას იღებდა და როდის მორჩებოდა. ამასობაში, კონკურენტი კინოკომპანია სწრაფად გადაიღებდა იმავე თემატიკის კინოსურათს. მაგალითად, ოპერა „კარმენის“ ეკრანიზაცია გომონმაც და

3 McMahan, Lost, 2002, p. 88.

4 Williams, A History, 1992, p. 56.

პატემაც თითქმის ერთდროულად გააკეთეს. ასევე იყო ფილმი „ჩამოხრჩობილი“, რომელსაც ორივე კინოკომპანიამ ერთი და იგივე სახელწოდება შეურჩია და ორივე ერთსა და იმავე 1906 წელს გამოუშვა. ალისი აქტიურად ილაშქრებდა ამგვარი პოლიტიკის წინააღმდეგ, მაგრამ ვერაფერი გააწყობა.

პირველი კინორეჟისორი ქალი ქალთა უფლებების თემებსაც ეხებოდა თავის ფილმებში. მაშინ ბევრისთვის ასეთი მიდგომა გასაკვირი და უცნაური იყო. ამ მხრივ, ალისის ნამუშევრებიდან გამოსაყოფია კინოსურათი „ფემინიზმის შედეგები“ (1906), რომელშიც ავტორმა ირონიულად წარმოაჩინა სიუჟეტი – კაცები შინ სხედან და დიასახლისობენ, ხოლო ქალები სამსახურებში დადიან, კაფეებში გაზეთებს კითხულობენ, ალკოჰოლს მიირთმევენ და ა.შ. ფილმმა გამაოგნებელი ეფექტი მოახდინა და კარგა ხანს გადიოდა ეკრანებზე.

რელიგიური თემატიკის კინოსურათებს მნიშვნელოვანი ადგილი ეკავა ფრანგული კინოკომპანიების რეპერტუარში. კათოლიკური ეკლესია მხურვალედ უჭერდა მხარს ასეთ კინოპროდუქციას და მოუწოდებდა კინემატოგრაფისტებს, რაც შეიძლება მეტი რელიგიური ფილმი გადაეღოთ. ალის გიც აკეთებდა მსგავს ნამუშევრებს, რომლებიც ეძღვნებოდა წმინდანების ცხოვრებასა და საეკლესიო დღესასწაულებს. ერთ-ერთი მათგანი იყო „ბატონ ლე კიურის ქრისტეს-შობა“ (1906). იმხანად, პოპულარობით სარგებლობდა პატეს კომპანიაში გადაღებული რამდენიმე ფილმი იესო ქრისტეს შესახებ. ამის გამო გომონმა გადაწყვიტა, მათთან საკონკურენციოდ, ამავე თემაზე უკეთესი კინოსურათის გაკეთება, რაც ალისმა ითავა. მან თანარეჟისორად აიყვანა ვიქტორენ ჟასე, რომელსაც ევალებოდა ექსტერიერებისა და მასობრივი სცენების გადაღება. ფილმს დაარქვეს „ქრისტეს ცხოვრება“ (1906) და მასზე გამოიყო საკმაოდ დიდი ბიუჯეტი. იგი შედგებოდა 25 სცენისგან, ხოლო მასობრივ სცენებში თამაშობდა 300-მდე სტატისტი, რაც იმდროინდელი ნორმებისთვის წარმოუდგენლად მოჩანდა. საბოლოოდ, გაკეთდა 33-წუთიანი ნამუშევარი, რომლის ცალკეული ნაწილი ხელით შეაფერადეს.

კინოსურათმა მაყურებლის ინტერესი კი გამოიწვია, თუმცა მისი წარმოება, სხვადასხვა მიზეზის გამო, გაჭიანურდა და დაგეგმილი გრაფიკიდან ამოვარდა.

ამან უკმაყოფილება გამოიწვია გომონის კომპანიის დირექტორთა საბჭოში, რომლის წევრებმა მოითხოვეს ალისის ჩამოშორება წარმოების უფროსის თანამდებობიდან. იგი მხოლოდ ცნობილმა ინჟინერმა, გუსტავ ეიფელმა დაიცვა და დროებით დაატოვებინა გომონს აღნიშნულ თანამდებობაზე. ამისთვის ალის გი ეიფელს დიდად ემადლიერებოდა.⁵

1906 წელს, კინოსურათ „მირელის“ მოსამზადებელ პერიოდში, ალისი შეხვდა ბრიტანეთიდან გომონის კომპანიაში მიწვეულ ოპერატორს, ჰერბერტ (ერბერ) ბლაშეს, რომელსაც ამ ნამუშევარზე უნდა შეეცვალა გადაღლილი კინოოპერატორი, ანატოლ თიბერვილი. იმავე წლის მიწურულს გომონმა ჯერ ბლაშე, შემდეგ ალისი მივლინებით გააგზავნა გერმანიაში. ერბერსა და ალისს ერთმანეთი შეუყვარდათ და მალევე დაოჯახდნენ.

