

ИЗ ИСТОРИИ КИНО

ИЗ ИСТОРИИ КИНО

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИСКУССТВО» МОСКВА 1968



**ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ
ЦЕНТРАЛЬНЫЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АРХИВ ЛИТЕРАТУРЫ
И ИСКУССТВА СССР
ДОКУМЕНТЫ И МАТЕРИАЛЫ**

8-1-5

РЕДКОЛЛЕГИЯ:
С. С. ГИНЗБУРГ,
Ю. А. КРАСОВСКИЙ, В. П. МИХАЙЛОВ (ОТВЕТСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР),
Г. П. ЧАХИРЬЯН

От редколлегии Полвека прошло со времени первых съемок у Смольного в исторический ноябрь 1917 года. О незабываемых днях Великой Октябрьской социалистической революции, о влиянии ее на советское киноискусство повествуют основные материалы, публикуемые в этом сборнике.

Читатель узнает о новых документах, свидетельствующих об исключительном внимании В. И. Ленина к развитию молодого советского кино; прочтет полемические заметки о кинохронике гражданской войны, познакомится с воспоминаниями современников о людях (В. Брюсове, Д. Вертове), которым довелось работать в первой советской киноорганизации — Московском кинокомитете. Трудным и вместе с тем интересным годам становления советского кино посвящены мемуары народного художника РСФСР Сергея Козловского.

Октябрьская революция — тема многих советских фильмов. В предшествующем выпуске рассказывалось об истории создания картины С. Эйзенштейна «Октябрь». В настоящем издании публикуются воспоминания старейшего советского кинооператора Анатолия Головни о съемках режиссером В. И. Пудовкиным фильма «Конец Санкт-Петербурга».

До сих пор вызывает много споров проблема экранизации литературных произведений. Недавно объеди-

женные материалы по постановке фильма «Поднятая целина» позволяют исследовать первый в советском кино опыт совместной работы над сценарием писателя Михаила Шолохова и кинорежиссера Николая Шенгеля. Ряд волнующих проблем актерского кинематографа поднимает в своих автобиографических записках известный актер и режиссер Эраст Гарин.

Впервые публикуется первоначальный вариант сценария «Генеральная линия», по которому С. М. Эйзенштейном и Г. В. Александровым в конце 20-х годов был снят фильм «Старое и новое». В сборнике печатаются рассказы одного из пионеров отечественного кинематографа А. Ханжонкова о первом мультипликаторе В. Старевиче и известном актере дореволюционного кино И. Можухине, а также другие материалы.

ЛЕНИН И КИНО

А. ГАК

Поиски новых документов



Ленин и кино — эта тема одинаково волнует и интересует и ученых-киноведов, и практиков, и любителей кино. Каждый вновь найденный документ, каждый неизвестный ранее факт, внешне непримечательный штрих, сообщающий новые сведения об участии В. И. Ленина в создании советской кинематографии или его высказывания о кино, сразу становится достоянием широких масс.

Мы многое знали о встречах, беседах и переписке В. И. Ленина с деятелями культуры и работниками советского кино. Еще до войны были широко известны публикации Г. Болтянского и книга Н. Лебедева «Партия о кино».

Казалось бы, все сведения, все высказывания В. И. Ленина о кино собраны, все документы найдены. Но вот после XX съезда КПСС были снова начаты активные поиски документов о В. И. Ленине. И оказалось, что мы располагаем далеко не всеми материалами. В печати одна за другой появляются публикации — воспоминания, статьи, рассказывающие о все новых и новых фактах и документах, характеризующих отношение В. И. Ленина к кино. В этих условиях, думается, особое значение приобретают статьи-обзоры, которые, собирая и систематизируя разрозненные факты, помогают нам полнее представить картину исторического прошлого.

Статья старшего научного сотрудника Музея Революции А. М. Гака, автора многих публикаций и составителя недавно вышедшей книги «Самое важное из всех искусств», — не просто обзор материалов последних лет. Автор статьи сам ищет. Из личных бесед с современниками Владимира Ильича, из старых пожелтевших подши-

вок газет, из музейных фондов и архивных дел — отовсюду по крупицам он собирает сведения о В. И. Ленине и кинематографе. В его статье рассказ о новых публикациях перемежается с воспоминаниями о сейчас уже позабытых фактах, о документах, недавно обнаруженных в архивах и никогда еще не публиковавшихся в печати.

1918 г.

Как свидетельствуют документы, летом 1918 года В. И. Ленин беседовал с кинооператором П. К. Новицким. Не в пример многим администраторам, которые тогда нередко не разрешали кинематографистам проводить киносъемку в государственных учреждениях, В. И. Ленин написал на служебном удостоверении кинооператора П. К. Новицкого распоряжение о беспрепятственном пропуске его во все помещения Совнаркома. Этот факт стал нам известен из статьи М. Поляновского «Ильич и кинорепортеры», опубликованной в «Советской культуре» 9 апреля 1960 года. В том же номере газеты была напечатана фотография части этого удостоверения с резолюцией В. И. Ленина.

По воспоминаниям В. Д. Бонч-Бруевича было известно, что осенью того же года Г. М. Болтянский организовал для Владимира Ильича просмотр в Кремле хроникального киновыпуска. Среди них были кадры, показывающие В. И. Ленина во время прогулки в Кремле после ранения¹. Однако мы пока до сих пор не знаем даты этого просмотра.

1919 г.

За последнее время пополнились наши сведения и о материалах 1919 года. Теперь мы располагаем еще одним интересным документом, относящимся ко времени работы агитпарохода «Красная звезда». Политкомиссаром и агитатором этого парохода была Н. К. Крупская.

21 июля 1919 года Н. К. Крупская написала письмо, адресованное З. П. Кржижановской, жене Г. М. Кржижановского. З. П. Кржижановская в те годы работала в Наркомпросе. Надежда Константиновна писала ей:

«Дорогая Зина,

направляю к тебе с письмом товарища вот с каким делом. У нас на «Красной звезде» недостаток литературы и лент кинематографических. Помоги подателю раздобыть как можно более целесообразных лент (ходят тысячи рабочих, крестьян, солдат, а у нас ни

¹ В. Д. Бонч-Бруевич, В. И. Ленин в Петрограде и в Москве (1917—1920 гг.), М., Госполитиздат, 1966, стр. 26.

черта) и брошюры Ленина: его речь на внешкольном съезде¹ и «Великий почин». Потом позвони Ильичу и скажи, чтобы он распорядился, чтобы все было отправлено вне очереди.

Н. К.»

Автограф этого письма хранится в Музее Революции в личном фонде Н. К. Крупской². Текст письма был впервые опубликован в 1963 году в Собрании сочинений Н. К. Крупской в XI томе. На основании этого письма можно утверждать, что В. И. Ленин хорошо был осведомлен о работе кинематографистов на агитпароходе «Красная звезда».

Позже Н. К. Крупская вспоминала:

«От агитпоездов ВЦИК он требовал усилить экономическую и практическую часть работы поездов и пароходов включением в их политотделы агрономов, техников, отбором технической литературы, соответствующего содержания кинолент, требовал изготовления кинолент на сельскохозяйственные и промышленные темы, заказов соответствующих фильмов за границей»³.

Недавно в Музее Революции мы обнаружили воспоминания заведующего отделом агитпоездов и пароходов ВЦИК Я. И. Бурова о его встрече с В. И. Лениным, состоявшейся в 1919 году. Совершив половину маршрута на агитпароходе «Красная звезда», Я. Буров вернулся в Москву и вскоре был вызван в Кремль. Вот что он пишет в своем воспоминании, публикуемом с небольшими сокращениями.

«Я пришел в Кремль и стал дожидаться приема. Я подготовил если не целую речь, то, во всяком случае, нечто стройное, и пункт за пунктом приготовился рассказывать Владимиру Ильичу [...] Дверь в комнату открылась, и меня пригласили войти. Я вошел и не сразу увидел Владимира Ильича. Налево за столом сидело человек пять-шесть. Очевидно, шло какое-то совещание. Несколько растерявшись, я остановился. Но вот знакомая мне фигура отделилась от сидевших за столом. Владимир Ильич обратился ко мне чрезвычайно просто с вопросом:

— Ну, расскажите, товарищ Буров.

От заготовленной речи не осталось и следа. Владимир Ильич тем же простым тоном стал расспрашивать о работе парохода. Я стал рассказывать о маршруте парохода, о красноармейцах, о митингах, о работе Надежды Константиновны. О том, как на бар-

¹ Речь идет о выступлении В. И. Ленина на I Всероссийском съезде по внешкольному образованию 6 и 19 мая 1919 года (см.: Ленин, Полное собрание сочинений, т. 38, стр. 327—372).

² Музей Революции СССР. Научный архив.

³ Н. К. Крупская, О Ленине. — Сб. статей, М., 1960, стр. 150.

же было по 1000 человек на демонстрации каждой картины (к агитпароходу была наглухо пришвартована кинобаржа, на 800 мест, в которой демонстрировались кинофильмы. — А. Г.). Ильич особенно интересовался работой бюро жалоб на пароходе, расспрашивал, на что жалуются крестьяне, красноармейцы, какие меры принимались политотделом по жалобам, и тому подобное. Я все подробно рассказал. Выслушав мою информацию, он одобрил нашу работу».

Эти документы дополняют широко известные директивы В. И. Ленина о работе агитационно-инструкторских поездов и пароходов ВЦИКа.

В Музее Революции хранятся также никогда не публиковавшиеся воспоминания бывшего кремлевского курсанта С. И. Гурова. В 1919 году он, как и все курсанты, нередко нес караульную службу в Кремле.

В своих мемуарах, написанных в апреле 1956 года¹, С. И. Гуров вспоминает об одном из кинопросмотров в Кремле, на котором присутствовал и В. И. Ленин:

«Впервые я встретился с Владимиром Ильичем в Кремле в Екатерининском зале в 1919 году. В этот день было открытие кино.

Екатерининский зал был в необычайно праздничном наряде: лозунги, плакаты украшали куполообразное здание. Огромная люстра и причудливые фонари на мраморных колоннах дружно переливались в лучах электрического света. С противоположной стороны экрана в зале была расположена с двумя ступенями трибуна, где стоял стол и несколько стульев. Здесь должен был появиться Владимир Ильич. Все взоры были обращены к трибуне. Вот настали минуты. Не знаю, как я просмотрел, но другие курсанты также не заметили, откуда вошел товарищ Ленин. Вырос сразу, предстал перед нами.

Зал сотрясаясь от рукоплесканий. Овация продолжалась так долго, что Владимир Ильич жестами просил прекратить аплодисменты.

Он говорил о значении кино, о том, как движется культура в гущу трудового народа, и т. д. Эта встреча, его горячая речь, вся его обаятельная фигура зародили во мне желание видеть его ближе».

С. И. Гуров не запомнил названия фильма, не помнил и точной даты просмотра. Однако не исключено, что и это воспоминание может в дальнейшем помочь киноведам раскрыть еще одну неизвестную страничку в биографии Владимира Ильича и в истории советской кинематографии.

¹ Музей Революции СССР. Научный архив.

Недавно стали известны подробности о съемках В. И. Ленина американскими кинооператорами в 1920 году. Мы знали, что американские кинооператоры, приезжавшие в те годы в Москву, несколько раз снимали Ильича. К сожалению, их съемки у нас почти не сохранились. Не было известно, кто из кинематографистов непосредственно побывал у В. И. Ленина. И вот теперь совершенно неожиданно выяснилось, что во второй половине февраля 1920 года В. И. Ленин принял в своем рабочем кабинете в Кремле американского кинооператора Виктора Кьюбса и корреспондента американской газеты «Мир» («The World») Линкольна Эйра¹. Их беседа, по-видимому, была настолько интересной, что В. И. Ленин пожелал продолжить ее у него дома. И там, в кремлевской квартире Ильича, кинооператор Виктор Кьюбс заснял В. И. Ленина в домашней обстановке.

Этот факт документирован. В одном из номеров журнала «Коммунист» за 1957 год кратко были описаны события, связанные с этой съемкой².

Если теперь сопоставить этот факт с единственной сохранившейся у нас кинолентой, снятой американским кинооператором и ранее датированной 1922 годом, то может возникнуть сомнение: а не произведена ли эта съемка В. И. Ленина в 1920 году? Правильно ответить на этот вопрос нам помогут дальнейшие исследования советских историков и киноведов³.

Публикации последних лет позволили уточнить еще ряд фактов, относящихся к 1920 году.

Старый член Коммунистической партии Е. Я. Дабкина, вспоминая о своих встречах с руководителями Советского государства (она работала в приемной председателя ВЦИК Я. М. Свердлова), упомянула о двух ранее неизвестных фактах.

Впервые из ее мемуаров (отрывок из которых был опубликован в журнале «Искусство кино», 1965, № 1) стало известно еще об одном кинопросмотре, на котором присутствовал Владимир Ильич Ленин. В 1920 году вернувшийся из-за границы Л. Б. Красин организовал специально для Владимира Ильича в Спешем зале кинотеатра «Метрополь» просмотр английского фильма «Загадочная страна».

¹ А. Петров, Мгновенья жизни Ильича.— «Неделя», 1966, № 1, стр. 4—5.

² «Коммунист», 1957, № 15, стр. 10.

³ После создания «Межрабнама» нашу страну посетил заведующий американским киноотделом этой организации Виллиам Крузе, который снял фильм «Новая Россия». Этот фильм был вывезен за границу. Не исключено, что в нем были кадры со съемками В. И. Ленина.

Е. Я. Драбкина вспоминает, как от души смеялся Владимир Ильич над этим глупым обывательским фильмом, в котором под именем русского князя Леноффа действовал таинственный заговорщик, ставший (по картине) главой правительства революционной России.

Широко известна история возникновения картины «Гидроторф», в создании которой активное участие принимал В. И. Ленин. В своей речи на VIII Всероссийском съезде Советов Владимир Ильич рекомендовал делегатам съезда обязательно посмотреть фильм о новом прогрессивном способе добычи торфа¹.

Зная об этих фактах, историки кино спорили лишь о дате просмотра фильма делегатами. Г. М. Болтянский утверждал, что сеанс состоялся 23 декабря 1920 года, а В. Е. Вишневский — что картина «Гидроторф» была показана делегатам в Колонном зале Дома союзов 26 декабря 1920 года².

Сейчас воспоминания очевидца — Е. Я. Драбкиной — позволили не только точно определить время просмотра делегатами съезда фильма «Гидроторф» — 23 декабря 1920 года. Но, что еще более важно, впервые нам стало известно, что и Владимир Ильич Ленин был на этом киносеансе.

Недавно по материалам Центрального партийного архива Института марксизма-ленинизма удалось установить еще один важный факт, характеризующий отношение Владимира Ильича Ленина к кино.

27 сентября 1921 года под председательством Владимира Ильича состоялось очередное заседание Совета Народных Комиссаров, на котором, в частности, рассматривался проект постановления СНК о предоставлении Всероссийскому фотокиноотделу (ВФКО) права сдавать в аренду кинопредприятия и кинотеатры³.

Сегодня, возможно, этот вопрос покажется малопримечательным фактом истории, а в годы, когда не было пленки, аппаратуры, людей, не хватало средств на новые постановки, от него во многом зависела судьба советской кинематографии. Тогдашнее руководство Всероссийским фотокиноотделом Наркомпроса, учитывая централизованную систему кинематографии, при которой все — и директивы и средства — исходили только из центра, считало, что только с помощью государственных кредитов можно оживить кинематограф. Значение проекта, обсуждавшегося с участием Владимира Ильича на заседании Совнаркома, заключалось в том, что он намечал принципиально иные пути восстановления кинематографии. Этот проект исходил из новой экономической политики,

¹ См.: В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 42, стр. 153.

² В. Е. Вишневский, 25 лет советского кино... М., 1945, стр. 13.

³ ЦПА ИМЛ, ф. 19, оп. 1, ед. хр. 442, л. 3.

он учитывал новые хозяйственно-правовые отношения, складывавшиеся в нашем народном хозяйстве. Передача в аренду кинопредприятий и кинотеатров различным государственным и общественным организациям давала ВФКО не только дополнительные источники накопления средств, но и развивало инициативу местных отделений, вызывало у них стремление к повышению прибыльности кинопредприятий.

Однако погоня за прибылью могла обратиться в самоцель, и тогда воспитательное значение кинематографа было бы принижено. В самом проекте об аренде кинопредприятий такая опасность ощущалась: предлагалось, в частности, отменить контроль со стороны Рабоче-крестьянской инспекции над деятельностью ВФКО и его местных органов. Скупой текст протокола не позволяет судить об отношении Владимира Ильича к этой части проекта. Но если вспомнить, как он всегда настойчиво подчеркивал особую важность для Советского государства политико-просветительной роли кино, то станет понятно, почему в целом правильный проект об аренде кинопредприятий был временно отложен. В принятом на заседании Совнаркома решении говорилось о том, что этот вопрос должен быть еще раз дополнительно изучен Малым Совнаркомом, после чего он должен был снова рассматриваться Большим Совнаркомом¹.

Окончательно этот проект, уже в видоизмененном и расширенном виде, был законодательно утвержден декретом Совета Народных Комиссаров от 19 декабря 1922 года «О преобразовании фотокиноотдела Народного комиссариата просвещения в Центральное государственное фотокинопредприятие» (Госкино)².

После обсуждения в Совнаркоме проекта об аренде кинопредприятий Владимир Ильич вплотную начинает заниматься вопросами кинематографии. В 1962 году в № 11 журнала «Искусство кино» была опубликована статья «Об этом заботился В. И. Ленин», где рассказывалось о мероприятиях, которые были проведены в связи с письмом Владимира Ильича в Наркомпрос от 16 декабря 1921 года. В письме В. И. Ленина говорилось о проектах, предложенных П. Воеводиным и А. Лежава по реорганизации кинематографии. Владимир Ильич предлагал срочно создать специальную комиссию для рассмотрения этого вопроса.

Такая комиссия была образована, в нее вошли представители от ВСНХ (Ю. Флаксерман), ВФКО (П. Воеводин), ЦК Союза работников культуры и просвещения (Б. Коцен), Наркомпроса (П. Городецкий) и других организаций. В архивах сохранились протоколы трех заседаний комиссии (от 18 декабря 1921 года,

¹ ЦПА ИМЛ, ф. 19, оп. 1, ед. хр. 442, л. 3.

² СУ, 1923 г., № 1, стр. 4.

15 и 21 февраля 1922 года). Предложения кинокомиссии в 1922 году рассматривались на трех заседаниях Президиума ВСНХ. Письмо В. И. Ленина в Наркомпрос от 16 декабря 1921 года и его предложения, изложенные в записке к Е. А. Литкенсу от 17 января 1922 года, определили основное направление реорганизации советской кинематографии.

К сожалению, не всегда по архивным документам и другим источникам можно проследить, как указания Владимира Ильича претворялись кинематографистами на практике. Тем более интересны поиски таких свидетельств.

Сейчас мы можем, например, проследить судьбу знакомого всем ленинского документа «О тематике кинохроники» (русский перевод краткой записи беседы В. И. Ленина с английским коммунистом В. Полом¹. В 1921 году киноорганизация Моссовета («Кино-Москва») выпустила фильм «Детские сады в Советской России». Тогда же этот фильм был приобретен Межрабпомом и с большим успехом демонстрировался за границей². Известно также, что в том же году на зарубежных экранах появилось еще несколько картин, снятых по указанию В. И. Ленина. Среди них «Мать и дитя России»³, «Воспитание детей и детские дома в Советской России»⁴.

1922 г.

Ряд новых фактов относится к 1922 году. Только в 1964 году стало известно, что по вопросам кино с В. И. Лениным дважды лично беседовал приезжавший из США юрист Чарльз Рехт. Он был заместителем первого советского представителя в Америке — Л. К. Мартенса. После высылки миссии Мартенса американскими властями Чарльз Рехт длительное время представлял в США интересы Советского государства.

В Центральном государственном архиве Октябрьской революции СССР сохранились письма Чарльза Рехта к В. И. Ленину. В этих письмах содержались различные предложения по развитию советской кинематографии.

В одном из своих писем, датированном 16 октября 1922 года, Чарльз Рехт просил В. И. Ленина принять его в Кремле, чтобы обменяться мнениями о возможном сотрудничестве американских и советских кинематографистов⁵.

¹ Ленинский сборник XXXV, стр. 176.

² ЦПА ИМЛ, ф. 17, оп. 60, ед. хр. 749, л. 247.

³ Там же, л. 189.

⁴ Там же, л. 243.

⁵ ЦГАОР СССР, ф. 5446, оп. 31, ед. хр. 9, л. 63.

Много лет спустя Чарльз Рехт рассказывал об этой беседе с В. И. Лениным:

«По предложению Луначарского мы встретились с Владимиром Ильичем, чтобы обсудить вопрос о помощи, которую американская кинопромышленность могла бы оказать нарождавшейся советской киноиндустрии. Как и в прошлый раз, мы беседовали в кабинете Ленина в Кремле. Ленин выражал заботу о развитии советского кино. Мы затронули даже вопрос о совместной картине... Показательно, что даже тогда, когда еще экономика России оставалась разрушенной, Ленин смотрел вперед и думал о развитии кино!»¹

Чарльз Рехт в своей беседе с корреспондентом газеты не указал точной даты встречи с Владимиром Ильичем. Однако сохранившееся в архиве его письмо к В. И. Ленину позволяет предположить, что эта беседа в Кремле состоялась в октябре 1922 года.

Напомним еще один ленинский документ, опубликованный в 1958 году в сборнике «Ленин о социалистической законности».

13 февраля 1922 года Владимир Ильич в письме заместителю председателя ВЧК И. С. Уншлихту писал:

«За границей нами ведется или должно вестись целый ряд гражданских дел: «пропажа золота в Эстонском банке», «дело Гибрарио», «дело о Добровольном флоте», «покупка поддельного Сальварсана» и т. п.

Прошу сообщить мне, кто следит и отвечает за правильное ведение всех гражданских дел за границей.

Какое ведомство?

Какой отдел? Кто персонально из членов коллегии?

Если это не установлено, поручаю Наркомюсту в недельный срок совместно с ВЧК, Наркоминделом и НКВТ разработать этот вопрос и внести в СНК соответствующий проект постановления.

Предсовнаркома В. Ульянов (Ленин)»²

«Дело Гибрарио», которым интересовался Владимир Ильич, касалось прожженного дельца — Чибрарио де Годен (В. И. Ленин, называя его Гибрарио, использовал иностранную транскрипцию). До Октябрьской революции он был представителем в России ряда зарубежных фирм, в том числе и американской фирмы «Транс атлантик». Воспользовавшись трудностями первых советских киноорганизаций, он предложил Кинокомитету свои услуги по приобретению за рубежом десяти съемочных аппаратов³.

¹ Беседа с Ч. Рехтом была опубликована в статье Г. Кузнецова «Выполняя просьбу Ильича». — «Труд», 1964, 22 апреля, стр. 4.

² Сб. «В. И. Ленин о социалистической законности», М., Госполитиздат, 1961, стр. 509.

³ ЦПА ИМЛ, ф. 17, оп. 1, ед. хр. 268, л. 35.

Киномитет, поверив гарантии американского генерального консульства в Москве (непосредственное участие в этом деле принимал коммерческий атташе американского консульства В. В. Хеттингтон), заключил летом 1918 года договор с Чибрарио. Последний, получив 11 225 тысяч рублей наличными, выехал с итальянским консульством за границу. Вскоре он исчез.

Советским историкам кино было хорошо известно «дело Чибрарио»¹, но до недавнего времени они не знали, что В. И. Ленин был о нем информирован. Как видно из письма, Владимир Ильич требовал принятия практических шагов к возвращению народных средств.

Иск Советского правительства к Чибрарио в 1923 году дважды рассматривался в американском суде и каждый раз под давлением реакционных элементов отвергался. Основой отказа в иске якобы послужило то обстоятельство, что Советское правительство не было признано правительством США и поэтому, как отмечал суд, оно не могло обращаться в американский суд в качестве истца или ответчика. Что же касается гарантий американского консульства в Москве, то, как видно, они ничего не стоили.

В 1922 году многие государственные и общественные деятели в своих письмах к В. И. Ленину касались вопросов кино. Большой интерес представляет письмо М. Ф. Андреевой, работавшей в те годы в советском торгпредстве в Берлине и ведавшей в нем Отделом кино. 17 февраля 1922 года М. Ф. Андреева писала В. И. Ленину:

«Дорогой Владимир Ильич!

Алексей Максимович не очень-то хорошо себя чувствует, пишет, что задыхается, мало может двигаться...

Еду к нему, так как он написал мне, что ему сейчас без меня трудно и что ему очень надо меня видеть. По этой причине я так торопилась уехать из Москвы, хотя мне очень хотелось остаться и надо было бы дождаться окончательного выяснения кинематографического вопроса в Наркомпросе.

Не могу понять, почему не хотят назначить Марию Николаевну Менжинскую (жену Вячеслава Рудольфовича)?² Очень толковый, умный человек, литературно образованный, политически грамотный; целый год она работала в старом Киномитете, — все честные и порядочные работники относятся к ней великолепно, а разные «дельцы» — боятся и ненавидят, но вместе с тем она практический, деловой человек, который делал бы дело, а не занимался

¹ См. сб. «Из истории кино», № 2, М., 1959, стр. 81—82.

² Речь идет о назначении нового заведующего Всероссийским фотокиноотделом Наркомпроса после освобождения П. И. Воеводина.

бы завиральными фокусами. Она и от Лещенко ушла, будучи несогласной с его неделовитостью и бессистемностью. И с ней чудесно можно было бы работать.

Сейчас здесь сколько угодно может быть возможностей как в смысле привлечения капитала, так и получения кредита, но, пока не будет полной определенности — кто, как и чем правит, не окажутся ли, вопреки постановлениям СТО, Совнаркома и прочих высших инстанций, муниципализированы или апроприированы все доходные статьи, — нечего и думать найти желающих идти на это дело.

Николай Петрович Горбунов¹ отлично в курсе всего дела и, если Вас оно продолжает интересовать, лучше меня расскажет Вам обо всем, да и я решительно обо всем, что знала, сказала и пишу ему отсюда»².

В Центральном государственном архиве Октябрьской революции СССР (ф. 5446) сохранились другие письма М. Ф. Андреевой из Берлина. В этих письмах она рассказывала Владимиру Ильичу о деятельности советских киноорганизаций и их взаимоотношениях с иностранными кинофирмами.

Недавно в протоколах XI съезда РКП(б) мы обратили внимание на следующую запись, сделанную на утреннем (восьмом) заседании 31 марта 1922 года.

«Председатель: Товарищи, теперь четверть второго... Есть еще одно предложение: т. Воеводин предлагает сейчас посмотреть кинематографическую ленту по истории русской революции. Это займет около часа. Мы к трем закончим.

Заседание закрывается»³.

В тот день делегаты съезда просмотрели в Кремле кинофильм «Вихри революции». Сценарий к нему написал П. Воеводин, режиссером был А. Чаргонин, а оператором — Ю. Желябужский. Незадолго до своей смерти, в июле 1964 года, Воеводин рассказал автору настоящей статьи, что утром 31 марта он вместе с группой работников ВФКО был на киносъемке партийного съезда.

«Я, — вспоминал он, — стоял в коридоре у двери в зал заседаний и наблюдал за съемкой. Неожиданно подошел Владимир Ильич. Поздоровался и спросил: «Какую фильму будете сегодня показывать делегатам съезда?» Я ответил, что мы не собирались

¹ Н. П. Горбунов — управляющий делами Совнаркома и СТО.

² М. Ф. Андреева, Переписка. Воспоминания. Статьи. Документы. М., «Искусство», 1963, стр. 297.

³ XI съезд РКП(б) (Стенографический отчет), М., Госполитиздат, 1961, стр. 379.

организовывать просмотр кинофильма. Владимир Ильич прищурил один глаз и укоризненно добавил: «А вот это — совершенно напрасно. Надо обязательно к концу заседания показать киноленту и при этом выбрать что-нибудь поинтереснее». Я ответил, что сейчас же отдам распоряжение о доставке кинофильма, и, распростившись, побежал звонить в ВФКО. Вскоре фильм был привезен. После этого я написал записку в президиум съезда, и председатель огласил ее. Очень хорошо помню, что В. И. Ленин вместе с делегатами съезда смотрел этот фильм».

В 1964 году 3 марта в газете «Советская Россия» было опубликовано воспоминание М. Ф. Андреевой о встрече с В. И. Лениным, которое хронологически можно отнести к концу 1922 года, когда В. И. Ленин был уже тяжело болен.

«Помню его, — вспоминала М. Ф. Андреева, — в Немировичевской ложе Художественного театра. Этот театр ему, не видевшему хорошей русской драмы, очень нравился. Ему устраивают прием, подают чай с сахаром, бутербродами с ветчиной и пирожными. Ильич искренно и наивно волнуется, смущается и огорчается, зачем все это устроили.

В голову лезут тысячи всяких мелочей — из далекого прошлого, из недавнего, из последних встреч. И последняя была — я, пришла к нему говорить о кинематографе, он очень интересовался этим и считал важным вопросом наладить производство у нас.

По обыкновению я волновалась, горячилась, он долго что-то слушал, а потом вдруг говорит: «Какая Вы еще, М[ария] Ф[едоровна], молодая! Даже румянец во всю щеку от волнения... Краснеть не разучились. А вот я — уставать стал. Сильно уставать». И так мне жалко его стало, так страшно.

Мы крепко обнялись с ним, и я вдруг почему-то заплакала, а он тоже, отирая глаза, стал укорять меня и убеждать, что это очень плохо»¹.

К 1922 году относятся также малоизвестные воспоминания одного из руководителей и организаторов Межрабпома — В. Мюнценберга.

«Его интерес к работе Межрабпома, — писал В. Мюнценберг о Владимире Ильиче, — был настолько велик, что мне удалось заручиться его согласием (за что я теперь упрекаю себя, так как этим лишил его много ценного времени) лично озаботиться тем, чтобы Межрабпому было предоставлено право сбыта определенных кинолент, произведений кустарной промышленности и русских почтовых марок, чтобы и таким путем изыскать денежные средства для этой помощи. Не было ни одного вопроса, которым не интересо-

¹ Отрывок из письма М. Ф. Андреевой к А. М. Горькому. — «Советская Россия», 1964, 3 марта.

вался бы Ленин и которому он не оказывал поддержку, если таковой по его мнению мог быть полезным для революционного пролетарского движения»¹.

По документам, хранящимся в Центральном государственном архиве Октябрьской революции СССР и Центральном партийном архиве Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС, можно удостовериться, что воспоминания В. Мюнценберга вполне соответствуют действительности. Так, в справке ВФКО о заграничных договорах, составленной новым (после П. И. Воеводина) заведующим Всероссийского фотокиноотдела Л. А. Либерманом, записано: «15 июня 1922 г. был заключен предварительный договор с международным рабочим комитетом помощи голодающим в России (Межрабпомголом — Берлин), регулирующий взаимные временные отношения сторон относительно монополии права ввоза в Россию и вывоза за границу кинофильм, до заключения основного договора (15-го июля 1922 г.)»².

Эта справка была направлена в Совнарком, поскольку В. И. Ленин придавал большое значение экономическим, торговым и культурным связям с зарубежными странами и внимательно следил за практическими мероприятиями в этой области.

Из справки мы узнаем, что американской колонии «Кузбасс», которая занималась восстановлением советской промышленности в Урал-Кузнецком бассейне и которую возглавлял голландский инженер коммунист Рутгерс, неоднократно встречавшийся с В. И. Лениным, также было предоставлено право демонстрировать в Америке кинофильмы, снятые по заказу этой колонии в нашей стране³.

В 1921—1922 годах Межрабпом вывез из нашей страны и широко показывал за рубежом такие хроникальные фильмы, как «5 лет в Советской России», «Красная армия», «1 мая», «Съезд народов Востока» и другие⁴, а позже — «Похороны Воровского», «Похороны Ленина», а также фильмы о работе III и IV конгрессов Коминтерна⁵. «Сам товарищ Ленин разрешил Межрабпому заняться этим делом»⁶, — говорится в одном из отчетов Межрабпома.

В этом отчете имеется еще одна запись, которая безусловно заинтересует историков кино. Она лишний раз подтверждает, что поиски документов о В. И. Ленине далеко еще не закончены.

«Межрабпом, — говорится в отчете, — начал свою кинодеятельность по политически-пропагандистским причинам в 1921 г., а

¹ «Нижегородская коммуна», 1924, 18 марта.

² ЦГАОР СССР, ф. 5446, оп. 31, ед. хр. 9, л. 64—65.

³ Там же.

⁴ Там же, стр. 243.

⁵ ЦПА ИМЛ, ф. 17, оп. 60, ед. хр. 749, л. 189.

⁶ Там же.

именно по личному желанию и настоянию тов. Ленина. Мы еще раз ссылаемся на письма тов. Ленина, обращенные к бывшему заведующему Госкино тов. Либерману на доклад тов. Горбунова, управляющего делами Совнаркома»¹.

К сожалению, ни о каких письмах В. И. Ленина к Л. А. Либерману нам до сего времени не известно. Достоверность этого факта подтверждается еще одной записью в отчетах Межрабпома. В ней говорится о большом пропагандистском значении показа за границей документальных кинофильмов о Советской России. «Эта удачно произведенная МРП (Межрабпомом.— А. Г.) кинооперация побудила тов. Ленина лично предложить тов. Мюнценбергу продолжать развитие фильмовой пропаганды при посредстве МРП. Мы предполагаем затребовать у бывшего зав. Госкино т. Либерман письменное к нему обращение тов. Ленина по этому поводу весной 1922 г. Мы далее предлагаем затребовать материал от т. Горбунова, управляющего делами Совнаркома, который неоднократно от имени тов. Ленина вел переговоры с т. Мюнценбергом о необходимости развития именно кинодеятельности»².

Здесь сообщаются, таким образом, конкретные сведения о существовании пока неизвестного письма В. И. Ленина. Письмо это должно быть найдено.

Так, шаг за шагом, поисками в архивах и музеях, изучая периодическую печать, мемуарную литературу, встречаясь и беседуя с людьми, знавшими Владимира Ильича, мы постепенно восстанавливаем полную картину истории зарождения и становления советского киноискусства, у истоков которого стоял великий Ленин.

¹ ЦПА ИМЛ, ф. 17, оп. 60, ед. хр. 749, л. 243.

² Там же, л. 270—271.

ОКТЯБРЬ НА ЭКРАНЕ

В. МИХАЙЛОВ.

Революцией рожденный

А. ЛЕМБЕРГ.

Дзига Вертов приходит в кино

А. ГОЛОВНЯ.

В объективе — Зимний



О документальных киносъемках событий Великой Октябрьской социалистической революции и гражданской войны написано уже немало. Пожалуй, нет ни одной книги по истории советского кино, где бы не говорилось о революционной кинохронике. В дни праздников кадры из первых советских хроникальных фильмов публикуют в газетах и журналах, показывают по телевидению.

И вместе с тем проблема эта разработана слабо. До сих пор разговор в печати о кинохронике гражданской войны подчас не выходит за рамки юбилейных статей. Специальных исследований по этой проблеме почти нет, а количество статей и монографий, в которых делались попытки проанализировать тенденции развития революционной кинохроники, чрезвычайно мало. До сих пор мы не имеем справочника (кроме краткого каталога «Кино-фотодокументы по истории Великого Октября», 1958) с научным описанием всех киносъемок (как сохранившихся, так и не сохранившихся), произведенных операторами в дни Октября и в годы гражданской войны. Не знаем мы пока и кто, какой оператор, когда и где снимал тот или иной хроникальный сюжет. Время не по-

падало исторические киноленты. Сегодня в киноархивах не сохранилось ни одной целой хроникальной картины тех лет, ни в одном киножурнале и событийном выпуске почти не осталось прежних надписей, нарушен первоначальный монтаж картин. О большинстве хроникальных фильмов гражданской войны («Всероссийский староста», «Борьба за мир», «Наркомпрос», «Оборона Царицына» и т. д.), их драматургическом построении, изобразительной трактовке фактов сейчас приходится судить лишь по скудным воспоминаниям современников да случайно уцелевшим отдельным кинокадрам.

Возможно, поэтому мы до сих пор так мало знаем о кинохронике гражданской войны. Поэтому, очевидно, так живучи в исторической кинологии отдельные, порой противоречивые оценки и концепции, возникшие еще в 20-е годы. Одной из таких самых распространенных до сих пор концепций является утверждение, что новаторство кинохроники гражданской войны ограничивается освоением новой революционной тематики и что художественные искания в области документальных киносъемок начались лишь в начале 20-х годов, с момента выпуска Д. Вертовым «Киноправды».

Первым о новаторской роли кинохроники гражданской войны высказался в середине 20-х годов историк и один из организаторов советской кинохроники Г. Болтянский. В своей небольшой книжке «Кинохроника и как ее снимать» он утверждал, что многие новые художественные выразительные средства в кинохронике, найденные во время съемок событий революционной эпохи, способствовали тому, что хроника «стала приобретать вид цельной, интересной, связной динамической картины с агитационным оттенком»¹.

Иначе утверждали кинокритики и деятели кино Н. Лебедев и К. Шутко. Критикуя Г. Болтянского за методологически неточную классификацию кинохроники на агитационную и информационную, К. Шутко писал: «Относительно формальных исканий (съемка с разных точек, монтаж и т. д.) — можно сказать, что эти искания можно проследить только по работам Д. Вертова; что касается довольно многочисленных тематических съемок революционных событий, то мы только в последнее время обратили внимание на формальную их сторону: с начала же революции — все события снимались очень примитивно, по старым патеевским образцам»².

¹ Г. Болтянский, *Кинохроника и как ее снимать*, М., «Кинопечать», 1926, стр. 27.

² К. Шутко, *Что такое «хроника»*. — Сб. «Культурфильма», М., «Теа-кинопечать», 1929, стр. 207.

Этот взгляд на кинохронику гражданской войны сохранился и поныне. Но так ли все было в действительности? Обратимся к сохранившимся в киноархивах старым хроникальным кинолентам и попробуем проследить эволюцию выразительных средств кинохроники тех лет.

До 1917 года кинохроника дореволюционной России мало чем отличалась от зарубежной. Та же тематика (военные парады и смотры, хроника светской жизни, скачки, пожары, наводнения), те же методы съемок (почти неподвижная кинокамера, съемки с одного уровня длинными общими и средними планами без ракурсов, панорам, примитивный монтаж сюжетов), то же безразличное отношение операторов к снимаемым событиям. Примерно одинаковым был и состав группы кинохроникеров-профессионалов, людей аполитичных, занимавших привилегированное положение в кинематографии (по словам работавшего в те годы в России французского кинооператора Ж. Мейера, хроникеры нередко получали тогда почти министерские оклады)¹.

Поэтому и хроникальные сюжеты, снятые, например, в Германии, Швеции, России, Англии и Франции, во многом были схожи. Но вот в 1917 году в России вспыхнула революция, толпы людей запрудили улицы, забурлили митингами площади. И сразу ленты русской кинохроники стали другими.

Историки кино, утверждавшие, что революция принесла в русскую хронику новую тематику и содержание, были правы.

Действительно, информация о народных манифестациях и митингах почти вытеснила с экрана официальную хронику. Но замечание историков о том, что операторы пытались снимать события революции, как и прежде — «по старым патеевским образцам», было не совсем верным.

Действительно, хроникеры, привыкшие на все окружающее смотреть с точки зрения сенсации, вначале так же подошли и к революционным событиям. Однако когда они вышли на улицы и стали снимать, то вдруг почувствовали, что традиционными методами кинорепортажа отобразить происходящее невозможно. Профессиональное чувство хроникера подсказало, что в изменившихся условиях нужно снимать иначе.

И вот уже во время первых киносъемок революционных событий в России в работе кинорепортеров появляется нечто новое. Кинокамера, до этого почти неподвижно стоявшая во время съемок на земле, вдруг устремилась вверх: только оттуда, с высоты балконов и крыш домов, можно было охватить объективом аппарата массы народа, запрудившие улицы. Так были сняты, напри-

¹ Сб. «Из истории кино». Документы и материалы, вып. 6, 1965, стр. 133.

мер, в Москве 4 марта 1917 года митинг около здания Городской думы (ныне — Центральный музей В. И. Ленина) и демонстрация на Воскресенской (ныне площадь Революции) площади. Характерно, что буквально в тот же день и так же с крыш и балконов была снята в Петрограде траурная процессия, направлявшаяся на Марсово поле.

Новым явлением в кинорепортаже было и широкое применение панорамирования. До этого в съемках операторов панорамы встречались редко. Но когда характер событий изменился, когда главным источником информации стали бурлящие митингами и манифестациями улицы городов, хроникеры во время съемок повольно все чаще стали использовать панорамы. Панорамы, как и верхние точки съемки, как бы подчеркивали массовый, народный характер событий в России, передавали на экране их огромный масштабный размах.