1907 წლის დამდეგს, ლეონ გომონმა ორივე მიავლინა ოკეანისგალმა, აშშ-ში, კლივლენდში, „ქრონოფონის“ სარეკლამოდ და გასაყიდად. იქიდან ცოლ-ქმარი გადავიდა ფლაშინგში, სადაც იყო გომონის ახალი სტუდია „ფონოსცენებისთვის“. მის მენეჯერად დაინიშნა ერბერი, რომელსაც დაევალა, ცოლთან ერთად, გადაეღო ინგლისურენოვანი „ფონოსცენები“.

ამერიკული კარიერა იმდენად წარმატებულად აეწყო, რომ 1910 წელს ალისმა დააარსა კინოკომპანია „სოლაქსი“ და შეუდგა მხატვრული ფილმების (მელოდრამებისა და ვესტერნების) წარმოებას. ორ წელიწადში „სოლაქსმა“ იმხელა კომერციული შემოსავალი მიიღო, რომ ალისმა ნიუ-იორკის მახლობლად, ფორტ ლიში (ნიუ ჯერზის შტატი) ააშენა კინოსტუდია, რომელშიც ჯერ თავად იღებდა ფილმებს, ხოლო შემდგომში სხვა კინორეჟისორებიც მიიწვია. ყველა კინოსურათის მხატვრული ხელმძღვანელი ალისი იყო.

კინოსტუდია, რომელიც შეიცავდა გადასაღებ პავილიონს, სადემონსტრაციო დარბაზს, ლაბორატორიასა და სხვა სათავსებს, განთავსდა სამ სართულზე. პავილიონში, სცენის თავზე გამოიკრა ლოზუნგი – „იყავი ბუნებრივი“ (ასეთი იყო ალისის მთავარი მოთხოვნა მსახიობებისადმი). ალისი, რომელსაც ამერიკაში გის ნაცვლად, ბლაშედ მოიხსენიებდნენ, თავის ნამუშევრებში შესანიშნავად იყენებდა სივრ-

5 Slide, The Memoirs, 1986, p. 33.

ცესა და სპეცეფექტებს, აჩვენებდა მოძრაობას სხვადასხვა კუთხიდან, სვამდა ეგზოტიკურ ფრაგმენტებს. იგი ინგლისურად ცუდად ლაპარაკობდა, ამიტომ სათანადოდ ვერ უხსნიდა მსახიობებსა და გადაღები ჯგუფის სხვა წევრებს, რა და როგორ უნდოდა, რომ გადაეღოთ. შემდეგ ხელებსა და ტანის მოძრაობასაც მოიშველიებდა ხოლმე, რის გამოც ზოგიერთი დასცინოდა კიდევ, თუმცა გამოცდილი კინორეჟისორი ამას ყურადღებას არ აქცევდა.

„სოლაქსი“ კვირაში ორ ერთნაწილიან (10-15-წუთიან) ფილმს იღებდა. ისინი ეძღვნებოდა მუშათა პრობლემებს, გენდერულ თანასწორობას, საყოფაცხოვრებო თემებს, სამხედრო საკითხებს და ა.შ. ცალკეულ კინოსურათს ალისი თვითონ ამონტაჟებდა და ახალბედა მემონტაჟეებსაც უტარებდა ტრენინგებს. მისი კინოპროდუქცია კარგად მოერგო ამერიკული კინოაუდიტორიის მზარდ მოთხოვნებს. ამასობაში, გომონმა იკისრა „სოლაქსის“ ნამუშევრების დისტრიბუცია მსოფლიო მასშტაბით (აშშ-ის გარდა).

ალის გის ამერიკული ფილმებიდან აღსანიშნავია: „ფოთოლცვენა“ (1912), „ახალი სიყვარული და ძველი“ (1912), „შერეკილი და მისი ფული“ (1912), „დიკ უიტინგტონი და მისი კატა“ (1913), „ოფიცერი ჰენდერსონი“ (1913), „გაყოფილი სახლი“ (1913). ამასთანავე, იგი იღებდა პოპულარული საოპერო სპექტაკლების ეკრანიზაციებსაც.

XX საუკუნის 10-იან წლებში მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანაში (მაგ. აშშ-ში, იტალიაში, შვედეთში) გამოჩნდნენ სხვა კინორეჟისორი ქალებიც. კინოსცენარისტების თითქმის მეოთხედი იყო ქალი. ამასთან დაკავშირებით ალისი აცხადებდა: „ქალთა შემოსავლის შანსები გაიზარდა კინემატოგრაფიული მანქანების გამოგონებით. ასეთი ქალებისთვის ხელოვნებაზე ორიენტირებული პროფესიები იყო ყველაზე ხელმისაწვდომი და კინო, ხელოვნების უახლესი ფორმა, როგორც ჩანდა, მათთვის უამრავ შესაძლებლობას იძლეოდა“.⁶

როდესაც ერბერ ბლაშეს გომონთან კონტრაქტის ვადა ამოეწურა, ალისმა იგი დანიშნა „სოლაქსის“ პრეზიდენტად, ხოლო თავად მეტი ყურადღება გადაიტანა კინოსცენარების დამუშავებასა და კინორეჟისურის დახვეწაზე, რამეთუ თანდათანობით მიმდინარეობდა მოკლემეტრაჟიანებიდან სრულმეტრაჟი-

ან ფილმებზე გადასვლა, რისთვისაც მას ფეხი უნდა აეწყო. რამდენიმე თვეში ერბერმა მიანება პრეზიდენტობას თავი, ახალი კინოკომპანია შექმნა და „სოლაქსის“ რესურსებს – კინოსტუდიას, აპარატურას, თანამშრომლებს, მსახიობებს იყენებდა. ერბერი საკუთარ ცოლს ეჯიბრებოდა, რათა მასზე უკეთესი ყოფილიყო, ამ გარემოებამ კი აშკარად დაამჩნია დალი „სოლაქსის“ მუშაობას.

იმავე ხანებში ისინი მჭიდროდ თანამშრომლობდნენ სხვა კინოკომპანიებთანაც და მათი საშუალებით გადიოდნენ სხვადასხვა კინოსადისტრიბუციო ქსელთან. 1917 წლიდან ალისი „სოლაქსის“ კინოსტუდიას აქირავებდა კიდევ და აქედან მიღებული შემოსავლით აგრძელებდა ფილმების გადაღებას, მაგრამ მათ ვეღარ მოჰქონდათ სასურველი შედეგი. იმავე წელს იგი მიიწვიეს კოლუმბიის უნივერსიტეტის ჟურნალისტიკის ფაკულტეტზე კინოს დანიშნულებაზე, კინოსცენარის წერასა და ცენზურის მნიშვნელობაზე ორი ლექციის წასაკითხად.

1920 წლის მარტში ეკრანებზე გავიდა ალის გის ბოლო ნამუშევარი „შელახული რეპუტაცია“. ვალეების გამო მან გაყიდა „სოლაქსი“, ხოლო ორი წლის შემდეგ გაშორდა ქმარს და, ორ შვილთან ერთად, დაბრუნდა საფრანგეთში. ხუთი წლის განმავლობაში ცდილობდა, ემუშავა კინოწარმოებაში, მათ შორის, გომონის კომპანიაში, მაგრამ ამაოდ. 1927 წელს აშშ-ში დაბრუნდა, მოიძია თავისი ამერიკული კინოსურათების ასლები, თუმცა ვერც ერთი ვერ აღმოაჩინა. 1929-1930 წლებისთვის ჰოლივუდში უხმო პერიოდი დასრულდა, რამაც ალისი საბოლოოდ დააწმენა, რომ იგი კინოში ვეღარაფერს გააკეთებდა.

1930 წელს ლეონ გომონმა გამოაქვეყნა თავისი კინოკომპანიის ისტორია, რომელშიც არაფერი თქმულა ალის გის შესახებ, ვინაიდან მასში მხოლოდ 1907 წლის შემდეგ გადაღებული ფილმები იყო ნახსენები. გაბრაზებულმა ალისმა ყოფილ დამქირავებელს თავაზიანი წერილი მისწერა და სთხოვა, გამოეწორებინა შეცდომა. გომონი დათანხმდა, რომ მომდევნო გამოცემაში აუცილებლად შეიტანდა ცვლილებებს, თუმცა ეს ჩანაფიქრი ვეღარ განახორციელა.