Мы привыкли видеть в художественных картинах (таких, как например, фильмы С. Эйзенштейна «Октябрь», В. Пудовкина «Конец Санкт-Петербурга») впечатляющие сцены революционных митингов и демонстраций, но при этом нередко забываем, что композиционное, изобразительное решение этих массовых эпизодов впервые было найдено кинорепортерами во время съемок революционных событий 1917 года.

В Центральном государственном архиве кинофотофонодокументов СССР сохранилась, например, пленка, запечатлевшая митинг около здания типографии Бенке в Петрограде 20 апреля 1917 года. Кинооператор снимал откуда-то сверху (возможно, с трибуны). Ему хорошо было видна небольшая площадь, заполненная матросами и солдатами. В глубине кадра площадь занимает стена типографии, около которой над головами собравшихся видны наспех написанные лозунги: «Долой Милюкова», «Милюкова в отставку». На переднем плане кадра крупно, во весь рост — фигуры матроса и солдата, выступающих с помоста. Снятые на фоне возбужденной толпы, броские, графически четкие силуэты ораторов полны динамики и внутренней экспрессии. Композиция кадра объединяет толпу и ораторов в одно целое. Быстрая смена на импровизированной трибуне выступающих, их энергичная жестикуляция, волнуемая внизу толпа солдат и матросов — все как бы говорило о стихийности митинга, свидетельствовало о настроении масс, возмущенных потой Милюкова.

И так, просматривая кадр за кадром старую пленку 1917 года, убеждаешься, что революция принесла в кинохронику не только новую тематику и содержание: она способствовала эволюции выразительных средств кинорепортажа, обогатила изобразительную культуру кинематографа.

Однако отсюда не следует делать поспешный вывод, что с началом революции изменилась вся изобразительная стилистика русской кинохроники. Новое в работе кинорепортеров проявлялось главным образом только во время съемок митингов и демонстраций — явлений, рожденных революцией. В остальном же изобразительная трактовка фактов оставалась прежней. Это свидетельствовало о стихийности поиска. По-новому заставляла снимать сама изменившаяся действительность: без панорамы, верхних точек съемок и т. д. трудно было выразительно показать на экране массовые события. Поэтому, в какой бы стране ни происходили подобные события, везде (Мексика — 1917 г., Германия — 1918 г., Венгрия — 1919 г. и т. д.) кинооператоры снимали так же.

О стихийности поиска говорило и то, как кинорепортеры применяли новые приемы документальных съемок, например, использование панорамы. Кинооператор, стоя недалеко от Казанского собора, снимает проходящую по Невскому проспекту Первомайскую демонстрацию 1917 года. Очевидно, желая показать окружающую обстановку, он дает длинную-длинную панораму с толпы зрителей на колонны демонстрантов, потом почему-то переводит ее на соседний дом, панорамирует по его этажам до крыши, а затем в той же последовательности возвращается к исходной точке съемки.

Что хотел сказать кинохроникер, панорамируя аппаратом с колонны демонстрантов на соседний дом, на котором не было никаких праздничных украшений, не видно было людей в окнах? Неожиданные зигзаги его панорамы (а таких среди документальных съемок 1917 года было немало), скорее, свидетельствовали о внутренней растерянности кинорепортеров, их неумении разобраться в происходящих событиях. Кинохроникеры добросовестно фиксировали на пленку митинги и манифестации, тщательно и терпеливо снимали все мелькавшие перед ними плакаты и лозунги, но ни разу не задержали своего взгляда на лицах демонстрантов, ни разу не попытались выразительными средствами кино вскрыть смысл революционных событий в России, показать свое отношение к происходящему.

Многие историки кино утверждают, что в этом сказался традиционный объективизм буржуазной кинохроники, ее якобы нейтральное отношение к событиям действительности.

Но это не совсем так: скорее, в те годы кинорепортеры еще просто не умели выражать свои гражданские чувства на экране. Этому их научит Октябрьская революция, когда впервые от кинохроникера потребуются не просто протокольный показ фактов действительности, а страстная публицистичность и партийность в истолковании снимаемых на пленку фактов жизни.

Мы намеренно начали наш рассказ с документальных съемок событий, предшествовавших Великой Октябрьской социалистической революции. Обычно в исторической литературе анализ кинохроники гражданской войны начинают с киносъемок у Смольного в ноябре 1917 года. Это методологически верно, но при этом нельзя забывать, что кинохронику гражданской войны снимали операторы, у которых уже был опыт съемок революционных событий. Когда же это не учитывается (что подчас наблюдается во многих исторических исследованиях), то тем самым как бы невольно игнорируется влияние революционной действительности на кинохронику и не замечаются причины, способствовавшие поиску новых изобразительных средств в русской кинохронике.

Первым советским кинохроникерам порой приписываются те открытия (например, панорамирование, съемки митингов с верхних точек и т. д.), которые они (а это были те же операторы) сделали еще до Октябрьской революции. И наоборот, часто не замечают в действительности того нового, что появилось в изобразительной стилистике кинохроники гражданской войны.

Например, автор книги «Очерки истории кино СССР» Н. А. Лебедев, оценивая мастерство первых советских кинохроникеров, пишет: «За редким исключением, операторы хроники все еще не понимали выразительных возможностей кинокамеры... события снимались длинными общими планами без выделения главного... Композиция кадров носила случайный характер, мало помогая осмыслению и оценке событий. На многих снимках, как и на хронике Скобелевского кинокомитета, лежала печать нейтрального, объективистского, беспартийного отношения к фактам...»¹.

Действительно, многие операторы в те годы еще снимали так. Но, как и в начале 20-х годов, не слабые работы кинодокументалистов, а творчество Д. Вертова определяло пути развития советской кинопублицистики, так и для кинохроники гражданской войны более характерно было другое.

В небольшой статье нельзя подробно проанализировать эволюцию кинохроники тех лет, приведем лишь несколько примеров, характеризующих направление творческих поисков первых советских кинохроникеров.

С конца 20-х годов в течение нескольких десятилетий в кино широко дискутировалась проблема сценария для документальных съемок. Но и сейчас мало кто знает, что впервые эта проблема была поставлена еще в годы гражданской войны.

¹ Н. А. Лебедев, Очерки истории кино СССР, М., «Искусство», 1965, стр. 112—113.

Факт этот примечателен и тем, что одну из важнейших проблем документального кино впервые в истории мирового кино обсуждали люди, вчера еще скрывавшие друг от друга секреты своего мастерства.

Многие годы работы в частном кинематографе приучили операторов к скрытности, взаимной подозрительности: каждый видел в другом своего соперника, конкурента. И вот в условиях советской действительности, когда кинорепортеры почувствовали общегосударственное значение их дела, они впервые стали сообща обсуждать свои планы, методы кинорепортажа, впервые стали думать о том, как лучше организовать хроникальные киносъемки во всей стране. Недавно пришедший в кино молодой Д. Вертов пишет статьи о том, как организовать кинохронику, старейший оператор русской кинематографии А. Левицкий вместе с М. Шнейдером разрабатывает проект школы кинохроникеров — «съемщиков»¹, режиссер В. Гардин набрасывает схему производства хроникальных фильмов².

25 марта 1919 года в Московском кинокомитете собрались операторы (или, как их тогда называли, — «съемщики») и режиссеры («инструкторы»), чтобы совместно обсудить предложения В. Гардина (он тогда возглавлял отдел производства Московского кинокомитета) «об основах правильной организации и постановки работ в секциях хроники и натурной съемки».

По мнению Гардина, каждая киносъемка должна была тщательно готовиться заранее. На первом этапе подготовки должна была быть определена тема предстоящей съемки. Эта тема могла быть предложена со стороны — какой-нибудь организацией (учреждением) или разработана в секции агитационных и натуральных тем Кинокомитета. Затем в киноредакции начиналась ее «сценарно-монтажная разработка, то есть составление сценарно-монтажного листа». На его основании в отделе производства «разрабатывается диспозиция, то есть подробно разработанный, насколько допускает время и срочность, план предстоящей съемки». Только после этого «отделом назначается инструктор — руководитель съемки и съемщик, которым поручается выполнение задания».

«В зависимости от сложности съемочного задания» съемку события мог производить как один «съемщик», так и несколько «съемщиков» под руководством «инструктора». В тех случаях, когда тема съемки возникала «неожиданно перед глазами съемщика... тогда тема, план съемки и сама съемка соединяются в один момент, которым владеет сам съемщик». Иначе говоря,

¹ ЦГАОР СССР, ф. 2306, оп. 27, ед. хр. 12, л. 31.

² Там же, л. 46—48.

«съемщик» должен был снимать так же, как поступает сейчас кинореporter, неожиданно оказавшийся на месте события.

После съемки киноматериал поступал в монтажную. В те годы только немногие операторы (впрочем, то же наблюдается и сегодня) сами монтировали свои фильмы и составляли к ним надписи. Обычно же монтажом фильма занимался «инструктор» (режиссер). Так, Д. Вертов, как «инструктор», смонтировал в годы гражданской войны большое количество событийных киновыпусков, первые военные киноочерки и ряд хроникальных картин. Другой «инструктор» — Л. Кулешов — из снятых на фронтах операторами П. Ермоловым и Э. Тиссэ сюжетов смонтировал несколько хроникальных фильмов: «Урал» (1919), «Наступление на станцию Дангауская» (1919), «Тверская губерния» (1919) и другие.

Система организации хроникальных киносъемок, предложенная В. Гардиным, была одобрена в конце марта 1919 года всеми хроникерами Московского кинокомитета. А спустя примерно месяц на одном из своих совещаний — 8 мая 1919 года — хроникеры приняли решение, по которому все производство Кинокомитета «должно слагаться из хроники, поставленной и развитой в крупном масштабе». В решении отмечалось, что «на эту часть работы должно быть обращено особое внимание. Хроника должна стать агитационно-пропагандистскими картинками, которые выдвигаются самой жизнью. Развитие ее должно идти по тем диспозициям, которые разрабатываются отделом производства; съемка должна инструктироваться. Съемщикам и инструкторам должна быть представлена самая широкая возможность свободных операций....».

В годы гражданской войны в советской кинохронике впервые была поставлена и проблема монтажного столкновения в документальном киноматериале двух противоположных по своему значению и содержанию фактов. Это очень популярный в первые годы Советской власти прием противопоставления «вчерашнего» («что было») с «сегодняшним» («что теперь») широко использовался в агитационных материалах Коммунистической партии, противопоставление России советской — России капиталистической часто встречалось в статьях и докладах В. И. Ленина. Такое противопоставление помогало наглядно показать изменения, происшедшие в стране, подчеркивало преимущества советского строя. Вот почему этот агитационный прием широко использовался в печати, плакатах, кино и театральных агитках.

Впервые мысль об использовании приема противопоставления фактов в кино была высказана в 1919 году В. Керженцевым. Анализируя первые советские хроникальные фильмы, Керженцев советовал хроникерам: «Покажите тот же самый дом москов-

ского генерал-губернатора в минуту какого-нибудь торжества самодержавной России и затем в дни Октябрьского праздника, или будничной работы Московского Совета. Покажите, как веселилась раньше буржуазия, как кутила она у «Яра», играла на скачках, блаженствовала в своих особняках, — и сопоставьте это с тем, как веселится пролетариат, как он учится в клубе, созданном на месте «Яра», как он празднует свои праздники, как использует барские особняки...»¹.

Конечно, В. Керженцев не предполагал тогда, что монтажное сопоставление разных фактов может привести к рождению художественного образа, возникновению кинематографа Эсфири Шуб. Не думали об этом и первые советские кинохроникеры (Д. Вертов, Г. Болтянский, Э. Тиссэ и другие), когда использовали этот прием для усиления агитационного звучания своих фильмов.

Если в предоктябрьский период в рассказе о событиях кинохроникеры обычно выступали в роли сторонних наблюдателей, то в съемках тех же операторов периода гражданской войны заметны попытки с помощью кинематографических средств выразить свое отношение и понимание происходящего. Например, снимая митинги, репортеры стремились теперь уже не только показать их массовость, но и найти для сюжета композиционную целостность, раскрыть идейную сущность факта.

Летом 1918 года оператор П. Ермолов снял на Восточном фронте сюжет «Клятва красных бойцов». Характерно, как использовал хроникер разные точки съемки и планы, чтобы передать на экране революционный энтузиазм воинов. Сначала оператор, снимая издали поверх голов красноармейцев на видневшийся в глубине кадра автомобиль с выступающим командиром, рисовал общую картину митинга. Затем следовало несколько крупных планов ораторов, снятых нижним ракурсом на светлом фоне неба. По своей изобразительной стилистике они напоминают известные кадры выступающего с тачанки Чапаева из фильма братьев Васильевых. И, наконец, в заключение оператор с помощью общих планов, снятых фронтально, сверху, создавал на экране волнующий образ красной звезды. Бойцы в порыве революционного экстаза, высоко подняв винтовки, клялись Советской республике — «первыми войти в Самару» («Саратов, Хвалынский, Николаевск-Уральский», 1918).

Примечательно, что и прием панорамирования в съемках первых советских хроникеров приобрел свою глубокую осмысленность. Например, в фильме «Вступление Украинских советских

¹ В. Керженцев, Социальная борьба и экран.— Сб. «Кинематограф», Государственное издательство, 1919.

войск в Киев» (1919) панорама по заполненным десятками тысяч киевлян Крепщатику и Думской площади, украшенных в честь освободителей кумачовыми полотнищами, помогала ярче раскрыть подлинно всенародный характер восторженной встречи советских войск в Киеве.

В годы гражданской войны были сделаны и первые попытки с помощью съемок с движения и глубинного построения кадра передать на экране динамизм стремительно развивающихся событий. Особенно это было характерно для съемок А. Левицкого, Э. Тиссэ, П. Новицкого, Г. Гибера и А. Лемберга, насыщавших композицию сложным внутрикадровым движением. В кадрах, снятых Э. Тиссэ в Первой Конной армии, конная лавина, например, вырывалась откуда-то сбоку кадра, пронеслась мимо аппарата и вновь исчезала в глубине. Неудержимость знаменитых буденновских тачанок он нередко подчеркивал нижними ракурсами и диагональной композицией кадры. Другой оператор — П. Новицкий — создал на врангелевском фронте, по словам Г. Болтянского, эффектные кадры («Ночной бег конницы»), очевидно, применив контражурную съемку.

По словам Г. Болтянского, которому в свое время довелось видеть почти все фильмы тех лет, в конце гражданской войны в съемках лучших советских хроникеров отражался не только пафос революционной эпохи, но «в нужных случаях и лирические моменты»¹.

Впервые в кинохронике пейзаж использовался не только как фон события, но и для создания в кадре особого настроения. В некоторых съемках он помогал передавать тревожное чувство надвигающейся опасности, ощущение суровой атмосферы борьбы, трудностей и лишений военного времени (кадры идущей по осенней слякоти в непогоду походной колонны красноармейцев, обутой в простые лапти, или, например, кадр медленно тянущегося по светлой узкой полоске небосклона черных силуэтов измученных переходами, голодом и холодом людей и т. д.).

В других случаях оператор использовал пейзаж, чтобы выразить общее предчувствие победы, радость мира. Например, в фильме «Черные дни Кронштадта» (1921) кадры рассеивающегося над Красной площадью утреннего тумана вдруг приобретали особую символичность. «Переход от туманного утра, — вспоминая съемки Э. Тиссэ, писал Г. Болтянский, — к бликам прорвавшегося сквозь туман солнца удачно символизировал в деталях съемки парада: важный перевал — от эпохи борьбы и последнего восстания — к солнцу, к ничем не омраченному, хозяйственному строи-

¹ Г. Болтянский, Хроника периода военного коммунизма, ВГИК, кабинет истории советского кино. Рукописный фонд, ед. хр. 15718, л. 3.

тельству советской страны»¹. В другом фильме — П. Ермолова и А. Лемберга — «Вскрытие мощей Тихона Задонского» (1919) кадры стройных белых берез, пронизанных лучами восходящего солнца, резко контрастировали с мрачными черными неуклюжими фигурами попов, олицетворявших прошлое России.

В годы гражданской войны, очевидно, под влиянием более высокой изобразительной культуры художественного кино, пришедшей в хронику вместе с операторами и режиссерами игрового кинематографа, в документальных съемках впервые начинают появляться крупные планы людей (особенно много их в фильме «Кронштадтские события», 1921), монтажные перебивки, детали (например, крупный план черепа, набитого ватой в фильме «Вскрытие мощей Тихона Задонского»).

Наконец, нельзя не сказать и о новых тенденциях в изображении человека в кинохронике. До свержения царского самодержавия простой человек труда не показывался на экране. Правда, хроникеры снимали его, но только в эпизодах массовых народных гуляний или в качестве прохожего, случайно попавшего в визир киноаппарата. Так продолжалось и в годы первой мировой войны, когда солдат показывали лишь во время парадов и военных действий как безликих послушных винтиков огромной бездушной военной машины.

Впервые народ как главный герой событий появился в кадрах Февральской революции. Но простой человек продолжал оставаться безликим, он растворялся в массе толпы. Вскоре он был вновь вытеснен с экрана позирующими в анфас и профиль министрами Временного правительства да незадачливыми кандидатами в диктаторы России. Однако в съемках революционных событий 1917 года впервые появляется и новая колоритная фигура выступающего на митинге оратора. Правда, в кадрах хроники того времени он еще не был показан как трибун, глашатай революции. Операторов больше интересовал внешний облик оратора, его жестикация и т. д., нежели его политическое лицо.

После Октябрьской революции, во время съемок митингов, бесед руководителей партии и государства с рабочими и крестьянами, на коммунистических субботниках — повсюду операторы начинают внимательно приглядываться к тому новому, что рождалось во взаимоотношениях людей. Они снимают красноармейцев, идущих в бой, крестьян, неторопливо беседующих за чашкой чая с первым «Всероссийским старостой Калининым» (М. И. Калинин), наблюдают рабочих во время обучения военному делу. Процесс создания на экране образа нового, советского человека был сложным и противоречивым: сказывалось и влияние

¹ Г. Болтянский, Культура кинооператора, М.—Л., 1928, стр. 22.

официозной патеевской хроники, и неумение операторов работать с людьми, и порой непонимание значения происходящих событий. Через инсценировки и групповые кинопортреты (скорее, напоминавшие фотографии), через отдельные репортажные кинозарисовки (так был снят П. Ермоловым в 1919 году очерк о молодой героине — командире бронепоезда Л. Мокиевской, погибшей в боях за Донбасс) и случайные кинонаблюдения (в 1919 году они помогли П. Новицкому создать даже фильм о председателе ВЦИКа М. И. Калинине) шел этот мучительно трудный, долгий поиск новых выразительных средств для отображения на экране героя революции.

Влияние эпохи сказывалось на стремлении операторов к агитационной заостренности, плакатной обобщенности образов красных воинов. Таковы были красноармейцы в сюжете П. Ермолова «Клятва красных бойцов» (1918), буденновцы, снятые в 1920 году А. Левицким во время вручения М. И. Калининым Первой Конной армии Красного знамени ВЦИКа.

В самом конце гражданской войны в фильме «Кронштадтские события» (1921) впервые был применен еще один прием, раскрывавший отношение операторов к изображаемым на экране людям. Операторы Н. Козловский и Н. Григор много и подробно рассказывали в начале фильма о тех трудностях, с которыми пришлось столкнуться бойцам, наступавшим под сильным артиллерийским огнем мятежников по льду Финского залива, показывали мощные укрепления, которые пришлось штурмовать. Зритель убеждался, какой нелегкой была победа, он видел, как много гробов с останками погибших красных воинов пришлось опустить в братские могилы. И в заключение фильма вдруг следовала длинная панорама по лицам участников этого сражения, выстроившихся на параде. Хроникеры как бы обращались к зрителям, просили их внимательно взглянуть в лица тех, кто совершил этот героический подвиг.

Однако высшим достижением кинохроники гражданской войны было создание документальной киноленинианы. В ней наиболее явственно проявились те новые тенденции в изображении человека на экране, которые были свойственны кинохронике революционной эпохи. Характерна была и история появления киноленинианы.

Хорошо знакомый всем образ дорогого Ильича возник на экране не сразу. Тогда еще неизвестен был метод кинонаблюдения. Политических и государственных деятелей снимали от случая к случаю, главным образом для событийной хроники. Поэтому эпизодичность и случайность была характерна и для многих ленинских киносъемок. По тому, как вначале снимали хроникеры В. И. Ленина, чувствовалось влияние старой манеры официозно-

го показа человека на экране. Операторы еще не умели схватывать характерные ленинские черты, не способны были изобразительными средствами раскрыть значение Ленина для революции. Фигура В. И. Ленина терялась где-то в общей массе толпы. Она не была еще стержневым центром композиции кадра, не выражала ясной идейной направленности съемки.

Но так продолжалось недолго. Увлеченные съемками Ленина, операторы все чаще ломали традиционные формы репортажа. Сначала они просто хотели, чтобы все люди Советской страны лучше разглядели своего вождя (в те годы фотоиллюстраций в газетах еще не было, и многие впервые увидели Ленина в кадрах хроники). Желание показать В. И. Ленина крупно заставило хроникеров отказаться от привычных в репортажных съемках средних планов, меньше стало в ленинских съемках и нейтральных общих планов.

Затем в съемках операторов все явственнее проступает стремление показать Ленина как вождя. В съемках выступления В. И. Ленина с балкона Моссовета (операторы Н. Козловский, П. Новицкий, Г. Гибер, 1919) ленинский силуэт по диагонали резко рассекает кадр, образуя его смысловой и композиционный центр. Еще более характерна изобразительная трактовка образа Ленина в съемках оператора А. Левицкого на Красной площади в День всеобщего 25 мая 1919 года. Нижние ракурсы в сочетании с вертикальной композицией кадра придавали ленинской фигуре особую выразительность и динамичность. На экране возникал обобщенный монументальный образ трибуна революции: Ленин устремлен вперед, поднятая кверху рука с сжатой в ней кепкой подчеркивает убежденность вождя в победе идей коммунизма. Съемками с верхних точек и композицией кадра оператор как бы передавал ощущение неразрывного единства народа и вождя. Это изобразительное решение образа оратора—вождя масс уже в те годы оказала большое влияние на стилистику советского агитационного плаката.

Но в ленинских киносъемках наметилась и другая линия в изображении человека на экране. В известных кадрах, снятых оператором Г. Гибером на III конгрессе Коминтерна, В. И. Ленин был запечатлен во время работы: сидя на ступеньках трибуны, он, прислушиваясь к словам оратора, делал какие-то пометки в своем блокноте. В несколько сгорбленной фигуре В. И. Ленина, снятого крупным планом сверху, не было ничего монументального, плакатного. Эти и другие подобные им съемки определили многоплановое развитие в советском документальном кино жанра репортажного кинопортрета.

И вот так, какую бы область документальных киносъемок ни взять, — везде можно заметить новое, то, что действительно ха-

рактизовало исторический процесс развития кинохроники периода гражданской войны. И это было закономерным явлением: советская кинохроника была вызвана к жизни Октябрьской революцией, революционные преобразования в стране стали ее основным содержанием; партия определила ее идейную направленность, а революционная эпоха придала ей боевой публицистический характер. Она заставила по-новому пересмотреть задачи и методы киноинформации.

В те далекие годы киножурнал «Кинонеделя» заложил основы советской кинопериодики; произошли изменения и в характере событийной хроники. Хроникальный фильм конца гражданской войны не только информировал зрителя о текущих событиях в жизни страны, но и использовал отдельные конкретные факты для разъяснения политики Советской власти. Своим изобразительным строем, призывными агитационными надписями, сочетавшими информационность с политическим комментарием, фильм оказывал эмоциональное воздействие на зрителя, заражал его энтузиазмом революционной эпохи.

«Читай» — обращался экран к зрителю, смотревшему хроникальный фильм об открытии в Москве обелиска Советской Конституции. — «Читай, как мы отобрали у помещиков нашу землю, у капиталистов фабрики и заводы! Это записано на этом камне. (На экране крупным планом показывался текст на памятнике.) Это полито кровью наших братьев!..»

Как отклик на злободневные вопросы своего времени в кинохронике гражданской войны появляются новые жанры: киноплакат, киноагитка. Общая тенденция развития советской кинохроники к образной публицистике способствует зарождению нового вида кинодокументального образного фильма.

В 1918 году зрители увидели первый историко-революционный фильм — «Годовщина революции». Его автор — молодой сотрудник секции хроники Московского кинокомитета Дзига Вертов — первым в кинематографе попытался с помощью архивных кино материалов воссоздать картину революционного преобразования России царской в Россию советскую. До него никто еще в кино не работал со старыми хроникальными кинолентами, валявшимися на складах. Никто тогда не предполагал, что сошедшая с экрана старая событийная хроника может стать основой нового фильма. К сожалению, первый фильм Д. Вертова не сохранился. О его содержании приходится судить лишь по небольшой информационной заметке: «Картина разделяется на 5 частей и захватывает собой первый период революции до Октябрьского переворота, затем период до Брестского договора и от Брестского [мира] до последнего времени. Четвертая часть фильма дает картину образования всех Советов рабочих и крестьянских депутатов, обра-

зование Совнаркома, портреты деятелей, а также творческую работу комиссариата [народного просвещения]. Картина [освещает] все главные моменты русской революции...»¹.

Сохранившиеся фрагменты другой большой картины Д. Вертова, «Истории гражданской войны» (1922), позволяют предположить, что Вертов в этих первых историко-революционных фильмах еще не использовал образной публицистической организации киноматериала, что спустя десять лет появилось в фильмах Э. Шуб. Важно отметить другое, что уже в первые годы Советской власти кинодокументалисты пытаются посредством таких обзорных картин проследить этапы развития социалистической революции в России.

То новое, что родилось в кинохронике гражданской войны, впоследствии оказало большое влияние на все советское киноискусство, оно подготовило почву для творческих экспериментов Д. Вертова и Э. Шуб. В самой кинохронике далеко не сразу победило все то новое, прогрессивное, что было рождено революционной эпохой. Однако ее идейная направленность и партийность, так ярко проявившиеся в годы гражданской войны, давали основания В. И. Ленину посоветовать в 1922 году наркому просвещения А. В. Луначарскому начать «производство новых фильмов, проникнутых коммунистическими идеями, отражающими советскую действительность... с хроники»².

¹ ВГИК, Кабинет истории советского кино. Рукописный фонд, д. 15719, стр. 66.

² «Самое важное из всех искусств», М., «Искусство», 1963, стр. 123.



Имя Дзиги Вертова, советского режиссера-документалиста, вошло в историю мирового кино, оно упоминается во всех монографиях по истории советского кино, в статьях о кинопублицистике. Его фильмы «Ленинская кино-правда», «Три песни о Ленине», «Симфония Донбасса» и другие стали классикой мирового киноискусства. И все же о Вертове мы еще знаем сравнительно мало. Только недавно была опубликована первая монография о его творчестве (Н. П. Абрамов, Дзига Вертов, М., «Наука», 1962), вышел из печати первый документальный сборник с его статьями (Дзига Вертов, Статьи, дневники, замыслы, М., «Искусство», 1966).

Александр Григорьевич Лемберг — один из первых кинохроникеров, начавших с Дзигой Вертовым работу в кино. По просьбе редколлегии он рассказывает в публикуемой ниже статье о встрече в 1917 году с Вертовым-студентом. Сам А. Г. Лемберг (р. 1898), унаследовав от отца — Г. М. Лемберга — профессию кинооператора, начал работать в кино еще в 1914 году. Он снимал для разных кинопредпринимателей игровые художественные фильмы, после Февральской революции был военным кинокорреспондентом на Южном фронте, ему принадлежат первые киносъемки В. И. Ленина, произведенные в апреле 1917 года в Петрограде. Вместе с Дзигой Вертовым Лемберг пошел работать весной 1918 года в первую советскую киноорганизацию — Московский кинокомитет. Вместе с Вертовым и товарищами кинохроникерами (Э. Тиссэ, П. Новицким, П. Ермоловым, А. Левицким и другими) Лемберг снимал на фронтах гражданской войны.

В те годы Вертов заведовал подразделом кинохроники Московского кинокомитета (потом Всероссийского фотокиноотдела). Он давал задания кинооператорам, монтировал снятый ими материал для фильмов и киножурналов. Постепенно под влиянием Вертова в документальных съемках появилась политическая целенаправленность, кадры хроники приобрели публицистическую страстность. Язык образной кинопублицистики вырабатывался в острой полемической борьбе с приверженцами старой «патеевской» школы, с людьми, не понимавшими эстетическую природу нового, еще только зарождавшегося вида киноискусства — документального кино.

Вот об этих первых шагах советских кинодокументалистов в образной публицистике и вспоминает Александр Григорьевич Лемберг.

Это было в 1917 году, еще при Керенском. Меня откомандировали с фронта в 193-й запасной полк Московского военного округа. На фронте я работал как оператор кинохроники, хотя числился простым солдатом. Вернувшись домой, я с трудом узнавал Москву — везде шли бурные митинги, улицы города не раз заполняли массы демонстрантов с плакатами и лозунгами. Правда, московские митинги меня не удивили: на фронте была та же картина — солдатам в окопах был близок и понятен призыв большевиков покончить с империалистической, чуждой народу войной.

Как-то случайно я забрел в «Кафе поэтов». Оно находилось тогда против нынешнего Центрального телеграфа, в здании, которого давно уже нет. Здесь в ту пору встречались поэты самых различных направлений, они спорили о политике, искусстве, читали стихи.

Частым посетителем «Кафе поэтов» был Владимир Маяковский. Когда он читал стихи, то смолкали даже его противники — так велика была сила его убежденности и обаяния.

Однажды за столиком со мной оказался незнакомый молодой человек. И его, как и меня, стихи Маяковского волновали. Это нас сблизило, мы познакомились и вскоре стали друзьями. Мой друг и был Дзига Вертов. Понятно, конечно, что тогда еще он не имел никакого отношения к кинематографу.

Узнав, что я кинооператор, Дзига Вертов заинтересовался моей работой. Я рассказал ему о своих киносъемках на Южном фронте. Особое внимание Вертова привлекали летописные возможности кино: ведь на пленке можно запечатлевать куски подлинной жизни, хронику уходящих, неповторимых событий.

«Кафе поэтов» стало местом наших частых встреч.

Дзига был необычным, непохожим на многих современных тогда молодых людей. Он воспринимал жизнь поэтически и находил поэзию там, где другие ее не видели. Впоследствии я узнал, что он окончил музыкальную школу и потом учился сразу в двух высших учебных заведениях. В 1917 году ему было двадцать один год, Февральскую революцию он встретил студентом.

Мне хотелось сойтись с Вертовым поближе, я спросил его адрес. Выяснилось, что он в Москве еще как следует не обосновался и часто меняет квартиру. Я предложил ему переехать к нам. Мои родители были удивлены молодому жильцу, который, заняв отведенную ему комнату, привез с собой только один вещевой мешок, наполовину набитый книгами.

Вертов с первых дней жизни у нас был принят как член нашей семьи и, конечно, сразу же почувствовал, что попал в среду киноработников — ведь Григорий Моисеевич Лемберг, мой отец, был кинооператором.

С виду человек суровый, отец охотно слушал Вертова, одобряя его интерес к кино, а в дальнейшем даже разделял его взгляды на хронику. Однако в силу своего положения среди сверстников — старшего поколения киноработников — мой отец так и не решился открыто примкнуть к Вертову, когда тот в начале 20-х годов выступил в печати с манифестом и собрал вокруг себя группу «киноков».

Помнятся ночи, которые мы часто просиживали, разбирая кинокамеру, ведя разговоры о технике съемки, о несложных по тому времени принципах монтажа.

Однажды я предложил Вертову начать со мной работу в кино. Он с радостью принял предложение.

Так осенью 1917 года Вертов стал помощником оператора. А через несколько дней началась Октябрьская революция. Мы очень сожалели, что не могли снимать события, которые потрясли весь мир. Собственной аппаратуры и пленки не было, а кинопредпринимателей революция напугала до смерти, и им было не до съемок.

193-й запасной полк, в котором я числился, одним из первых в Москве выступил на стороне большевиков. Мне пришлось сменить киноаппарат на винтовку. Правда, я непосредственно в боях не участвовал — все дни простоял часовым. Когда через несколько дней я вернулся домой, то застал Вертова за грудой исписанных листов. Он пытался на отдельных листах бумаги в определенном монтажном порядке отразить события Октябрьских дней в Москве. Это был не сценарий, даже не план, а отдельные очень яркие фрагменты.

Весной 1918 года по распоряжению командующего Московским военным округом Н. Муралова меня откомандировали из армии в распоряжение Московского кинокомитета. Кинокомитет располагался в огромном особняке Лианозова в Малом Гнездиновском переулке, где до этого находилась фирма «Кинотворчество», пайщиком которой был владелец особняка (всеми делами фирмы руководил некий Портнов, впоследствии некоторое время работавший в Кинокомитете).

Комнаты особняка сразу заполнились простыми столами, скамейками и стульями, которые явно не соответствовали роскошной отделке помещения. Появились люди в солдатских шинелях и кожанках. Председатель комитета Н. Ф. Преображенский с вечно болтающимся маузером на перекинутом через плечо ремне наводил страх на артистов и режиссеров, которые в ожидании выдачи продкарточек и зарплаты беспечно слонялись по многочисленным комнатам и коридорам. Работы тогда почти не было. Большинство режиссеров, актеров и операторов художественной кинематографии лишь мечтали об обычных для дореволюционной кинематографии постановках, рассчитанных на обывательско-мещанские вкусы.

Первым положительным мероприятием Кинокомитета была организация подотдела кинохроники. Возглавил его молодой талантливый журналист Михаил Кольцов, а его секретарем был назначен Вертов. Помимо секретарских функций в обязанности Вертова входило распределение кинооператоров по съемочным точкам. Кинооператоров в подотделе кинохроники было мало, еще меньше было киносъемочных камер (всего три аппарата), а киноплёнки почти совсем не было.

Небольшая группа кинооператоров — А. А. Левицкий, П. К. Новицкий, Г. В. Гибер, Э. К. Тиссэ, П. В. Ермолов и автор этих строк — с первых дней организации Кинокомитета начали снимать кинохронику не только в тылу, но и на фронтах гражданской войны, часто разъезжали с агитпоездами и агитпароходами ВЦИК.

Кроме этой группы кинохроникеров в Кинокомитете числилось еще несколько операторов, но они только от случая к случаю неохотно выезжали в командировки из Москвы. Этих людей пугали частые в те годы случаи нападения на агитпоезда белогвардейских банд и выстрелы из кулацких обрезов.

В 1918—1919 годах Вертов неоднократно назначался инструктором киносъемок. Термин «инструктор» был введен в хроникальное кино тогда впервые. Нас, кинооператоров-хроникеров, в официальных документах нередко называли «съемщиками». В приказах и мандатах Кинокомитета тогда так и писали: «Съемщик такой-то направляется туда-то». Должен признаться, что нам, хроникерам, не нравилось, когда нас именовали «съемщиками». В этом слове проскальзывало старое, идущее от дореволюционного кинематографа пренебрежение к творчеству хроникеров.

Осенью 1919 года я вернулся в Москву после съемок первого рейса по Волге и Каме агитпарохода «Красная звезда». Наш агитпароход, политическим руководителем которого была Н. К. Крупская, все лето курсировал по местам недавних боев с Колчаком. В агитколлектив парохода входили партийные работ-

ники, которые на местах помогали восстанавливать Советскую власть.

За время поездки мне удалось заснять около шестисот метров негатива. Я предложил Вертову принять участие в монтаже фильма, а когда картина была готова, вместо инструктора в титрах появилась надпись «режиссер Дзига Вертов». Это новшество в хроникальном кино было принято работниками игровой художественной кинематографии недружелюбно. Многие из них всячески старались нам доказать, что в документальном кино режиссера не может быть, что режиссером может быть только тот, кто работает в кино с актерами.

Однако после выпуска картины «Агитационный пароход «Красная звезда» термин «режиссер документальных фильмов и киножурналов» не сразу, но все же утвердился.

Из материалов, снятых нашими кинооператорами на фронтах гражданской войны и в тылу Советской республики, с середины 1918 года Вертов стал монтировать киножурнал «Кинонеделя». Этот первый советский киножурнал одно время монтировался у нас дома на сохранившейся патеевской моталке. Монтируя журнал, Вертов убеждался в том, что большинство операторов кинохроники снимают примитивно, с одной точки, редко применяя съемки крупным планом, не акцентируя интересные детали.

Размышляя над природой хроникальных съемок, Вертов делает интересный вывод. Он видит в объективе киноаппарата не только оптический прибор, позволяющий производить киносъемку, но и своеобразный «кино-глаз», способный видеть, оставаясь незамеченным. «Кино-глаз», по мысли Вертова, должен был проникать в гущу событий, подсматривать и запечатлевать наиболее значительные факты и детали. Своим «кино-оком» оператор должен уметь выбирать интересные и актуальные моменты, лаконично и выразительно отражать на экране снимаемые события.

В 1922 году Вертов выступил в печати с манифестом, в котором обрушивался на современную ему игровую кинематографию. Он писал: «...Вы — кинематографисты: режиссеры без дела и художники без дела, растерянные кинооператоры и рассеянные по миру авторы сценариев...»¹. Эти слова в манифесте полностью подтверждали обстановку, которая царила тогда в лионозовском особняке.

Заканчивая свой манифест, Вертов писал:

«Необыкновенная гибкость монтажного построения позволяет ввести в киноэтиюд любые политические, экономические и прочие мотивы.

¹ «Киноки. Переворот». Из воззвания начала 1922 г.— «Леф», М., 1923, № 3.

А потому —

С сегодня в кино не нужны театральные постановки, снятые на киноленту.

С сегодня не инсценируются ни Достоевский, ни Нат Пинкертон.

Все включается в новое понимание кинохроники».

В манифесте Дзиги Вертова были ярко выражены чувства художника, который не мог мириться с современным ему кинематографическим застоем. Вертову нужны были единомышленники, которые присоединились бы к его манифесту. Ему было важно, чтобы и старые работники кино (операторы, режиссеры) последовали за ним. Сегодня многим читателям язык манифеста может показаться необычным. Но тогда он был созвучен эпохе и многим понятен. Так писались многие воззвания, декларации, призывы.

Живя вместе с Вертовым в одной квартире, мы очень много спорили о манифесте еще до его опубликования. Я не мог согласиться с полным отрицанием игровой кинематографии и считал, что хорошо сделанный художественный фильм не менее полезен, чем документальный. Однако, учитывая обстановку среди творческих кинорботников, я решил поддержать Вертова и опубликовал в печати свое заявление:

«В ассоциацию киноков.

Ознакомившись с манифестом первого организационного собрания киноков и сочувствуя изложенной программе работы, предлагаю свои услуги для технического выполнения поставленных задач.

Кинооператор Александр Лемберг.
Москва, 29.VIII—22 г.»¹.

Манифест Дзиги Вертова поддержал Маяковский, опубликовав свое приветствие в адрес «киноков».

Вспоминая сейчас прошлое, нельзя во многом не согласиться с Вертовым. Он был прав, так как в то время нужно было вести беспощадную и решительную войну с кинохалтурой, заполнявшей экраны страны. По-моему, он был прав, и утверждая, что для первых лет революции особое значение имела кинохроника. Спустя почти полвека мы лишний раз убеждаемся, что все хроникальные материалы, снятые в те годы, представляют исключительно большой исторический интерес, и сегодня они являются хорошими помощниками партии в агитационно-пропагандистской работе среди трудящихся. Хроника Октябрьской революции будет еще жить долгие годы. Материалы хроники используются не

¹ «Кино-фот», М., 1923, стр. 9.

только при монтаже фильмов в кино и телевидении. Они широко публикуются в печати, художники и историки изучают эти ценнейшие документы кинолетописи.

Вокруг «Манифеста» Вертова поднялся шум, которому, не скрою, мы были рады. Многие работники художественной, игровой кинематографии приняли его в штыки. Мои товарищи по работе — кинооператоры и режиссеры — долго упрекали меня за то, что я официально через печать заявил о своем присоединении к группе Вертова, они считали мой поступок легкомысленным. Но нашлись и друзья, которые поддерживали Дзигу Вертова в его стремительном движении идти вперед и быть созвучным революционной эпохе.

Вертов говорил: «...есть газета «Правда», а у нас, киноков, вместо ранее выпускаемых киножурналов должен быть свой журнал — «Киноправда». И он приступает к выпуску нового киножурнала, в котором события освещаются не только с информационной точки зрения.

Вертов мечтал, что: «При быстроте отношений между странами, при молниеносной перемене заснятого материала «Киногазета» должны быть «обзором мира через каждые несколько часов времени».

При работе над первыми номерами журнала «Киноправда» Вертову приходилось использовать материал, снятый кинооператорами для других фильмов. Естественно, что это ограничивало творческие замыслы режиссера. Нужны были специальные съемки для журнала, и Вертов добился от руководства Госкино согласия на эксперименты. В частности, Вертов давно требовал от кинооператоров не длинных общих планов, а коротких монтажных кусков, крупных планов, выразительных деталей. Выполнить в то время просьбу Вертова нам, операторам, было нелегко. В те годы автоматов для проявки не было, приходилось каждый отдельный кусочек пленки проявлять и печатать самостоятельно. Рамы для проявки вмещали сорок два метра, и лаборатория требовала, чтобы снятые куски соответствовали вместимости рам. Я помню, как сердились на нас монтажницы. Они не привыкли к такому стилю работы, протестовали, упрекали нас за то, что в наших негативах из-за большого количества коротких кусков, снятых отдельными крупными планами, очень много склеек. К нашему счастью, в то время возглавляла монтажный цех молодая, но опытная монтажница Лиза Свилова. Она сочувствовала группе «киноков» и охотно выполняла работы по монтажу наших негативов.

Мне памятна одна из первых специальных съемок для журнала «Киноправда». В 1922 году в Москве, на Ходынском поле предполагались первые маневры бронетанковых частей Красной

Армии. Вертов решил посвятить им один из сюжетов в журнале «Киноправда». Мы заранее ознакомились с планом маневров. За несколько дней до их начала выехали на Ходынское поле, осмотрели местность, где предполагалось их провести, определили, где на деревьях укрыты камеры и разместить верхние точки.

Маневры должны были происходить на сравнительно небольшом участке, это позволило нам наметить объекты съемок и составить их общий план.

Наступил день маневров. Зрелище по тем временам было необычным — такое большое количество танков нам приходилось видеть впервые. Грохот машин оглушал и даже наводил страх. В довершение ко всему территория, на которой проходили маневры, вдруг изменилась и нам срочно нужно было передвигаться с тяжелым аппаратом и неуклюжим штативом. Перебегая с места на место, мы не всегда успевали запечатлеть на пленке необходимый момент. Несмотря на все трудности, нам все же удалось заснять много интересных кадров по заранее намеченному плану.

Снято было две коробки пленки — двести сорок метров, а вошло в журнал всего около ста метров, в которых насчитывалось около пятидесяти монтажных кусков. Кроме того, в журнал вошли еще два небольших сюжета, снятые мной: показательные испытания на полях тракторов и работа в прокатном цехе завода Гужон (ныне «Серп и молот») ¹.

В этой сложной работе над «Киноправдой» активное участие принимали художник-конструктивист А. М. Родченко и шрифтовик Ваня, как мы его тогда называли, а теперь кинооператор Иван Иванович Беляков. Увлеченные своей работой, мы часто забывали о невзгодах, о том, что наши помещения не отапливаются, что приходится работать в шубах, телогрейках и шинелях, что дневной паек наш уже съеден и ночь придется просидеть за монтажным столом, «балуясь» одним лишь кипятком.

Руководство кинематографии в то время недооценивало работу «киноков». Только благодаря тому, что небольшая группа кинооператоров-энтузиастов непрерывно экспериментировала и выпускала номер за номером киножурнал «Киноправда», кинохроника все больше и больше завоевывала признание у советского зрителя. Все реже и реже слышались нападки и остроты в адрес «киноков» со стороны наших товарищей кинооператоров, которые хотя открыто и не примкнули к течению «киноков», но съемки производили уже в вертовском плане. Вертов справедливо считал это большой победой.

¹ Описанные А. Лембергом сюжеты в киножурнале «Киноправда» не сохранились. — *Прим. ред.*

Вскоре и многие работники игровой художественной кинематографии начали относиться с уважением к Дзиге Вертову и его единомышленникам.

Я помню, как однажды Вертов, увидев меня, вдруг бросился ко мне и стал целовать. Я не понимал, в чем дело. Оказалось, что Дзига познакомил сестру Владимира Ильича Марию Ильиничну с киножурналом «Киноправда». Мария Ильинична, просмотрев несколько номеров, показала их В. И. Ленину. Владимир Ильич остался доволен «Киноправдой». Он нашел, что эта работа заслуживает большого внимания.

Мнение Владимира Ильича оказалось решающим, руководство кинематографии изменило свое отношение к работам Вертова. «Киноков» поддержал начальник производства Госкино Борис Александрович Михин.

Михин был одним из тех руководителей советской кинематографии, которые пришли из дореволюционного кинематографа; они смело выдвигали новые, молодые творческие кадры, поручая им ответственные съемки.

Кинематографический фронт документалистов укрепился с приходом новых энтузиастов. К течению «киноков» примкнул молодой оператор Борис Франдисон, монтажница Елизавета Свилова перешла на ассистентскую работу, художник-шрифтовик Иван Беляков стал оператором. Вертов привлек в группу «киноков» и своего брата Михаила Кауфмана, который начал работать в качестве киноразведчика. В задачи киноразведчика тогда входили не только административные функции; киноразведчик был активным участником творческой работы. Будучи одновременно ассистентом и помощником режиссера, он обязан был работать все время, независимо от того, есть ли в производстве картина или нет. Киноразведчик должен был следить за событиями, а также искать наиболее интересные, заслуживающие внимания объекты. Михаил Кауфман некоторое время присматривался к работе кинооператоров. Где-то в бывшей лаборатории фирмы «Пате» Михин разыскал старый поломанный киноаппарат и передал его Кауфману. Тот сам его отремонтировал и с нашей помощью научился снимать.

Работой «киноков» интересовался молодой тогда режиссер Сергей Эйзенштейн. Он очень часто заходил к нам в просмотровый зал и смотрел не только готовые номера журнала «Киноправда», но и еще несмонтированный материал хроники. Эйзенштейн впервые познакомился с Вертовым еще тогда, когда он работал в театре. Однажды Сергей Михайлович пригласил Вертова и меня к себе в особняк, где помещался тогда театр Пролеткульта. Эйзенштейн попросил нас заснять для его спектакля ряд эпизодов, которые он хотел связать с происходящим действием на

сцене¹. Мы охотно согласились ему помочь. Но я уехал в командировку, и съемку Вертов произвел с оператором Борисом Францисоном.

Эта творческая встреча двух талантливых работников в области искусства кино была обоюдно полезной.

Влияние группы «киноков», возглавляемой Вертовым, безусловно отразилось на картинах Эйзенштейна «Стачка» и «Броненосец «Потемкин»». Эйзенштейн этого никогда не отрицал. Но и Вертов после картин Эйзенштейна изменил свой взгляд на художественно-игровой фильм. Это я хочу особенно подчеркнуть, так как до сих пор еще широко распространено мнение, что до конца жизни Дзига Вертов не признавал игрового кино. Это не верно. «Броненосец «Потемкин» заставил его на многое пересмотреть свои взгляды. Правда, он по-прежнему отрицал какую-либо ценность чисто драматических кинопрограмм, но он признал необходимость использования актера при постановке картин, воссоздающих историко-революционное прошлое в форме, приближающейся к документальному кино. Я не знаю, сохранились ли печатные материалы по этому вопросу, но со всей категоричностью утверждаю, что именно в этом плане он выступал уже после появления «Броненосца «Потемкин»». Именно это говорил мне Дзига Вертов в те годы и во время продолжавшихся наших споров об игровом кинематографе.

Семья «киноков», возглавляемая Дзигой Вертовым, была сравнительно небольшая, но дружная. Позже она пополнилась молодым в то время Ильей Копалиным, который начал свою работу также, как и Михаил Кауфман, с киноразведчика, а затем перешел в режиссуру.

Моя последняя работа с Дзигой Вертовым была по картине «Шестая часть мира». Для этого фильма меня направили на съемку в Западный Китай. Затем я перешел работать режиссером-оператором в Госвоенкино.

В последние годы жизни Вертову не поручали съемки больших фильмов, он продолжал работать на студии, изредка монтируя лишь киножурнал «Новости дня».

Дзига Вертов не был оратором, он говорил мало и больше писал и снимал. Очень жаль, что талант Дзиги Вертова много лет не находил себе применения. Мы имели бы сегодня еще не одно прекрасное художественное произведение документального кино, воспевавшее героиню советского народа. Вертов был большим и честным художником, который оставил нам не только

¹ В это время С. М. Эйзенштейн готовил агитспектакль — политическое обозрение под названием «На всякого мудреца довольно простоты». — *Прим. ред.*

созданные им фильмы, но и много рукописных материалов (сценарии фильмов, наброски статей, печатные труды).

Недавно я зашел к Елизавете Игнатьевне Свиловой-Вертовой и ознакомился с архивом Вертова, который она бережно хранит. К ней часто обращаются из самых различных организаций, приезжают за материалами из-за рубежа. Просматривая архив, я неожиданно обнаружил в альбомах Вертова рецензии на снятые мною фильмы. Вертов бережно собирал все вырезки из газет и журналов, его интересовали не только отклики печати на его фильмы, но и оценка работ его единомышленников. Он радовался успехам товарищей, они ему были так же дороги, как и его собственные.

Хочется, чтобы лучшие фильмы Дзиги Вертова «Три песни о Ленине». «Шестая часть мира», «Симфония Донбасса», а также журналы «Киноправда» были полностью восстановлены, чтобы сегодня и завтра молодые документалисты, изучая работы Дзиги Вертова, возродили бы традиции талантливого художника.

Это будет лучшим ему памятником.



В объективе — Зимний

Более четверти века простояли вместе у кинокамеры на съемочной площадке режиссер Всеволод Илларионович Пудовкин и кинооператор Анатолий Дмитриевич Головня. Впервые они встретились в 1925 году на съемках картины «Шахматная горячка». Двадцатипятилетний студент операторского факультета техникума кинематографии Анатолий Головня снимал свой второй фильм. Тридцатидвухлетний актер кино, бывший химик-лаборант, Всеволод Пудовкин впервые выступал как режиссер.

В том же году они вместе сняли еще один фильм — «Механика головного мозга». Затем — «Мать», «Конец Санкт-Петербурга», «Потомок Чингис-хана» и другие фильмы, ставшие классикой мирового кино. Об этих картинах много писали историки и киноведы. Но опыт прошлого не принадлежит только истории, к нему постоянно обращается и современник кино, что-то из него заимствуя, что-то отвергая. Не считает прошлое только областью истории и заслуженный деятель искусств РСФСР, профессор ВГИКа А. Д. Головня.

Его воспоминания о совместной работе с Всеволодом Пудовкиным историчны. В них много интересных подробностей, штрихов времени, воссоздающих подлинную картину истории постановки фильма «Конец Санкт-Петербурга». Но в то же время они и полемичны. Соотнесение классического кинонаследия с проблемами современного кино придает особую актуальность воспоминаниям старейшего кинематографиста, сподвижника Всеволода Пудовкина.

Содружество режиссера с оператором (особенно в немом кино) — это не только производственная сработанность и дружба, это подлинное творческое единство стиля, манеры, согласованность всех конкретных художественных решений вплоть до выбора ракурса съемки кадров фильма.

В таком содружестве оператор является не исполнителем, а выразителем замыслов режиссера.

Напомню одну фразу из книги Всеволода Илларионовича Пудовкина «Кинорежиссер и киноматериал», вышедшей в 1926 году: «...приступают к фактической съемке. И в работу входит новое лицо — человек, вооруженный аппаратом, производящий самую съемку, — оператор. Здесь режиссер должен преодолеть новое препятствие: между набранным и приготовленным материалом и между будущим произведением искусства стоит съёмочный аппарат и управляющий им человек».

В фильмах, поставленных Пудовкиным, я на протяжении тридцати лет совместной работы был этим человеком «управляющим киноаппаратом», то есть тем «препятствием», которое должен преодолеть режиссер.

«В руках оператора, — продолжает свою мысль Пудовкин, — находятся те реальные технические возможности, при помощи которых можно осуществить отвлеченный замысел режиссера». И далее: «Верно найденная точка зрения определяет выразительность будущего изображения».

Эти слова я запомнил навсегда. Я понял свою творческую задачу кинооператора как поиск таких «точек съемки», которые совпадали с «точкой зрения» Пудовкина-режиссера.

Это произошло, разумеется, не сразу. И то, чего мы добились в картине «Мать» и «Конец Санкт-Петербурга», было подготовлено совместной работой над нашими первыми картинами — «Механика головного мозга», «Шахматная горячка».

Думается, неверно считать, что Пудовкин пришел к постановке своих классических фильмов только с багажом кулешовской школы. Мне кажется, что для Пудовкина период работы сначала у Гардина, а затем в мастерской Кулешова был только периодом технической учебы. Под руководством этих режиссеров Пудовкин испробовал все творческие профессии кино и превосходно изучил кинопроизводство. Но именно в это время он много работал и сам, размышлял о возможностях нового вида искусства — кино, готовился к самостоятельным съемкам. Подлинно творческая жизнь Всеволода Пудовкина началась с постановки фильма «Механика головного мозга» на кинофабрике «Межрабпом-Русь».

Химик по образованию, Пудовкин обладал строгим и ясным умом ученого, врожденной склонностью к исследовательской дея-

тельности. Монтажную разработку фильма «Механика головного мозга» он осуществил на высокой научной основе как отлично подготовленный математик и физиолог (я думаю, что если бы Всеволод Илларионович дожил до наших дней, то кибернетика в его лице приобрела бы самого горячего сторонника). Найденный им принцип монтажного изложения материала позволил с исчерпывающей полнотой и достоверностью изложить идеи И. П. Павлова о высшей нервной деятельности.

Я не помню, публиковалось ли это где-нибудь или нет, но после фильма «Механика головного мозга» Пудовкин долго обдумывал возможность постановки, иллюстрирующей «Диалектику природы» Ф. Энгельса. Да и работа над «Механикой головного мозга» была для Пудовкина, если можно так выразиться, своеобразным практикумом по материалистической философии. Ведь каждый эксперимент, иллюстрирующий учение Павлова, Пудовкину надо было не только воспроизвести для съемки, но и научно поставить. Работая над фильмом, Всеволод Илларионович превращался в научного экспериментатора, повторившего и проверившего классические опыты Павлова, и это он делал с большой охотой, ответственно и предельно добросовестно.

Закваска ученого-естествоиспытателя в нем сидела глубоко, и постановка научных экспериментов его увлекала. Ведь он пришел в кинематограф от науки не потому, что оказался не способным к научной работе. Нет, он, вероятно, в равной мере любил и науку и искусство, и в новом кинематографическом искусстве, в его разработке, в исследовании его собственных возможностей выступал как ученый. Его новый метод монтажа, в основе которого лежит анализ явлений при съемке и синтез при монтаже, не только прошел практическую проверку в процессе постановки «Механики головного мозга», но и оказался вообще необходимым для изложения научно-экспериментального материала. Часами просиживая в лаборатории профессора Д. И. Фурсикова, Пудовкин помогал ему в постановке экспериментов, а затем составлял точнейший план съемки, строго соответствующий порядку прохождения этих экспериментов.

Для Пудовкина (также и для меня) работа над фильмом «Механика головного мозга» была не только школой кинематографического мастерства. Это был своеобразный университет марксизма-ленинизма, в который так счастливо привела нас практика творческой работы. И это обстоятельство сыграло немалую роль в последующем идейном и творческом развитии Пудовкина, становлении его как партийного художника-реалиста.

В том же 1925 году, когда мы в Ленинграде снимали фильм «Механика головного мозга», у нас возник замысел картины «Петербург — Петроград — Ленинград».

Ленинград мы с Пудовкиным впервые увидели весной в белые ночи. Город произвел на нас неизгладимое впечатление. Мы бродили по историческим местам — у Смольного, у Таврического, у Зимнего, и в нашем воображении возникали картины Октябрьских дней 17-го года. Мы видели великолепные дворцы и площади Петербурга в призрачном свете полуночных зорь, мы видели и рабочие окраины, дымящиеся в бледном небе трубы заводов и бесконечные линии доходных домов. Эта смена городского пейзажа нам представлялась как бы пластическим воплощением смены исторических эпох — от старого Петербурга к городу Ленина. Так наметился первоначальный замысел фильма как истории пензенских, новгородских, тверских мужиков, пригнанных на строительство императорской столицы, ставших затем мастерами петровских заводов и верфей, первыми питерскими пролетариями, предками тех русских рабочих, ум, воля и сознательность которых позволила В. И. Ленину создать пролетарскую партию большевиков.

Затем мы хотели показать войну 1914 года, впечатления о которой были еще слишком сильны в сознании русских людей, в частности и нашем личном. Вольноопределяющийся Всеволод Пудовкин в боях на Мазурских озерах был тяжело ранен, провел три года в лагерях для военнопленных, бежал из плена и после тяжелейших мытарств вернулся в Россию, в Москву. Я также был солдатом, сидел в окопах и только после Великого Октября вместе с другими фронтовиками, захватив винтовку, запас патронов и ручных гранат, вернулся домой. А весной 18-го года мне снова пришлось взяться за оружие и снова пустить его в ход против немцев, оккупировавших Украину.

Работая над фильмом «Мать», мы творчески сдружились с сценаристом Натаном Зархи. Он принял наш замысел фильма об истории Петербурга — колыбели пролетарской революции и положил его в основу своего сценария. Правда, впоследствии этот замысел претерпел изменения. От первого звена фильма, посвященного рождению города, нам пришлось отказаться. Но все же идея произведения сохранилась полностью.

Приступая к съемкам, ни Натан Зархи, ни Всеволод Пудовкин, ни я не ставили себе никаких специальных формальных задач. Мы радовались теме и материалу и искали новые кинематографические формы только для того, чтобы ясно и убедительно донести этот материал до зрителя. Всеволод Илларионович и Михаил Доллер подбирали актеров на роли и типаж на эпизоды, и это, может быть, было важнейшей стороной в поисках стилистики фильма. Именно стремление показать людей революции, а не архитектурный ансамбль города определяло наш выбор новых изобразительных, постановочных и монтажных приемов.

Мы, молодые кинематографисты 20-х годов, открывали для киноискусства не действительность вообще, а новую, советскую действительность, образ революционного рабочего класса, который до этого не нашел никакого воплощения в фильмах. В «Конце Санкт-Петербурга», как я уже отмечал, мы хотели открыть тот Петербург, который стал Ленинградом.

Мы работали упорно, увлеченно, самозабвенно. Когда мы снимали, для нас не существовало ничего, кроме съемок. Сперва снимали только днем, но когда наступили белые ночи (в мае, июне), снимали и днем и ночью. Со съемок приходили усталые, наспех ели, спали и опять шли на съемки. Вспоминая о «Конце Санкт-Петербурга», я могу писать только о том, как Всеволод Пудовкин работал, как он репетировал, как снимался каждый кадр, где стоял аппарат, какая была погода. Но бытовых подробностей в памяти не осталось. Может быть, их не было, была одна только работа.

Сначала мы выбирали натуру. Было очень радостно и интересно наблюдать живущий своей жизнью город, улицы, по которым будут ходить наши герои, цех завода, где они будут работать, перекресток, через который они пройдут, места у Зимнего дворца, где будут сражаться.

Мы поднялись на крышу Зимнего, и перед нами открылось зрелище неожиданное и странное. Как бы ожили сотни бронзовых статуй — мифологические герои и богини стояли, сидели, лежали по параметрам стен. Их темные профили были врезаны в панораму улиц, площадей и оловянной реки. Это был неподвижный, бесшумный мир, бронзовые призраки Санкт-Петербурга. У ног Посейдона, спокойно возлежащего на бронзовом ложе, открылась Петропавловская крепость. Ниже по Неве, за мостами стояла «Аврора». Затем мы нашли один пустой постамент, и сторож сказал, что здесь стояла «фигура», которая обрушилась после выстрела «Авроры».

С нами был аппарат, приспособленный для съемки с рук. Съемка с рук была придумана для того, чтобы «разрушить» этот странный покой, поколебать эту монументальность, создать «панику» в этом последнем каменном «оплоте» императорского Санкт-Петербурга.

Мы много сняли заваливающихся, переворачивающихся, падающих статуй, движениями самого аппарата создавая иллюзию «движения монументов».

Затем мы увидели величественную картину киносъемки сцен штурма Зимнего дворца, подготовленную и осуществленную режиссером Сергеем Эйзенштейном и оператором Эдуардом Тиссе. Навсегда осталось это в моей памяти как самый высокий образец творческой работы кинематографистов.

Точка съемки — из-под сводов арки Главного штаба, в направлении Зимнего. Кадр заполнен отрядами рабочих, красногвардейцев, солдат и матросов, движутся броневики и автомобили. На крыше Главного штаба стоят огромные метровые прожектора, сотни пятисоток видны на Дворцовой площади.

По сигналу оператора Тиссэ были включены и засверкали фантастическими огнями сотни прожекторов, и тысячи солдат, матросов, рабочих бросились на штурм. Редко отстреливаясь, убегают юнкера в длиннополых шинелях и полногрудые участницы женского батальона. Толпы зрителей, плотным кольцом окружившие съемочную площадку, начали аплодировать съемкам, кричать «ура». С удивительной силой и достоверностью воссоздали Эйзенштейн и Тиссэ штурм Зимнего. И зрители, которым посчастливилось присутствовать при съемке, вновь пережили день, ознаменовавший рождение нового мира.

Массовые сцены в фильме «Октябрь» отличались не только высоким вдохновенным мастерством, но и огромным постановочным размахом. Военное ведомство снабдило съемочную группу мощными прожекторами. С Волховской ГЭС был протянут специальный силовой кабель и установлены трансформаторы.

Наша же группа обладала жалким техническим обеспечением.

Во время съемки штурма Зимнего дворца мы не подошли к Эйзенштейну и Тиссэ, чтобы не мешать им работать. Пудовкин смотрел на съемку молча. А вернувшись в гостиницу, сказал Доллеру:

— Нужно вызвать Натана.

Потом Доллер, который не ходил с нами, спросил меня:

— Что случилось?

Я рассказал. Натан Зархи приехал на следующее утро. Целый месяц, возвращаясь со съемок, Пудовкин работал с ним над сценарием, хотя это его очень утомляло, так как съемки шли непрерывно, и днем и ночью.

Был изменен конец сценария. Зархи и Пудовкин решили не снимать массовых сцен взятия Зимнего дворца, а показать его отраженно. Осмотрев натуру, мы нашли место у Зимней канавки, территориально ограниченное, где мы могли снять финал без больших массовок, со своей скромной осветительной кинотехникой.

Зархи и Пудовкин разработали сцену с картошкой, которую приносит жена Земляка (актриса В. Барановская) усталым бойцам-победителям. Утром она проходит по тем самым местам, где еще ночью шли бои. Мы хотели, чтобы зритель узнавал эти места и ощутил наступившую тишину утра победы. Натан Зархи написал превосходную сцену. И мы снимали: вот бойцы отды-

хают у решеток Зимней канавки, вот мать спрашивает солдат, где ее муж, и ей спокойно указывают на Зимний, затем она с котелком вареной картошки в руках подымается по царской (так называемой Иорданской), самой парадной лестнице империи. Это были трудные съемки. Мы хотели ничего не потерять в простоте и естественности поведения людей, которые совершили величайший в истории человечества подвиг, но мы также не могли ничего потерять и в героичности этих сцен.

Пудовкин и Зархи обращались к зрителю тех лет, который еще помнил дни Октября, а может быть, был и участником этих событий. Камни Зимней канавки были для таких зрителей священными камнями, политыми кровью рабочих, солдат и матросов 25 Октября 1917 года.

Действие некоторых эпизодов фильма мы перенесли в подлинную заводскую обстановку. Ряд сцен снимали в медсплавильном цехе Ленинградского металлического завода с участием рабочих цеха. Мы радовались выразительности подлинного материала и прекрасных людей, которые изображали самих себя. То, что Всеволод Пудовкин и Михаил Доллер ввели в ткань художественного образного строя фильма подлинный жизненный материал, обусловило его убедительность и достоверность и было, по моему мнению, ценной творческой находкой, обогатившей советское кино того периода.

Благодаря типажности мы добились естественности поведения и непрофессиональных исполнителей и актеров.

Одна из многих заслуг Пудовкина перед киноискусством состоит в том, что он первый сумел правильно определить значение типажа, воссоздающего реальную среду, которая своей доподлинностью влияет на поведение актеров.

В связи с этим мне хочется напомнить слова А. В. Луначарского о фильме «Мать»: «Кажется, будто по какому-то волшебству оператор мог непосредственно фотографировать самое действительность». Такое впечатление создавалось в первую очередь усилиями Пудовкина, который участвовал в разработке композиции кадров и приемов съемки и определял постановку актерских сцен.

Очень ревностно и с вниманием относился Пудовкин к материальному оформлению фильма, к декорациям, выбору мест натурной съемки, костюмам, реквизиту. Он всех нас научил понимать, что жизненную достоверность фильма можно начисто разрушить бутафорностью обстановки, откровенной декоративностью оформления, заметностью грима на лицах актеров, необношенностью костюмов — всем тем, что может напомнить зрителю о том, что показанное на экране не действительность, а только инсценировка.

И сейчас еще многие кинокартины теряют в своей убедительности из-за небрежного бутафорского, декоративного оформления. А в фильмах, поставленных Пудовкиным, еще в 20-х годах актеры работали без грима, неделями обнашивали вновь пошитые костюмы. Что же касается фактуры декораций и предметов обстановки, то режиссер всегда следил за тем, чтобы они самым тщательным образом обрабатывались и имели обжитой, подлинный вид.

Очень много для оформления Пудовкин делал сам, например, своими собственными руками он «обрабатывал» раствором глины и сажей солдатские шинели, чтобы придать им «окопный» вид, и работу эту выполнял с увлечением и охотой.

Запомнились мне съемки памятника царю Александру III. Памятник этот, созданный замечательным скульптором Паоло Трубецким, уже в своем пластическом решении смотрелся как карикатура. На толстом коротконогом коне-тяжеловозе, тупо смотря вперед, восседал такой же приземистый и плотный царь. На его лице нельзя было обнаружить никаких признаков мыслей, чувств. Венчавшая голову царя плоская меховая шапка придавала ему сходство с городовым.

Пудовкин и Зархи решили показать бронзового истукана проливающим слезы умиления при виде верноподданнических демонстраций первых дней войны 1914 года.

Мы долго думали, как получить эффект катящихся слез — глицерин был слишком нежен, машинное масло слишком темным, пока Пудовкин сам, прекрасный кинохудожник и химик, не предложил использовать жидкое стекло.

Для того чтобы оператор успел снять, как катится слеза, нужно было, выдавив каплю жидкого стекла, немедленно уйти из кадра. Пудовкин взял всю эту работу на себя. Он обзавелся несколькими медицинскими спринцовками, наполнил их жидким стеклом и, пустив из спринцовки слезу, с акробатической ловкостью выползал «из кадра». Я же в это время, сидя верхом на шее чугунного коня, снимал крупный план.

В каждой картине Пудовкин искал средства выражения тех больших социальных тем, которые выдвигала перед ним (как и перед другими кинематографистами) советская действительность.

В современных фильмах широко используются многообразные выразительные и изобразительные возможности киноискусства. Поиски этих собственных выразительных и изобразительных возможностей кино были одной из главных задач, которые ставила перед собой и советская кинематографическая молодежь 20-х годов. Одним из пионеров в этом деле был Всеволод Илларионович Пудовкин. Он был не только выдающимся художником, создателем классических фильмов, но также исследователем, од-

ним из тех, кто заложил основы теории киноискусства. Его книга «Кинорежиссер и киноматериал» была написана до окончания фильма «Механика головного мозга» и «Шахматная горячка». Это была смелая попытка проникнуть в неисследованные еще возможности искусства, только выходящего на путь самостоятельного художественного творчества. Пудовкин искал средства, которые позволили бы ему не просто фотографировать сцены, по-театральному разыгранные актерами, а решать их по-своему. И он видел эти средства прежде всего в монтаже, в последовательном сопоставлении снятых кадров, из которых складывается кинематографический эпизод, в монтаже, который позволяет не только показать, но и истолковать те или иные явления или события.

Такой монтаж требовал «острого выбора», исключения всего промежуточного, незначительного, играющего только роль связи, неизбежной реальности. «Режиссер, уничтожая промежуточные моменты, — писал Пудовкин, — дарит зрителю сохраненную энергию, он заряжает его, и образ, созданный из ряда острых деталей, воспринимается с экрана еще более ярко, чем это было бы в действительности».

Думается, наибольшее влияние на творческие поиски Пудовкина оказывала литература. Присмотритесь к сцене заседания суда в фильме «Мать». Общий план информирует зрителя об обстановке действия, и сейчас же Пудовкин переходит к крупным планам, чтобы показать процедуру и ритуал суда, внутреннее состояние героев, выразить столкновение страстей.

Некоторые современные мастера, увлекаясь съемками движущейся камерой, забыли о возможности использования крупного плана для психологической характеристики героев. Движение камеры — это техника, которая, по существу, предназначена обслужить актера, хотя, конечно, и она может самостоятельно выражать и возбуждать эмоции. Но все же мысль выражается не движением камеры, не модными и изощренными приемами съемки, а словом, чувства же — мимикой и интонацией. Пудовкин всегда это помнил, поэтому он и достигал такой выразительности в актерских сценах, поэтому в пудовкинских фильмах так мало снималось «проходов» и панорам.

Высоко ценил Пудовкин в киноискусстве те возможности, которые оно предоставляет для выражения жизни в самых сложных ее связях и в самых разнообразных ее проявлениях. Но больше всего он радовался тем возможностям, которыми располагал кинематограф для воплощения игры актеров. Он был сам изумительным актером, во время съемки на его лице можно было прочесть все то, что играл актер перед аппаратом. Пудовкин знал, что, стоя у аппарата, он является единственным за-

интересованным зрителем. А на самом деле на съемках он для актеров был не только руководителем, но одновременно чутким партнером и другом.

Пудовкин был новатором, искателем. Ему всегда казалось, что кинематограф обладает какими-то, еще не раскрывшимися возможностями в отображении жизни, и он всегда искал эти возможности. Он, как и все кинематографисты-новаторы 20-х годов, был романтиком, а не всезнающим мастером. Радость поисков приносила ему радость открытий.

ВОСПОМИНАНИЯ, БЕСЕДЫ, ИНТЕРВЬЮ

С. КОЗЛОВСКИЙ.

Смысл моей жизни

А. ВОЗНЕСЕНСКИЙ.

Встречи с Брюсовым

В. БАЛЛЮЗЕК.

На съемках «Пиковой дамы»

ЭРАСТ ГАРИН.

Автокинография



Народный художник РСФСР Сергей Васильевич Козловский родился в Одессе в 1885 году. В восемнадцать лет он впервые пришел в театр, был помощником художника-декоратора, актером, работал почти во всех провинциальных театрах Крыма, его приглашали на московские и киевские сцены.

В 1913 году С. В. Козловский увлекся новым тогда искусством — кинематографом. Почти за полувековую работу в кино он как художник оформил свыше ста картин, был режиссером-постановщиком пяти фильмов. С. В. Козловский работал с Я. Протазановым по картинам «Аэлита», «Сорок первый», «Праздник святого Йоргена» и др., с режиссерами И. Перестиани («Любовь, ненависть и смерть»), Ю. Желябужским («Папиросница от Моссельпрома» и др.), В. Гардиным («Особняк Голубиных» и др.), Л. Кулешовым («Веселая канарейка», «Два Бульди-два» и др.), Б. Барнетом («Девушка с коробкой», «Дом на Трубной», «Окраина» и др.), А. Бек-Назаровым («Пепо»), С. Юткевичем (Боевые киноальбомы), Л. Луковым («Мы из Донбасса») и с многими-многими другими кинорежиссерами.

В годы немого кино Козловский был постоянным участником всех кинопостановок Всеволода Пудовкина («Мать», «Конец Санкт-Петербурга», «Потомок Чингисхана» и др.).

С. В. Козловский был художником, который неустанно совершенствовал свое художественное образование, постоянно искал новое, экспериментировал. В 1916 году в кино он одним из первых применил съемку с движения макета с людьми, используя двойную экспози-

цию (потом этот метод комбинированной съемки получил название домакетки). В 1918 году участвовал в комбинированных съемках режиссера В. Старевича. В фильме «Молодость Калиостро» он первым в русском кино применил метод дорисовки.

Еще более плодотворной была экспериментальная работа С. В. Козловского в советской кинематографии. В 1922 году в дни пятой годовщины Красной Армии в Большом театре была показана пьеса «Город в кольце», где он попытался совместить сценическое действие с киноэкраном.

В годы восстановления, когда у молодой Советской республики был на счету каждый рубль, Козловский разрабатывал и внедрял в кинопроизводство прогрессивные методы декорационного строительства. В 1923—1925 годы он настойчиво пропагандировал методы стандартизации, в 1926 году Козловский добивается широкого применения в советской кинематографии так называемой «фундусной» системы, которая намного удешевила постановку картин.

С. В. Козловский, или, как все его в кинематографии уважительно называли, дядя Сережа, был в жизни простым, скромным и очень отзывчивым человеком. Как художник-оформитель он не скрывал своих секретов. Он рассказывал о своих экспериментах в печати, делился своими знаниями со студентами ВГИКа.

Незадолго до Великой Отечественной войны Сергей Васильевич вступил в Коммунистическую партию. В 1940 году ему присваивается почетное звание заслуженного деятеля искусств РСФСР, а затем, в годы Отечественной войны, за заслуги в развитии советского кино его удостоили звания народного художника РСФСР.

К сожалению, не сохранился личный архив художника. В годы немого кино, когда приходилось работать над четырьмя-пятью кинопостановками в год, времени на эскизную разработку не было, декорации готовились прямо с макетов. Немногие оставшиеся от тех лет эскизы и рисунки к картинам погибли в 1926 году во время пожара на кинофабрике «Межрабпом-Русь». (Кстати, только находчивость самого С. В. Козловского спасла для истории оригиналы картин — негативы фильмов.) В годы Отечественной войны во время эвакуации пропал весь остальной архив художника.

В последние годы жизни художник задумал написать несколько книг: о первых годах советского кино и киноорганизации «Межрабпом-Русь», давшей советскому кино несколько фильмов-шедевров, и мемуары. Сергей Васильевич хотел рассказать молодежи о жизни провинциального театра, о раннем русском дореволюционном кинематографе, о своей работе в советском кино. Работа над рукописями продвигалась медленно и, к сожалению, не была завершена. В 1962 году Козловский умер. Начатые рукописи вместе с другими автобиографическими материалами хранятся ныне в ЦГАЛИ.

По просьбе редколлегии сборника несколько отрывков из незаконченной книги воспоминаний Сергея Васильевича Козловского подготовил его друг и товарищ З. И. Ицков.

Моя карьера художника началась в театрах глухой провинции еще в эпоху керосинового, как его называли — «шаловливого» освещения. Сколько тогда было курьезных случаев!

Старики актеры, сравнивая электрическое освещение с керосиновым, отдавали предпочтение последнему, как более верному и надежному. Они говорили об особом искусстве театрального ламповщика, который заправлял керосиновые лампы с таким мастерством, что ни одна из них в течение спектакля не коптила.

А помехи от керосиновых ламп были, и не раз создавали они для актеров каверзы. Плохо заправленная лампа во время спектакля вдруг начинала чадить, нередко во время самого напряженного сценического действия. Актер прерывал свой монолог или объяснение в любви и под смех зрителей прикручивал чадающую лампу.

В 1902 году в одной из осенних театральных поездок с известным трагиком К. Шорштейном мы очутились в городе Вознесенске. Городской театр, помещавшийся на базарной площади, освещался электрическим светом от собственного двигателя и динамомашины, которые находились в соседнем с театром помещении. Улицы же вообще не имели фонарей, и в ночное время в городе было темным-темно. Публика, шедшая вечером в театр, обычно освещала путь собственными фонарями. Поэтому на театральной вешалке, которая была одновременно и фойе, стояло бесконечное количество фонарей всех систем и фасонов.

Взвился занавес, ярко вспыхнули электрические лампочки в люстре. Спектакль «Отелло» начался. Было светло и торжественно. Зрелище было, конечно, эффектное, не то что при керосиновом освещении.

Публика восторженно принимала отличную игру Шорштейна (Отелло). Начался самый яркий и ответственный акт спектакля — сцена смерти Дездемоны. И в самый трагический момент электрический свет погас. За сценой поднялась суматоха, искали свечей и ламп, но их оказалось мало для освещения сцены. Тогда благодарные зрители пришли на помощь. Многие из них поспешили на вешалку и принесли на сцену свои фонари. Особенно ярко горел карбидный велосипедный фонарь местного аптекаря.

Примерно такая же история происходила и с первыми сеансами синемаатографа, когда проекция кинокартины сначала осуществлялась при помощи кислородного света. Естественно, что неполадок во время таких сеансов было немало. Но здесь не могли уже помочь фонари зрителей. Техника стала другая, да и зритель стал иным.

Киносъемки первых лет с их доморощенной техникой во многом напоминали мне провинциальный театр. Тот же антрепренер, только назывался теперь он кинофабрикантом, та же игра артистов, те же пьесы, переделанные для кино, такая же режиссура, да и техника освещения с вечно мигающими юпитерами походила на керосиновые коптилки.

При большой съемке с участием массовки в павильоне включалось одновременно двадцать и более юпитеров.

Это было тогда пределом нагрузки на осветительную сеть. Вскоре после этого начинали мигать по очереди то один, то другой юпитеры верхнего света. Однако оператор продолжал съемки,

вращая ручку киноаппарата. Он только кричал осветителю, что мигает тот или другой юпитер, а тот, вооруженный длинной рейкой, стучал по кожуху юпитера до тех пор, пока он не переставал мигать. И так осветитель носился по ателье от прибора к прибору.

Горластый режиссер (иногда с рупором) кричал во все легкие, пытаясь перекрыть гудение и шипение юпитеров. Режиссеры были разные и по своему темпераменту и постановке голоса. Например, А. Чаргонин рычал, как лев, подавая команду актерам:

- Приготовились!
- Начали!
- Общее веселье!
- Дамы, улыбайтесь!
- Выход!

Его голос был слышен даже на улице.

Другой режиссер — А. Игнатов-Гай, обладавший меньшими голосовыми данными, брал в руки большой медный таз и палку. В тех местах съемки, где требовался выход или особое внимание актеров, он бил палкой в таз. Обычно к концу съемок таз бывал пробит пасквозь.

Режиссер Н. Маликов, наоборот, был неустойчив в движениях. Часто во время съемки он попадал в кадр, заставляя оператора прекращать работу. Во избежание таких случаев, он нередко просил кого-нибудь из рабочих держать его за полу пиджака и не пускать дальше аппарата.

У каждого кинорежиссера были свои особенности, причуды. Но одно у всех было общее: они не боялись мигающих юпитеров. Наловчившись, они ловко заменяли испорченный кадр какой-нибудь надписью, а при появлении в кино крупного плана просто переходили к таким съемкам.

Работали тогда в киноателье всегда в бешеном темпе и с напором. Иногда в спешке оператор не проверял края кадра, и тогда на экране зритель видел верх декорации (у нас это называлось «снять с кишками»). Правда, и это оператора не смущало. При печати позитива в копировальный аппарат вкладывалась черная полоска, которая перекрывала декоративные «кишки», и все было в порядке.

Первые картины

«Догорай, моя лучина» — первая режиссерская работа (по моему же сценарию), с которой я выступил. Пожалуй, кроме того, что она была не хуже других картин того времени, мне о ней сказать нечего.

В Москве картина демонстрировалась одновременно в трех кинотеатрах. В кинотеатре «Русь» она шла в музыкальном сопровождении трех баянистов, они исполняли вариации на тему народной песни «Лучинушка».

В эти годы музыкальное сопровождение становится уже интересным, отвечающим замыслу режиссера. Пионером в написании специальной партитуры для фильма был молодой начинающий дирижер Д. С. Блок, подвизавшийся в кинотеатре «Арс».

Мой первый режиссерский и сценарный опус вселил в меня уверенность. По договору с акционерным обществом «Биофильм» я был обязан поставить еще одну картину.

Для своей второй режиссерской работы я написал сценарий «За что?».

В сценарии я использовал события, виденные мною на гончарной фабрике в Одессе. Там был один страшный цех, где в облаках свинцовой пыли женщины готовили гончарные изделия к обжигу в печах. Через год-другой человек в этом цехе становился кандидатом на тот свет.

Фильм предстояло снимать в Москве, где не было гончарных фабрик, поэтому я весь сценарий построил на материале табачной фабрики. В остальном, правда, сюжет картины был, как обычно, банальным: в молодую работницу фабрики влюбляется сын директора, родители против неравного брака, и сын уезжает учиться в Петербург, а героиню, заболевшую туберкулезом, выгоняют с работы, она умирает в нищете.

Когда я познакомил с содержанием сценария директора и заведующего прокатной конторой, они оба называли меня сумасшедшим. Директор С. Замойский, видя, какое впечатление произвел их отказ принять сценарий, сказал мне:

— Если вам уж очень хочется снимать умирающих от чахотки, то пусть ваша героиня умирает красиво среди роз и магнолий в Крыму.