სწორედ აქედან იწყება ალისისთვის უსიამოვნებების ხანგრძლივი სერია – თავისებურად ჩაიკარგა კინოს ისტორიაში, რადგან მის სახელს აღარავინ

6 Tibbetts, The Encyclopedia, 2005, p. XVI.

ახსენებდა არც სტატიებში, არც კატალოგებში, არც ფრანგული თუ მსოფლიო კინოს ისტორიაზე დაწერილ წიგნებში. მის მიერ გადაღებული ფილმების რეჟისორობა ან პროდიუსერობა სხვებს მიეწერებოდა. ამგვარ სიტუაციას ბევრი სუბიექტური და ობიექტური მიზეზი გააჩნდა. ფაქტია, რომ მისი ფილმები საშუალო დონეს ვერ გასცდნენ, ამიტომ კინოისტორიკოსები და კინოკრიტიკოსები არ ინტერესდებოდნენ მათი ავტორის ვინაობით (მით უმეტეს, რომ ადრეული კინოსურათების ტიტრებში მხოლოდ კომპანიის სახელწოდებას და ფილმის სათაურს უთითებდნენ).

უხმო პერიოდში, ჯერ პირველი მსოფლიო ომის დაწყების წინ, ხოლო მერე – 20-იანი წლების მიწურულს, მასობრივად განადგურდა ათასობით ფილმი, რომლებიც უსარგებლოდ, ზედმეტ ტვირთად ჩაითვა და, სავარაუდოდ, მათ შორის იქნებოდა ალის გის ნამუშევრებიც. ბუნებრივია, ალისი ამას ძლიერ განიცდიდა, თუმცა ფარ-ხმალი არ დაუყრია და ყველანაირად იბრძოდა საკუთარი პერსონის, რომელსაც კინოს დაბადება-განვითარებაში გარკვეული წვლილი მიუძღოდა, რეაბილიტაციისთვის.

1937 წელს ალის გი დაბრუნდა საფრანგეთში და ერთხანს მუშაობდა ერთ-ერთ ფრანგულ გამომცემლობაში – წერდა სტატიებს, ნოველებსა და მოთხრობებს. პარალელურად, დაუცხრომლად ეძებდა თავის ფილმებს სხვადასხვა არქივსა თუ კერძო კოლექცია-

ში. ათი წლის შემდეგ კვლავ აშშ-ში წავიდა, მიმოწერა გააბა ლეონ გომონის ვაჟთან – ლუსთან და წამოიწყო მემუარებისა და თავისი ფილმოგრაფიის წერა.

1954 წელს ლუი გომონმა ერთ მოხსენებაში განაცხადა, რომ ალის გი იყო მსოფლიოში პირველი კინორეჟისორი ქალი, რომლის სახელი უსამართლოდ მიიჩქმალა.⁷ მომდევნო წელს ალისს გადაეცა საფრანგეთის უმაღლესი ჯილდო – „საპატიო ლეგიონის ორდენი“. ამჯერად, კინოისტორიკოსებმა ყურადღება გამოიჩინეს მის მიმართ და მათ ნაშრომებში აქა-იქ გამოჩნდა მისი გვარი.

დარჩენილი ცხოვრების განმავლობაში ალისმა მოიძია თავისი ორასამდე გადარჩენილი კინოსურათი (არადა, 1000-ზე მეტი ჰქონდა გადაღებული), მაგრამ მათი სარესტავრაციო თანხა არავინ გაიღო. იგი ამაოდ სთავაზობდა თავის მემუარებს სხვადასხვა გამომცემლობას. 1968 წლის მარტში 94 წლის კინორეჟისორი გარდაიცვალა ნიუ ჯერზის მოხუცებულთა სახლში. მხოლოდ მისი სიკვდილის შემდგომ, 1976 წელს ფრანგულად გამოიცა ალისის მემუარები, ხოლო ათი წლისთავზე – ინგლისურადაც. მის შემოქმედებაზე დაიწერა რამდენიმე მონოგრაფია და გაკეთდა დოკუმენტური ფილმები. სამწუხაროდ, ალის გის ღვაწლი ნაწილობრივად შესწავლილ-განაწილებული და კიდევ ბევრი რამ დარჩა გამოსაკვლევი და დასაზუსტებელი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Briselance, Marie-France et Jean-Claude Morin. Grammaire du cinéma. Paris: Nouveau Monde, 2010.
- Hastie, Amelie. Cupboards of Curiosity. Women, Recollection and Film History. Durham: Duke University Press, 2010.
- McMahan, Alison. Alice Guy-Blaché. Lost Visionary of Cinema. New York: Bloomsbury, 2002.
- Slide, Anthony, ed., The Memoirs of Alice Guy-Blaché. Metuchen: The Scarecrow Press, 1986.
- Tibbetts, John and James Welsh. The Encyclopedia of Novels into Films. New York: Facts on File, 2005.
- Williams, Allan. The Republic of Images. A History of French Filmmaking. Cambridge: Harvard University Press, 1992.