Срок моего договора с «Биофильмом» истекал, я хотел поскорей развязаться с этой фирмой. Негласно я вел переговоры с одним из компаньонов фирмы «Нептун», где мне были обещаны золотые горы. Поэтому я быстро переделал конец сценария, заставив, как того от меня и требовали, умирать мою героиню среди роз и магнолий в Крыму.

Картина «За что?» была снята в три недели и пошла в прокат. Я решил уходить из «Биофильма». С. Замойский долго уговаривал меня, намекая, что через полгода я пожалею об этом.

Очевидно, он имел в виду проект реформы кинематографа, по которому предполагалось, что вся кинопромышленность будет сосредоточена в руках одного банка, тесно связанного капиталом с фирмой «Биофильм».

Но я все же ушел в фирму «Нептун». Собственное ателье фирмы помещалось в Самотечном переулке. Там в то время работали режиссеры В. Гардин, Н. Маликов, В. Турин и М. Доронин. Художником был В. Егоров. Я же в качестве художника и режиссера должен был возглавить другое ателье.

Фирма «Нептун» вела переговоры с товариществом «Русь» о сдаче в аренду ателье, которое находилось на Бутырской улице. Но владелец ателье Трофимов решил организовать свое производство картин и пригласил в качестве компаньона М. Алейникова. Наша фирма осталась без второго ателье и попала в тяжелое положение: заказов было много, а снимать картины нигде.

Заключенный договор с фирмой «Нептун» был очень подробно составлен, предусматривал мельчайшие подробности, и поэтому я должен был почти ежедневно заглядывать в него, чтобы не попасть впросак, так как каждый пункт в случае невыполнения гласил о неустойке.

По этому договору я обязывался поставить две картины: «Серый человек» (детектив) и «Волчий паспорт». Кроме того, должен был оформить еще не менее десяти картин.

Сценарий «Серый человек» был написан мной по французской пьесе «Арсен Лю», только действие ее я перенес в Россию.

Тема второго сценария — «Волчий паспорт» — была взята из действительной жизни. Одна из подруг моей сестры рассказала, как она, просидев ряд лет в тюрьмах, была выпущена с волчьим паспортом, без права проживания в Одессе и других городах юга России.

Однако снять эти фильмы мне не удалось, ибо, как я говорил, у фирмы «Нептун» не оказалось второго киноателье. Согласно договору фирма уплатила мне неустойку. Получив солидную сумму денег, я решил отдохнуть и затем заняться писанием сценариев.

Но отдохнуть мне не пришлось. Выйдя из конторы «Нептун», я встретил на Тверской улице режиссера товарищества «Русь» А. Чаргонина, которому и рассказал о своих планах. Чаргонин попросил меня проводить его до конторы, которая находилась в Большом Леонтьевском переулке. Здесь я познакомился с М. Алейниковым. А через два часа уже подписывал как художник договор с товариществом «Русь».

На следующий день я приступил к работе с режиссером Линчевским по картине «Хищники».

У товарищества «Русь» своего постоянного оператора не было, и съемку производили случайные люди.

Здесь я и столкнулся с оператором Петром Константиновичем Новицким. Новицкий был широко известен как опытный оператор хроники, но в павильоне он оказался совершенно беспомощным, не знал, что делать с осветительными приборами. Общими усилиями мы добились приличных результатов съемки и закончили картину.

Алейников, ведавший производством товарищества «Русь», зная, что у меня есть обширные знакомства среди операторов, попросил пригласить одного из них на постоянную работу. Мои переговоры не увенчались успехом: все были заняты, у всех было полно заказов на съемки.

Тогда по совету оператора С. Бендерского мы пригласили Ю. Желябужского. Вскоре в ателье «Русь» появился молодой человек с аппаратом «Дебри» и приступил к работе с режиссером Чаргоным. Алейников упрямил режиссера Чаргона убавить пыл и не снимать по двести метров в день, чтобы дать возможность молодому оператору войти в курс дела. Скрипя сердцем, Чаргон согласился.

Первые дни действительно снимали не более пятидесяти-шестидесяти метров, а затем пошла нормальная работа: снимали по двести метров в день.

Работа в «Руси» мне нравилась, здесь я столкнулся с новым сценарным материалом. Снимали тогда в основном картины из русской купеческой жизни — «Волжский богатырь», «Иринина могила», «Огородник лихой» и т. д. Я с удовольствием строил купеческие хоромы, кладовушки, комнатки, разные декорации с божницами, лампадами и прочими аксессуарами божественного уклада.

Вскоре Чаргон и оператор Желябужский выехали на Волгу с группой актеров снимать натуру.

Владислав Старевич

После отъезда Чаргона в ателье «Русь» начались съемки картины «Молодость Калиостро». Режиссером и оператором был Владислав Старевич. Оформлять постановку пригласили известного театрального художника В. Симова.

Симов в кино выступал впервые. Алейников и режиссер Старевич попросили меня принять участие в этой картине. В свое время, когда я работал в театре, я многому учился на спектаклях Художественного театра, где Симов был основным художником. Мне было приятно и интересно работать с таким крупным мастером.

Интересно было работать и с режиссером Старевичем, который к тому же был одним из лучших русских мультипликато-

ров. Снятые Старевичем мультипликационные картины были новым явлением в кинематографии.

Но Владислав Старевич был еще и художником. Меня Старевич порастил бесконечной выдумкой, фантазией.

Старевич в картине «Молодость Калиостро» применил ряд комбинированных съемок. В нашем распоряжении было небольшое ателье двадцать на двенадцать метров, нам же для съемок фильма нужен был грандиозный зал. Его мы сделали по способу дорисовок на большом фоне. На первом плане построили, как обычно, декорации зала с колоннами, а дальше на фоне шла дорисовка продолжения зала с колоннами, паркетом, потолком и люстрами.

Результат этой комбинированной съемки получился отличный.

В другой декорации, построенной в студии — павильоне «Дом Лоренцы», — на фоне города с огнями появлялась вторая экспозиция — глаза Калиостро, который гипнотизировал Лоренцу на расстоянии.

Этот трюк был проделан с помощью стеклянного шара, в отражении которого была снята первая экспозиция макета города и облаков, а затем накладывалась вторая экспозиция — глаза Калиостро.

Много лет спустя я видел подобную трюковую съемку в иностранном фильме «Трильби».

По окончании картины «Молодость Калиостро» в «Руси» началась подготовка к постановке «Девьи горы». Ставить эту картину должен был режиссер А. Санин, а снимать — Старевич. Я опять был приглашен работать совместно с художником Сымовым.

Мне и Старевичу сценарий «Девьи горы» в общем не нравился. Однако его заинтересовала сцена «Ад», в которой изображалось, как грешники испытывают страшные муки в лапах Левиоффа.

Старевич попросил Алейникова, чтобы ему разрешили снимать эту сцену самостоятельно.

Меня Старевич посвятил в свой план съемки. Он хотел совместить макет с мультипликацией и укрупненными планами. Однако режиссер Санин не согласился с его предложением, и Старевич ушел из «Руси» в Скобелевский комитет.

Я также ушел из «Руси», поступив снова на работу в «Биофильм».

В это время в «Биофильме» режиссер И. Перестинани снимал картину «Любовь, ненависть и смерть». В ателье шла спешка. Для финала необходимо было построить ряд декораций, в которых происходит пожар, а затем сильный взрыв.

Ознакомившись со сценарием, я предложил Перестиани снять эти сцены короткими монтажными кусками в макетных декорациях. Перестиани согласился. Эти кадры я снимал совместно с Г. Гибером. Главным оператором был А. Левицкий.

Для этой картины был построен макет железнодорожного тоннеля среди гор, в котором поезд-экспресс подрывается на заложенной на путях мине. Макет был отснят и получился вполне натурально.

В «Биофильме» я оформлял постановки таких картин, как «Звезда Олимпии», «Идущий на смерть», «То, что дороже миллионов», «Продавцы славы» и другие.

В фильмографии русских дореволюционных картин очень многие постановки «Биофильма» не упомянуты, очевидно, потому, что все негативы хранились в Петрограде, где и пропали во время революции.

Не случайно я так подробно остановился на экспериментах, которые проводили Старевич и другие наши операторы и художники кино. Мне хотелось напомнить, что комбинированные и макетные съемки в России были применены еще в 1915—1916 годах и осуществлялись в дальнейшем. Этот опыт русских кинематографистов, являющихся во многих подобных начинаниях пионерами, следует, по-моему, тщательно изучить.

В конце 1915 года произошло событие, которое всколыхнуло умы работников кинематографа. Это была появившаяся в газете «Театр» статья А. М. Горького.

В ответе на анкету газеты «Театр» — «Люди искусств о кинематографе» — Горький писал:

«Я одобряю кинематограф будущего, который займет исключительное место в нашей жизни. Он явится распространителем широких знаний и популяризатором художественных произведений. И когда кинематограф проникнет в демократическую среду, считаясь с требованиями и вкусом народа, когда он станет сеять «разумное, доброе, вечное» там, где это будет необходимо, — то его роль будет чрезвычайно высока. А это, безусловно, даст кинематографу будущее»¹.

Высказывания Горького о будущем кинематографе заставили задуматься работников кинематографа. Для многих из них уже в те годы было ясно, что современный кинематограф не является ни «сеятелем добрых и вечных дел», ни распространителем широких знаний. Если и являлся он популяризатором, то только бульварной, душераздирающей драмы, построенной на всякого рода шантажах, убийствах и грабежах и пошлых фарсах, граничащих с порнографией.

¹ Газ. «Театр», М., 1915, № 755.

Во главе кинематографии тогда стояли случайные люди, не имевшие ничего общего с искусством, которые и именовали-то себя фабрикантами. Кого только среди них не было: Либкен — владелец колбасной, Талдыкин — владелец театральной костюмерной, Ломакин — содержатель ярмарок, шантанов, Векштейн — организатор женского чемпионата борьбы, Трофимов — подрядчик, Ермольев — приказчик, Харитонов — купец, Перский — инженер, Быков — трактирщик, Антик и Лурье — присяжные поверенные и т. д. и т. п.

И если среди этой компании иногда встречались более или менее прогрессивные предприниматели (например, А. Ханжонков), то и они подчас вынуждены были отступать от своих позиций в погоне за сенсацией и барышами. По существу, руки у кинодельцов были развязаны. Вы спросите, а что же цензура, как же она пропускала такие пошлые картины на экран?

Если для выпуска театральных афиш необходимо было представить номер правительственного вестника, в котором было бы напечатано, что такая-то пьеса разрешена к представлению, то для кино этого не требовалось. Кинокартины проходили самую легкую цензурную процедуру, ее осуществлял один чиновник, ведавший выпуском всей кинематографической продукции.

Разрешительное удостоверение на картину обыкновенно получали заведующие прокатными конторами.

Цензор приезжал в прокатную контору, где к его приезду приготавливалась соответствующая закуска и выпивка. Он смотрел картину и между двумя-тремя рюмками водки выдавал разрешение. Но бывали случаи, когда цензор разрешал и без просмотра картины, веря на слово прокатчику.

За чем следила цензура: не следовало показывать храмов, церковных обрядов и священнослужителей, забастовок и демонстраций, офицерства в неблагопристойном виде, слишком явной порнографии. В годы войны запрещалось еще снимать вокзалы, военные учреждения, казармы. В остальном предоставлялась полнейшая свобода снимать и показывать все, что угодно.

Февральская революция 1917 года не внесла в кинематографию существенных изменений. Кинофабриканты по-прежнему продолжали выпускать картины, но в меньшем количестве. Не хватало пленки, ее доставали на черном рынке у спекулянтов. Многие мелкие кинохозяйкики разорились. На кинорынке по-прежнему господствовали самые крупные кинофирмы — И. Ермольева, А. Ханжонкова, Д. Харитонova и «Русь».

Около кинематографа кормилось громадное количество людей. После сокращения производства большинство из них оказалось

без работы. Среди этой публики были и профессиональные актеры, но больше людей случайных. Бывшие студенты, неудачники адвокаты, чиновники (среди них, помню, блистали два графских отпрыска из старинного рода Бобринских) — все они пробавлялись в кино периодическими (но отнюдь не маленькими) заработками.

Спустя десять лет я снова столкнулся с этой полупаразитической средой. В конце 20-х годов по приглашению фирмы «Прометеус» в Берлине «Межрабпомфильм» снимал «Живой труп». Как-то в поисках типажа для массовок в сцене «зал суда» мы с помощником режиссера пошли в кафе, где обычно собиралась околокинематографическая публика. Громадное помещение кафе, вмещавшее около пятисот человек, оказалось в основном заполненным русскими эмигрантами, среди которых были бывшие сановники, графы, бароны и прочие титулованные особы. На роль председателя суда мы выбрали господина, который оказался бароном Корфом. Типаж и по всем другим эпизодам оказался весьма подходящим. Совершенно случайно я указал помощнику режиссера на одного бравого господина, порекомендовав взять его на роль пристава. Обрадованный господин на чистейшем русском языке заявил нам, что он когда-то был действительно приставом Мясницкого участка в Москве.

В те времена набором массовки ведал помощник режиссера, у которого были адреса и телефоны людей, желающих сниматься в кино. Обычно у него на примете была вся околокинематографическая публика, которая делилась на «фрачников» (владельцев фраков — солидные старцы, чиновники всех рангов), «сюртучников», «пиджачников» и т. д.

В случае большой массовки помощник режиссера поручал набор необходимого типажа старосте. Фирма платила старосте три рубля, остальную сумму он добирал с участников массовок, взимая с их заработка десять процентов в свою пользу.

Без хозяев

После Великой Октябрьской социалистической революции большинство кинофабрикантов бежало из Москвы в Одессу и Ялту под крылышко белогвардейских генералов. Они увезли с собой на юг почти всю пленку и киноаппаратуру, с ними уехали и многие ведущие режиссеры и артисты.

В Москве осталась небольшая группа кинематографистов. На первых порах они организовались в коллективы на тех предприятиях, где раньше работали. Так, в бывшем товариществе «Русь» организовался «Художественный коллектив», в который вошли А. Санин, О. Гзовская, В. Гайдаров, Н. Эфрос, Ю. Желя-

бужский, В. Баллюзек и я. Руководителем коллектива по административной части избрали М. Алейникова.

За два года своего существования коллективом были поставлены такие картины, как «Метель», «Сорока-воровка», «По ту сторону щели», «Девочка со спичками», «Новое платье короля» и «Поликушка».

Съемки картины «Поликушка» происходили в 1919 году. В картине принимали участие И. Москвин, В. Пашенная, Е. Равевская и другие артисты Художественного и Малого театров. Режиссером картины был А. Санин, оператор — Ю. Желябужский, художники — С. Петров и я.

Съемки происходили один раз в неделю — в понедельник, когда у театральных артистов был выходной день и можно было собрать всех участников картины.

Шел второй год гражданской войны. В стране была разруха и голод. В Москве стояли жестокие январские морозы. Ателье отапливалось железной печкой. Возле каждой печки был ответственный дежурный, который поддерживал все время огонь и смотрел, чтобы где-нибудь не загорелось.

В один из таких съёмочных понедельников, когда все были в сборе, начали готовиться к съемке эпизода «в избе Поликея» (сцена из видений Поликея). Для этого эпизода был заказан специально выпеченный ржаной хлеб.

Начали репетицию. И. Москвин — Поликей, в окружении своих трех детей и жены (В. Пашенная), долго репетировали эту сцену. Москвин резал хлеб и раздавал по куску детям и ел сам. Когда Санин решил, наконец, снимать всю сцену, оказалось, что хлеб весь съеден. Актеры настолько вошли в роль, а краюха настоящего ржаного хлеба так аппетитно пахла (тогда в Москве выдавали хлеб по карточкам по четверти фунта на день, да и то он наполовину был смешан с картофелем), что никто и не заметил, как ее всю съели. Больше хлеба не было, разосланные во все концы Бутырской улицы гонцы ничего не смогли достать, и съемку пришлось отложить.

В следующий понедельник хлеб был спрятан и актеры репетировали с бутафорским куском. Однако сцена с хлебом не удавалась. Наконец, после долгих репетиций решили снимать. Принесли настоящий хлеб, глаза у детишек разгорелись, да и взрослые как-то сразу подтянулись. Начались съемки, и сцена получилась, режиссер Санин был очень доволен.

Обычно в такие дни съемки продолжались до двенадцати часов вечера, все разъезжались поздно, в первом часу ночи. Для артистов закладывались розвальни с конем Васькой. И дядя Матвей развозил по домам бесценный груз — знаменитых русских артистов.

В конце февраля 1919 года картина «Поликушка» была закончена. В техническом отношении фильм не блистал: сказались последствия плохой пленки и кустарной лабораторной обработки, но что в картине было самым замечательным — это люди. Актерский ансамбль был на такой высоте, что искупил все погрешности в технике.

Наступил 1920 год, ателье художественного коллектива «Русь» было национализировано и перешло в ведение Фотокиноотдела (ВФКО).

Кинокомитет поручил нашему коллективу в срочном порядке снять две агитационные короткометражные картины — «Паны налетчики» и «Народ кузнец своего счастья». По обоим картинам режиссером и оператором был назначен Ю. Желябужский. Фильмы были сданы в срок и получили хорошую оценку.

В том же 1920 году с режиссером Желябужским мы сняли еще одну картину — «По ту сторону щели» (по Джеку Лондону).

Кончилась пленка, и съемки в киноателье прекратились. Рабочие разъехались по домам. Заглохла жизнь и в других киноколлективах. В ту пору работала только хроника. Исторические события снимали кинооператоры А. Левицкий, Г. Гибер, Л. Форестье, П. Ермолов, Э. Тиссэ, А. Лемберг и другие.

Я остался не у дел и сожалел, что ранее не занимался операторской деятельностью и вовремя не приобрел съемочного аппарата. Мне хотелось хоть чем-нибудь быть полезным, и я стал старостой киноателье.

Театр революционной сатиры и опять «Русь»

Попал я в этот театр случайно. Он был только что организован. В его репертуаре, авторами которого были М. Пустынник, А. Никулин, Н. Адуев, А. Арго, были политические шаржи на современные темы, частушки, песни. Я сразу включился в работу — руководил постановочной частью, одновременно был художником, а когда надо и артистом.

Театр развил бурную деятельность: мы выступали на разных конференциях и собраниях, во время майских торжеств давали представления на трамвайных платформах, разъезжая по улицам и площадям Москвы, выезжали на гастроли, выступали на фабриках, заводах и в больших селах. За полтора месяца мы побывали в четырех уездах.

Одна из таких поездок особенно мне запомнилась. В Серпухове мы должны были дать представление в военном лагере. Там было около десяти тысяч человек, а клуб мог вместить не более двухсот. Как быть? Командование было в затруднении. Давать

представление в клубе, пропуская по очереди всех желающих? Но для этого нам бы пришлось проводить по десять представлений в день, да и тогда театр должен был находиться в лагере пять дней. Я предложил командованию сделать только один спектакль, организовав его на плацу, где обычно проходили учения.

Командование мой план одобрило. Мне дали в помощь пятьдесят красноармейцев. Мы собрали все большие столы, соорудили из них помост, на котором и установили наши подвижные декорации. Зрители были размещены на пригорке.

Актеры готовились к спектаклю в клубе, там они переодевались и гримировались. Все шло хорошо, зрители смеялись, дружно аплодировали. В заключение шел номер «Тройка», где участвовали Деникин, Колчак и Юденич. Актеры, одетые в генеральскую форму, пробиваясь через зрителей, направились к помосту. Красноармейцы, увидев «генералов», зашумели, повскакали с мест. Послышались крики:

— А, гады, попались!

— Кончать их надо!

Пришлось командованию взять под защиту наших злополучных генералов-актеров.

Дальнейшая деятельность Театра революционной сатиры проходила в Никитском театре (бывшем театре оперетты Потопчиной). Там я совместно с режиссером Д. Гутманом поставил пьесу Минина «Город в кольце» («Оборона Царицына»).

Для этой пьесы я снял ряд эпизодов и смонтировал из кадров кинохроники три части, которые, являясь продолжением спектакля, демонстрировались между действиями. Это соединение элементов кино и театра публика принимала хорошо.

Впоследствии такая же попытка была сделана и в спектакле «Железная пята», поставленном В. Гардиным вместе с В. Пудовкиным.

В том же Театре революционной сатиры я совместно с режиссером Д. Гутманом готовил театрализованное политическое обозрение, где намечалось часть сцен дополнить кадрами хроники. Однако отсутствие пленки не позволило осуществить наши планы.

В дальнейшем Театр революционной сатиры был реорганизован в Театр Революции. Я не остался в новом театре. Меня опять потянуло к себе кино.

В кинематографе намечалось заметное оживление. Еще не было пленки, киноателье представляли собой пустые коробки здания, на экране демонстрировались в основном зарубежные и дореволюционные художественные фильмы. Однако были и факты, которые свидетельствовали о том, что советское кино живет,

набирает силы: налаживалось кинопроизводство на Госкинофабрике на Житной улице, возобновил свою деятельность и художественный коллектив «Русь». Кинокомитет предоставил ему прежнее киноателье на Бутырской, передал права на прокат картины «Поликушка», что укрепило материальную базу коллектива.

Я снова стал работать в «Руси».

М. Алейников, возглавлявший «Русь», ходатайствовал в Кинокомитете о предоставлении нашему киноколлективу еще одного ателье — на Верхней Масловке. Там был большой съемочный павильон, удобные подсобные помещения. Нашу просьбу уважили, и в начале 1923 года художественный коллектив «Русь» переехал в новое ателье.

Жизнь требовала подготовки новых кинокадров. В Москве помимо открывшегося государственного учебного заведения повсюду возникали частные актерские курсы — Чайковского, Туркина, Разумного, Баратова и других видных деятелей кино.

И здесь не обходилось без курьезов. Некий делец — актер Зорин, которого я знал по киносъемкам, — зачастил ко мне на дом и стал уговаривать меня принять участие в организации курсов.

— У вас, Сергей Васильевич, — говорил он, — имеется солидная репутация. Вы живете скромно, квартира у вас неважная, тогда как вы смогли бы получить благодаря платным курсам прекрасную квартиру в хорошем особняке.

И, не сходя с места, как говорят, стал развивать свою идею.

— У меня, — говорил он, — есть на примете один шикарный особняк на Собачьей площадке. Если вы согласитесь принять участие и возглавите курсы, то остальное я все устрою сам. У меня есть большие связи, я знаю много желающих дам и молодых людей, мечтающих о славе кинозвезд. Для придания солидности нашему предприятию мы организуем диспут в Политехническом музее или же в зале консерватории на тему «Воспитание киноактера». Там мы выступим с нашей программой. Это будет эффектно и вызовет интерес среди общественности. За успех диспута я ручаюсь. У меня есть приятели — специалисты по организации таких диспутов. Хорошо бы еще привлечь двух-трех хороших актеров из Художественного или Малого театра в качестве преподавателей, и вы можете рассчитывать на успех нашего дела.

Зорин долго меня убеждал. Я обещал подумать. А вскоре понял, что все это чистейшая авантюра. Люди, с которыми меня познакомил Зорин (в основном это были будущие управделами, коменданты, завхозы курсов), мечтали лишь заполучить особняк и в нем расселиться. Для этого им и понадобились курсы. Естественно, в их числе меня не было.

На «Межрабпом-Руси» развернулась работа по ряду картин, и среди них особенно основательно готовились к постановке фильма «Аэлита», который должен был снимать недавно вернувшийся из-за границы режиссер Яков Протазанов.

Операторами по картине «Аэлита» намечались Ю. Желябужский и приехавший из Германии оператор Э. Шюнеман.

«Межрабпом-Русь» в тот год получила из Германии новейшую осветительную аппаратуру. Среди этой аппаратуры помимо знакомых нам юпитеров — обычных дуговых источников рассеянного света — были и юпитеры с матовыми колпаками, так называемые фотолюмены, трехъярусные стены с вмонтированными в них юпитерами, пятисотки направленного света, линзы, семисотки и большая осветительная точка под названием Зоне, подвесной верхний свет (лампа Эфа). С такой аппаратурой наши операторы встретились впервые, и оператор Э. Шюнеман должен был их консультировать.

Режиссер Протазанов захотел пригласить для картины «Аэлита» интересного художника-конструктивиста, который сумел бы создать оригинальные декорации. На студию стали приходить разные художники, они приносили самые причудливые по форме эскизы. Но режиссера все это не удовлетворяло.

Художником по костюмам была приглашена А. Экстер. Ее эскизы понравились Протазанову, и она приступила к их изготовлению. Но подходило время съемок, а художников по декорациям все еще не было. Художник И. Рабинович представил макет декорации марсианского города, но он не решил ни одной декорации, ни интерьера, ни экстерьера.

Чтобы не задерживать подготовку по картине «Аэлита», дирекция и режиссер поручили выполнение реалистических декораций художнику В. Симову и мне. Мы с Симовым стали искать формы марсианских декораций. Первые наши попытки в этом направлении понравились режиссеру, и он поручил нам оформление всей картины.

По замыслам Протазанова декорации фильма должны были быть по своим масштабам грандиозными. Решать же их технически, технологически и конструктивно приходилось мне, так как я возглавлял всю постановочную часть.

В большом ангаре строился эллипсообразный реактивный аппарат для полета на Марс. Ракета по своим размерам должна была иметь десять метров высоты, а диаметр — семь метров. По предварительным подсчетам вес этого аппарата должен был достигать не менее четырех тонн. Подъем такой тяжести без сне-

циальных приспособлений представлял огромные трудности. В ателье не было никаких сооружений, кроме обыкновенных блоков, установленных для подъема осветительной аппаратуры. Не было и инженерно-технических работников, и все подобные проблемы приходилось решать художнику.

Для строительства ракеты потребовалось соорудить трехъярусные леса. Они стали частью декораций. Мной была продумана вся система подъема этой машины, и съемка «взлета ракеты» из ангара прошла благополучно, с надлежащим эффектом.

В журнале «Огонек» как-то появилась заметка о том, что в ателье «Межрабпом-Русь» художник С. Козловский строит для картины «Аэлита» снаряд для полета на Марс.

В один прекрасный день ко мне в ателье пришли три военных летчика из Воздушной академии. Они пожелали ознакомиться с конструкцией моей ракеты. Летчики подошли к люку (он был специально открыт для того, чтобы вся конструкция ракеты в лесах выглядела еще более грандиозно). Я объяснил им назначение этой декорации и затем показал всю закулисную сторону «взлета». Летчики были поражены внешним видом ракеты, ее блистательной фактурой. И надо было видеть их разочарование, когда они обнаружили, что вся конструкция деревянная.

Я показал им внутреннюю часть ракеты, которая была установлена в другой части ателье (она была трехъярусной и соединялась со всеми этажами специальным трапом).

Летчики констатировали великолепный иллюзионный обман, и с тем ушли.

При решении других декораций к фильму «Аэлита» мне пришлось много поработать, придумывая разные пористые фактуры, которые в дальнейшем вошли в декорационную технологию кинопроизводства. Я применил обыкновенные садовые пульверизаторы для окраски пористых поверхностей декорации. Кроме того, приходилось окрашивать декорации заранее установленными оттенками, чтобы оператор мог передать их на пленке (лампы в то время получали всего по тысяче ампер постоянного и переменного тока).

В «Межрабпом-Русь» начали приходить новые люди.

После постановки «Аэлиты» в 1924 году на студии развернулась работа сразу по четырем художественным картинам. Сценарии писали Г. Гребнер, О. Леонидов, Н. Зархи и А. Файко. Ставили фильмы режиссеры Я. Протазанов, В. Гардин, Ю. Желябужский, К. Эггерт. Пополнились ряды операторов — пришли Л. Форестье, П. Ермолов, Е. Алексеев. При студии была оборудована новая кинолаборатория, которой руководил Л. Пекелис, лаборантами работали В. Пронин, С. Геворкян, И. Фролов и ряд других товарищей.

С 1925 года в работу студии включились В. Пудовкин, М. Доллер, А. Головня, П. Подобед, С. Комаров, В. Фогель и другие. Киностудия сразу ожила.

В те годы дирекция «Межрабпом-Русь» часто брала заказы от разных ведомств, использовавших кино в целях пропаганды.

Для общества «Охраны материнства и младенчества» Г. Гребнер написал сценарий «Дорога к счастью», а по заказу Института рефлексов — сценарий «Механика головного мозга» (его снимали режиссер В. Пудовкин с оператором А. Головней).

Фильм «Дорога к счастью» по договору следовало сдать через два месяца. Все вновь пришедшие режиссеры уже имели свои темы, и поэтому дирекция предложила эту постановку мне совместно с Г. Гребнером. Операторами были Е. Алексеев и С. Геворкян. В поисках героев для нашего фильма мы с Г. Гребнером остановились на молодом актере М. Жарове и артистке А. Алексеевой. Фильм получился интересным, его положительно отметили в газете «Известия» нарком Н. Семашко, а в газете «Кино» — Н. Асеев.

«Межрабпомфильм» имел несколько кинотеатров и свой собственный прокат. Он ставил фильмы и на современные темы. В частности, большой популярностью пользовалась в те годы картина «Кирпичики» (режиссер М. Доллер и оператор А. Головня). При ее постановке я познакомился с Анатолием Дмитриевичем Головней — оператором. В его работе сразу почувствовалось что-то новое, иначе, чем операторы старой формации, понимал он свои задачи, иначе работал с аппаратурой.

В фильме «Кирпичики» я впервые применил постройку перспективных декораций. Они были приняты и одобрены.

Начав осенью работу над фильмом, мы не успели отснять один сложный натурный объект — побег из тюрьмы. По мысли автора, он должен был произойти в осеннюю дождливую ночь. Я предложил заснять эту сцену в павильонной декорации. Построили громадный бассейн, долженствующий изображать реку, а на переднем плане гористый берег, где в камышах была приготовлена лодка. В этой декорации применили первую установку дождя. Для эффекта дождевой завесы и большей глубины нами впервые также был использован дым, что создало очень интересный кадр.

Надо сказать, что в течение 1924—1925 годов на нашей студии было применено несколько комбинированных съемок. В «Аэлите», например, — оптическое совмещение домакетки в декорации «бивуак в пустыне». Декорация была построена на площадке, но окружение и фон мешали создать нужный кадр. Тогда мы способом дорисовки изобразили пальмы, и это создало в фильме нужное впечатление.

В картине «Его призыв» мы совместили небольшую статуэтку В. И. Ленина на натуре с большой массовой.

В картине «Четыре и пять» на натуре мы не смогли снять звено самолетов. Поэтому на крыше ателье я соорудил подвижную стрелу, к которой подвесили необходимые макеты.

Студия «Межрабпом-Русь» быстро прогрессировала в области техники съемок. Здесь в то время работали такие интересные художники, как В. Егоров, В. Баллюзек, В. Симов, И. Степанов. В картинах производства «Межрабпом-Русь» уделялось большое внимание технике строительства декоративных сооружений. И в этом, думается, наши фильмы не уступали иностранным постановкам.

Многокамерная съемка

«Межрабпом-Русь» стремилась привлекать к съемкам новых творческих работников. Я помню, как для постановки «Дитя госцирка» был приглашен режиссер Л. Баратов, у которого была своя студия киноактеров. В качестве художника и сорежиссера к Баратову назначили меня.

Совместно с Баратовым мы выбрали весь актерский состав, провели пробы и вскоре приступили к съемкам.

Баратов очень требовательно относился к выполнению актерами заданий, репетировали у него очень долго. Я стоял в стороне и наблюдал за новым для меня методом работы. По секундомеру я просчитал, что одна сцена домашнего чаепития потребует сто пятьдесят метров пленки. Я сказал об этом Баратову, но он просил меня продолжать репетиции. Как только он уехал, я приступил к съемке. Отснял общий план стола, попросил актеров немного ускорить движение. Все остальные планы снимал в монтажных планах и уложился в пятьдесят полезных метров.

Не могу сказать точно, то ли по своей занятости в театрах, то ли по неудовлетворенности темпами, которыми я продолжал снимать «Дитя госцирка», но он мало принимал участия в дальнейшей работе.

Самыми ответственными и трудоемкими для нас были съемки в цирке. С большим трудом мы получили разрешение работать в один из понедельников, когда не было представлений. Я решил снимать не с одним оператором, а с четырьмя. Для этого мы в течение нескольких дней смотрели все цирковые номера, которые должны были войти в картину. Я наметил точки съемок для каждого оператора. Это, пожалуй, был первый случай участия четырех операторов в съемке одного объекта.

В один из понедельников нам предоставили цирк с семи часов утра и до двенадцати часов ночи. Предстояло отснять две-

сти пятьдесят метров пленки. Тщательно подготовившись, мы установили все четыре кинокамеры, каждый из операторов занял свое место, и съемки начались. Наши крупные световые точки (Зоне, семисотки и десять пятисоток) по ходу съемок освещали то один, то другой цирковой номер.

Операторы снимали на аппаратах разных систем, это была как бы своеобразная выставка киноаппаратуры. Главный оператор П. Ермолов снимал на модели «Дебри», оператор Е. Алексеев — на аппарате «Эклер», П. Мосягин на своем верблюде — «Пате», а М. Владимирский — кинокамерой «Гомон». Тщательно подготовленная и четко организованная работа дала хорошие результаты. Техническое состояние отснятого негатива было удовлетворительным, а в отдельных кадрах — отличным.

Картина «Дитя Госцирка» была снята в два месяца и вышла на экраны.

Дирекция «Межрабпомфильм» запланировала следующую постановку, но меня пригласил Пудовкин принять участие в картине «Мать». Мое содружество с Пудовкиным и Головной продолжалось в течение ряда лет. За эти годы я оформил «Мать», «Конец Санкт-Петербурга», «Потомок Чингис-хана», «Простой случай», «Дезертир», и только лишь переход Пудовкина на киностудию «Мосфильм» прервал нашу интересную творческую работу, которую я запомнил навсегда.

«Мисс Менд»

В 1925 году после двадцатилетнего перерыва мне вновь довелось побывать в Одессе. Там в то время должны были проходить съемки по картине «Мисс Менд». Фильм снимали режиссеры Б. Барнет и М. Оцеп, а играли в нем такие актеры, как И. Ильинский, И. Коваль-Самборский, В. Фогель, Н. Розенель, Н. Глан. Оператором был Е. Алексеев. Я приехал в Одессу для консультации съемок в портах (почему-то считалось, что я был специалистом по вопросам морского каботаж).

Наша киноэкспедиция была первой из киносъёмочных групп Москвы и Ленинграда, посетивших Одессу после окончания гражданской войны.

Мы выбрали Одессу не случайно. Во-первых, там было много солнечных дней и можно было снимать на натуре до осени. Во-вторых, архитектура города отвечала требованиям фильма (действие его в основном происходило в некой капиталистической стране). Наконец, мы учитывали и благожелательность ВУФКУ (Всеукраинского фотокиноуправления), которое обещало помочь нам киноаппаратурой, осветительными приборами и лабораторной обработкой пленки на местной, Одесской киностудии.

Позже, уже во время съемок, мы оценили и замечательные качества одесситов, готовых во всем нам помочь. Одесская милиция поддерживала порядок во время уличных съемок. В нашей группе был ее постоянный представитель, наш неизменный помощник во всех непредвиденных случаях. Помогали нам и одесские шоферы. Правда, их допотопные машины на вид были такими ветхими, что, казалось, вот-вот развалятся на ходу, но они ухитрялись так за ними ухаживать, что за все время работы у нас не было аварий, а рейсы совершались довольно длинные. Для перевозки участников больших массовок трамвайный парк всегда предоставлял нам любое количество вагонов. Одним словом, Одесса во всех отношениях оказалась любезной и гостеприимной.

Весть о приезде киногруппы молниеносно распространилась по городу. Через час возле Лондонской гостиницы собрались толпы одесситов, спешивших предложить свои услуги. Директора киногруппы Б. Гехтмана окружили десятки людей. Он сказал, что ему требуется пока только один администратор. Сразу же два человека отделились от толпы и заявили о своей готовности работать.

Для съемок в порту у парохода нужен был металлический гроб, и Гехтман решил на этом задании испытать новых кандидатов в сотрудники. Получив поручение, конкуренты моментально исчезли.

После обеда Гехтман и я отправились в порт для переговоров по поводу съемок, а остальная часть группы, пользуясь свободным временем, поехала осматривать город и окрестности.

Около семи часов вечера мы возвращались. Обычно на бульваре в это время бывает много публики, пришедшей подышать свежим морским воздухом. В этот раз всех привлекла гостиница: громадная толпа шумела, что-то громко и возбужденно обсуждала. У входа в гостиницу около двух гробов стоял гордый одессит Зусман.

Но, увы, ему не суждено было стать администратором нашей группы: гробы были не металлические, а дубовые.

А в это время стоящий в стороне другой кандидат в администраторы — Бродский — подошел и шепнул Гехтману: «А я достал металлический гроб!»

Металлического гроба и у него не было, но он у кого-то узнал, что на старом кладбище в склепе, принадлежащем полковнице Ивановой, стоит гроб с прахом ее мужа, умершего лет двадцать назад. Самоотверженный одессит клятвенно заверил нас, что металлический гроб будет на съемках. И он действительно был, уговорить вдову Бродскому помог ассистент режиссера, обходительный Лева Туманов. Много было хлопот с этим

«трудным» реквизитом (сначала его доставили в гостиницу, потом в порт, потом, к ужасу директора гостиницы, опять к нему, в вестибюль), но дело было сделано — съемки прошли благополучно.

А сколько потом еще мук испытали администраторы, добывая правдами и неправдами необходимый для съемок реквизит! Сколько возникало недоразумений, и как часто потом бранили кинематографистов за несвоевременное возвращение реквизита, за то, что нередко возвращали владельцам вещи в плохом состоянии. Помню, как однажды для картины «Любовь и ненависть» взяли на прокат черную лошадь, в фильме же требовалась белая, поэтому лошадь спешно перекрасили. Хозяин долго не хотел ее брать обратно, а директор группы уверял его, что черное есть белое.

С Одессой связаны и воспоминания о работе по картине «Праздник святого Йоргена». В этом фильме был один очень сложный объект съемки — хождение святого Йоргена по морю. Протазанов никак не мог придумать, как заснять этот эпизод. Выход удалось найти мне. На Андриевском лимане, пользуясь тем, что лиман был не глубокий и поверхность дна его ровная, мы построили подводные мостки длиной сорок пять метров, перекрыв их сверху материей цвета воды. Вот по этим мосткам и ходил святой Йорген. Съемка прошла успешно, и в картине это получилось очень правдиво.

Я не собираюсь быть пророком, но думаю, что с развитием выпуска большого количества картин советская кинематография все больше и больше будет нуждаться в центральной летней базе для натурных съемок. На этой всесоюзной съемочной базе должны быть сосредоточены макеты, декорационные и другие сооружения долговременного характера, которые сэкономят много съемочных дней и народных денег. Такой центральной базой натурных съемок, мне кажется, будет Одесса.

Совместные постановки

С каждым годом материальные возможности «Межрабпом-Русь» ширились, росло производство фильмов. Был организован сектор научно-популярных фильмов, который снимал картины по заказам советских учреждений и различных ведомств, работала и своя студия мультипликации, выпускавшая кинорекламы, политические киношаржи, короткометражки.

С ростом производства множились и ряды творческих работников; пришла молодежь, получившая специальное кинообразование на режиссерском, операторском и художественном отделениях ГТК. На студии впервые была создана комсомольская ячей-

ка. С приходом коммунистов в цехи киностудии изменился состав и партиячки (до этого там были только члены зарубежных компартий).

В 1928 году частный капитал пайщиков художественного коллектива «Русь» был ликвидирован и киностудия стала называться «Межрабпомфильм». Благодаря своим зарубежным связям она оказалась в более выгодном положении, чем другие советские киноорганизации. «Межрабпомфильм» в большом количестве приобретал за границей киноаппаратуру и оборудование, часто приглашал для постановки фильмов зарубежных киноспециалистов и артистов.

Правда, приглашение иностранных режиссеров и операторов не всегда было оправдано. Многие из них оказались дилетантами, и пользы от них было мало.

Помню, например, режиссера Рихтера, которому поручили съемку большой художественной картины из жизни рабочего класса Германии — «Металл». Иностранного режиссера окружили лучшими работниками, создали ему все условия. Но с первых же съемок на натуре он показал свою полную несостоятельность. Всю работу по организации съемки, построение кадра, работу с актерами и т. д. проводили ассистенты и оператор. Вскоре руководство «Межрабпомфильма» убедилось, что из этой затеи ничего не выйдет. Съемки были приостановлены под предлогом переделки сценария, а затем была прекращена и вся работа по фильму «Металл».

Вскоре после Рихтера появился режиссер Юнганс, который намеревался ставить картину из жизни американских горняков «Черные и белые».