7 McMahan, Alice, 2002, p. XXIII.

LOST IN HISTORY

Zviad Dolidze

Keywords: *Gaumont, Alice Guy, Establishing of Cinema, French and American Filmmaking, First Woman Filmmaker, Erased History.*

In the second half of the 19th century, in the world's different countries the inventors interested in shooting and projecting the moving pictures competed with each other for a better cinematic apparatus. French brothers, Auguste and Louis Lumière, whose invention: Cinematograph was the most perfectly made, won this competition. On March 22, 1895, in Paris, the brothers presented a new device to the National Industrial Development Society and screened their first film, *Workers Leaving the Lumière Factory*. Among the invited people to that event were Leon Gaumont, who also manufactured and sold the optical instruments, photo cameras, and photo materials, and his secretary, Alice Guy.

In her spare time, 21-year-old Alice mastered the technique of photography, getting acquainted with the invented photographic cameras of others. After watching Lumière's Cinematograph, she became interested in moving pictures and began to search for information about the cinematic apparatuses. She was convinced that with such devices it was not enough just to show movement, but she also could tell a story in sequential scenes as it is in the theater.

Gaumont was also fascinated by the Lumière invention, but his main task was to create, develop, manufacture, and sell similar devices rather than make films. He started this business, but could not avoid filming because it was needed for demonstrating the cinematic cameras.

Alice Guy asked Gaumont for permission to make the first film, a story about a fairy who finds babies in cabbages. For Gaumont, such a request came as a surprise, but he did not refuse. This tiny film named *The Fairy of the Cabbages* (1896) was one of the first feature films in the history of cinema, making Alice Guy the world's first female filmmaker.

The Fairy of the Cabbages (otherwise known as *Birth of Children*) was filmed in Belleville, behind the Gaumont

Laboratories, on a stage set on a concrete terrace. Alice herself could have made the film as a cinematographer, as she had sufficient knowledge of using the cinematic camera, although she preferred to lead the process and, as she declared to be "the director of the shots."¹¹ The film, which was 23 meters and 51 seconds long, was shot by a cinematic apparatus invented by George Demenÿ, called *Biographe*. This apparatus shot the moving pictures with black and white, 58 mm, non-perforated film. The film became so popular that it was sold over a hundred copies, prompting Gaumont to decide to expand his production. Shortly afterward, Alice Guy shot two more *The Fairy of the Cabbages* remakes—the first in 1900 and the second in 1902. She also played one of the roles in the latter.

The very first French filmmakers, and not only them, competed with the works of the Lumière brothers and tried to make better films on the same subjects. By itself, Alice was striving for that too. Documentary and feature films of that time were conventionally referred to as actual and narrative films, although they were limited to a single static scene. Alice, imitating the Lumière brothers shot the stories about the trains arriving at the train stations, the citizens walking the streets or parks, playing the card games, the public transport moving, and so on. She even colored some of her films by hand to give them more effectiveness. That was the period of her training, accompanied by the problems of the film, apparatus, scenery, props. It needed a lot of effort to solve those problems. Nonetheless, Alice's film crew worked tirelessly and productively.

In 1897, Alice Guy was appointed head of film production in the Gaumont Company, tasked with sorting out organizational matters, controlling each film shot, and teach new staff members the details of filmmaking. In the same year, she made the film *The Waterer Wate-*

¹¹ Briselance et Morin. *Grammaire du cinéma*, 2010, p. 38.

red (otherwise known as *The Watered Gardener*) which was released the following year. The Lumière brothers had a work of a similar name and story shot earlier, in 1895, and it is unofficially considered the first film comedy. Alice's version was better because it was more sophisticated in terms of the actors' play and much more interesting from a perspective.

Soon Georges Méliès took the leadership in French cinema from the Lumière brothers. He was making exactly the kind of films Alice Guy had dreamed of from the beginning - fantastic and tale films in which not one but several consistent scenes were played. They consisted of a lot of tricks, illusionistic episodes, animated shots. By themselves, the French filmmakers, this time, switched to imitate Méliès. Alice also, under the influence of Méliès, shot several dozen such works.

Meanwhile, the timing of films had gradually increased which allowed the directors to increase the number of the scenes too in order to diversify the narrative. Accordingly, it became fashionable to write a plot either in the form of a plan or a short content (synopsis) on a piece of paper. Of course, this was not a classic and standard script but it was a germ of it and helped the film crew a lot. Alice read, checked, and, if necessary, edited all film plans or synopses of Gaumont film company. She experimented with the film narrative structures² and was extremely popular with staff, especially in the technical persons, the vast majority of whom were men. An adherent of strict rules, Leon Gaumont who fired his co-workers not only because of a professional flaw but also for being late for work several times, was known for his loyalty to Alice because he liked her work as a film director and head of the production.

At the 1900 Paris World's Fair, Gaumont presented his company's film cameras and film program. Of course, in this program, he, for the most part, included the works of Alice Guy, which received praise from the audience and deserved awards from the organizers of the exhibition. Starting with Alice's enthusiasm the work turned into professionalism. In the following years, her films also participated in the exhibitions in Lille (France), St. Louis (USA), Liege (Belgium), and Milan (Italy), where they were met with great interest and rewarded.

Competing with Lumière brothers, Méliès and Pathe, Leon Gaumont trusted his former secretary so much that she was given complete freedom in choosing topics, hiring new staff, selecting actors. The latter, in most cases, were invited from the theaters and paid quite a large fee as well. By the early 20th century, Alice Guy had boldly used close-ups (which others did not dare), successfully staged crowd scenes, sometimes even she was a cameraman, and mostly made dramas and comedies. For each film, she carefully prepared and paid special attention to the narrative line, so that the viewer was «involved» in the plot. Alice McMahan, a researcher on her creative work, points out that she «greatly advanced the practice of psychological narrative in the cinema»³ and thus set an example for many colleagues.

Since 1902, Gaumont began experimenting with sounding the film. Of course, before that many filmmakers, engineers, and inventors, both in France and abroad, tried to achieve an accurate synchronization of image and sound, but due to various technical problems, could not achieve the desired result. Gaumont Company developed a new apparatus called the Chronophone, on which a song or music was recorded previously, with the background of which a singer (or choir of singers) or a dancer (or a group of dancers) performed a particular musical composition. The sound was recorded on a disc and then an audio line was connected to the image projecting device. Initially, Gaumont's staff made only musical small parts (in today's sense, so-called clips), and later made "talking films" (tiny fragments of dialogue). Such films were named Phonoscenes.

Out of 150 Phonoscenes filmed by Gaumont Company in 1902-1906, 100 were shot by Alice Guy. For her, this news was a new challenge. In addition, Gaumont built two special studios for Phonoscenes, where extensive work was underway. Alice first rehearsed with singers, dancers, or talking actors, which was not easy, as some of them did not like the recording of their own voice, protesting and asking for a re-recording. Of course, it was easier for the dances to match the synchrony. Some of the phonoscenes were filmed by Alice in Spain, and in them, against the background of historical landscapes, was presented the exoticism of national dances. In seven-

2 Hastie. *Cupboards of Curiosity. Women, Recollection and Film History*, 2010, p. 79.

3 McMahan. *Alice Guy-Blaché. Lost Visionary of Cinema*, 2002, p. 88.

ral Phonoscenes she invited the famous opera singer, Enrico Caruso who sang the songs. Unfortunately, the vast majority of the above-mentioned films are lost.

Alice was a good teacher to novice filmmakers. She taught them the nuances of filmmaking, trained them, and, in order to gain practical experience, sometimes appointed them as her assistants, sometimes as co-directors. The young journalist, Louis Feuillade, started working with her at first as a screenwriter, which led to his promotion as an assistant director. In the near future, Feuillade became the leading filmmaker of Gaumont Company, making a name for himself worldwide. In addition, the famous film directors of the future also worked with Alice: Etienne Arnaud, Henri Menessier, Victorin Jasset, and others. Film historian Alan Williams writes that all of them achieved greatness by standing on the shoulders of Alice Guy.⁴

In those days film production, the protection of copyright was neglected, especially there was no special law for this. There was a secret fierce war going on between the film companies, both for the French and world film arenas. In this respect, Gaumont and Pathe were distinguished in France. They kept information about each new movie a secret, although this information was still leaked as a separate employee or actor acted as a spy. The actors hired as statists of the crowd scenes were especially distinguished from them. They informed the enemy camp who was shooting what and when. Meanwhile, a rival film company would quickly shoot a film on the same subject. For example, the screenplay of the opera *Carmen* was made by Gaumont and Pathe almost simultaneously. There was also the movie *Hanged*, which both film companies chose the same name, and both were released in the same year, 1906. Alice was actively campaigning against such policies, but could do nothing about it.