Для участия в этом фильме пригласили актеров-негров. Приехавшие в Москву двадцать актеров оказались мулатами, которых для съемки пришлось гримировать, все они были маленького роста и примерно в одном возрасте. Руководство «Межрабпомфильма» поставлено было в затруднительное положение и в конце концов от постановки фильма «Черные и белые» отказалось.

Потом на «Межрабпомфильме» появился знакомый большинству кинематографистов Бела Балаш, автор многих теоретических работ по вопросам кино. В качестве режиссера Бела Балаш выступал впервые. Ему поручили постановку картины «Тисса горит» (по его же сценарию), в помощь в качестве сорежиссера назначили недавно пришедшего к нам на студию из театра М. Лайтера.

Картина «Тисса горит» снималась медленно. Работе мешали разногласия и темпераментность обоих режиссеров. Если один из них репетировал сцену с актерами — то другой не соглашал-

ся с трактовкой, если один снимал эпизод — другой браковал его. Споры были очень жаркие. С горем пополам картину закончили, но она на экран так и не вышла.

Трудно шли съемки и по картине «Восстание рыбаков», которую ставил Э. Пискатор. Работа над фильмом несколько раз прерывалась. В 1933 году картина была, наконец, закончена с другим составом группы и с русскими актерами. В том же году она вышла на экраны.

Нашим советским киноработникам довелось работать в Германии, где, например, ставилась картина «Живой труп». Главную роль — Федю Протасова — играл В. Пудовкин. Пудовкин же помогал режиссеру фильма Ф. Оцепу. Снимал картину Головня, оформлял постановку я. Из советских актрис, помню, снималась Ната Вачнадзе (цыганка Маша), остальные роли в фильме исполняли иностранные актеры: Лиза, жена Протасова, — Мария Якобини, Саша, сестра Лизы, — Виола Гарден, мать Карснина — Ю. Серда, Каренин — Пагль Дисель и другие.

Интерес, проявленный со стороны германских кинематографистов к нашей группе, был особый. Еще бы, в картине в главной роли снимался режиссер Пудовкин, фильм которого «Потомок Чингис-хана» должен был появиться на экранах Берлина.

Внимание всей кинематографической общественности Берлина к нашей работе мы особенно почувствовали на премьерах картины (я не описался, именно на премьерах). У нас в стране премьерой считается первый общественный показ законченной картины. В Германии же премьера фильма организовывалась еще в процессе съемок. Обычно выбиралась наиболее эффектная сцена, в которой участвовали главные герои, и на ее просмотр приглашалась пресса и прокатчики. Представители «Прометеуса», организовывавшего прокат советских картин в Германии, прозели две такие премьеры по фильму «Живой труп». Мы показали сцену «в зале суда» и «вестибюль суда». Обе премьеры прошли с большим успехом в присутствии огромного количества гостей.

Работали мы очень слаженно, и картину закончили в срок, согласно договору.

Альбом памяти

Когда я вспоминаю свой путь художника в кино, я всегда мысленно возвращаюсь к годам моей юности, когда формируется художническое мировоззрение, накапливается опыт.

Мой жизненный и творческий путь был сложен. Куда только не забрасывала меня судьба. В юности я был предан театру. За годы скитальческой театральной жизни много было пережи-

то, но ничто, никакие преграды не могли поколебать моего желания осуществить заветную мечту. Недостаток образования я пополнял чтением. Я много читал об искусстве. В наследство от моего первого учителя — художника В. Виноградова — мне осталось большое собрание книг. Из них я узнавал о жизни замечательных людей, художников, артистов, поэтов. Много из прочитанного запечатлелось у меня в памяти.

С особым увлечением я читал о Леонардо да Винчи. Следуя его советам, развивал свою зрительную память, учился наблюдать. Я мысленно рисовал в деталях все виденное, многое мог почти безошибочно воспроизвести в рисунке, макете.

Первые мои наблюдения были связаны с городом, в котором я жил. Одесса давала обильный материал для наблюдений. И в те дни, когда я был свободен от разных случайных работ, с альбомом и фотоаппаратом я отправлялся в путешествие. В окрестностях Одессы не было уголка, где я не побывал. У рыбаков Люстдорфа, Малого и Большого фонтанов и Дофиновки, в каменоломнях Хаджибея и Нерубайска, в рабочих районах Молдаванки, Пересыпи — везде я видел нечеловеческий тяжелый труд. Порт и карантинную гавань с ее многочисленными пристанями я знал во всех деталях и бытовых подробностях еще в раннем детстве. Я видел строителей, работающих от восхода и до захода солнца, и рисовал их. Я наблюдал за городом, который украшался красивыми зданиями и богател за счет людского пота и крови. Я рисовал быт улиц, где находились конторы и фешенебельные кафе. В этих кафе сидели маклеры, скупщики, перекупщики, агенты банков и экспортных контор, и все эти дельцы процветали за счет зерна — главного источника экспорта, вывозимого за границу сотнями кораблей всех стран из Одесского порта.

Мне нравилось смотреть на город с мостов, любоваться перспективой улиц и видами на порт. Мне нравилась архитектура Одессы.

Других больших городов я тогда еще не видел. С Москвой, Петербургом и другими городами России я впервые познакомился по гравюрам и художественным изданиям.

С первых лет работы в кино меня особенно интересовали съемки, производимые на натуре. Они были интересны по своим фотографическим качествам и насыщенностью светотени. Павильонные съемки мне казались плоскими.

Просматривая почти все выходившие в те годы на экран картины, я всегда обращал внимание на сцены, снятые на натуре. Потом я узнавал, где они снимались. Так постепенно, собирая сведения от своих товарищей — операторов и режиссеров, я пришел к выводу, что большинство натуральных съемок в первые

годы кино производилось в Сокольниках, Петровском парке, Петровско-Разумовском, Нескучном саду, на Воробьевых горах и ближайших дачных местах.

Как-то я купил несколько художественных изданий, где были серии «Старая Москва» и «Подмосковные усадьбы», запечатлевшие все богатство русской архитектуры и живописность подмосковных усадеб с их садами, прудами и парками. У меня родилась идея завести свой альбом, куда бы я вносил для памяти мои наблюдения в виде рисунков и фотографий.

В альбом я заносил рисунки понравившихся мне живописных мест Подмосковья — речки, озера, деревушки, дороги. Я рисовал излюбленные места художников Нестерова, Поленова, Левитана. Как только выдавался свободный день, я садился на велосипед и начинал объезжать Подмосковье. С каждой такой поездкой радиус моих маршрутов расширялся.

Мой альбом беспрерывно пополнялся интересным натурным материалом, но применения ему я пока не находил. И только в 1918 году, во время постановки пушкинской «Метели» и работы над фильмами «Сорока-воровка», «Поликушка», мой альбом сослужил свою службу.

Потом уже, во время работы в «Межрабпомфильме», ко мне часто обращались режиссеры и операторы с просьбой подсказать, где можно провести натурную съемку, и я всегда помогал им, сообщая адреса.

В картинах «Конец Санкт-Петербурга» и «Окраина» натурные съемки фронтовых эпизодов мы производили около Ленинградского шоссе в живописном овраге, где протекала речка Химка. В других картинах были отсняты живописные дороги села Коломенского и села Дьяковского.

В 20-е годы под Москвой еще можно было найти любой пейзаж, характерный для многих мест России. К примеру, в картине «Миргород» вся натура снималась в ста километрах от Москвы, в Мещерском, около станции Белые столбы. С точки зрения кинематографистов, натура была идеальной: пересеченная живописная местность с небольшой церквушкой, прудом, садовыми. Совершив ряд пристроек для съемок первых планов, мы создали типичную Миргородскую площадь с ее знаменитой непросыхающей лужей.

Но время шло! Вся Советская страна жила кипучей созидательной жизнью первых пятилеток. Строились новые заводы и фабрики, прокладывались улицы, возникали поселки, старые живописные пустыри превращались в благоустроенные жилые районы. Мой альбом стал терять свою актуальность.

Одну из первых потерь я обнаружил, когда поехал смотреть стройку канала Москва — Волга. Исчез некогда живописный

овраг на Ленинградском шоссе, на его месте работали тысячи людей и машин, создавая Химкинский речной порт.

Все вокруг так стало быстро преобразаться, что я со своим альбомом старого Подмосковья стал все чаще попадать впросак.

Как-то по картине «Любовь и ненависть» потребовалось произвести досъемки натуры, которые не успели отснять в Донбассе. Надо было заснять хатенки с сарайчиками и дорогу со спуском в лощину на фоне чистого горизонта. Я, как обычно, указал адрес, имея в виду Верхние котлы, где по дороге в Коломенское, в лощине находился поселок, состоящий из большого количества хибарок и сарайчиков, что могло соответствовать старому шахтерскому поселку Донбасса. Необходимую дорогу на взгорье с чистым горизонтом я указал в том же месте, вблизи Коломенского.

Режиссер и оператор поехали по указанному мной направлению. Вскоре они вернулись и сказали мне:

— Дядя Сережа, ты ошибся, дал нам не тот адрес. В Верхних котлах по дороге в Коломенское нет никаких хибарок, нет и твоей живописной дороги. Там сейчас асфальтированные улицы и громадные дома...

Я не поверил и решил посмотреть сам. Действительно, там, где еще недавно в лощине стояли хибарки, теперь строился какой-то завод, а вся дорога на Коломенское превратилась в благоустроенную улицу с пятью-шестьюэтажными домами и асфальтом.

Так постепенно я стал зачеркивать в своем альбоме проселочные дороги, мосточки, околицы—Тушино, Захарково, Левоньково, дорогу с безлесным горизонтом Подольска. Там теперь выросли громадные дома и коттеджи, появились асфальтированные улицы с электрическим освещением. Исчезли живописные пейзажи и возникли новые, индустриальные. Строились заводы, фабрики и жилые кварталы. Мой альбом старел.

Я не сожалел об этом. За эти годы я увидел столько нового, интересного, содержательного, что сожалеть об исчезнувших проселках не приходилось. Перед моей страной открывались широкие пути, бескрайние перспективы счастливой жизни.

Слово художника кино

Когда я пришел в кинематограф, у меня уже был большой театральный опыт. К тому же я имел солидную репутацию универсала, который в театре умел делать все: изготавливать декорации, бутафорию, ставить освещение, создавать грим, играть.

В кино я начал кропотливо изучать новое для меня искусство с его техникой, трудностями и неполадками, возникавшими в:

процессе съемок. Все свои наблюдения я по обыкновению записывал в дневник.

В те годы роль художника в кино была подсобной, скорее исполнительской. Он всецело находился в подчинении режиссера, который диктовал мотивы декоративного оформления картины. Сами же режиссеры в то время стремились делать кинопостановки похожими на театральные спектакли.

У меня была большая коллекция различных художественных изданий, альбомов, монографий по истории искусства. Поэтому я всегда предлагал режиссерам, с которыми я работал, обильный иллюстративный материал, из которого мы часто заимствовали мотивы или брали для будущей картины целиком стиль и форму изобразительного решения.

Позднее в советском кино эти традиции продолжались. С приходом в художественную кинематографию в 1923—1925 годах С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, С. Юткевича, А. Довженко, Л. Кулешова, Ф. Эрлера, Г. Козинцева и других молодых режиссеров началась новая эпоха. Некоторые из них пришли из смежных искусств — от живописи и декоративного искусства, другие (как С. Эйзенштейн) хорошо знали и понимали живопись. Все это сыграло немаловажную роль в развитии изобразительных форм кино, способствовало повышению и росту операторского мастерства.

Живописная школа оказала большое влияние на мастеров советского кино — режиссеров, операторов и художников. Всю жизнь я помнил замечательные слова Леонардо да Винчи. Он говорил, что тот, кто презирает живопись, не любит ни философии, ни природы.

Уходящая далеко в древность культура живописного искусства создала свои законы, которые не были целиком обязательными для каждого художника-живописца, но они формировали в той или иной мере его художественное мировоззрение. И нас, киноработников, должны интересовать законы и формы изобразительных средств, которые составляют основу живописи. Они могут оказаться полезными и для кинематографа. Как для живописи, так и для кино обязательны общие законы композиции, законы освещения (светотеневая организация кадра), законы колорита (распределение красок).

От художника, пришедшего в кино в период организационного становления советской кинематографии, требовалась максимальная разносторонность знаний и навыков. Он должен был быть архитектором-строителем, живописцем, прикладником и в ту пору администратором-хозяйственником. Он должен был знать все ремесла рабочих, производящих кинодекорации, — столяров, плотников, маляров, бутафоров, драпировщиков. Он

был одновременно художником, заказчиком и руководителем съёмок. Сколько в те годы работало на разных киностудиях художников, оглично зарекомендовавших себя, от которых действительно зависел успех постановки.

В. Адсн, В. Баллюзек, В. Егоров, Б. Дубровский-Эшке, С. Кузнецов, И. Махлис, В. Рахальс, Н. Суворов, И. Степанов, А. Уткин, Е. Еней. Это те мастера, благодаря которым рождалась новая советская техника в декорационном строительстве, каждый из них внес в нее свою долю опыта и знаний.

Кинопроизводство в 20-е годы разрасталось бурно, возникали новые киностудии в национальных республиках, а это ставило задачу срочной подготовки кадров художников кино. На первых порах, пока мало было специалистов, приглашались крупные художники театра — А. Арапов, В. Симов, И. Коглинский, В. Эристов, И. Рабинович, А. Родченко, Б. Эрдман и другие. Украинская киностудия пригласила для работы специалистов из Германии — архитекторов Байзенгерца и Шафенберга.

Мне, как руководителю художественно-декоративной части киностудии «Межрабпомфильм», довелось поработать со многими театральными художниками.

Но особенно трудно приходилось тем немногим специалистам, которые связали свою жизнь только с кинематографией. Заказов было много, и мы работали в постоянной спешке. Часто мне, например, приходилось в год работать по четырем картинам. Я не успевал рисовать эскизы и руководил изготовлением декораций непосредственно на съемочных площадках. Для особо сложных декораций мы делали макеты, на которых разрешались и задачи освещения.

Прошли годы, и я могу сказать, что никогда в декорациях не искал оригинальности во что бы то ни стало. Мое стремление было иным: создать художественную форму, подчиненную сценическому действию, содержанию кадра.

Режиссер Протазанов, с которым я работал по многим картинам, говорил: «У вас, дядя Сережа, в каждой декорации имеется свой адрес».

В этом был смысл всей моей работы как художника кино.



Мало кто знает, что Валерий Яковлевич Брюсов был одним из тех, кто участвовал в создании советского кино.

В. Я. Брюсов пришел в советское кино в трудные годы гражданской войны, когда многие прославленные кинорежиссеры и артисты бежали вместе со своими кинохозяевами на юг, к белым, а оставшиеся в Москве кинематографисты, выжидали развязки событий. Работа в никому еще не известных, только организованных кинокомитетах требовала от кинематографистов немалого гражданского мужества. Не все решались на этот шаг в первый год Советской власти. Поэтому новая советская киноорганизация обратилась за помощью к людям, непосредственно не связанным с кино. На призыв Кинокомитета откликнулись виднейшие деятели литературы и искусства — А. М. Горький, В. В. Маяковский, А. С. Серафимович, Ф. И. Шаляпин, В. Я. Брюсов, многие актеры театра, искусствоведы, критики.

В пустынных, нетопленных комнатах роскошного особняка бывшего фабриканта Лиозозова в Гнездиновском переулке, где находился Кинокомитет (а ныне Комитет по делам кинематографии при Совете Министров СССР), собирались люди, имена которых знала вся читающая Россия. Вместе с наркомом просвещения А. В. Луначарским они садились за один стол с кинематографистами, чтобы решать сложнейшие задачи рождающейся советской кинематографии.

А. С. Серафимович и В. Я. Брюсов занимались литературной редакцией поступающих в кинокомитет сцена-

риев. В литературной редакции Валерия Яковлевича режиссер А. Разумный ставит в 1918 году фильм «Восстание» (автор сценария В. Добровольский), а в 1919 году осуществляет первую в кино экранизацию горьковского романа «Мать».

Кроме того, в 1918—1920 годах Брюсов и сам писал сценарии. В его архиве остались три сценария — «Карма», «Родине на жертву любовь» и «Перемена судьбы». Наиболее законченным был сценарий «Карма», который Московский кинокомитет приобрел для постановки; с автором 29 июня 1918 года был заключен договор. Но фильм поставлен не был.

В Центральном государственном архиве литературы и искусства СССР сохранились никогда ранее не публиковавшиеся воспоминания А. С. Вознесенского, одного из участников этих совещаний. Александр Сергеевич Вознесенский (1880—1939) был писателем, драматургом и сценаристом.

В первые годы советского кино он выступал и как автор многочисленных сценариев и как кинотеоретик. Его воспоминания в основном относятся к дореволюционному периоду. Он рассказывает в них о своих встречах с Л. Н. Толстым, И. Е. Репиным, П. Н. Орленевым, Леонидом Андреевым, С. Пшибышевским и многими другими. О кино Александр Сергеевич вспоминал только в одной главе, посвященной В. Я. Брюсову. Вознесенский пришел в Кинокомитет позже Брюсова, поэтому и его воспоминания охватывают период начала 20-х годов.

Ю. Красовский

В 1921 году, когда послевоенная разруха тяжело отражалась еще на всей нашей культурной работе, и в частности на восстановлении кинопроизводства, я был приглашен в качестве члена Художественного совета в Московский кинокомитет. На первом же заседании мое внимание обратил на себя молчаливый худощавый человек в черном скюртуке с белым воротничком (большинство носило тогда «толстовки»), со скрещенными на груди руками, сидевший почти неподвижно и внимательно слушавший всех говоривших. Иногда он разнимал руки, делал мелкую пометку карандашом на лежавшем перед ним листке и снова принимал прежнюю позу.

Я мучительно взглядывался в бледное, калмычки-некрасивое и в то же время приковывающее к себе умное лицо, которое казалось мне давно знакомым. И вдруг догадался: портрет врубелевской кисти. Действительно, это был Брюсов.

Он молчал и на последующих двух-трех заседаниях.

— Валерий Яковлевич, — услышал я шепотливый вопрос председателя по окончании одного из наших собраний, — почему вы не выступаете? Ваше мнение было бы очень ценно.

— Я еще не знаю предмета, — донесся до меня ответ поэта.

Однажды заседание наше было посвящено разбору поступивших сценариев. Среди них был и мой сценарий «Спартак», сделанный по известному роману Джованьоли. Вдруг Брюсов поднял руку, перебивая мое чтение:

— Не может этого быть! — громко отчеканил он.

— Чего не может быть? — спросил я.

— Окна, — ответил Валерий Яковлевич.

— У меня не сказано «окна», — возразил я, — но просветы в архитектуре римского здания возможны. Во всяком случае, детали сцены изложены мной по роману.

— Не может быть, — с тою же чеканной настойчивостью повторил Брюсов.

Зная, что Валерий Яковлевич не только поэт, но и ученый-историк, специально занимавшийся исследованиями в области античного Рима, я был, естественно, смущен. Но дня три спустя я с плохо скрываемым торжеством принес в Кинокомитет толстую книгу романа: «порочное» место в моем сценарии было тождественно с его текстом.

Брюсов прочел и впервые приветливо улыбнулся.

— Вы правы, — сказал он. — Но переводчик неправ; я проверю по оригиналу.

Проверял ли Валерий Яковлевич текст оригинала — не знаю, так как больше к этому вопросу мы не возвращались. На следующем заседании поэт вместе с другими членами Совета голосовал за принятие моего сценария, и он был приобретен Кинокомитетом...

По моему предложению Советом было решено организовать специальную кинотруппу. Мне было поручено произвести набор участников. Я беседовал с желавшими вступить в нашу труппу, испытывая через подробный коллоквиум степень культурности и способности будущих киноактеров. Члены Совета также присутствовали на этих собеседованиях и иногда задавали вступающим вопросы.

Однажды, оглянувшись, я увидел, что за моей спиной стоит Брюсов. Я подвинулся, предоставляя поэту место рядом с собой, у стола. В это время к столу подошла молодая, стройная, восточного типа девушка и, сверкая красивыми черными глазами, с подчеркнутой уверенностью стала отвечать на мои вопросы. Она, видимо, привыкла высоко ценить свою красоту и не сомневалась, что имеет все права на трон «королевы экрана». Зато ничего в искусстве она не понимала, не понимала и специфики искусства кино.

— Вы знаете армянский язык? — вдруг спросил Брюсов.

— Да, — вскинув горделиво голову, ответила девушка, — я армянка.

— А армянских поэтов знаете? — продолжал спрашивать Валерий Яковлевич.

— Нет, — с легкой гримасой ответила она.

— А русских?

— Знаю, Бальмонта, Брюсова, Блока, Есенина...

— Почему же вы не знаете армянских поэтов?

— Потому что... Да для чего мне они? Я даже имена их не знаю.

— Печально, — сказал поэт. — Это одна из древнейших и прекраснейших в мире литератур. Поэты Армении более великие, чем Бальмонт и Брюсов.

Девушка снова состряпала пренебрежительную гримаску, не догадываясь, конечно, о том, кто с ней говорит. Она оказалась предельно невежественной во всем, что могло бы явиться первоначальной основой для будущей актрисы. Я поставил против ее фамилии минус (не принята). Когда она отошла, Брюсов заглянул в мою запись и, удовлетворенно сложив руки на груди, откинулся на спинку стула...

Вечером назначено было совещание, которое должно было состояться «при любом количестве собравшихся». Предмет обсуждения, по-видимому, считался очень важным, потому что повестка чуть ли не «молила» прибыть в Кинокомитет.

В тот день шел резкий дождь, по улицам кружили вихри непогоды, и я еле-еле добрался с Чистых прудов до Гнездниковского. В зале, где происходили наши собрания, никого не было. Так показалось мне вначале. На самом деле там был Брюсов: темным силуэтом, сливаясь с сумраком неосвещенного зала, он стоял в дальнем конце комнаты и что-то писал в небольшой записной книжке. Моего прихода он не заметил.

Вошел служитель и передал, что председатель предложил по телефону начинать без него, так как он вынужден будет задержаться. Председательствовать он просил товарища Брюсова.

Услышав свое имя, Валерий Яковлевич сразу повернулся, положил в карман книжку. Он подошел ко мне, поздоровался и опустил на соседний стул... Никто больше в тот длинный вечер в Кинокомитет так и не пришел. Я объяснял это жуткой непогодой, но Брюсов не согласился:

— Нет, — сказал он, — это наша недисциплинированность. Мы еще не научились работать. Оттого у нас мало и хороших чиновников и хороших поэтов.

Я невольно улыбнулся непривычному сопоставлению. Брюсов нахмурился и повторил:

— Именно так. Вы, как и другие, вспоминаете в вашей книге «Поэты, влюбленные в прозу» мой стих о «мечте» — «волах» в поэзии. Но это надо принять без всякой иронии. Мечты у нас и до сих пор много, а воли немного...

Пробираясь переулками домой, я мысленно повторял наш разговор и старался оценить таившийся в нем смысл: поэт, обремененный множеством занятий (он тогда заведовал литера-

турными и художественными отделами чуть ли не во всех культурных организациях Москвы), первым явился в Кинокомитет на заседание, которое объявлялось «весьма нужным». Он явился под ливнем, в осеннюю стужу, а никто из членов Совета не пришел...

И в этот угрюмый, неприветливый вечер я понял Брюсова глубже, чем понимал его из книг. Сам бессменно и плодотворно работавший у своего поэтического станка, он ждал честного и упорного труда от всех своих современников, от всей своей великой новостроящейся страны.

«Вперед, мечта, мой верный вол...
Я сам тружусь, и ты работай!»



В архиве известного советского кинорежиссера и художника Владимира Владимировича Баллюзека (1881—1957) среди рукописей, эскизов, рисунков и фотографий сохранились небольшие незаконченные наброски мемуаров.

У Владимира Владимировича была большая, интересная жизнь. В молодости студентом он принимал участие в революционных кружках, подвергался преследованиям, жил в эмиграции, работал художником в театрах Парижа, под руководством А. Н. Бенуа оформлял в Московском Художественном театре пушкинские спектакли. После встречи с Я. А. Протазановым работал в кино, был режиссером и художником, принимал участие в создании таких фильмов, как «Отец Сергей», «Комедианты», «Папиросница от Моссельпрома», «Праздник святого Йоргена» и др. В кино В. В. Баллюзек много экспериментировал, искал новые методы художественно-декорационного оформления фильмов, разрабатывал теорию кинодекорационного искусства.

Публикуемый в сборнике небольшой отрывок из его мемуаров рассказывает об истории постановки шедевра русского дореволюционного кино — фильма «Пиковая дама».

В один из морозных дней суровой зимы 1915 года я познакомился в киноателье Ермольева с режиссером Протазановым. Наш первый разговор был откровенным и поворотным в моей судьбе

театрального художника. Яков Александрович замыслил экранизацию «Пиковой дамы» и искал единомышленников. Его тщательная подготовка к постановке была необычной для того времени, когда киноделы рассматривали экранизацию классики лишь как средство легкой наживы. Сценарии стряпались быстро, постановка фильма обходилась дешево, а популярность самого произведения в любых условиях обеспечивала прочный успех в прокате. Естественно, что при таких методах работы зритель видел на экране лишь жалкую пародию на классику. Но наших кинохозяев это мало беспокоило: они получали свои барыши.

Из разговора с Протазановым я понял, что Яков Александрович задумал раскрыть глубину трагической повести Пушкина средствами кинематографа, в строгой реалистической манере.

В тот год на сцене Московского Художественного театра были показаны «маленькие трагедии» великого русского поэта, и Протазанов находился под большим впечатлением этих спектаклей. Особенно ему понравились наши с А. Н. Бенуа декорации и костюмы. Разговаривая со мной, Яков Александрович говорил о своем желании добиться в будущем фильме единства художественного замысла с актерской игрой и изобразительным решением.

Незадолго до встречи с Протазановым мне пришлось работать с Александром Николаевичем Бенуа над оформлением «Каменного гостя». Многие художники до и после него оформляли пушкинские спектакли, но мне кажется никто из них не смог так изумительно точно и поэтично передать стиль и дух эпохи. Мне всегда казалось, что романтизм пушкинских произведений был близок творчеству этого художника. Того же мнения был и Яков Александрович.

Единство наших взглядов, видимо, удовлетворило Протазанова. Он предложил мне принять участие в художественном оформлении его фильмов, я согласился. Мне казалось, что в кино открываются заманчивые перспективы для художников, и я решил перейти в кино. Правда, мои товарищи — коллеги по театру — довольно скептически отнеслись к моему выбору. Да это было и не удивительно, если вспомнить, что из себя представлял кинематограф в свои первые годы. Его и за искусство тогда не считали. Так или иначе, но разговор с Протазановым решил мою судьбу, я стал художником кино.

До постановки «Пиковой дамы», на которую, собственно, я и был приглашен Яковым Александровичем, мне с ним пришлось сделать две картины — «Нищая» и «Суд божий». Во время съемок я познакомился с коллективом, с которым мне предстояло работать по картине. В то время в киноателье Ермольева работало несколько коллективов, группировавшихся вокруг режиссе-

ра Ч. Сабинского и двух молодых режиссеров, пришедших несколько позднее, — Г. Азагарова и А. Волкова.

Работу этих трех коллективов отличали быстрота постановки картин на несложные сюжеты при малом расходе материальных средств и постоянный коммерческий успех их фильмов в прокате. Иначе работала киногоруппа Протазанова. К съемкам особо сложных картин долго, тщательно и старательно готовились.

Наши две картины «Нищая» и «Суд божий», в оформлении которых впервые в кино я принял участие, рассматривались Протазановым как подготовка к постановке «Пиковой дамы».

Сейчас уже трудно вспомнить, что это была за картина. Первый фильм — «Нищая» — был поставлен по мотивам песни Беранже «Подайте Христа ради ей». Протазанов не намеревался в картине показать подлинную эпоху Беранже. Однако ни в игре актеров (И. Можухина, Н. Лысенко и других), ни в оформлении самой картины не было того пресловутого фальшивого западноевропейского стиля, который был так характерен для большинства фильмов коммерческого кинематографа. Следующий фильм, в котором я принимал участие, был сделан также на западноевропейском материале; он назывался «Суд божий». Очевидно, это была совсем слабая картина, если ничего, кроме названия, она не оставила в памяти. Третьим фильмом была постановка «Пиковой дамы».

Переход от этих двух фильмов к «Пиковой даме» совершался незаметно (или мне так по крайней мере казалось). В предварительных беседах с Протазановым и оператором Е. Славинским мы решили, что в своей постановке будем стремиться быть как можно ближе к содержанию и духу пушкинской повести.

Правда, в некоторых случаях мы решили заимствовать изобразительное решение сцен из театральных постановок. Мне как художнику казалось, что театральное оформление некоторых спектаклей, и особенно оперы П. И. Чайковского, настолько прочно запало в память людей, что кое-что можно было взять от них и для фильма. Да и сам Яков Александрович, который в те годы находился под большим впечатлением от новой рахманиновской интерпретации оперы «Пиковая дама» (я знал, что он до этого не пропустил ни одной новой постановки замечательной оперы), был того же мнения.

Вслед за Пушкиным и Рахманиновым в фильме «Пиковая дама» Протазанов стремился к глубокой психологической трактовке образа Германа, стремился показать трагическую драму «маленького человека», его сны и грезы о богатстве и личном счастье.

Влияние рахманиновской постановки в Большом театре сказывалось и в композиционном и художественном решении филь-

ма. Как известно, в опере «Пиковая дама» время действия по крайней мере лет на тридцать отстает от времени, описанного А. С. Пушкиным. Вместо эпохи царствования Николая I в опере показывались екатерининские времена. Поэтому и в изобразительном решении ряда эпизодов (сцены молодости графини, появление призрака и т. д.) мы считали нужным следовать оперным декоративным приемам.

Отсюда и традиционное смещение в театре, а затем и у нас в фильме места действия в этих эпизодах. В театре (и в фильме) призрак появлялся перед Германом не дома, как было в повести, а во время его дежурства в казарме. Такое смещение места действия нам казалось выигрышным и для экрана.

Зато выразительные средства кинематографа позволяли более впечатляюще передать обстановку в особняке графини. Я хотел показать на экране не оперную роскошь фрейлины екатерининских времен, а подлинное окружение старухи, пережившей блистательную эпоху Людовика, Екатерины II, Павла и Александра, и ныне живущей, подобно Аракчеву, среди причудливого смешения богатых бронзовых светильников и кадок с домашними соленьями.

Иначе, чем в театре, я хотел снять и всю сцену письма Лизы, когда она подробно описывает расположение комнат особняка графини. По-моему, кинематографически интереснее было бы ее показать прохождением героя через бесконечные анфилады затхлого особняка. Тем более, что такие особняки еще сохранились кое-где в Москве и Петрограде.

Я помню, как мне долго пришлось отстаивать эту свою мысль, приводившую в ужас некоторых участников постановки. Мне помог Мозжухин, который согласился, следуя записке Лизы, пройти по анфиладе незнакомых комнат спиной к аппарату и зрителям.

Для съемки этого эпизода я сделал специальное устройство из двух велосипедов. Кинокамера неотступно следовала за спиной Германа (Мозжухина), открывая глазам зрителей панораму бесконечных гостиных старого особняка. Движущаяся кинокамера заставляла зрителей испытывать то же чувство, которое испытывал Герман, впервые обозревая незнакомую обстановку. По выражению режиссера Н. Н. Евреинова, это был такой момент, когда зритель временно становился субъективным, а не объективным, когда возникала монодрама.

В фильме «Пиковая дама» было еще несколько кадров, которые как бы перекликались с рахманиновской постановкой. Мне хотелось для передачи атмосферы столичной жизни ввести в фильм популярную в опере сцену «зимней канавки» в декорациях Большого театра. Но как-то вышло, что я должен был

ограничиваться в выборе объектов съемки, и поэтому всю «зимнюю сцену» снимали в декорациях, изображавших набережную реки Фонтанки около Летнего сада.

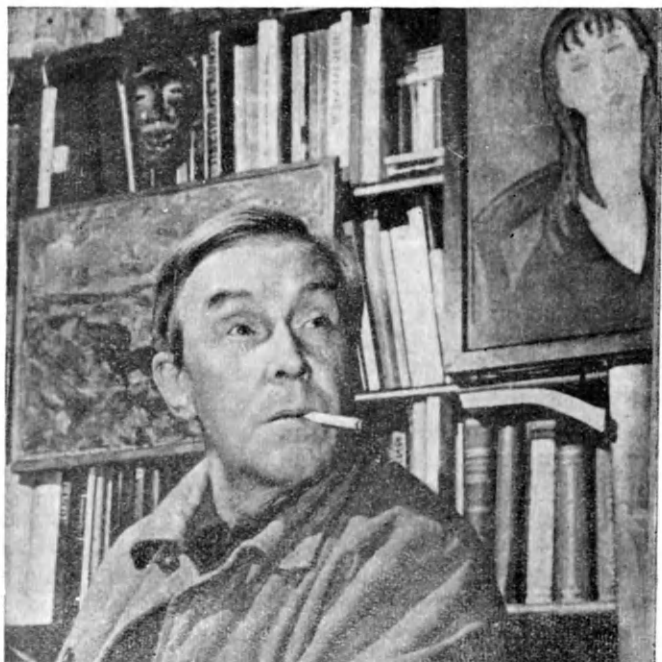
Эта съемка была необычной для того времени. Впервые в павильоне снималась натура — сцена на улице города. До этого все эпизоды, действия которых происходили на улицах городов, деревень, иначе говоря «на природе», снимались только на натуре. Если, например, нужно было на экране показать ночь, то операторы снимали натуру днем против солнца («контражуром») и затем пленку после проявки вирировали в синий («холодный») цвет. Мы же засняли всю зимнюю натуру в павильоне, причем эта сцена по изобразительному решению была одной из лучших в фильме.

«Зимняя сцена» была не единственной трудной. И в ряде других эпизодов пришлось решить сложные оформительские задачи, чтобы добиться особой выразительности кадра. Напомню о не вошедшей в фильм сцене «графиня в молодости». Действие должно было происходить на веранде, перед дворцом в Версале. Для создания на экране полной иллюзии настоящего дворцового ансамбля мы совместили при съемке декорации, изображавшие двери и окна дворца, с уменьшенным макетом бассейна, и на фоне черного бархата, передававшего глубину ночи, зажгли фейерверк. Эффект был поразительным. К сожалению, во время съемки от фейерверка загорелся бархат, и от этой сцены пришлось отказаться.

«Сгоревшую» сцену заменили в фильме игровой интимной сценой в будуаре. Декорации будуара я почти полностью списал с обстановки одной из комнат княжеского особняка Юсуповых в Петрограде (тогда там находился театр «Кривое зеркало»).

С Протазановым было легко и интересно работать. Он как режиссер не ограничивал фантазии художника, поощряя инициативу членов коллектива. При этом он незаметно, очень деликатно, но настойчиво требовал от меня единства изобразительного, художественного решения картины с общим замыслом фильма. Ценно было и то, что Яков Александрович добивался от художника не просто эффектно написанных декораций, а направлял его внимание на раскрытие изобразительными средствами психологической сущности образа.

После «Пиковой дамы» я работал с Яковом Александровичем в кинокартинах «Тася», «Женщина с кинжалом», «Малютка Элли», «Горничная Дженни» и других. В 1918 году, уже после Октябрьской революции, я как художник помогал ему заканчивать фильм «Отец Сергей», который был им задуман еще во время работы над «Пиковой дамой».



Мемуары так же различны, как различны характеры их авторов. Иные из них обиженно рассчитываются с прошлым. Им кажется, что, если бы их слушались, история развивалась бы по-другому. Таковы большей частью воспоминания отставных государственных деятелей.

Другие оправдываются перед историей. Они стараются показаться лучшими, чем были, умалчивают о поражениях и преувеличивают успехи. Много таких мемуаров написали в XIX веке актеры и генералы.

Есть мемуаристы бесхитростные. Им хочется поведать читателю все о себе. Они охотно сообщают о том, как и чему учились, подробно повествуют о семейных радостях и неурядицах, рассказывают о том, что ели и что пили. Они повинуются непреодолимому желанию оставить о себе память. Сами мемуаристы неинтересны, интересен быт их эпохи.

Некоторые авторы воспоминаний снижают величие своих современников до своего масштаба. Так, крупный актер, рассказывая о встречах с Львом Толстым, заметил только то, что он ел очень изысканную вегетарианскую пищу. К характеристике Толстого это наблюдение мало что прибавило, но зато стало ясно, что автор мемуаров — чревоугодник.

Воспоминания Эраста Павловича Гарина совсем непохожи на такие мемуары. Он пишет не о быте, хотя бытовые детали присутствуют в его описаниях. Он рассказывает не о знакомых ему людям, хотя по ходу повествования характеризует их, он сообщает не только о своих актерских и режиссерских удачах и неудачах. Все это — не главное для мемуариста.

Воспоминания Гарина — это рассказ о том, что он любит в искусстве, о том, что его радовало и изумляло, о том, чего он добивался и как приходил к искомому результату. Гарин не хвастает успехами и не оправдывает неудач. Он анализирует и те и другие.

Не всякий, даже крупный, мастер способен отнестись к своей работе строго и справедливо. И это зависит вовсе не от характера его творчества, хотя может показаться, что художник импульсивный и вдохновенный не способен раскрыть свои творческие «секреты» так, как это может сделать мастер расчетливый и рациональный. Для того чтобы ввести постороннего в свою творческую лабораторию, чтобы точно и беспощадно анатомизировать вдохновение, мало дара художника-аналитика. Нужно обладать даром критика, пусть эта критика и относится к собственной работе.

Актерское искусство Гарина совсем не рационалистично. Сильная сторона его дарования не только в актерском уме, не только в способности вести мысль, но и в удивительном интуитивном чувстве правды поведения, в способности «оправдать» всякую ситуацию, каждый штрих заданного драматургом характера. И если прибегнуть к терминологии начала XIX века, в актерском характере Гарина совсем нет «каратыгинского» начала, хотя, конечно, на Мочалова Гарин совсем не похож. Вместе с тем Гарин, крупный мастер искусства театра и кинематографии, способен не только к вдохновенному исполнению образа, но и к анализу созданного.

Мне кажется, что крылатое выражение «актер умирает в образе» не совсем верно. В том-то и дело, что крупный актер всегда узнается в любой роли. Правда его исполнения возникает где-то на пограничье, вернее, в столкновении его собственной индивидуальности с индивидуальностью, заданной драматургом, она возникает из взрыва, созданного этим столкновением. Поэтому-то и нельзя сказать, что Сальвини играл Гамлета хуже или лучше Гаррика, или Мочалов — хуже или лучше Моисси. Мы знаем столько великих Гамлетов, сколько великих актеров их сыграли. Каждый образ возникает из сложного сплава. Тут сочетаются и личное переживание актером созданного драматургом характера, и его способность выразить взгляды эпохи на человека и историю, и, наконец, умение все это выразить в стиле искусства времени. И если актер крупен, если его индивидуальность своеобразна, то она присутствует в любой его роли. Актер не «растворяется» в образе, правильнее было бы сказать, что он авторизует его, делает его своим.

Об этом нужно было сказать, чтобы охарактеризовать воспоминания Гарина. Читая их, нетрудно проследить эволюцию его актерского образа, его художественной индивидуальности. В рассказе Гарина подчеркнута связь любого сыгранного им образа со всеми другими. Так получается, что все они вместе формируют цельный и единый образ актера, несмотря на то, что образ этот выявлен в разных произведениях кино и театра, в разных персонажах, написанных разными драматургами. Если сопоставить анализ ролей, произведенный самим Гариным, с тем, как он эти роли сыграл, возникает представление об интересной и своеобразной артистической индивидуальности, о едином актерском стиле. Гарину нет смысла «топить» себя в роли. Он остается Гариным, нисколько не становясь однообразным в ролях Хлестакова, Чацкого, Гулячкина (в комедии Н. Эрмана «Мандат»), сыгранных в театре имени Вс. Мейерхольда, и в сыгранных в кино ролях трех королей в трех сказках Е. Шварца, и в роли Тарелкина в трагикомедии Сухово-Кобылина.

Искусство всегда отражает свое время — это знают все, но не все способно об этом рассказать. У Гарина есть настоящее чувство истории. Поэтому он всегда говорит о себе, о своем искусстве в связи с породившим его временем.

М. Блейман

Метаморфозы происходят не только с киноискусством, но, видимо, и с его любителями, поклонниками и зрителями.

И происходят совсем неожиданно, как в тот тихий вечер, когда проголодавшаяся компания актеров медленно брела по тихим московским улицам. Мы вошли в небольшой ультрасовременный ресторанчик «Жургазобъединения», или, как он обиходно назывался, ресторанчик «Огонька».

Утоление голода заканчивалось, когда последние лучи солнца уже уходили с вершущек деревьев и верхних этажей многоэтажных домов.

— Ребята! Сейчас будут показывать старые фильмы! Пойдем?