The first female filmmaker also addressed women's rights issues in her films. To many then, such an approach was surprising and bizarre. In this regard, one of Alice's works is the film *The Consequences of Feminism* (1906), in which the author ironically presents the story: men sit at home and work like housewives, while women go to work, read newspapers in cafes, drink alcohol, and so on. The film had a stunning effect and went on the screens

for a good long time.

Religious films have played an important role in the repertoire of French film companies. The Catholic Church has been a staunch supporter of such films and had called on filmmakers to make as many religious films as possible. Alice also made similar films dedicated to the lives of saints and church holidays. One of them was *Christmas of Mr. Le Cure* (1906). At that time, several films about Jesus Christ, made in the company of Pathe, were popular. Because of this, Gaumont decided to compete with them to make a better film on the same subject, which Alice undertook. She assigned Victorin Jasset as co-director, who was tasked with filming the exteriors and the crowd scenes. The film was called *The Life of Christ* (1906) and had a large budget. It consisted of 25 scenes, and in the scenes with crowds were played up to 300 statists, which seemed incredible for the norms of the time. Finally, a 33-minute film was done, a separate part of which was hand-colored. The film aroused the interest of the filmgoers, however, its production, for various reasons, was delayed and fell short of the planned schedule. This caused outrage on the board of directors of Gaumont Company, whose members demanded that Alice be removed from the position of head of the production. She was defended only by the famous engineer, Gustave Eiffel, who asked Gaumont to left her in that position temporarily. For this, Alice Guy always greatly thanked Eiffel.⁵⁵

In 1906, while preparing for the film *Mirelle*, Alice met Herbert Blache, a cameraman from Britain who had been invited by Gaumont Company and who replaced the tired cameraman, Anatole Tiberville. At the end of the same year, Gaumont first sent Blache, then Alice, on a business trip to Germany. Herbert and Alice fell in love with each other and they soon married.

At the Beginning of 1907, Leon Gaumont sent both of them across the ocean to Cleveland, USA, to advertise and sell the Chronophone. From there, the couple moved to Flushing, where Gaumont's new studio for Phonoscenes was located. Herbert was appointed its manager and was assigned, along with his wife, to shoot English-language Phonoscenes.

The American career was so successful that in 1910,

4 Williams. *The Republic of Images. A History of French Filmmaking*, 1992, p. 56.

5 Slide. *The Memoirs of Alice Guy-Blaché*, 1986, p. 33.

Alice founded the film company Solax and began producing feature films (melodramas and westerns). In two years, Solax earned so large commercial income that Alice built a film studio in Fort Lee (New Jersey), near New York, where she at first made herself the films and later invited other filmmakers too. The artistic director of every film was Alice.

The film studio, which contained a filming pavilion, a demonstration hall, a laboratory, and other storage rooms, was located on three floors. In the pavilion, the slogan «Be Natural» was posted at the top of the stage (this was Alice's main request to the actors). Alice, who was referred to as Blache instead of Guy in America, made excellent use of space and special effects in her work, showing movement from different angles, putting exotic fragments. She spoke English poorly, so she could not properly explain to the actors and other members of the film crew what and how she wanted them to shoot. Then she used to move her hands and body, which made some people laugh, but the experienced film director did not pay attention to it.

Solax was making two one-part (10-15-minutes) films a week. They were devoted to workers' problems, gender equality, household issues, military themes, and so on. Alice edited every film and trained novice editors. Her film production adapted well to the growing demands of the American film audience. Gaumont, meanwhile, had undertaken to distribute Solax works worldwide (except in the United States).

Notable among Alice Guy's American films are *Falling Leaves* (1912), *The New Love and the Old* (1912), *A Fool and his Money* (1912), *Dick Whittington and his Cat* (1913), *Officer Henderson* (1913), *A House Divided* (1913). In addition, she shot the adaptations of popular opera performances.

Other women filmmakers also appeared in different countries (e.g. US, Italy, Sweden) in the 1910s. Almost a quarter of the screenwriters were women. In this regard, Alice stated: «Women's chances of making a living have been increased by the rise of the cinematographic machines. For these women, the arts-oriented professions were the most accessible, and cinema, the newest art form, seemed to provide them with a multitude of opportunities»⁶

When Herbert Blache's contract with Gaumont Company expired, Alice appointed him President of Solax and turned her attention to refining film scripts and directing, because gradually it was a transition period from short films into full-length films, for which she needed to support. In a few months, Herbert left the presidency, founded a new film company, and used Solax's resources: the film studio, equipment, staff, actors. Herbert competed with his wife to be better, and this circumstance clearly made a bad influence on the work of Solax.

At the same time, they collaborated closely with other film companies and through them connected with various film distribution networks. From 1917, Alice even rented the Solax film studio and continued to make films with the proceeds, but they could not produce the desired result. That same year, she was invited to give two lectures about meaning of film, writing a screenplay, and the importance of censorship at Columbia University's Department of Journalism.

In March 1920, Alice Guy's last film, *Tarnished Reputations*, was released. Due to debts, she sold Solax, two years later divorced her husband and returned to France with her two children. For five years she tried to work in a film industry, including Gaumont Company, but in vain. When she returned to the United States in 1927, she began to seek copies of her American films, but found none. The silent period in Hollywood ended in 1929-1930, which finally convinced Alice that she could do nothing in the cinema.

In 1930, Leon Gaumont published the history of his film company, in which nothing was said about Alice Guy, since it only mentioned films made after 1907. An angry Alice wrote a polite letter to the former employer asking him to correct the mistake. Gaumont agreed that he would definitely make changes to the next edition, though he could not carry out this plan. This is where Alice begins a long series of troubles - she was lost in the history of cinema, because her name was no longer mentioned in articles, catalogs, or books about the history of French or world cinema. Directing or producing films made by her was attributed to others. Such a situation had many subjective and objective reasons. The fact is that her films could not go beyond the average, so film historians and film critics were not interested in the

6 Tibbetts and Welsh. *The Encyclopedia of Novels into Films*, 2005, p. XVI.

identity of their author (especially since the titles of the early films only indicated the name of the company and the title of the film). During the silent period, first before the outbreak of World War I and then in the late 1920s, thousands of films were destroyed en masse, which were considered useless, unnecessary burdens, and probably included the works of Alice Guy. Naturally, Alice suffered a lot, but she did not surrender and fought in every possible way for the rehabilitation of her own person, who had a certain contribution to the birth and development of filmmaking.

Alice Guy returned to France in 1937 and once worked for one of the French publishing houses, writing articles, novels and short stories. At the same time, she was constantly searching for her films in various archives or private collections. Ten years later she went to the United States again, corresponded with Leon Gaumont's son Louis, and began writing memoirs and her filmogra-

phy. In 1954, Louis Gaumont declared in one report that Alice Guy was the first woman filmmaker in the world whose name was unjustly concealed.⁷⁷ The following year, Alice was awarded the highest award of France, the Order of the Legion of Honor. This time, film historians paid attention to her and this surname appeared in their works Stingily.

For the rest of life, Alice found her approximately two hundred surviving films (though she shot more than 1,000), but no one paid for their restoration. She offered her memoirs in vain to various publishers. In March 1968, the 94-year-old filmmaker died at a New Jersey nursing home. Only after her death, in 1976 Alice's memoirs were published in French, and after ten years in English. Several monographs were written about her creative work and several documentaries were shot. Unfortunately, Alice Guy's merits have been partially studied and analyzed, and much remains to be explored and clarified.

REFERENCES:

- Briselance, Marie-France et Jean-Claude Morin. *Grammaire du cinéma*. Paris: Nouveau Monde, 2010.
- Hastie, Amelie. *Cupboards of Curiosity. Women, Recollection and Film History*. Durham: Duke University Press, 2010.
- McMahan, Alison. *Alice Guy-Blaché. Lost Visionary of Cinema*. New York: Bloomsbury, 2002.
- Slide, Anthony, ed., *The Memoirs of Alice Guy-Blaché*. Metuchen: The Scarecrow Press, 1986.
- Tibbetts, John and James Welsh. *The Encyclopedia of Novels into Films*. New York: Facts on File, 2005.
- Williams, Allan. *The Republic of Images. A History of French Filmmaking*. Cambridge: Harvard University Press, 1992.

⁷⁷ McMahan. *Alice Guy-Blaché. Lost Visionary of Cinema*, 2002, p. XXIII.