— Пойдем! — ответили мы.

И вот мы в зрительном зале летнего кинотеатра. На экране обаятельная полуулыбка Макса Линдера, знакомая нам еще с подготовительных гимназических лет, вот испытанная, фарсовая традиционность Пренса. Но — что это? — все их ухватки и трюки, розыгрыши и перипетии не трогают современного зрителя.

На темном фоне экрана возникает надпись: «Оборванные струны». По улице приморского итальянского городка прогуливаются виконт и виконтесса. Они идут, любясь красотами субтропической природы, проходят мимо молодого нищего скрипача. Виконтесса небрежно бросает на него взгляд. И вдруг затаенная, подспудная страсть внезапно завладела ею. Она влюблена... А зрительный зал, наши современники, в это время содрогаются от гомерического хохота.

Да, резко изменилось наше восприятие кино за каких-нибудь несколько десятилетий. Сильная драма превратилась в фарс. Вот вам и «великое, вечное».

На том же сеансе мы посмотрели английскую королевскую хронику, где Георга V нам показывали то в костюме английского моряка, то в шотландской юбочке, то в Берлине, на пролетке рядом с Вильгельмом II, то во время войны против того же Вильгельма, в окопах.

Калейдоскоп костюмов, обрядов, обычаев был убедителен и интересен своей неестественной естественностью. А вот «Оборванные струны», сделанные в то же время, доставляли современному зрителю только ироническое удовольствие. В чем же дело? Может быть, уж очень изменилась техника кино?

Нет! Ведь даже «приход поезда» Люмьера не поражает вас допотопностью. Кинооператоры, снимавшие Георга, просто снимали своего короля. И все. Они не имели за пазухой того камня, что называется «художеством», то есть не владели особым свойством формировать характеры, среду и т. д.

Этот сеанс в кинозале ресторанчика «Огонек» мешал мне, не давал мне возможности спокойно закончить свой путь на Василь-

евскую, 13, чтобы принять участие в своем собственном творческом вечере, с показом своих работ, как это ни странно, тридцатилетней давности.

Расстояние во времени до моей первой роли в кино равнялось расстоянию от того «Огоньковского» вечера до виконтессы. Развевающиеся патлы нищего-скрипача не давали мне покоя. Мне надо было удостовериться в своей «прическе» на экране.

«Художественный замысел...» — утешал я себя, — разве мог он быть таким убогим, ограниченным и мещанским, каким был у виконтессы и нищего?

Разве мог такой «художественный замысел» существовать у нас после Великой Октябрьской революции; после трудов Мейерхольда в театре, когда он выбросил все навыки, темы, технику мещанского зрелища и вернул театру ему свойственную природу искусства, вооружив театр традиционной выразительностью; после трудов его ученика С. Эйзенштейна, который проделал этот переворот в кинематографе, дав зрителю «Броненосец» — кристаллический образец выразительности, свойственный новому искусству кино?

Но такие вершины доступны художникам исключительным!

И вот я стою на эстраде перед экраном, и уже нельзя сказать, как говаривал когда-то Геннадий Несчастливцев Аркашке: «Как я играл! Боже мой, как я играл... В последний раз в Лебеяди играл я Велизария, сам Николай Хрисанфыч Рыбаков смотрел. Кончил я последнюю сцену, выхожу за кулисы, Николай Рыбаков тут. Положил он мне руку на плечо: «Ты... говорит... да я, говорит... умрем, говорит...»

Сейчас будет «заряжена» в проекционный аппарат кино-пленка, и никакой уже Николай Хрисанфыч Рыбаков не сможет своим авторитетом опровергнуть впечатления зрительного зала.

Но пока еще не погас свет в зале, я должен ответить на вопросы товарищей.

Как всё началось

Начало моей кинематографической жизни было радостным, простым и естественным. Прилагательное «естественным» невольно вырывается, когда встречаешься с людьми, которым доверяешь, которые тебе интересны и для которых ты представляешь и деловой и человеческий интерес.

В эпиграф невольно как бы напрашиваются строчки:

«Начало было так далеко,
так робок первый интерес...»

Ленинградские режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг пригласили меня сыграть у них в кинокомедии «Путешествие по СССР» роль Барашкина. Партнерами были высокоодаренные известные по театру артисты М. М. Тарханов, М. И. Бабанова, С. Я. Каюков и совсем молодой тогда артист Ленинградского тюза Б. П. Чирков.

Над сценарием трудился Николай Погодин, в тот период находившийся в запале увлеченности кинематографом.

«Путешествие по СССР» был сценарием не туристическим. Это было психологическое путешествие российских мужичьих характеров из дубрей крепостничества, через артельное и первобытное бытие к вершинам советского, коллективного существования. Сценарий был написан в эксцентрической манере.

Николай Федорович Погодин придумывал парадоксальные сцены, дававшие богатейший материал и актерам и режиссерам. Так, голове артели (его играл М. М. Тарханов) автор придумал сны. То ему являлся черт и подвергал его искушению, взывал о возвращении к прошлому, смеялся над его настоящим; то ему снился ангел, тоже наполненный предосудительными предложениями. Словом, подсознание старика мучило, прошлое, которое наяву им преодолевалось. Действительность перемалывала его пережитки.

Михаил Михайлович Тарханов обладал таким огромным запасом курьезных, старорежимных наблюдений, что наполнял замысел автора и режиссеров рядом увлекательных и достоверных подробностей.

Роль, которую исполнял я, представляла для меня огромный интерес. В «Комсомольской правде» мы нашли «сверхзадачу» для этого персонажа. Газета рассказывала про дело одного комсомольца, в записной книжке которого нашлось четверостишие, им самим сочиненное:

«Я философ. И я познал
Законы, движущие миром,
И потому своим кумиром
Я безразличие избрал».

Кстати сказать, за этот поэтический афоризм парня исключили из комсомола.

Работа над картиной шла необыкновенно интересно. Репетиции помогали актерам находить новые выразительные черты характеров героев. Козинцев внушал нам, театральным актерам, острое внимание к кинокамере, деликатность игры на среднем, игровом плане, тонкость исполнения на укрупнениях и свободу, а подчас и резкость игры на общем плане.

Я пристально всматривался в процесс рождения картины. Прежде всего поражала неразрывная связь с самой жизнью; декорацией была сама действительность, реальное сочеталось с вымыслом. Эта градация допустимого преувеличения, «игры» необыкновенно обостряла чувство такта у актера. Он должен был постоянно помнить о конечном результате, представлять свое место в картине, в ее течении.

Первые просмотры материала в периферийном кинотеатре нас окрылили, и тут мы воочию познакомились с поэтическим мастерством Андрея Москвина. Он изобрел особую, вовсе не похожую на свои предыдущие работы манеру съемки: это была благородная, четкая и лаконичная графичность. Его необыкновенно грациозные кадры были одновременно достоверными и поэтическими.

Но вот мы стали замечать, что наша актерская увлеченность все чаще и чаще наталкивается на холодность режиссеров. Съемки проводятся все небрежнее и как бы нехотя. Наконец экспедиция свернула свою работу.

Замыслы

В Ленинграде показали материал «Путешествия» дирекции студии, членам художественного руководства. Но оригинальный жанр картины не заинтересовал, и наши режиссеры решили не доводить до конца съемки кинокомедии.

Многие из режиссеров, видевших материал, предлагали свои услуги, вызывались довести фильм до конца. Но дирекция пренебрегла этими предложениями. И усилия коллектива, труд такого уникального актера, как Тарханов, почти не знакомой тогда зрителям экрана первоклассной артистки Бабановой, молодых одаренных Каюкова и Чиркова, «пошел в корзину».

Не меньшее огорчение и досаду испытываешь при просмотре старого, немного фильма «Анна на шее», где в роли «его сиятельства» огромным юмором и настоящим киномастерством блеснул А. Петровский. Его работу можно сравнить с известнейшим в свое время В. Краусом. Но немцы своего актера сумели показать всесторонне, а мы показали сотую долю огромных артистических возможностей Петровского, да и то только из-за любви и внимания к актеру старейшего русского кинорежиссера Я. А. Протазанова.

Контакт, установившийся с Козинцевым и Траубергом, не нарушался и после незавершенного «Путешествия по СССР». Они задумали большую историко-революционную картину о большевике, о подполье, о борьбе с самодержавием. Картина условно называлась «Большевик». Начались съемки. В репети-

циях подготовили основные сцены. Мне была поручена роль Максима. Но после месячной работы съемки были прекращены, картина законсервирована. Когда к картине вернулись вновь, сниматься в роли Максима я уже не мог, так как дал Всеволоду Эмильевичу Мейерхольду согласие на участие в гастрольной поездке его театра по Сибири. Картина стала называться «Юность Максима», и главную роль с большим успехом сыграл Борис Петрович Чирков.

Тогда же я получил предложение от молодого режиссера «Белгоскино» А. М. Файнциммера сыграть роль адъютанта Каблукова в картине по сценарию Юрия Тынянова «Поручик Киж».

Тынянова полюбили за его повесть «Кюхля» (Вс. Мейерхольд тогда собирался инсценировать ее в б. Александринском театре с Черкасовым в главной роли). Писать музыку к картине пригласили Сергея Прокофьева, только что возвратившегося из Европы. Музыкальная репетиция эпизода «эзекуция Киж» (дирижировал И. О. Дунаевский), сочиненная для четырех барабанов, произвела на меня грандиозное впечатление.

Стилистика будущей картины предопределялась ее авторами. И, хотя исполнители основных ролей исповедовали разные «эстетические «религии» — в ансамбле были и кинематографически искушенные Нина Шатерникова (княгиня Гагарина), Софья Магарилл (фрейлина), и театральные актеры М. Яншин (Павел I), Б. Горин-Горяинов (граф Пален), М. Ростовцев (комендант), и я (адъютант Каблуков), — все же, несмотря на эту «разноверность» актеров, камертоном был взят легкий анекдотический рассказ, допускающий преувеличения в характеристиках и необычность в поведении героев.

И вот «Поручик Киж» — первая картина, в которой мне, наконец, удалось прорваться к кинозрителю, — закончена.

Итак, «катастрофа» с двумя первыми картинами — «Путешествие», «Большевик» — будем считать эскизами, пробой пера, этюдами, записной книжкой актера. Но и в эскизах наметились два направления моих актерских стремлений в выборе средств выразительности: если «Максим» — это простота, реалистичность поведения, не пренебрегающая, однако, рамками того дореволюционного маскарада, который диктовал каждой социальной группе свои манеры, костюмы, поведение, своего рода классовую «стилизацию» бытия — то Васюта Барашкин из «Путешествия по СССР» интересовал меня как концентрация особых свойств характера, их преувеличение, возможность доведения этих свойств до абсурда, но всегда под лозунгом своего частного, лирического развития образа, то есть того, что можно охарактеризовать термином «сатиричность лирическая».

Вот эти два основных направления, выработанные в первых кинематографических эскизах, и будут водоразделом моей дальнейшей деятельности в кино.

Этот первый этап был для меня необыкновенно знаменателен. Моя занятость была так интенсивна, что первое время я не мог до конца осознать все впечатления дня. В то время я одновременно снимался в двух картинах («Поручик Киже» и «Большевик»), оканчивал постановку «Поэмы о топоре» Н. Погодина в Рабочем театре Пролеткульта и очень часто играл в спектаклях театра Мейерхольда, который гастролировал тогда в Ленинграде.

Надо сказать, что от перегрузки нервы были так напряжены, что все мне давалось очень легко. Непринужденно я проводил свои роли в мейерхольдовских спектаклях, общение с актерами на репетициях «Поэмы о топоре» были радостны и плодотворны; съемки в кино (чаще всего натурные) были для меня необыкновенно интересны, ибо два образа, играемые мною (Каблуков и Максим), были диаметрально противоположны и ассоциативная машина по их созданию работала каждая в своей секции.

Работу тормозило только то, что на каждой съемке я сжигал глаза. Я еще не научился экономить себя на кинорепетициях, и каждый вечер засыпал со спитым чаем на глазах, пока кто-то из кинематографистов не подарил мне пипетку и какие-то капли, которые мгновенно снимали боль.

В мастерской Юткевича

Инициатором моей дальнейшей деятельности в кино был художник и режиссер М. М. Цехановский, создатель таких интересных и оригинальных картин, как «Пасифик» (по одноименной симфонической поэме Онеггера) и рисованной «Почты» (по С. Маршаку).

Цехановский, видевший в свое время материал к фильму «Путешествие по СССР», предложил мне совместно с ним снять «Женитьбу» Гоголя. Мы условились вместе делать сценарий. Он работал в Ленинграде, а я с Х. А. Локшиной в Москве.

К работе над комедией Гоголя мы отнеслись со всей горячностью и через несколько месяцев встретились в Ленинграде. Цехановский был очень занят своей непосредственной работой, и мы со своими заготовками попали в коллектив мастерской Юткевича. Этот коллектив был новой, экспериментальной формой творческого объединения. Юткевич обладал огромным организационным даром и необыкновенной способностью творчески сплотить и руководить людьми разных профессий и характеров.

В его коллективе были Л. Арнштам, снимавший в то время картину «Подруги», Г. Казанский и М. Руф, режиссировавшие «Тайгу золотую», и мы с «Женитьбой». Сам Юткевич руководил постановкой картины «Шахтеры». Из актеров в его мастерской снимались такие известные артисты кино, как Б. Пославский, Зоя Федорова, Нина Латонина, Степан Каюков. Здесь же работали молодой, необыкновенно одаренный турецкий художник Абидин Дино (чуть ли не за две недели освоивший русский язык), опытные кинематографисты И. Махлис, К. Карташев, молодой талантливый оператор Анатолий Погорелый и уже имевший большой багаж за спиной Ж. Мартов.

На нашу долю выпала честь первыми в этом художественном «колхозе» показать дирекции студии репетиционную заготовку будущей картины. Недалеко от студии в помещении с большими зеркальными окнами нами была подготовлена игровая площадка. Она была разделена на несколько частей натянутыми по диагонали проволоками. К проволоке была подвешена холстина, выкрашенная в темно-желтую охру. Передний занавес придавал всему этому примитивному сооружению торжественный «театральный» вид. Наше сооружение позволяло без единого перерыва показать все сорок восемь основных сцен кинокомедии. Занавески, отдернутые с одной стороны, обнажали холстину, уходящую по диагонали в глубь сцены, где заранее нами были размещены различные аксессуары, которые давали представление об экстерьере. Задернутая справа занавеска оставляла ограниченный для действия треугольник, предназначавшийся для сцен интерьерного характера.

Все сцены были высвечены электроприборами, заранее подготовленными. В финале, когда после свадебной суеты невеста в подвенечном платье оставалась одна, сразу открывались все шторы на окнах. С улицы на сцену попадал рассеянный, неяркий свет петербургской белой ночи. Необыкновенный эффект придавали всему отдаленные, приглушенные звуки ланнеровского вальса, такие же робкие, неуверенные, как ночной свет.

Первая проба будущей кинокомедии на сцене прошла успешно. Дирекция Ленфильма положительно отнеслась к нашей работе, а критики заговорили об особенностях сценической подготовки фильмов в мастерской Юткевича.

«С тех пор как кино овладело звуком,— писал Б. Эйхенбаум,— старая борьба кино с театром вступила в новую очень интересную фазу. Многим думалось, что превращение немного кино в звуковое ослабит его позиции... На деле происходит нечто другое; граница действительно стала менее резкой, но опасность грозит не кино, а театру. С особой остротой испытали это положение зрители, собравшиеся 11 июня в ленинградской кинома-

стерской С. Юткевича. Им была показана «предварительная заготовка» будущего фильма «Женитьба» Гоголя. Это было нечто вроде театрального спектакля. Это был театр, перерождающийся в кино на глазах у зрителя. И надо сказать прямо: это была победа над театром. Сценарий (Гарина и Локшиной) составлен очень умно, тонко и точно. Кажется, что, если бы кино существовало во времена Гоголя, он написал бы сценарий «Женитьба» именно так. Художественный метод Гоголя подчеркнут и дан с замечательной выпуклостью. Особенно хорош финал...

Новый фильм будет, конечно, дискуссионным в самом лучшем смысле этого слова...» («Известия», 12 июня 1935 г.).

«Знаете ли вы,— писал в одном из июньских номеров газеты «Кино» за 1935 год И. Попов,— что такое репетиционный метод? После того, как два года назад небольшая группа кинематографистов посмотрела в «Межрабпомфильме» репетиции «Великого утешителя» Л. Кулешова, все о репетиционном методе поговорили... и все затем без всяких оговорок о нем основательно забыли... Кулешов репетировал кадр — точнее композицию кадра. Под руководством С. Юткевича репетируют образ... движущей фигурой репетиционного процесса является автономный актер. Здесь актер получает возможность обозреть во всем объеме клавиатуру, на которой ему придется разыграть задуманный образ».

В наше время нелепо дискутировать о том, что нужно искать на репетиции: образ или композицию кадра; наверное, и то и другое, но что репетировать безусловно нужно и что мы этого до сих пор не делаем,— это факт. И что до сих пор не можем добиться условий для этой необходимой работы,— это тоже факт. А опыт мастерской Юткевича забыт.

Что же хотели мы сделать в «Женитьбе»? Ключом в поисках гоголевской выразительности были для нас слова Белинского: «Если Гоголь часто и подшучивает над своими героями, то без злобы, без ненависти; он понимает их ничтожность, но не сердится на нее...»

Роль Подколесина решено было вести в графическом абрисе первого исполнения ее на петербургской сцене Мартыновым, минуя ассоциации с грузным Шпонькой и позднейшим Обломовым. Кочкарева мы представляли родственником Чичикова, предтечей Кречинского. В изобразительной трактовке героев кинокомедии следовали за художниками Федотовым, Орловским, а в музыке вдохновлялись Гурилевым, Ланнером, Глинкой.

В конце 1935 года картина была окончена. Предварительные просмотры прошли хорошо. Студийная газета Ленфильма «Кадр» писала о новой победе кинофабрики. Руководитель мастерской Юткевич говорил, что мастерская гордится фильмом «Женитьба», что «ценность [картины] заключается в отказе от пышности,

оперного историзма... в отказе от псевдогротеска, ложного новаторства... формалистических выкрутасов. «Женитьба» при всем своеобразии режиссерского подхода направлена на поиски и утверждение реалистического комедийного стиля» («Кадр», 1936, № 10).

Казалось, успех картины обеспечен. Но вскоре все изменилось, пришли времена, когда субъективная оценка одного человека решала судьбы произведений. Несправедливым нападкам подверглась только что появившаяся опера Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда». Наш дискуссионный фильм попал в волну проработок. В печати положительные рецензии сменялись разносными статьями. О картине «Женитьба» стали писать, что это «плохой фильм», что «получился большой провал», что наша картина — это «Гоголь, отраженный в луже», и т. д. и т. п.

Вспоминая о работе над фильмом «Женитьба», я вовсе не хочу представить эту картину как исключительное явление в области киноэкранизации. Я хотел лишь рассказать об особенностях работы над ней, о художественной мастерской Юткевича, которую следует вспомнить добром, о репетиционном методе и вечной проблеме экранизации классики, прочтения и воплощения на экране литературных произведений.

Настороженное внимание ко мне руководства кинематографии после картины «Женитьба» не сулило мне интересной работы в кино в ближайшем будущем.

«Доктор Калюжный»

Чтобы не терять времени, я начал работать в театре. Но вскоре режиссер Александр Иванов решил показать меня зрителю в новом качестве. Он предложил мне сыграть в фильме «На границе» роль предателя-шпиона Волкова.

Выпуск картины «На границе» совпал с событиями, разыгравшимися на Дальнем Востоке у озера Хасан. Картина была встречена зрителем с необыкновенным интересом, и на мою долю выпало признание как актера характерного и способного лепить психологический образ в сугубо реалистической манере. Картина была высоко оценена, и ее участники награждены правительственными наградами.

К этому времени Юрий Герман написал сценарий «Сын народа», который мы хотели ставить. На заседаниях и обсуждениях вносились все новые поправки и пожелания, пока кто-то решительно не опротестовал вообще целесообразность его постановки.

Дальнейшее ожидание разрешения было бессмысленным, и я воспользовался любезным предложением Николая Павлови-

ча Акимова и вступил в труппу руководимого им Театра комедии.

И тут Юрий Павлович Герман предложил переделать сценарий в пьесу. Появилась пьеса «Сын народа». Акимов и труппа приняли ее к постановке. Я начал работу в театре и как режиссер и как исполнитель главной роли доктора Калюжного. Спектакль был подготовлен и показан зрителю. И вдруг Репертком предложил снять исполнителя роли Калюжного, то есть меня, как не типичного представителя советской интеллигенции.

Во время обсуждения спектакля в Ленинградском театре комедии представители Главреперткома говорили о том, что «образ Калюжного не устраивает (!) советского зрителя, что Гаринным этот образ разрешается неправильно, что такой образ Калюжного не удовлетворяет советского зрителя по линии внешнего вида Гарина (!). Образ сына народа должен быть образом типичным, собирательным, поэтому мы представляем его себе сильным, мужественным, крепким, оптимистичным...».

Главрепертком спектакль не разрешил, но театр продолжал свою борьбу. Пьесу показали, и она долгое время пользовалась большим успехом у зрителей.

После успешного выхода в свет спектакля в Театре комедии Ленфильм вторично привлек Ю. Германа, и теперь автор, пользуясь находками спектакля, еще раз переписал сценарий. Картина была запущена в производство. Но когда дело коснулось распределения ролей — реперткомовские наваждения заполнили просмотровые залы Ленфильма. Играть роль Калюжного мне категорически запретили. Подготовительный период картины подходил к завершению, а «доктора» все не было. Мы, режиссеры, не собирались идти на поводу у штампа, а поиски актера, отвечавшего нашим требованиям, не увенчивались успехом.

Наконец, был приглашен артист Театра Революции Борис Толмазов, который с успехом и сыграл роль доктора Калюжного.

Картина «Доктор Калюжный» была снята в необыкновенно быстрые сроки (съемки начались в июне и закончились в августе, на три месяца раньше, чем намечалось по плану). И здесь я снова возвращаюсь к игнорируемому по сегодняшний день вопросу о репетиционном методе. Правда, не всем актерам удалось сыграть свои роли на театральной сцене, но то, что было достигнуто их коллегами, потом помогло всем на съемочной площадке.

Успехи наши во многом были обусловлены и необыкновенной слаженностью съемочной группы. С оператором А. Погорелым у нас уже был обретен общий язык в работе над «Женитьбой», а его коллега — старейший оператор А. Сигаев — был так оперативен в труднейших и сложнейших съемках на Октябрьском

вокзале, что эти ночи среди вокзальной сутолоки, во время организации сложнейших актерских сцен — я вспоминаю как небыль.

Бывало после длительной работы по шлифовке актерских деталей и поисков выразительных кадров найдешь Сигаева:

— Александр Иванович, давай светом займемся.

— А у меня все готово. Вот только глаза подсветить Яничке. (Янина Жеймо играла слепую, и Сигаев светил ей снизу прибором «беби», дававшим блики, вроде бельма. Кстати сказать, редко кто из актеров может выдержать этот зверский световой эффект.)

Буквально вся съемочная группа во главе с прекрасным организатором директором А. Гинабургом понимала друг друга с полуслова. Закалка, положенная работой в мастерской Юткевича, еще в нас осталась.

Работа над одним и тем же материалом, но в разных областях искусства — в театре и кино — ориентировала на поиски новых выразительных средств и приемов, свойственных особенностям каждого искусства. Спектакль в театре был не похож на фильм, хотя основа их и была единой.

«Музыкальная история»

Режиссура, да еще в таком исключительно дружном коллективе, увлекала меня. Но поиски следующего сценария, который отвечал бы душевным потребностям, — дело сложное. И вот во время этих поисков я получаю предложение от А. В. Ивановского заняться вновь актерским делом и сыграть роль шофера Тараканова в фильме по сценарию Евгения Петрова и Г. Мунблита «Музыкальная история». Это картина вернула меня к жанру, в котором мне хотелось показаться зрителю.

Включиться в работу я должен был сходу, ибо артист, с которым договорились до меня, неожиданно отказался исполнять роль Тараканова. Подготовленные для него эскизы костюма вовсе не годились мне, и надо было спешно экипировать и сформировать внешность, повадки и характер, свойственные моим актерским данным. Режиссеры А. Ивановский, Г. Раппапорт, при участии теперь уже моего старого знакомого и соратника (по фильму «Поручик Киже») А. Кольцатого, с необыкновенным вниманием провели самую суетливую и ответственную часть начала работы (грим, костюм, предварительные эскизные репетиции), и съемки начались. Они проходили легко, интересно. Нам все казалось, что мы только пробуем, нащупываем, что по-настоящему начнем снимать в будущем году (была уже осень). Но когда посмотрели плоды трудов, то оказалось, что сцены получились, игра непринужденна и легка, а ведь это так важно для комедии.

Как всегда, я очень любопытствовал видеть то, что меня непосредственно не касалось. Так однажды я пришел послушать, как будут записывать Лемешева в знаменитой арии Ленского. Звукостудией на этот раз был зал Ленинградской капеллы.

Было прелестное солнечное ленинградское утро. Настроение у певца, оркестра и всей группы было спокойное. Звукооператор И. И. Дмитриев, погибший в период ленинградской блокады, всегда отличался особым чутьем и артистизмом звукозаписи.

Я был покорен непринужденностью музыкального звучания. Чувствовалось, что Лемешев свободен от обязательств хорошо петь перед требовательным, хотя и обожавшим его зрителем: будет неудача — можно повторить. В это утро он исполнял обязанности соловья. Пел для утра, для себя, спокойный в своем естественном вдохновении. Так же уверенно и точно играл оркестр б. Мариинского театра, ведомый старейшим дирижером Пахитоновым. И все это записал на пленку Дмитриев.

Итак, картина сформировалась как симпатичная, непринужденная, подлинно советская комедия. Н. Коновалов, с легкой иронией сыгравший руководителя самостоятельности, внес свою долю юмора; простоватую лиричность — Зоя Федорова, а на мою долю пришлось сатирическая обязанность обличения коммунального мещанина — шофера Альфреда Терентьевича Тараканова.

Фильм был встречен тепло (это как раз тот точный термин, что навсегда принят в газетно-журнальных оценках). Зритель его полюбил. Несколько десятилетий не сходила с экрана «неистребимая лента», как шутя называли ее мы — актеры.

Последние годы я ощущал тяготение к режиссуре, а роль Тараканова снова привязала меня к актерству.

Подвыпивший Хлестаков говорит чиновникам: «Все зависит от той стороны, с которой кто смотрит на вещь...»

И вот, когда смотришь на такую вещь, как «выразительность в кино», постепенно приходишь к мысли, что именно через актера она может достигнуть высших ступеней. Отсюда и особые заботы актерского режиссера. Вот тут-то возникает вопрос о знании режиссером актерской природы, профессии, знании доскональном, а не поверхностном, литературно-критическом.

Кинематографическое искусство многогранно. Можно наслаждаться публицистикой Дзиги Вертова, социальными контрастами документалистического поэта Эсфири Шуб, акварельными шедеврами Йоренса Ивенса и в то же время сохранять пристрастность к своей профессии, к актерскому кино.

Итак, неожиданно за моими плечами накопился уже значительный опыт киноролей разных жанров: классическая — Подколесин, историко-анекдотическая — Каблуков, характерно-психологическая — шпион Волков и сатирико-комедийная — Тараканов.

К этому же времени накопился и опыт кинопорежиссуры (совместно с Х. А. Локшиной): «Женитьба», «Доктор Калюжный», детская картина «Синегория» (по повести «Дорогие мои мальчишки» Льва Кассиля), «Принц и нищий» (по М. Твену).

Особая глава в моей жизни

А теперь на столе лежит сценарий, и я должен играть короля в «Золушке» Евгения Шварца. Сказка и для взрослых и для детей. Задача для актера очень заманчивая и интересная.

Вот уже есть, как выражаются производственники, восемьдесят процентов отснятого материала, но я — исполнитель роли сказочного короля — вызван к одному из блюстителей художественной совести Ленфильма.

— Я познакомился с материалом. Очень тревожно, Эраст Павлович. Вы играете не настоящего короля. В жизни таких не бывает. Надо заново продумать всю роль, — глубокомысленно и авторитетно, с долей принятой к употреблению демократичности сказал худрук.

— Ну, а сыграть настоящих-то, ну, вроде Николая Первого, или там кого еще, у меня (следовало необыкновенно доверительно произнесенное имя и отчество худрука) умения не хватит. У меня и выходки другие, да и вообще тогда на эту роль лучше пригласить другого актера. Ну, Юрия Михайловича Юрьева, например. Он даже на пальце перстень носит с буквой «Н», ему Николай Второй подарил. Он и во дворце был и весь их обиход знает... (Пусть читатель не усмотрит здесь плохого отношения к этому чудесному актеру и человеку, с которым судьба столкнула меня в театре Мейерхольда, и о котором в душе моей сохранились самые хорошие воспоминания. Я не могу только простить себе, что при постановке в кино «Женитьбы» предложил Юрию Михайловичу сыграть роль Яичницы, что ему, видимо, было очень неприятно, потому что в своей памяти он сохранил себя в какой-то степени в образе Карла-Генриха из «Старого Гейдельберга».)

Но... так как «Золушка» была снята процентов на восемьдесят, то усилия руководства не дали результатов, и картина, хоть и заулюлюканная, но вышла на экран и даже доставляла некоторую радость не только детям.

Встреча с киноматургом-комедиографом Евгением Львовичем Шварцем — не первая. До «Золушки» в Театре комедии Н. П. Акимов в спектакле «Тени» поручил мне роль Тени ученого, вобравшей в себя все вероломное, циничное — словом, все черты макиавеллиевского деятеля. И, являясь как бы и нереальным персонажем пьесы, Тень несла в себе глубокожизненные

свойства, бытующие в любой среде: карьеризм, подхалимство, высокомерие, деспотизм и т. д. Замысел был очень заманчив, но труден. Осуществить его мог лишь художник, склонный видеть театр и кино и романтическим, и фантастическим, и сказочным (ведь сказка — это мудрое иносказание о жизни).

Режиссер и художник спектакля Акимов необыкновенно эффективно сделал первый акт и первое появление тени. Общая оценка и зрителей и критики была благожелательной. Но я как актер не был доволен своей игрой, потому что не мог обрести выразительности для сцен, где подсознательное, «тенивое» приобретает очертания реальности.

Это удалось лишь спустя много лет, когда молодежь Московского театра сатиры привлекла меня с Х. А. Локшиной для постановки этой пьесы.

В этом спектакле удалось сочетать достоверность и реалистичность характеров с поэтичной сказочностью обобщений. В этом помог и ленинградский художник В. Гурвич, нашедший лаконичное и выразительное решение игровой площадки. Эту очень серьезную и длительную работу все мы, участники, очень ценим и любим.

Время и раздумья над искусством Шварца, постепенное разгадывание постановочных и игровых секретов, накопление удач в их воплощении выделяют встречус ним в особую главу в моей работе.

К постановке «Тени» я пришел уже с большим багажом работы над шварцевской драматургией: в театре — «Тень», исполнение роли Тени; роль царя Водокрута в радиоспектакле «Василиса Прекрасная» режиссера А. Роу; в кино — в фильме «Золушка» — роль короля; и в Театре-студии киноактера впервые поставленное «Обыкновенное чудо», где я играл роль короля, не такого наивного, как в «Золушке». Я следовал авторскому прологу: «...Среди действующих лиц нашей сказки, более близких к «обыкновенному», узнаете вы людей, которых приходится встречать достаточно часто. Например, король. Вы легко угадаете в нем обыкновенного квартирного деспота, хилого тирана, ловко умеющего объяснить свои бесчинства соображениями принципиальными. Или дистрофией сердечной мышцы, или психастенией. А то и наследственностью. В сказке сделан он королем, чтобы черты его характера дошли до своего естественного предела».

Спектакль «Обыкновенное чудо» пользовался у зрителей успехом. Когда мы проиграли его полсотни раз, появились отклики в прессе. Сам автор прислал письмо, адресованное режиссерам и коллективу: «Дорогие Хesia и Эраст. Ужасно жалко, что не могу я приехать двадцатого и объяснить на словах, как я благодарен Вам за хорошее отношение. Эраст поставил спектакль из пьесы, в которую я сам не верил. То есть не верил, что

ее можно ставить. Он ее, пьесу, добыл. Он начал ее репетировать вопреки мнению начальства театра. После первого просмотра, когда показали в театре Художественному совету полтора действия, Вы мне звонили. И постановка была доведена до конца. И потом опять звонки от Вас. Такие вещи не забываются. И вот дожили до пятидесятого спектакля. Спасибо Вам, друзья, за все. Нет человека, который, говоря о спектакле или присылая рецензии, письма, а таких получил я больше, чем когда-нибудь за всю свою жизнь, в том числе и от незнакомых, — не хвалил бы из всех сил Эраста. Ай да мы, рязанцы (моя мать родом оттуда). Целую Вас крепко. Привет всей труппе и поздравления, если письмо придет до пятидесятого спектакля. Впрочем, двадцатого еще буду телеграфировать.

Ваш *Е. Шварц*».

Увидеть автора на спектаклях, показать ему свои, как нам казалось, удаchi, похвалиться своими находками нам так и не удалось.

Но, как нам кажется, традицию «сказок для взрослых», подхваченную автором из глубины ушедших десятилетий от К. Гоцци и своеобразно, подлинно по-советски, оптимистически обработанную, мы прочли правильно и в спектакле ее продолжили. Эта традиция театрального театра очень богата и своеобразна, она была в руках у Маяковского и Брехта, Назыма Хикмета и Евгения Шварца. Каждый из них обогащал ее своим мировидением.

Необыкновенно быстро течет время. Ушел от нас навсегда Евгений Львович Шварц. Но судьбе было угодно еще раз вернуть нас к его обаятельному таланту. Помог этому драматург Николай Робертович Эрдман, взявшийся доработать неоконченные наброски пьесы «Каин XVIII».

Встреча с Николаем Эрдманом

Встреча эта была для меня счастливой.

В театре Мейерхольда собралась труппа, чтобы прослушать новую пьесу — «Мандат». Вошел эlegantный молодой человек с прической а ля капуль и изысканно и очень сдержанно поклонился. Он был одет в модный костюм того времени: брюки, суживающиеся книзу, расширялись к поясу, пиджак, схваченный в талии, кринолин к фалдам — мода нэпа имела черты клоунадности. Это был Николай Эрдман.

Оказалось, что автор «Мандата» обладал удивительным даром читать свои произведения. У него был свой собственный, как бы бесстрастно-повествовательный ритм, освещенный высокоинтеллектуальной иронией.

У персонажей его комедии в авторской читке была четкая, преувеличенно-аккуратная дикция, которая заставляла немного сомневаться в интеллигентности действующих лиц.

Всеволод Эмильевич необычайно внимательно вслушивался в манеру авторского чтения, в своеобразие ее звуковых ритмов. Впоследствии он взял эту манеру за основу для всех исполнителей спектакля.

Когда начались актерские читки, то оказалось, что мое произношение очень напоминало авторское. Это было не подражание, а, вероятно, физиологическое совпадение. Конечно, я не передавал той тончайшей нюансировки, которой владел автор, но ко мне на помощь пришла графика движения и экспрессии подачи образа Павла Гулячкина (эту роль мне посчастливилось вести бессменно).

Когда Мейерхольд приступил к работе над «Мандатом», он сразу определил направление актерских поисков. Автора пьесы он рассматривал как продолжателя драматургических традиций Гоголя и Сухово-Кобылина. Этот режиссерский камертон Мейерхольд не выпускал из рук до конца постановки, останавливая некоторых актеров от впадения в зубоскальство и мелкую карикатурность.

И вот сотый спектакль. Под овации зрителей Мейерхольд поднялся на сцену, поцеловал меня и преподнес Сочинения В. И. Ленина с приветствием от театра. Я приведу это приветствие, ибо оно очень характеризует время и отношение Мейерхольда и его театра к актеру.

«20 марта 1926 г.

Дорогой товарищ, «Мандат» — комедия Николая Эрдмана — является первым камнем здания Советской драматургии, и на Вашу долю выпала честь первого исполнения этой пьесы.

Во главе с мастером Всеволодом Мейерхольдом театр строит работу актера так, что только на живых откликах зрительного зала, при учете достижений и ошибок актер может непрерывно совершенствоваться.

И сегодня на сотом спектакле «Мандата» Театр им. Вс. Мейерхольда поздравляет Вас с этим новым этапом Вашей работы и ждет от Вас дальнейших продвижений по пути создания первых масок советской комедии».

Через тридцать лет я вместе с Х. А. Локшиной реконструировал «Мандат» в Театре-студии киноактера. Из первых исполнителей к этому времени остались только Сметанич — актер М. Г. Мухин, Валерьян — С. А. Мартинсон, А. В. Кельберер, мамаша — Н. Серебрянникова и Гулячкин — я.

Мы сыграли семьдесят спектаклей при переполненных залах.

Тридцатилетний срок — суровое испытание. Теперь, минуя ассоциации прошлого со всякого рода «фюрерами», образ Гулячкина, размахивающего удостоверениями из домового комитета, вызывает иные, современные ассоциации с лидерами неофашизма.

Если ветреный авантюризм Хлестакова, в которого окружающие так легко поверили, соответствует страхам своего времени, то в Гулячкине современный сатирик показал страх мещанина перед неминуемой революцией.

Идиотическая среда, взрастившая своего «героя», при более глубоком вчитывании в комедию не так гротескна и преувеличена, как это кажется на первый взгляд, она имеет глубоко реальные корни в необыкновенной живучести мещанства.

«Великолепной пьесой» назвал К. С. Станиславский и вторую пьесу Эрдмана «Самоубийца».

Но мы, кинематографисты, знаем и многое другое. Ведь «Веселые ребята», «Старый наездник», «Смелые люди», «Актриса», «На подмостках сцены», «Здравствуй, Москва», «Рассказы о Ленине» — два с лишним десятка сценариев, многие из которых вошли в золотой фонд советского кино, принадлежат перу Николая Робертовича Эрдмана.

А какое наслаждение испытывали мы, разыгрывая маленькие шедевры эрдмановских диалогов в мультипликационных фильмах: «Федя Зайцев», «Остров ошибок»... Николай Робертович написал их свыше двадцати.

Думается, пора бы собрать все сценарии Николая Робертовича и опубликовать их. Мне кажется, что они могли бы послужить материалом для повторных и, может быть, более совершенных постановок.

Эрдман написал для нас, в то время режиссеров московской студии Союздетфильм, сценарий по Марку Твену «Принц и нищий». Эта многострадальная картина начала сниматься в Одессе. В первый же день войны часть реквизита, приготовленного для съемок, была обстреляна. Группу эвакуировали в глубокий тыл, в Таджикистан, где картина была с трудом закончена и выпущена.

Бывают вещи, вызывающие удовлетворение. Это случается очень редко, но к таким явлениям я отношу выход фильма, составленного из короткометражек, — «Боевой киносборник № 7». Он вышел на московские экраны 7 ноября 1941 года. Всем известно, какие тревожные дни и часы мы переживали. И вот в годовщину Октябрьской революции в одной из короткометражек под названием «Эликсир бодрости» зазвучал, зазвенел смех, вселяя уверенность в неотвратимость победы. Этот скетч написал

Эрдман, поставил Юткевич, разыгрывали его Владиславский (гестаповский офицер) и я (рядовой Шульц). Скетч этот пошел в солдатскую и рабочую самодеятельность, всегда и везде утверждая бодрость и веру в наше торжество.

Этот скетч, будучи рядовым в стойкой армии юмора, так же как зоценовская «Рогулька», которую солдаты и матросы зачитывали до дыр, так же как памфлеты Ильи Эренбурга,— не изгладятся из памяти всех, переживших невиданное столкновение сил тьмы и света.

Но вернемся к «Каину XVIII». Вот я снова на «Ленфильме», в группе, с которой я сроднился еще со времен «Золушки»,— Н. Кошеверова, М. Шапиро, только оператор новый — молодой Э. Розовский, недавно снявший фильм «Человек-амфибия». Как и прежде, на руках у меня снова роль короля, четвертого по моему послужному списку. Но этот король не похож на своих предшественников. Это король-модерн. Художники Дорер и Айзизян, гример Ульянов, режиссеры и я долго хлопотали, чтобы экипировать эту неоимпериалистическую фигуру.

Фантастическое, вымышленное королевство Евгения Шварца, вымысел, опоэтизированная нелепость, наводящая на размышления о наших земных, жизненных делишках, доработана руками другого художника, любящего густой быт, сатирическую обостренность видения жизни, гиперболизацию каждого положения и ситуации,— словом, ведущего свою драматургическую традицию из совершенно другого источника. Нам, актерам, доставила много радости эта новая встреча с любимыми авторами.

И смешно и грустно

Оглядываясь на свою киноработу, не могу пройти мимо попыток создания сатирической советской киномаски. Я говорю о серии короткометражных кинофельетонов, которые мы начали снимать в студии имени М. Горького.

Материалом кинофельетонов явились сатирические зарисовки В. Дыховичного и М. Слободского «Синяя птичка», «Фонтан», «Дорогой племянник». Первые две удалось довести до конца, на третьей же все прекратили.

Попытка возродить эту серию на студии «Мосфильм» не увенчалась успехом. Сценарный материал, разработанный авторами совместно с нами, передали в другие руки, забыв даже об этом нас уведомить. Товарищи, поставившие эту короткометражку, отметили задачи создания комедийной сатирической маски, они разыграли фельетон, как реальную, анекдотическую историю.

Всем памятливы годы на «Мосфильме», когда действовали не более десятка облеченных доверием режиссеров. Естественно,

что особая ответственность ощущалась ими как необыкновенная миссия, доверенная свыше. В силу чего выходили только «полотна» биографического и батального характера.

Г. В. Александров, ставивший в это время «Встречу на Эльбе», не мог удержаться от улыбки и решил разыграть эксцентрическую сцену развлекающихся офицеров в американском клубе. На мою долю выпало исполнение роли американского коменданта Томми. Александров наградил его таким фейерверком пьяных выходок, что когда решили везти эту картину «наверх», то перепуганные начальники сказали: «Разве можно так издеваться над американским офицером». И часть, в которой протекал эксцентрический дебош, была оставлена в министерстве, а уж после просмотра картины никто о ней не заикался. Она так и осталась в министерстве и развлекала в часы досуга скучающих тружеников редакции.

Кстати сказать, сами американцы вовсе не боялись смеяться над своими военными, показав в своей картине «Пусть все танцуют» очаровательный балаган.

Этот эпизод мною рассказан для того, чтобы читатель мог понять ту особую серьезность в настройке умов, которая господствовала в то время.

Нужно было вернуться к естественности, допускающей возможность посмеяться, чтобы вернуть это простое, естественное ощущение мира.

Перед началом съемок «Синей птички» были организованы просмотры своих и зарубежных комических картин. Надо сказать, что просмотры назначались после рабочего дня и продолжались далеко за полночь. Отбоя от желающих не было. Зал был набит всегда до отказа. Хохот не прекращался даже над такими фарсовыми, казалось бы, давно изжитыми приемами, какими работал, например, Монтти Бэнкс.

Надо отдать справедливость тогдашнему директору студии А. Калашникову, который перед пробами «Синей птички» сказал: «Вы всякие эти теории бросьте, надо, чтобы проба, которую я повезу в министерство, была смешная, а там делайте что хотите». И вот мы начали работать над первой сценой, той самой, которая должна быть смешной и оценка которой редактурой и начальством министерства решала судьбу всей работы.

Содержание первой сцены было несложное: секретарша просит отдыхающего начальника к телефону. Он нехотя берет трубку, а звонит-то вышестоящее лицо. Разговор.

На репетициях были найдены основные черты характера героя. Мы наградили его «модными» привычками, появились гомотопические пилули, тормозящие его действия приемы (например, удлинённый провод телефона).

В процессе игры рождались неожиданные действия: герой рассыпает пилюли, путается в телефонном проводе, падает от гневного тона начальства. Словом, найдены были трюки, которые вызывают улыбку, когда их смотришь, и не заставят усмехнуться, когда их описываешь или читаешь.

Проба очень понравилась и на студии и в министерстве. Картина начала сниматься.

Правда, при ее сдаче в министерстве сцена, когда Петухов запутывается в проводе, так весело принятая при показе пробы, вызвала возражения, и ее попросили переснять. Но картина все же пошла.

Вскоре начали снимать «Фонтан». Маска сатирического героя обогащалась и совершенствовалась. У группы накопился опыт. Параллельно начали снимать фильм «Дорогой племянник». Здесь задача еще более расширялась. Все действующие лица, шесть служащих одного учреждения под начальством Петухова, были родственниками. Мы решили всех семь родичей дать сыграть одному актеру. Была проделана огромная работа: во-первых, снята гипсовая маска с моего лица, затем я собрал фотографии всех своих родственников, похожих на меня. Затем художник Л. Сойфертис сделал великолепные эскизы всех семи человек, а гример Н. Мордисова блестяще реализовала все задуманное.

В первой пробной сцене действовали четыре родственника. Оператор М. Бруевич образцово провел киносъемку с четырехкратной экспозицией. Мое лицо, четырежды перегримированное, превратилось в подержанную портянку, но эффект был достигнут. Специалистам понятно, что в такой съемке логичность поведения и чередование диалога между четырьмя действующими лицами может быть достигнута лишь по фонограмме, точно синхронизованной с пленкой, фиксирующей изображение. Малейшая неточность, например, у персонажа, снимаемого в третьей экспозиции, исключает все до этого проделанное.

Съемка фильма «Фонтан» прошла благополучно, и результат был эффектнейший. Но сдача его задерживалась. Реально существующая организация, послужившая предметом сатирического сюжета, была возмущена такой «самокритикой». Наконец, все было преодолено, однако, времени на уговаривание ушло больше, чем на съемку полнометражной картины. Дирекция студии, заждавшись результатов, решила не продолжать этот трудоемкий эксперимент.

Работа над короткометражным фильмом очень увлекательна. Создание маски определенного социального типа, так сказать, «общественной данности» ставит перед актером задачу сатирического бичевания как уже известных, так и еще не известных свойств этого типа.

Работа в короткометражной новелле, рассказе преследует цель создания образа индивидуализированной личности, интересной зрителю своим своеобразием, исключительностью. При этом исключается повествовательность, пассивность, внимание актера концентрируется на конкретных свойствах данного характера, лаконично выражаемых в поведении и поступках.

Любопытно, что мне всегда приходилось с авторами-современниками общаться в двух видах лицедейского искусства: и в кино и в театре. Так, с Николаем Эрдманом сначала произошла встреча в театре Мейерхольда, потом в кино. С Евгением Шварцем сначала состоялось знакомство в Театре комедии, потом в кино — фильм «Золушка», затем снова Театр киноактера — «Обыкновенное чудо» (постановка и роль короля), потом режиссуры в Московском театре сатиры — в спектакле «Тень» и, наконец, снова кино — «Каин XVIII». Юрий Герман — сначала встреча с его киносценарием, потом постановка в Театре комедии спектакля «Сын народа» и исполнение роли доктора Калюжного. И уже после театрального спектакля — фильм «Доктор Калюжный». Всеволод Вишневский — сначала театр Мейерхольда, спектакль «Последний, решительный», и затем встреча в кино, в фильме «Оптимистическая трагедия».

Обиды актера кино

В театре актер непосредственно воздействует на зрителя. Творчество возникает при двух слагаемых: внимание зрителя и активность актера.

Актер контролирует свои чувства, волнения на сцене. В своем сознании он отбирает и фиксирует удаchi, а неудачи надолго и мучительно запоминает.

Вот почему я всегда был убежденным сторонником особого театра для актеров кино. На его сцене помимо развития, совершенствования актерского мастерства, помимо режима стабильной дисциплины, столь необходимой кинематографисту, формировалось бы мышление художника-гражданина. Ибо это был бы его дом, его академия, его коллектив: коллеги и зрители.

Работа перед объективом съемочной камеры требует от актера новых свойств, присущих этому виду деятельности. Недаром, высказываясь о кино, К. С. Станиславский говорил: «Я утверждаю, что актер говорящего кино должен быть несравненно искуснее и технически совершеннее, чем актер сцены, если предъявлять к нему требования подлинного искусства, а не просто ремесла... Кто даст ему такого актера? Его школа, его мастерская? Сомневаюсь. Такие актеры требуют сценического воспитания, подлинной актерской школы. Их можно выработать в репертуаре миро-

вых гениев — Шекспира, Грибоедова, Гоголя, Чехова, а не в сомнительных киносценариях...»

Утверждение великого режиссера неопровержимо. Зачем думать или даже ставить вопрос о руках актера, о его глазах в примитивном или «сомнительном», как называл Станиславский, сценарии. В таком сценарии от актера требуется выразительность огородного чучела или совпадение типажного признака. Как часто на экране приходится у актера видеть вместо рук — грабли, вместо глаз — дырки.

Совершенный актер, способный к воплощению сложного образа нашего современника или классического образа, требует постоянной, непрерывной, систематической заботы. Неограниченная воля кинорежиссера в выборе актера не всегда свидетельствует о душевном богатстве кинохудожника. Подчас характер поисков исполнителей для новой картины больше говорит об его узости и самодурстве. Многие режиссеры стремятся только к открытию новых звезд экрана. Иное отношение к актеру мы видим у крупнейших художников современного кино. Чаплин снимал своих актеров десятки лет, постоянно и в театре и в кино работает с одними и теми же актерами Бергман. Мы же можем только огорчаться тому, что у нас пока мало таких режиссеров, даже среди тех, кто воспитал не одну плеяду известных киноактеров.

Короткие встречи

Выше я упомянул своих современников — драматурга, комедиографа, режиссера, оператора и моих коллег-актеров, с которыми мне посчастливилось общаться на протяжении ряда лет. Но в мой послужной список включились и эпизодические встречи, короткие общения с талантливыми людьми, оставившими о себе благодарную память.

Прежде всего вспоминаю Л. Соловьева, автора киносценария «Иван Никулин — русский матрос», и необыкновенно «актерского» режиссера Игоря Андреевича Савченко.

Картина эта ставилась в трудный период восстановления «Мосфильма», после возвращения студии из эвакуации.

Роль начальника захолустной станции Тихона Спиридоновича, необыкновенно нежно написанная автором, доставляла мне огромную радость.

Встреча с молодыми режиссерами А. Аловым и В. Наумовым произошла в работе над новеллой «Воскресенье в джунглях». События этой картины (в прокате она называлась «Монета») разворачиваются в конце 30-х годов, в период кризиса в Америке. Мы решили провести роль американского нищего в технике актерской игры, бытовавшей в те годы. Требовательные молодые режиссеры

и их одаренный оператор А. Кузнецов создали серьезную творческую обстановку, в которой работалось легко и интересно. И хотя картина не имела широкого отклика у зрителя, я очень ее ценю и люблю.

Не могу не вспомнить о встречах с произведениями А. П. Чехова. В фильме «Свадьба», где я играл жениха Апломбова, мне пришлось работать с высокоодаренными коллегами. Николай Коновалов (мой друг еще со времен театра Мейерхольда) прелестно играл роль Ревуна-Караулова, Фаина Раневская — будущую тещу, Сергей Мартинсон — телеграфиста Ятя. Радовали зрителя своим исполнением и Абдулов, Грибов, Плотников, Федорова, Михаил Яншин (с ним мы начинали кинодеятельность в «Поручике Кижее»), молодой Пуговкин, игравший танцора на свадьбе и уже тогда обративший на себя внимание.

Всю труппу собрать можно было только ночами. И «Свадьба» так и запечатлелась как длительная, бессонная и творчески наполненная ночь. Время было военное, и со специальными «ночными» пропусками все мы усталые под утро разъезжались по домам.

Вторая встреча с Чеховым — фильм «Ведьма». Работа над картиной благодаря блестящему организаторскому таланту директора М. Шостака, необыкновенно внимательного и одаренного режиссера А. Абрамова протекла серьезно, спокойно и сосредоточенно. Моими партнерами по картине были молодые Алла Ларионова и Николай Рыбников.

Герои произведений Чехова таят в себе секрет двуплановости: за немудрящим дьячком Савелием Гыковым вдруг вырисовывается слепая стихия мещанства. Собранные воедино, мелкие, ничем не примечательные ухватки и поступки вдруг, волею автора, превращаются в грозный обобщенный образ «собак пошлости», по выражению Маяковского. Общение с героями Чехова всегда настораживало меня, призывало к особой бдительности. Я понимал, что подобная, на первый взгляд вызывающая жалость неказистость, невзрачность, незначительность, мелочность под влиянием большого тщеславия в определенных условиях способна необычайно трансформироваться. Не мелкие ли свойства людей приводили их к гиперболе мещанства — фашизму?

Что было и не было...

Итак, моя автокинография подходит к завершению.

Пережито довольно много. Но многое, к сожалению, лежит и пылится в папках. Вот сценарий «Как закалялась сталь», написанный по предложению Юткевича, и навсегда оставшаяся в памяти встреча с Николаем Островским в Сочи. В то время Мейерхольд хотел ставить «Как закалялась сталь» на сцене. Мне он

хотел поручить роль Корчатина и просил повидать автора. Островский принял меня на своей даче в Сочи, на горе. Он не видел. Он лежал на постели и руками (жизнь в которых пульсировала только в кистях) и веткой акации отгонял докучливых мух.

Островский просил меня рассказать о новинках кинематографии. Я как мог постарался развлечь его впечатлениями от кинокартин наших и зарубежных. Он слушал часа два и, утомившись, просто, как ребенок сказал: «Я очень устал». И я, попрощавшись, ушел.

Мейерхольд начал ставить спектакль, а я уже был на «Ленфильме». Потом мы прочли в газетах о смерти Островского. И когда начали писать сценарий, то хотелось «методом физической бодрости» утвердить стоический дух человека-героя.

Вот «Поединок» А. И. Куприна, тоже ослепшего автора, вернувшегося на родину после долгих скитаний. Эта картина была уже налажена, но тоже не закончена. Вот четырехсерийная радиокомпозиция «Война и мир», сделанная нами по предложению Виктора Гусева (он на радио заведовал литературно-драматическим вещанием). В его кабинете мы мечтали о том, что в передаче блеснут все мастера русского театра: Качалов, Тарханов, Бабанова. Но он внезапно умер, и о его замысле забыли.

Вот письмо одного из киноруководителей с предложением заняться работой над «Дон-Кихотом», вот соображения Крыжицкого по этому поводу. И эти предварительные разработки пошли в мой архив.

В том, что удалось осуществить, были удачи, были неудачи, были упорство и взлеты, были легкомыслие и небрежность.

— Так как же, — спросит меня иной любитель кино, — появлялись ли в вашей прическе те «патлы», над которыми вы сами хохотали в палисаде «Огонька»?

— Да, были и патлы, и они так же развевались по ветру, как у того скрипача.

И вот, приближаясь к коде, прицеливаясь к последним, завершающим аккордам, хочется к двум строчкам эпитафии приписать строфы эпилога:

«Но старость — это Рим, который,
Взамен турусов и колес,
Не читки требует с актера,
А полной гибели всерьез...

Когда строка диктует чувство,
Оно на сцену шлет раба,
И тут кончается искусство,
И дышат почва и судьба».

Васюта Барашкин.
«Путешествие по СССР».
Кадр из фильма и
эскиз художника Е. Еенея
к роли Э. Гарина









Адъютант Каблуков —
Э. Гарин,
фрейлина — С. Магарилл.
«Поручик Киж»

Ветеринар
«Веселые ребята» (эпизод)
в фильм не вошел)



Подколесин — Э. Гарин,
Агафья Тихоновна — Н. Ла-
тонина. «Женитьба»



Тараканов — Э. Гарин,
Клава — З. Федорова.
«Музыкальная история»



Солдат — Э. Гарин,
офицер — В. Владиславский.
«Эликсир бодрости»
(«Боевой киносборник» № 7)



Капитан Томми.
«Встреча на Эльбе»
(эпизод в фильм не вошел)



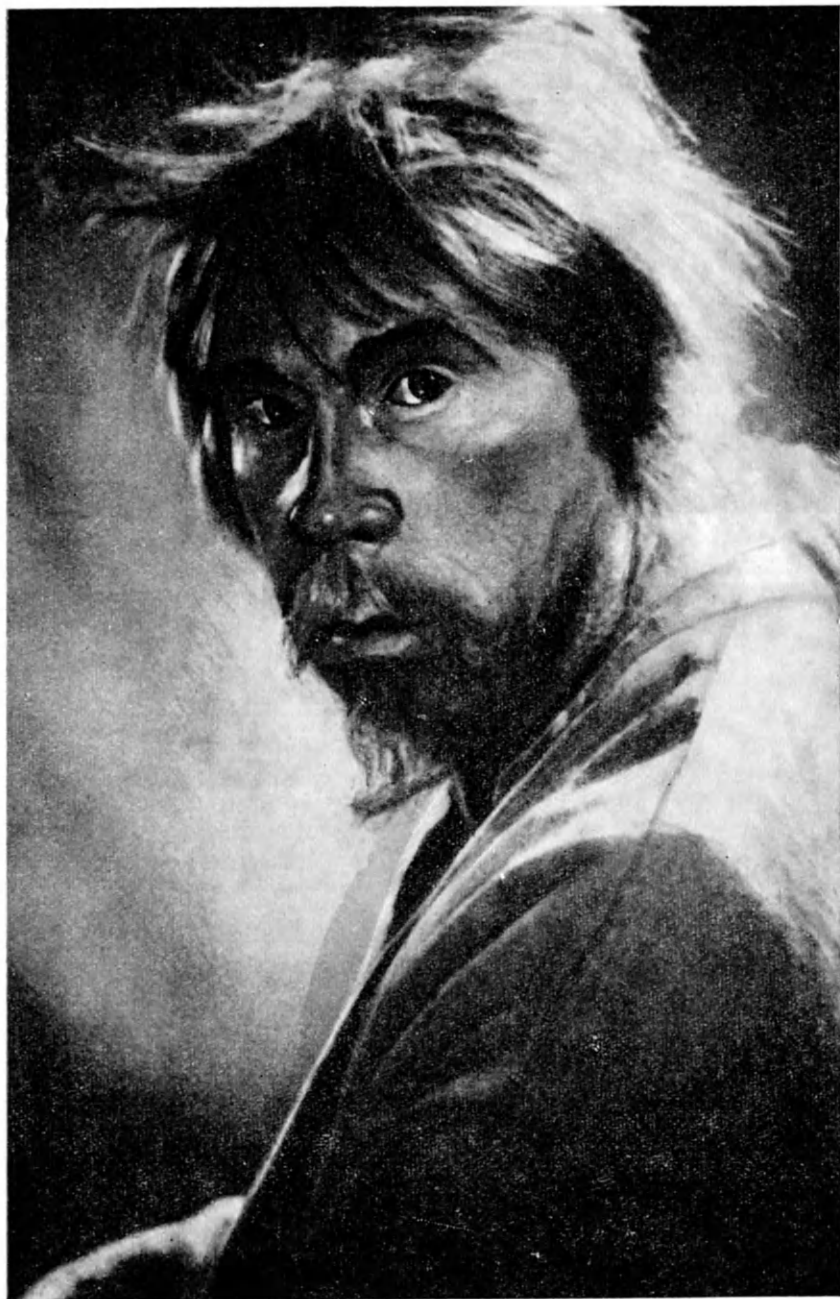


Школяр Самохвальский.
«Нестерка»

Дьячок. «Ведьма» →

Невеста — З. Федорова,
жених — Э. Гарин.
«Свадьба»







←

Король. Фильм
«Каин XVIII»

← Секретарша. «Необыкновен-
ный город»

Вожачок — Э. Гарин.
«Оптимистическая трагедия»



Тетя Маня — Э. Гарин.
Кадр из невышедшего филь-
ма «Дорогой племянник» и
эскиз художника Л. Сой-
фертиса







Фика и машинистка —
Э. Гарин.
Эскизы художника Л. Сой-
фертиса и кадр из фильма
«Дорогой племянник»





← Гулячкин. Спектакль
«Мандат»

Петухов. «Синяя птичка»



Сцена из театральной
постановки С. Эйзенштейна
«Слышишь, Москва».
«В ролях: Ю. Глизер,
Э. Гарин, Г. Александров



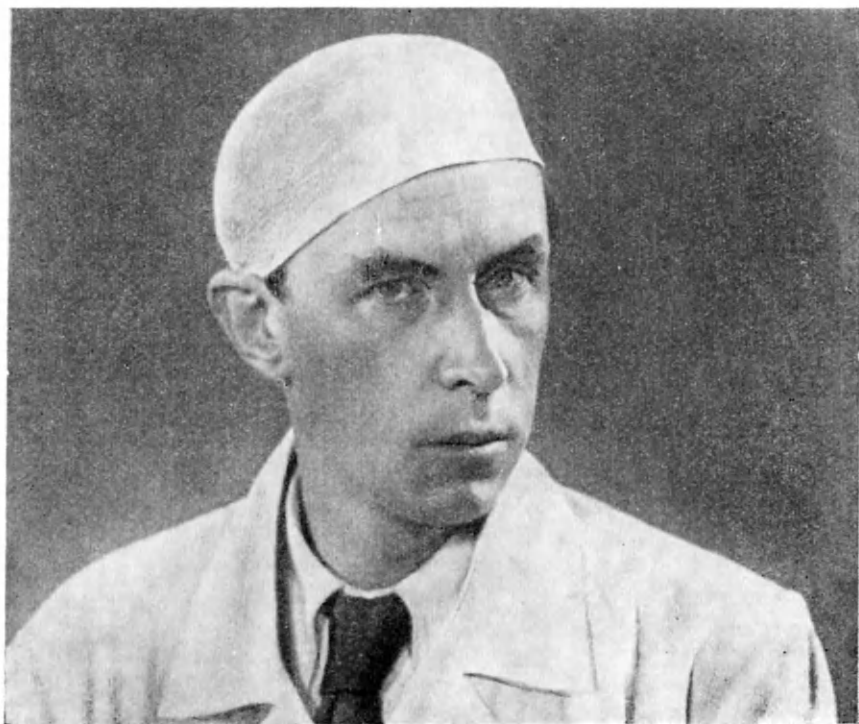




Иван Водерников.
«Последний решительный»

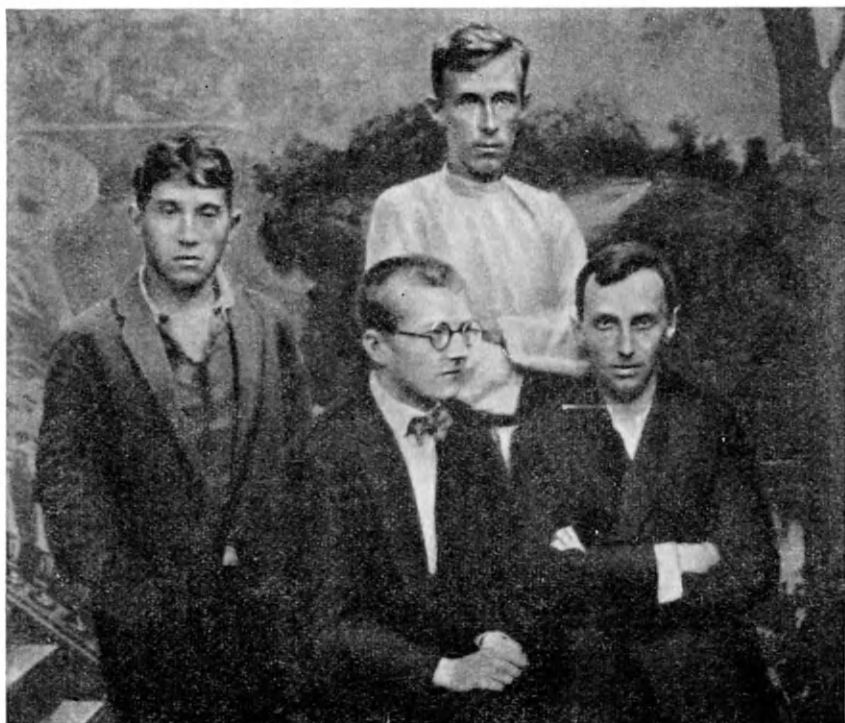


Доктор Калюжный.
«Сын народа»





Э. Гарин с друзьями:
художником Б. Эрбштей-
ном, композитором Д. Шо-
стаковичем и художником
А. Гершовым (1920)





Художник С. Папикян
за работой над портретом
Э. Гарина в роли короля



ПУБЛИКАЦИИ

С. ЭЙЗЕНШТЕЙН, Г. АЛЕКСАНДРОВ

«Генеральная линия»



«Обязанность кино — хватать за заголовки и повелительно ставить ошарашенного зрителя лицом к лицу с актуальной проблемой», — так писали в 1929 году С. М. Эйзенштейн и Г. В. Александров, подводя в своей статье «Восторженные будни» итоги работы над фильмом «Старое и новое», посвященном советской деревне. Но «деревенских» тем тогда было «слишком много, — вспоминали авторы фильма, — комсомол в деревне, культурное строительство, селькоровское движение, кооперация, новая семья, безбожничество, женское движение, расслоение, раскулачивание и т. д. Первой заботой было выбрать одну ограниченную линию. Эта линия — генеральная линия XIV партсъезда ВКП(б) — линия коллективизации деревни. Так возник наш новый, деревенский фильм «Генеральная линия». Это первая монументальная картина на сельскохозяйственном крестьянском материале. Постановка этой картины есть попытка сделать значительными и интересными самые серые обыденные крестьянские проблемы, которые политически и общественно колоссально важны».

К постановке этого фильма С. М. Эйзенштейн и Г. В. Александров приступили почти сразу же после окончания «Броненосца «Потемкин». Но вскоре авторы встретились с большими затруднениями. В мае — июне 1926 года Эйзенштейн и Александров работали над литературным сценарием фильма, 7 июля сценарий был одобрен, и началась разработка режиссерского сценария. 27 сентября Совкино заключило с Эйзенштейном договор о проведении съемок фильма с 1 октября 1926 года по 1 февраля 1927 года. Такова хронологическая последо-

вательность первого этапа работы над картиной. В сентябре же Эйзенштейну было поручено поставить фильм к 10-летию Октябрьской революции. Таким образом, режиссер должен был одновременно работать над двумя фильмами. В ноябре — декабре — параллельно со съемками «Генеральной линии» — делаются первые сценарные наброски к фильму «Октябрь». С начала 1927 года работа над «Генеральной линией» приостанавливается и возобновляется после окончания «Октября», летом 1928 года.

Два года, прошедшие с начала работы над фильмом, внесли много нового в социальные процессы развития деревни. И хотя фильм «Генеральная линия» 14 февраля 1929 года получил формальное одобрение на расширенном заседании Совкино, к нему были предъявлены и серьезные претензии. Авторам было предложено переработать и обновить материал, с тем чтобы в нем были отражены новые явления действительности. С. М. Эйзенштейн был вынужден согласиться с этим, и начался третий этап работы: съемки в апреле — мае 1929 года. В этот период было изменено и название фильма. Названный «Старое и новое», 7 октября 1929 года фильм вышел на экраны.

Окончательный вариант фильма значительно отличается от публикуемой нами первой редакции сценария: сменилась главная героиня (ею стала работница племхоза Марфа Лапкина), появились новые эпизоды и сюжетные мотивы, финалом был сделан парад тракторов совхоза «Гигант». В «Старом и новом» Эйзенштейн, как ни в каком другом из своих фильмов, широко использовал «хроникальный» материал, с которым его группа столкнулась в период съемок. Вероятно, на этом основании фильм — в результате международного опроса кинокритиков в 1964 году — был введен в число «12 лучших документальных фильмов всех времен».

Сейчас, когда началось тщательное изучение творчества С. М. Эйзенштейна, первоначальный замысел «Генеральной линии» приобретает значительный интерес.

Публикуемый сценарий был создан в содружестве Эйзенштейна и Александрова. Рукопись сценария, сделанная рукой Г. В. Александрова, хранится в фонде С. М. Эйзенштейна в ЦГАЛИ (оп. 1, ед. хр. 135). На первом листе — надпись: «Сценарий этот вкладываю с благодарностью и уважением в ваш архив, ибо он мог развиваться только благодаря вам! И с вашей помощью, и с вашей школой! Еще раз с любовью и уважением ученик Гр. Александров. 30 июня 1926 года. Чистые пруды, Москва».

Часть первая

«Бывают условия, когда образцовая постановка местной работы, даже в самом небольшом масштабе, имеет более важное государственное значение, чем многие отрасли центральной государственной работы».

ЛЕНИН

Русская империя.

120 миллионов крестьян — и...

несколько тысяч помещиков.

МНОГО земли у помещиков —

МАЛО земли у крестьян.

ТАК ЖИТЬ НЕЛЬЗЯ!

Лестницы роскошного имения широкими террасами спускаются в темную аллею парка.

Вечер.

Черной бесшумной массой движутся крестьяне вверх по мраморным белым ступеням.

В покоях на втором этаже помещики готовятся к обороне. Снимают со стен охотничьи ружья, блестящие револьверы.

Растет толпа, вливаясь в ворота, разводят сцепившиеся цепи и косы, чтобы не было шума.

По проселочной дороге мчится отряд вооруженных стражников.

Окружают помещичий дом бесшумные крестьянские массы.

Сука борзая спускается с лестницы, чуя врага.

Приготовились помещики к встрече, упершись взором в стеклянный переплет двери.

Освещает луна белесым светом плиты площадки, и вырастают поднимающиеся тени кос, вил, батогов.

Поднимают помещики револьверы, наводят дула берданок.

Застыла выросшая стена крестьян за переплетом дверей на террасу.

Нервно дрожат помещичьи ружья. Застыли враги, уперев взгляд во взгляд. Ненависть в ненависть.

Легоньким ветерком распахнуло дверь.

Вздрогнули помещики.

Не дрогнули крестьяне.

По проселочной дороге приближаются стражники.

Берут прицел помещики.

Переминаются ноги в лаптях.

Чуть колышется толпа.

Солдат с крестом на груди, что стоит в центре на железной ноге, поглаживает лезвие топора крупным своим пальцем.

Истерически, с пеной у рта стреляет помещик!

Как подкошенный падает солдат.

ЕГО ЖЕНА.

[показать] крестьянку Евдокию Украинцеву.

Замешалась толпа, назад отхлынула.

Выстрелили помещики залпом. Казаки врезались в спину толпы.

Водоворотом закрутилась толпа, смяла казаков.

Взмахнулись в воздух цепи, вилы, колья, и, как мешки с трухой, полетели безжизненные трупы казаков к бледным ногам каменных нимф.

Вскачь проскакали оседланные казачьи кобылы через розовые кусты и остановились, дрожа, у фонтана.

Сердито смотрел из дверей усыпальницы бюст мраморный князя — хозяина.

Сунулись было старики в усыпальницу — испугались выпуклых дрожащих от лампадного света глаз.

Пробежали мимо.

Не тронули усыпальницы.

Темная масса устремилась в дом.

Кишело внутри темного дома. Били, ломали озверевшие люди.

Дочь помещика стреляла метко. Ловко отбивалась хлыстом.

Не устояла дочь помещика против мужиков.

Чудачка. Всех помещиков перебили, а она надеялась.

Часть вторая

Мутная сырость.

Лысые поля.

отрадное малое.

Околица. Жалкое стадо худых коров, взъерошенных и мокрых.

Избы, осевшие в землю, с земляными соломенными крышами.

Прямо в небо с потолка торчат длинные трубы. На соломенных крышах навалены камни, и покосившиеся избы подперты колом. Мутная сырость пробирается в щели и висит мутным занавесом, скрывая горизонт.

У завалинки на шесте висят грязные лапти. Над завалинкой два окна, залепленных, замазанных, подправленных глиной, бумагой, мхом.

В избе с наклонившейся вперед печью, с провалившимся полом и нависшим потолком спит семья.

Нет свободного места: на печи, на лавках, на столе, на полу, в подвешенной люльке спят дети, бабы, мужики, бараны, кошки, наседки на яйцах, цыплята в лукошках.

Мухи беспокоят.

Мухи садятся на обнаженные куски тел. И люди и скотина принуждены поворачиваться, встряхивать головой и отмахиваться руками.

Тяжело дышат груди, тяжело. Через открытые рты принимают легкие прокисшую духоту.

В хлеву, что рядом с избой, в навозной жиже родит корова. Холодно в хлеву, протекает земляная крыша, ветер гуляет из щели в щель. Тряпичными губами жуют овечки жесткую солому.

Всходит солнце.

Задрипанный петух с голой шеей пытается кричать.

Старуха будит работников.

Встают мужики и бабы; высоким мужикам надо выйти на грязный двор, чтобы разогнуть спину. Низко в избе.

Молодежь сразу не разбудишь. Трудно добудиться старухе, проклинает старуха, злится и злость вымещает на маленьких, сонных, выкидывая их на двор.

Корове родить не легко. Но роды коровы — важное событие в хозяйстве.

Сам хозяин пошел помогать корове.

Корова мычит в муках, злит хозяина. А разве может не злиться человек, проклявший жизнь и мать и, надо думать, бога.

Беременная баба, волнуясь, ходит по двору, прислушиваясь к хлеву.

Бьет мужик корову поленом, даст сапогом по животу и заставляет встать. Хлещет по глазам.

Малыши, окончательно проснувшись от криков, пошли со двора туда, где стадо мокрых коров бродит на задах огородов.

Малыши лазили под коров, сося ртами сухие сосцы, дрались и ругались, не находя молочного вымени.

Корова в хлеву родила, тяжело дышали ее ноздри.

Семья ждала телянка.

Из хлева вышел хозяин и положил на доску мокрое мертвое тельце.

Сгрудилась семья, смотря на телянка.

— я думала, мясо будет...

Грустно смотрела семья.

Хозяин смывал из рукомойника коровью кровь с заскорузлых пальцев.

Жалок был теленок, не выдавший света.

Затемнение.

НЕ БЫЛО В РУССКОЙ ДЕРЕВНЕ СЛУЧАЯ, ЧТОБ СНОХА
УЖИЛАСЬ СО СВЕКРОВЬЮ.

Правда, это другой двор, но он отличается от первого только другими деталями, подчеркивающими ту же бедность и ту же темноту.

Выставив на дворе все мизерное имущество, семья делит его на три хозяйства.

Каждый знает, что он имеет дело с конкурентом, с врагом, с тупым упорством, и поэтому каждый упрям, зол и опасен для окружающих.

В совершенно невероятной атмосфере ненависти, злобы и озверелости происходит процесс дележа.

Виновники раздела Сноха и Свекровь беременны и паскудны. Они стараются при спорах ткнуть друг друга в живот и унижить. Они спорят, ругаются и дерутся. Они ломают вещи, если не добиваются согласия. Озверелость и тупость заводят людей в «нелепость». Люди делят телегу по колесам и сбрую отделяют от лошади.

Убогое хозяйство делится на три нелепые части. Оно теряет всякую производственную ценность.

Соха остается без лошади. Лошадь без сбруи, курица без петуха, зеркало разбивается топором на три малюсеньких куса.

ЕЩЕ СТРАШНЕЕ — РАЗДЕЛ ЗЕМЛИ!

Делят землю жеребьевкой, вытаскивая бумажки из шапки, как лотерейные билеты.

счастье.

Земля близко.

несчастье.

Земля далеко.

Недовольные разделом заводят бузу, и атмосфера для склоки готова. Накалившись до предела, она переходит в драку, мордобитие.

Калечат, убивают друг друга.

И, разделив землю по кускам (десятина в пятидесяти местах), видят нелепость своих поступков и невозможность обработки этих пятидесяти кусков. Крестятся на иконы, целуют ребятишек и уходят в город на приработки, оставив на земле баб, детей и стариков с хозяйствами разоренными.

В городе ассенизаторами по ночам добывают рубли.

Дробят камень на шоссе на дорогах.

Натирают паркетные полы.

Побираются на городских улицах.

И спят кучами на вокзалах.

А в деревне слабые, безлошадные бабы с кучами голодных детей, с скверной сохой, без лошади или с лошастью без сохи. Стоят перед подавляющими громадой пространства лысой голой земли и не могут поднять рук на ее обработку.

Также стоит и жена солдата, того, что убил помещик; ее лицо запомнится больше всех.

Мутная сырость стелется кругом, застилая пеленой горизонты.

так жить тоже нельзя!

ОТРАДНОЕ БОЛЬШОЕ.

Мясист, мускулист, блестящ, силен и красив кулак у кулака. Приехав, сам кулак не отопрет ворот, он покричит, постучит, и молодая батрачка, бросив работу, откроет для него ворота, распряжет и, спутав, пустит на луг лошадь. У коробка вздыбит оглобли и закатит под его навес.

А какие толстые столбы у навеса, какая крыша из белого железа, какие тесовые кружева разукрашивают дом. Вспоминать не хочется про бедняцкие дворы.

И сам кулак, выйдя из коробка, пойдет на разукрашенное, стройное крыльцо, поднимет гвоздок, что валяется на ступеньке, воткнет его в паз сруба, где и без него много уже гвоздей. (Подобрано!) Обратит внимание на трещину в полу и поправит крепкую массивную ручку на дубовой двери.

Батрачка повесит сбрую лошади в завозню, где на деревянных костылях покоятся ассортименты подпруг, хомутов, вожжей. Кожка промаслена ворванью и разукрашена медными бляхами. Бубенцы поблескивают на ошейниках, и «дарвалдайские» колокольцы сияют на тонких лакированных дугах.

Зайдя в избу, перекрестится кулак на иконы; рядом с иконами расклеены картинки из «Нивы» и литографии «Как мыши кота хоронили».

Баба, что живет с ним за жену, головным гребешком наведет рисунок на лепешки, смажет маслом и посадит в печь.

Кулак снимет выходной костюм. Оденется в рабочий и снова выйдет на двор.

Баба, что за жену, почистит костюм и положит в кованный сундук.

Кулак будет обходить хозяйство и смотреть, как возят навоз на его поля, как бороздят землю на сильных лошадях, как мешки семян расставляют по краям полосы, как маленькая девочка в сотый раз притащит на коромысле тяжелых два ведра воды на огород, где батрачки ровно вскопали гряды и уравнили пышную навозную землю.

Бедняки сидят у разбитых разделах своих хозяйств.

У кулака кипит работа.— Вся рабочая сила там, в городе, или у кулака в батраках.

И ходят бедняки старики и бабы около своих ломаных сох, дохлых коровенок и не идут друг к другу за помощью: смертельными врагами друг друга считают.

Солдатка, Евдокия, что с сохой без лошади осталась, сунулась к родне за подмогой, но хоть родня сохи и не имела, а лошади не дала.

ВРЕМЯ НАСТАЛО!

Расцвели одуванчики.

Засевают кулаки свои поля.

У бедняков еще не пахано.

ВРЕМЯ ПРОХОДИТ.

Евдокия к кулаку сунулась — пришла в обеденный час, когда спали батраки в соломе под навесом, когда сам кулак отдыхал.

Когда отдыхали мерины кулацкие в прохладной тени.

Не дал кулак лошади Евдокии. Вернулась к старенькой сохе своей.

Уже отцвели и облетали одуванчики. Уже набухали бутоны лилий на прудах.

Ходила солдатка к одному, к другому — нет лошади.

Облетают одуванчики.

Расцветают лилии.

Сошли солдаткины ноги с последней кулацкой лестницы, закрылась за Евдокией последняя дубовая дверь.

ВРЕМЯ ПОЧТИ ПРОШЛО...

Уже показались стебельки на кулацких полях.

Тогда выволокла солдатка Евдокия свою захудалую коровенку. Впрягла ее в тяжелую соху и вышла в поле. Одуванчики облетели, и пористые головки их печально торч[али] в небо.

Корова и солдатка выбивались из сил, бороздя засохшую землю. Пыль клубилась за ними, и грачи с трудом находили червей.

Полоса выходила мелкая — не сравнить с той глубиной, что у кулаков.

Выехали бедняки пахать кто как мог, собрав лошадей и сохи.

Пахали, сгибаясь углом над ручниками, вгоняя нечеловеческую энергию в землю, в адский земельный труд.

Тем, кому досталась земля на болоте, надели лошадям лапти, чтоб ноги [их] в трясине не вязли и пластовали мокрую гниль.

Корова у солдатки щипала на ходу редкие стебли прошлогодней травы и качалась от ветра на тонких ногах.

Евдокия поливала корове голову водой, и, отдышавшись, корова снова пыталась тащить.

Исходила у мужиков, у баб, у лошадей, у коров бедняцких последняя сила; палило солнце; громадны были поля. Не выдержала корова землеробских условий — упала, пришлось отстегнуть соху, чтоб не подохла. Подняв за ручник соху и бросив ее об землю, Евдокия закричала.

НЕЛЬЗЯ!

НЕЛЬЗЯ!

НЕЛЬЗЯ ТАК ЖИТЬ!!!

Евдокия кричала, махала руками на сельском сходе, на маленькой сельской трибуне, где сушились мужицкие подштанники и бабы заплатанные сарафаны.

Закричали мужики на солдатку. Спихнули ее с трибуны. Появился на ее месте незаметный человек и начал доказывать, убеждая руками. Он говорил спокойно, но недоверчивы были лица крестьян.

участковый агроном.

Городской был человек. Недоверие росло, и крикнули из задних рядов:

— советские штучки!

И близкие уже не стеснялись кричать.

мало вам налогов, под последнюю корову подбираетесь!

Не обратил внимания агроном на выкрики и сказал упорно в толпу:

— я прошу поднять руки тех, кто «ПРОТИВ»!

Поднимали руки, словно делали великое одолжение.

Злорадно вздернулись вверх

шестьдесят

Бабы висели на руках своих мужей.

семьдесят... семьдесят девять...

Оглянувшись кругом,

предсельсовета

поднял восьмидесятую руку.

— хорошо,—

кивнул головой агроном.

пусть выскажутся те, кто ЗА!

Напряженный момент наступил для агронома. Ехидно ждали мужики. Толпа стояла тесной гурьбой вокруг трибуны. Места было много, но привыкли мужики жить в тесноте. Спокойно, не

моргнув глазом, смотрел агроном. Ровный квадрат плеч и голов выкинул дрожащую в пальцах руку. Чуть взлетела над собранием коричневая кисть, согнулась и нырнула вниз.

Это была рука Евдокии Украинцевой. Только было засмеялись мужики, как маленькая складная фигурка прошла сквозь строй хихикающих баб и, встав, заговорила с трибуны:

НЕ ПРАВОСЛАВНЫЕ, А ТОВАРИЩИ! СЕРЕДНЯКИ И БЕДНОТА!

Улыбались мужики, помахивали руками, расходились по домам.

Говорила с жаром солдатка, потела, размахивала рукой:

— МОЛОЧНАЯ АРТЕЛЬ ПОДСПОРЬЕ БОЛЬШОЕ.

Любопытствовали мужики.

— ОБМАНСТВО ОДНО!

Кричали кулацкие наемники.

— НЕ МОЖЕТ НЕ ПОМОЧЬ СОВЕТСКАЯ ВЛАСТЬ ХОРОШЕМУ НАЧИНАНИЮ.

Кричала Евдокия, горячась.

Оставил агроном Евдокию, улыбнулся ей и сказал собранию, махнув рукой:

— МОЖЕТЕ ИДТИ.

КТО «ЗА», ПРОШУ ОСТАТЬСЯ.

Загудел сход, уходя от трибуны. Земля после толпы осталась, как вспаханная плугом. Тянули бабы колеблющихся мужиков, Предсельсовета не знал, что делать.

Агроном и солдатка выжидали на трибуне.

Ушел предсельсовета!

Осталось шесть человек.

— ОБЪЯВЛЯЮ МОЛОЧНОЕ ТОВАРИЩЕСТВО ОТКРЫТЫМ!

Сказал агроном в затемнение.

ОТРАДИНСКАЯ МОЛОЧНАЯ АРТЕЛЬ «ВЛАСТЬ СОВЕТОВ» — ЗНАЧИЛОСЬ НА ВЫВЕСКЕ, ПОВЕШЕННОЙ НА ЗДАНИИ ЗАБРОШЕННОГО КЛУБА.

Под насмешки соседей носили члены артели прозрачное иссиня свое молоко к агроному. Из тощих сосцов своих коров отдавали все в молочную артель. Дразнили малыши соседские артельных детей пузырьками молока.

Неловко чувствовали себя члены артели.

Бежали люди по улице, бежали как на пожар, кричали друг другу, звали в окна.

На крыльце под вывеской артели стоял завернутый в холст аппарат. Гордо сидели около члены молочной артели.

Агроном вышел вперед. Вся деревня струдилась у крыльца.

— ПЕРВАЯ ПОКУПКА НА НАШУ ПРИВЫЛЬ,—

показал агроном на аппарат.

— СЕПАРАТОР.



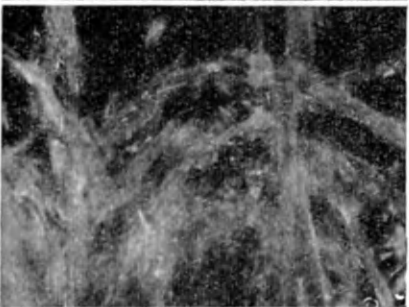
4



38



50



ЧЛЕНОВ АРТЕЛИ

Замерли мужики.

Агроном смахнул полог с сепаратора, и как фейерверк блеском рассыпался жестяной цилиндр.

Бриллиантовыми искрами загорелся никель.

Потемнело вокруг.

Сияние сепаратора стало символическим.

Сияние сепаратора поразило крестьян.

СЕПАРАТОР ДАЕТ ВОЗМОЖНОСТЬ ДЕЛАТЬ МАСЛО.

Шире открыли мужики глаза.

Выше подняли головы.

— МАСЛО НЕ КИСНЕТ, ЕГО МОЖНО ОТПРАВЛЯТЬ В ГОРОД.

Начал агроном крутить ручку. Закрутились диски, усиливая скорость.

Жидкое, прозрачное, без жиров молоко от бедняцких коров.

Вылила Евдокия в сепаратор. Напряжены лица мужиков. Ждут! Ждут! Ждут чуда.

сгустеет или нет?

Крутится колесо. Блестит сепаратор. Напирает толпа.

обманство или прибыль?

Ждут так, как при встрече с эскадрой толпа ждала броненосец «Потемкин».

Ждут так каплю молока.

Лицо, глаза, руки. Ждут... Чуда.

Крутит агроном уверенно ручку. Колеблется диаграмма членов молочной артели от четырех членов вверх и вниз. Вверх — до двадцати пяти, вниз — до единого, до Украинцевой.

Улыбается агроном.

Напирает толпа.

И взлетела диаграмма с четырех членов до семидесяти.

двадцать членов. поздравляем!

Часть четвертая

Солнце — раз. Солнце — два. Солнце до бесчувствия.

засуха.

Куры дышат, задыхаясь, открытыми ртами.

Насосными поршнями чистят бараньи бока.

Звонит большой колокол. Неистовствуют маленькие колокола.

Хоругви колышутся на фоне пыльного безоблачного неба.

Потная, злая толпа крестным ходом движется в поле.

Надсаживаясь, поют молитвы!

Тают, подгибаются свечки в церковных фонарях. Тяжело несут мальчишки маленькие иконки, и мужикам тяжело от больших икон.

Кликуши, странники, старухи, дети следуют за попом блестящим. Неистово воют люди. Неистово звонят колокола.

У окна рядом с вывеской ВИК стоят исполкомщики с неподвижными лицами — только желваки нервным пульсом на щеках выдают злость.

Воздымает блестящий парчовый поп руки к небу. Подражает попу толпа. Целуют люди в губы угодника, опускают в кружку ему деньги.

В клубе, где теперь молочная артель, где старые лозунги на закопченных стенах, где не было табуретки, чтобы сесть, стоят аппараты молочной артели. Сепаратор-маслобойка и бидоны.

Евдокия корявыми своими пальцами считает прибыль артели, выводя цифры-каракули плотничьим карандашом.

Диаграмма еще выросла с тех пор: больше стало членов молочной артели.

Задышется Евдокия от жары и арифметики. Морит жара солдатку.

В поле люди дошли до экстаза, падают в пыль. Носят угодника через их спины.

Облака показались на небе.

Неистовствуют священнослужители, предварительно посмотрев на барометр.

Неистовствует толпа, воздымая руки. Мрачнеют лица за окном исполкома. Люди лежат в пыли.

Выводит из терпения колокольный звон. Туча закрыла небо — капнули капли дождя. Повернулись люди лицами вверх, открыли рты... Стараются поймать дождевые капли.

Бублики и лепешки градом сыплются в полог попа и дякона — жертвуют православные щедро теперь.

На рисованных губах угодника, там, где людскими губами разведена сырость, черным кольцом сгрудились мухи.

Тучка прошла. Барометр поднялся. Народ повставал с пыльной земли. Разбил поп барометр карманный о камень.

Солнце — раз. Солнце — два. Солнце до бесчувствия. Задремала солдатка в молочной артели.

И пришла к солдатке ее солдаткина тощая корова. Показала корова на свои ребра, показала ноги тонкие, вымя сухое, кости на крупе, глаза печальные, слезливые, мухами залепленные.

Предстали пред Евдокией все коровы бедняцкие, мычали перед ней, вставали на колени, головами кланялись.

Согласилась Евдокия — ринулись коровы галопом, бежали быстро, вставали, как на физкультуру, взглянули в небо.

И, как Мефистофель, в облаках пара и света появился племенной бык. Ах, какой бык! Бык удивил своим прыжком. Любость бычачья была что надо.

Вымя у коров набухло молоком, спина выпрямилась, ребра исчезли. Соски не могли удержать напор молока — и дождь молочный разразился ливнем.

Смеясь проснулась солдатка, но должна была осерчать!

Члены молочной артели делили прибыль. Отсчитывал казначей деньги прибыльные.

Ударил кулаком Евдокия по столу, одернула узел плисового платка и взяла слово:

— попусту пропадут так деньги.

Остановился считать казначей.

Обождали мужики прятать деньги в шапки.

— БЫКА ПЛЕМЕННОГО КУПИТЬ НАДО.

— УЛУЧШИТЬ ПОРОДУ, УВЕЛИЧИТЬ УДОЙ.

Замахали, загалдели мужики. Не может перекричать солдатка всей артели.

Напирали на казначея мужики. Выдавал с испугу казначей деньги.

Прятали деньги за голенища, за обшивку картузов, в махорочные кисеты уминали.

Встала солдатка Евдокия у дверей. Не хотела пускать деньги на улицу. Наступали мужики на одинокую бабу. Отбросили ее от дверей, а дверь сама открылась.

В двери вырос агроном — пыльный, усталый с дороги, с пустыми бидонами из-под молока.

Сразу понял.

Молча прошел агроном в расступившейся массе и, сев за стол, велел Евдокии закрыть дверь.

Нехотя подходили мужики отдавать деньги; кто половину отдавал, кто меньше. Евдокия отдала все. Разгорячились мужики, посыпались трешки-пятерки. Кровь свою отдавали мужики

НА УЛУЧШЕНИЕ ПОРОДЫ...

Отправилась делегация из деревни во главе с солдаткой Евдокией. Крестились мужики, провожая делегацию к Советской власти.

МУХА ИЗ ТЕХАСА.

Алюминиевый «юнкерс», выбрав место, спустился на аэродром. На аэродроме ждал автомобиль, в автомобиле ждали седобородые профессора.

Когда аппарат, подкативши к нужному месту, встал, открылись его дверцы. Вышли люди и, осторожно выгружая багаж, наконец вынесли маленький ящичек. Ящичек поставили на колени сидящим в автомобиле.

Автомобиль прошел по улицам. Автомобиль пролетел по шоссе.

Ящичек перегрузили на крестьянскую подводу. Подвода доставила ящичек по проселочной дороге в совхоз.

В лаборатории совхоза ящичек распаковали и водрузили стеклянную пробирку на подставку.

В стеклянной маленькой пробирке была маленькая муха.

МУХА ИЗ АМЕРИКИ ДЛЯ АНИКОВСКОЙ ОПЫТНОЙ ГЕНЕТИЧЕСКОЙ СТАНЦИИ.

Муха была скрещена и дала потомство. Потомство было размножено, и на тысячах ее потомках советские генетики сделали чудеса.

Научные сотрудники, получающие малое жалованье, сделали большое дело.

Они вырастили потомкам техасской мухи вместо двух крыльев — четыре, вместо четырех лап — шесть и даже двенадцать лап.

Они вырастили на мухе шерсть. Эту шерсть они совершенствовали — в сторону мягкости, в сторону длины.

На мухе они изучили законы наследственности и случайные мутации научились закреплять в породе.

Но муху из Америки привезли не зря, не для забавы. У техасской мухи законы развития организма были те же, что и у животных, что и у человека [...]

Они — это советские ученые, овцу, родившую испокон веков двух ягнят, заставили родить восемь.

Два сосца не могли удовлетворить восьмерых ягнят, и советские «фокусники» вырастили четыре сосца. Вдвое дети были больше своих матерей. У детей романовской тонконогой овцы были крепкие толстые ноги, длинная, мягкая, [...] чистая, белая шерсть.

У коров было на вымени не четыре, а шесть сосков!

Омоложенная курица, живущая пятый год, несла яйца как бы двухлетка.

«Кудесники» сидели в лабораториях. Смотрели в трубки на мух, и каждый день приносил чудеса.

Куры, коровы, бараны, морские свинки, лошади, свиньи, кролики, кошки усвершенствовались, как усвершенствуется автомобиль.

По винтику, по гайке выводились новые крепкие породы, нужные человеку.

У курдючной овцы выращивался курдюк, который она сама не могла носить, потому что он был почти больше нее. Ей приделывали тележку на колесах, чтобы она возила свой зад на шасси.

«Кудесники» не забывали хлебных зерен.

Зерна пшеницы, овса, ржи. Скрещивали породы пшениц и имели в ящиках, что приделаны к стенкам, 800 пород хлебной пшеницы.

На опытных советских полях волновалась налитая, высокая, посеянная ровными рядами пшеница.

И когда отрадинская делегация, проехавшая по засохшим полям среди рахитичной, низкорослой, сорной крестьянской ржи и пшеницы, вдруг въехала в лес пшеницы опытных станций, пшеницы, которая скрывала в своей тени крестьянскую лошадь,

пшеницы, которая победила засуху,

пшеницы, которую создала «наука»,

делегация, как перед иконой, сняла шляпки. Только агроном спокойно подошел к меже, поднял руки вверх и сорвал колос.

Положили колос мужики в надежное место, чтобы, приехав, удивить односельчан.

На воротах совхоза был лозунг.

(ЛОЗУНГ ПОВТОРЯТЬ ВО ВРЕМЯ ДЕМОНСТРАЦИИ СОВХОЗА.)

И, въехав за каменную стену совхоза, в издавна ненавистные помещичьи ворота, окунулась делегация в невиданное и неслыханное:

в инкубаторы, в цыплятники, в свинарники, где белые чистые стены с резервуарами;

в молочные бело-блестящие лаборатории, маслобойни, холодильники;

в коровники с датскими кормушками и цементным чистым полом;

в ветеринарные пункты, где подвешены слабые, полудохлые, умирающие бедняцкие коровенки, получаю[щие] санаторное лечение.

Поражали делегацию свиньи, купающиеся в реке и загорающие на пляжах,

склады жмыхов, которые раздавал Наркомзем крестьянам, шерсть, которую состригали по 2—3 пуда с одного барана, и сами бараны — американские мериносы и линкольны,

и то, что приводили крестьяне для случки своих овец, лошадей, коров,

голландские коровы. Шведы поразили количеством молока за один удой.

И, когда отсчитали деньги мужики за выбранного племенного бычка, улыбнулся совхозовский животновод и, отдавая деньги обратно, сказал:

— не может не помочь советская власть хорошему начинанию.

Сияли мужики, выезжая отныне из любимых ворот советского совхоза.

Солдатка Евдокия не могла не полюбоваться на резвого племенного теленка.

Часть шестая

Фомка.

Выросла диаграмма молочной артели до пятисот хозяйств. Вырос бычок, привезенный делегацией.

Фомка

в поле красавцем смотрит.

Учитель — отряднинский образованный человек, а сам пасет стадо, сам смотрит за Фомкой.

Долго ли сгубить скотину, долго ли погибнуть быку.

Учит учитель ребят деревенских, какой травой надо Фомке питаться, водит ребят по лугам учитель.

А Отрадное Малое не узнать. Тротуар деревянный посреди улицы.

Замазанные глиной хлевы покрыты плотно соломой.

Рубят, стругают, строят мужики.

Сын Евдокии пашет в поле.

в первый раз не ушел сын в город.

Работа кипит. Мужики все почти в деревне.

Часовню на кирпичи разбирают, из кирпичей печки новые [складывают].

Избы новые выросли. Даже о скворечниках в этот год не забыли мужики.

Бабы — что членами молочной артели состоят — в белых фартуках коров доить стали.

Крепко работают мужики. Пашут. Сеют, рубят, корчуют пни.

в первый раз сила не пропадала попусту.

На вокзалах, на улицах города не шатались безработные отряднинские мужики.

Кипит работа в деревне, летят стружки. Отъевшиеся коровы красуются стадами на зеленых лугах. Телеги дежурные везут бочонки масла, везут бидоны с молоком.

Работали мужики радостно, отдавая силы.

Работал племенной бык Фомка.

Стадо молодых очаровательных телят —

первый раз в тридцать лет не зарезали.

Паника была у предвика: куда девать молодежь коровью — тесно в хлевах крестьянских.

И после долгих колебаний решил предвик — пышную усыпальницу помещичью, что в конце парка стояла, под телятник определил.

Охрана памятников старины представителя прислала. Увез представитель венки графские, а мужики скелеты из гробов в яму зарыли, из саркофагов кормушки сделали, из стеклянного гроба, что там оказался, пойлушку для молока соорудили. В светлом большом помещении усыпальницы расквартировали молодняк. Фамильные мраморные доски мелом забелили, и черным углем вывели родословную артельских телят [...].

Сено вышли косить всей артелью.

Летний день зиму кормит.

Лес литовок и кос закачался на артельском лугу. Оставили пучок травы нескошенной «Илье на бородку». Хлеб-соль поверх пучка поставили. И закипела тяжелая и долгая работа.

Шесты с лентами отмечали полосу, отведенную каждому, и вились ленты, как выпела.

Все было хорошо, но комсомолец Васька стал догонять знаменитого непобедимого в косье Великана.

Посмеялся Великан.

Догнал Васька Великана.

Рассерчал тогда косарь, приналег на косу — не отстают Васька.

старая история. давид и голиаф.

Принцип дороже жизни.

Пустили в ход косари все силы, все ресурсы.

Побросали мужики работу, смотреть за состязанием начали.

Пар валил от спортсменов. В летнюю двенадцатичасовую жару прилипали подштанники к потному телу, вздувались рубахи пузырем по спине от быстрого хода.

Не отставал Васька.

У Васьки фокус был — ловкость одна.

И не мог эту ловкость силой победить Гигант.

Нечеловеческую энергию тратили оба. Матерились, выбивались из сил.

Подначивали мужики, вошедшие в азарт состязания.

Не мог Гигант уйти от Васьки, задохся, сдаваться начал.

Застрекотали вдаль. Ближе. Шум машинный прервал работу. Остановились косари, все повернули головы.

Мимо, не торопясь, за межей артельного луга прошел совхозовский трактор. К трактору была прицеплена сенокосилка.

Тракторист покуривал и сидел в тени зонта. Ловко работала косилка.

От косарей пар шел столбом, прилипла одежда к телу.

Какой нелепостью показался их труд, их азарт, когда ясно было видно, что за полдня они скосили меньше, чем спокойная машина косилка скосила за несколько минут.

Косилка косила и складывала сено на фургон. Воз сена рос и приближался к косарям.

Воз рос на глазах, а тракторист ласково здоровался.

Гигант озлился, Гигант переломил ручник косы и бросил косу с той силой, которую еще сохранил. Коса сделала свой последний полет, вывернувшись пируэтом, воткнулась носом в землю, в последний раз подкосив стройных полевых казачков.

Выругался Гигант. Склонили подкошенные казачки головы.

МАШИНА!

Часть седьмая

ДАЕШЬ МАШИНУ!

Морским прибоем билась рожь от осеннего жестокого ветра.

Летели осенние рваные облака.

Перезрела рожь и в перезрелости своей не выносила ветра.

Осыпалась!

Копны сена. Стога. Губила изморозь.

Стояла жатка-лобогрейка под новым артельным навесом.

Ходили мужики, смотрели на жатку, смотрели на поля, на копны гниющие, чесали в затылках и меж лопаток на спине.

«В ОТВЕТ НА ВАШЕ ЗАЯВЛЕНИЕ МОЖЕМ ОТВЕТИТЬ НИЖЕСЛЕДУЮЩЕЕ,

— ЧИТАЛ, АГРОНОМ,—

...ПО УПЛАТЕ ВЫШЕОЗНАЧЕННЫХ НАКЛАДНЫХ РАСХОДОВ ТРАКТОР
МАРКИ «ФОРДЗОН» МОЖЕТ БЫТЬ ДОСТАВЛЕН АРТЕЛИ НЕМЕДЛЕННО...».

Появлялось солнце, спешили артельщики раскидать стога под теплые лучи.

Снова набегала туча.

Снова спешили мужики сбивать сено в копны.

«МЫ УЖЕ НЕОДНОКРАТНО ОТВЕЧАЛИ ВАМ, ЧТО НАШЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
КРЕДИТОВАТЬ НЕ МОЖЕТ. СОВЕТУЕМ ВАМ ОБРАТИТЬСЯ В СООТВЕТСТВУЮЩИЕ ОРГАНЫ.

С ТОВАРИЩЕСКИМ ПРИВЕТОМ...»

ОПЫТ ЧИТАЛ АГРОНОМ БУМАЖКУ ИЗ ГОРОДА.
НЕ ДОЖДАТЬСЯ, ВИДНО, ТРАКТОРА!

Вышли бабы с серпами в поле, оставив холостую жатку-лобо-
грейку под навесом стоять.

Издевался ветер осенний над бабами.

Штормом волновал рожь.

Трепал юбки, трепал платки.

Дождь поливал работниц в поле осеннем.

Жали бабы упорно.

Кулаки уже копны возят! В амбары кулацкое зерно свали-
вается.

Копны артельские по лугу выстроились — чешут мужики за-
тылки.

Гниет сено.

ЛОШАДЕЙ НЕТ!

Мокнет хлеб в копнах.

ТРАКТОРА НЕТ!

Освободились лошади кулацкие — отдыхают в поле.

ДЕНЕГ НЕТ!

Чешут на спине меж лопатками мужики.

Пишет отношение артели в советское учреждение.

«КРЕДИТА ОТПУСТИТЬ НЕ ПРЕДОСТАВЛЯЕТСЯ ВОЗМОЖНОСТИ ДО РЕ-
АЛИЗАЦИИ УРОЖАЯ».

От машинистки к курьеру,

от курьера к секретарю,

от секретаря к заву,

от зава к курьеру,

от курьера к секретарю.

Дожиная бабы, докашивают мужики пшеницу на осенних
полях.

От секретаря к курьеру,

от курьера к регистратору,

от регистратора к печати.

ОЗИМ ПАХАТЬ НАДО!

ВРЕМЯ УХОДИТ!

Выводят из ворот кулацких лошадей мужики — за них во дво-
ре кулацком остались коровы любимые, артельские.

От печати к курьеру,

от курьера на почту.

Возят мужики сено, не хватает мужикам лошадей.

Не дает Евдокия, не дает агроном в заклад коров артельских отдавать кулакам.

Расписки отдают мужики кулакам, пай свои на трактор закладывают.

По гаечке, по винтику собирается трактор, в расписочках у кулака.

Поняла Евдокия махинации кулацкие, подбила агронома ходяков в город сговаривать.

Пошел сам агроном с мужиком выбранным.

Озлились кулаки, узнав о ходаках ушедших.

Подло отобрали лошадей своих.

Племенному быку Фомке отраву в корм подсыпали.

Заболел Фомка — пухнуть живот у Фомки начал.

С шефом своим, с рабочим в учреждение пришли ходоки.

Поразила мужиков медлительность бюрократическая.

Мужиков?! Медлительность?! Стукнул рабочий кулак-молот по столу завотделовскому.

И, оценив хозяйский рабоче-крестьянский гнев, полным ходом затароторила бюрократия:

— ОРДЕР ЕСТЬ!

Ордер держат — правда с большим трудом, — но держат плохо гнущиеся трудовые руки мужика.

— ОРДЕР НА ТРАКТОР?!

А бык отравленный слег.

Бабы. Черепами скотскими коровник обвешивали.

Бабы кресты на косяках ставили

в темноте деревенской, в ночной осенней темноте.

Лампочка керосиновая с закоптелым пузырем плакала над растущим фомкиным животом.

Проткнул бок серпом подкупленный коновал.

Лилась из Фомки жижа на землю.

Темная была ночь над деревней.

Коровы мычали, чуя потерю.

Куры шарахались на шестах. Сторож дежурный с жестянкой ходил. В рясе белой дежурил поп.

Старухи кошачьим хвостом в ноздри Фомке тыкали.

Ходоки в городе шарахнулись от надписи вспыхнувшей:

— ДЕРЖИСЬ ПРАВОЙ СТОРОНЫ!

Испугались мужики от внезапной вспышки новокультурной.

Совали старухи в вялые губы бычачьи труху «целебную».
Учитель прибежал. Лизнул Фомка руку учителю, но учитель помочь не мог!

Занимался рассвет.

Отошел племенной красавец Фомка.

Встревоженная бежала Евдокия по улице.

Молчаливого учителя встретила.

Вздрыгнула, выпрямилась и мимо изб кулацких гордо — по прямой прошла.

Мимо ехидных баб кулацких не моргнув глазом прошагала. Но, заперев ворота двора своего, осела подкошенная.

На большом дворе, чистом, черным пятном лежала горем убитая.

АХ, КАКОГО ВЫКА ЗАГУБИЛИ СВОЛОЧИ!

Часть восьмая

«ФОРДЗОША»

Березовые жерди, ветки еловые, тряпки коленкоровые.

Лозунги о смычке.

Речи шефские и шефский оркестр из рабочих на грузовике.

ПЕРЕДАЧА ТРАКТОРА

«Фордзон» стоит как памятник, готовый к открытию.

Супротив шефов шеренга крестьянских подвод.

Сказал представитель речь. Приготовился оркестр.

Замерли крестьяне.

Дал скорость тракторист.

Грянула музыка.

Пошел трактор.

Испугались лошади трактора, как дракона, как бегемота.

Испугались. Запрыгали телеги по кочкам в разные стороны.

Прошел трактор сажени три.

Сел!

Заело что-то.

Беспокоились шефы, вертятся кругом трактора, платком пальцы вытирая, машинным маслом запачканные.

Дергал тракторист рычаги.

Дымил, дымил трактор и замер.

Сплюнул тракторист. Снял фасонистую одежду и полез в мотор.

Возвращались волнующиеся лошади.

Скрывались незаметно шефские представители.

Посмотрела лошадь презрительно на трактор.

Разъезжаться начали крестьяне.

Вспотел семь раз шофер, вылез на свет солнечный.

Нет никого кругом — только свинья о крыло тракторное бок чешет, да мальчишка белобрысый из любопытных остался.

Посадил тракторист мальчишку с собой, крутнул ручки, и пошел трактор вдогонку крестьянам.

чайная «РИМ».

Около чайной лошади распряжены, к кормушкам привязаны.

Мужики в чайной чай пьют, смехом трактор вспоминают.

Комсомол деревенский с трактористом на околице шепчется.

Подбежали мужики к окнам чайной и увидели — мчится поезд связанных гуськом телег мужицких.

Не поняли, в чем дело.

Поскакали на неоседланных лошадях вдогонку.

Телег 35 прицепил к себе трактор, и без труда бежали 140 колес в гору.

Поздно спохватились мужики.

не догнать!

Наперерез — перехитрить решили.

Догнали на мосту худом, общерусском, деревенском.

Помогал трактор лошаденке крестьянской застрявший воз в гору с моста вытянуть.

Упиралась лошаденка. Не могла сдвинуть воз.

Внимательно следили мужики.

смеется тот, кто смеется последним!

Смеялся тракторист, нарочно не пускал мотор, давая посмотреть на бесполезность одной лошади.

Потом пустил.

Дрогнул воз и пошел!

Пошел в гору.

вытянет!

Взлетела радость крестьянская шапками в воздух!

ура!

Заглушило шум трактора.

вытянем!

вытянем!

Один трактор.

Десять тракторов.

Сто тракторов.

Фронтом пошли в бой

за обновленную землю!

Веялки, жнейки, косилки, сеялки.

восьмичасовой рабочий день — в деревню.

Сносили тракторы заборы, срывали канавы, межи чересполосные.

за коммуны!

Рушили ветряные мельницы. Разворачивали старые прогнившие избы.

Веером от силы тракторной взъерошивались бревна.

В пыль разбивались мельницы одиночные.

Отступала саранча от авиахимовских атак.

Бой разгорался.

Темнота отступала!

Убегали пауки!

Отступали попы от безбожников.

Улетало воронье.

Сметал кооператив ларьки частные.

Падали придорожные часовенки под напором тракторов.

Эскадра машин обработала широкополосные поля. Хлеб вырос так, как может расти только в кинематографе — в две минуты! И не только хлеб — поросята превращались в полминуты в тридцатипудовых хряков. цыпленок — в пятнадцатитысячные массы.

Смерчем урагана закружилось зерно, забило фонтаном, водопадами

в элеваторы,

в мельницы,

в мешки, в закрома.

В булочных хлеб прогибал полки.

Бутылки молочные слепили глаза.

Староста в очках — Михаил Иванович [Калинин] — взмахнул рукой, показав масштаб, и сказал улыбаясь:

— КУШАЙТЕ НА ЗДОРОВЬЕ!

22 июня 1926 года, Москва

НЕОСУЩЕСТВЛЕННЫЕ ЗАМЫСЛЫ

О. ТАБУКАШВИЛИ

Неподнятая целина



У каждого художника есть свои мечты и надежды. И бывает особенно горько, когда все уже сделано для того, чтобы мечта стала явью, и вдруг, по чьей-то прихоти, приходится отказаться от плода долгих раздумий и размышлений, напряженного труда и бессонных ночей, от целого года борьбы за эту мечту.

Мучительно больно «сложить» свою мечту в папку и предать архиву самое дорогое, самое сокровенное, оставшееся недосказанным, недопетым. Так произошло с грузинским режиссером Николаем Михайловичем Шенгелая.

Н. М. Шенгелая пришел в грузинский кинематограф в начале 20-х годов, в годы становления национального кино. Молодой литератор, член группы грузинских лефовцев, по его собственным словам, горел одним желанием: «Отражать в своем творчестве общечеловеческое содержание Великой Октябрьской революции».

Первые же его фильмы — «Гюлли», а затем «Элисо» и «26 комиссаров» — опрокинули привычные представления о грузинском кино, воспроизводящем благодушные картинки жизни. Они говорили о Шенгелая как о художнике большого

темперамента и оптимизма, как о человеке вечно горящем и одержимом.

Николай Шенгелая с большим вниманием следил за событиями, происходящими в советской деревне: происходила крутая ломка ее вековых устоев, характеров, судеб людей, неодолимо утверждался новый колхозный строй.

Истинный художник не мог пройти мимо столь драматически напряженного момента в жизни Советской страны.

Однажды в киоске тифлисского вокзала Шенгелая заметил книгу, привлечшую его внимание необычным названием, — «Поднятая целина». Прочтя ее, Шенгелая понял, что это именно то, о чем ему так хотелось рассказать языком кинематографа. И он подал заявку на сценарий фильма «Поднятая целина» по роману молодого писателя Михаила Шолохова.

Вместе с Михаилом Шолоховым

В мае 1933 года состоялась первая встреча Николая Шенгелая и Михаила Шолохова. Режиссер поделился с писателем своими намерениями экранизировать «Поднятую целину».

Было решено писать сценарий вместе.

Спустя месяц Николай Шенгелая приехал в станицу Вешенскую.

«Продельвая работу над подготовкой сценария «Поднятая целина», — говорил Шенгелая на Всесоюзном совещании по вопросам национальных кинематографий в 1934 году, — я еще раз убедился, что для того, чтобы создать произведение искусства и раскрыть подлинную жизнь, нам необходимо не наездами, а по-настоящему вжиться в наш материал, и тогда вопрос о теме станет сам по себе».

Вместе с Михаилом Шолоховым режиссер знакомится с жизнью донских казаков, вникает во все политические, хозяйственные, бытовые, национальные подробности их жизни, внимательно изучает характеры, облик, взаимоотношения прообразов шолоховских героев, подыскивает натуру для съемок.

На Дону режиссер предложил пятнадцати казакам принять участие в съемках. Зимнюю натуру было решено снимать в районе станицы Каменской, весеннюю — в Вешенском районе на хуторе Черновском.

Решая вопрос о характере музыкального оформления фильма, там же на Дону, в станице Большепаловской, съемочная группа прослушала многих исполнителей старых казачьих песен.

Два месяца жизни на Дону оказались предельно плодотворными. В Москву режиссер Шенгелая, сорежиссер Н. Санишвили и оператор А. Поликевич возвратились с огромным материалом.

Запись, документы, снимки, собранные киногруппой во время поездки по хуторам и станицам (к сожалению, они не сохранились), должны были определить замысел и художественную стилистику будущего фильма.

Вернувшись в Москву, Шенгелая приступил к написанию режиссерского сценария. Вскоре пришло письмо от Шолохова. Писатель рассказывал о своей работе над второй книгой романа, спрашивал об актерских пробах.

«...Кто будет играть? Кого? Помнится, Вы обещали оставить в Москве, — писал М. А. Шолохов, — фотографии людей; подобрали ли Вы кадры? Мне очень хочется, чтобы картина была *хорошей* (подчеркнуто Шолоховым. — О. Т.), удачный подбор людей решает, Вы это знаете лучше меня. Не думаете ли Вы, что роль Лушки подошла бы Вашей жене (имеется в виду грузинская актриса Н. Вачнадзе. — О. Т.), талант которой я очень высоко расцениваю?..

Пишите обо всем. Недели три я буду в Вешенском районе и его окрестностях, потом уеду в Москву. Быть может, встретимся, там и поговорим? Разумеется, все это в случае, если не договоримся письменно. Мне не хочется обременять Вас внеплановой поездкой. Жму руку.

С приветом М. Шолохов

Ст. Вешенская. 23/VII — 33 г.»¹.

В ответ на это письмо Шенгелая послал Шолохову снимки, а также предварительную разработку глав романа. Шолохов в основном согласился с режиссером. Впоследствии в газете «Кино» (1934, № 9) он писал:

«Работая над сценарием «Поднятая целина», я хотел оставить идею романа неприкосновенной. Тема и герои должны остаться в прежних своих взаимоотношениях. События должны разворачиваться по роману.

Задача — через фильм донести до зрителя живые образы моих героев. К этому стремились мы с режиссером Шенгелая. Для этого старались с предельной точностью нарисовать характеры и типы героев.

Теперь, закончив литературную разработку материала, я смело вверяю его режиссеру для воплощения моих идей и мыслей в полноценное кинематографическое произведение. Наша совместная работа над сценарием показала, что Шенгелая понимает меня

¹ Цитируется по письму, хранящемуся в личном архиве Н. Шенгелая..

и одинаково со мной думает о героях «Поднятой целины». Это позволяет надеяться, что в героях фильма я узнаю близких мне, созданных мною людей.

Взаимопонимание, приобретенное совместной работой, поможет нам осуществить наше общее желание — сделать хороший фильм».

Совместная работа писателя и кинорежиссера в те годы вызвала огромный отклик в писательской и кинематографической среде. Подобное содружество было явлением столь редким, что многие скептически отнеслись к этому. До этого почти все экранизации литературных произведений осуществлялись без непосредственного участия писателя. Поэтому не удивительно, что теперь заговорили о необходимости и плодотворности совместной деятельности литераторов и кинематографистов.

Писатель А. Фадеев, узнав, что Шенгелая готовится к экранизации «Поднятой целины», написал Михаилу Шолохову письмо:

«Дорогой Миша! В бытность в Москве Шенгелая сказал мне, что Вы будете работать вместе над экранизацией «Поднятой целины». Это сообщение меня очень заинтересовало. Шенгелая очень талантливый режиссер, но организовать весь огромный материал, которым он будет располагать, работая над «Поднятой целиной», ему будет очень трудно без твоей помощи. А хочется, чтобы картина вышла по-настоящему хорошей. Мне кажется, что мы совместными силами могли бы двинуть дело развития советского кино и тем премного помочь советской власти»¹.

Что значит экранизировать

Приступая к постановке «Поднятой целины», Шенгелая имел уже и свой определенный опыт экранизации (фильм «Элисо», сыгравший большую роль в становлении социалистического реализма в грузинском кино) и опыт товарищей по искусству (Всеволода Пудовкина, братьев Васильевых и других). На этой основе у него сложилось определенное отношение к воспроизведению литературных произведений средствами кино. Выступая по этому вопросу в газете «Кино» (1934, № 9), Шенгелая отмечает, что экранизировать литературное произведение — это «значит полностью использовать его идейно-художественные качества, углубив и расширив их через звуко-зрительный образ. Так сделана Пудовкиным «Мать» по повести Горького. По этому принципу делал я фильм «Элисо».

Не иллюстрацию основных сложных линий романа и не просто его кинематографическую интерпретацию на экране имели

¹ Письмо цитируется по копии, хранящейся в личном архиве Н. Шенгелая.

в виду авторы, готовясь к экранизации «Поднятой целины». Они стремились использовать изобразительно-выразительные средства кино для расширения и углубления главной идеи романа, для усиления его социального пафоса. Авторы сценария интересовала не хроника событий, а судьбы людей, переживающих сложный исторический процесс ломки вековых общественных устоев в деревне.

Шенгелая и Шолохов стремились показать на экране мучительно трудную, противоречивую эволюцию традиционного, патриархального мышления крестьянина во время зарождения в деревне нового, социалистического отношения к общественной собственности, появления новых форм коллективного труда.

Осуществить этот замысел на экране было трудно. И не только потому, что приходилось ужимать многоплановый, протяженный во времени материал романа, укладывая его в жесткие рамки метража кинокартины (сокращения, конечно, потребовались). Авторам сценария пришлось отказаться от экскурсов в прошлое, от многих биографических подробностей из жизни героев, пришлось пожертвовать рядом эпизодов (приезд агитколонны и др.).

Однако здесь, пожалуй, более важно другое. По сравнению с романом претерпели изменения и некоторые сюжетные линии. Например, сложный образ бедняка, Тита Бородина, ставшего в годы нэпа кулаком, в фильме мыслилось показать только как кулака, которого раскулачивают. В сценарии опускался сам процесс становления нового кулачества.

Если внимательно присмотреться ко всем изменениям, сделанным авторами сценария, то можно заметить их стремление к углублению центральной философской идеи литературного произведения. Сокращая эпизоды и некоторые детали в обрисовке героев, отступая порой от оригинала, Шолохов и Шенгелая добились усиления социального пафоса фильма.

Очевидно, с этой целью они вводили и новые сцены. Например, дополнительная сцена, показывающая враждебность Половцева и Островного колхозному строю, должна была свидетельствовать об обострении классовой борьбы в деревне в период коллективизации. Она обосновывала историческую необходимость общественного акта раскулачивания деревенских эксплуататоров.

Поэтому же, вероятно, авторы отказались от включения в сценарий фильма сцены душевных колебаний Разметного в сценах раскулачивания. Возможно, и обстановка тех лет (над сценарием работали в 1933 году, когда еще не были полностью ликвидированы последствия левацких загибов в коллективизации) заставляла не сосредоточивать внимания зрителя на сложных и противоречивых чувствах крестьян, мучительно трудно переживавших ломку старых полупатриархальных отношений в деревне. Однако это отступление от ими же выбранного принципа отбора материалов для

сценария, отступление от своего намерения проследить в фильме главным образом эволюцию в мировоззрении крестьянина, приобщающегося к новым для него формам общественного труда, привело в данном случае к схематическому изображению важнейшего исторического эпизода классовой борьбы в деревне тех лет и к обеднению образа одного из первых колхозных вожаков — Разметнова.

Стремление авторов сценария к усилению социального звучания будущего фильма сказалось и на подчеркнутом по сравнению с романом акцентировании внимания зрителя на таких героях, как Майданников, Любишкин и других первых колхозниках, людей, творящих новую историю крестьянства России. Вот почему и финал картины получал несколько иное толкование, чем в романе.

В романе «Поднятая целина» рассказ о первой коллективной пахоте был лишь одним из эпизодов борьбы за новые общественные отношения в деревне. Шолохов и Шенгелая отошли от оригинала. Они объединили эпизоды четырех последних глав (восстановление в партии Нагульнова, проезд в отстающую бригаду Давыдова, рекорд на пахоте Майданникова и т. д.) в одной заключительной части фильма. Эта финальная сцена — зарождение первого социалистического соревнования среди колхозников — приобретала в фильме особую по сравнению с романом, философскую глубину.

Как известно, первая книга «Поднятой целины» оканчивалась эпизодом возвращения в хутор Половцева и Лятевского, свидетельствующим о нарастании классовой борьбы в деревне. Шолохов и Шенгелая в финале сценария делают иной акцент. Для них в фильме более важно было показать не последнее сопротивление разбитых революцией, враждебных советскому строю классов, а тот внутренний перелом в мелкобуржуазной психологии крестьянина, который произошел под влиянием коллективного труда и который определял в большей степени, чем сопротивление недобытых врагов, исторический процесс, происходящий в те годы в деревне.

Оригинал и сценарий

«Начиная работать над «Поднятой целиной», — писал Н. Шенгелая (газ. «Кино», 1934, № 9), — я не собирался брать судьбу Нагульного или другого персонажа и по ним строить сюжет. Я беру композицию романа, хочу обязательно сохранить форму литературного произведения, не повредив таким образом его содержанию. Это отчасти и будет использованием литературного опыта в кино. Делая фильм по «Поднятой целине», я хочу так

же широко, как в романе, брать сюжет, хочу найти равновесие в распределении событий, характеров, людей».

Драматургию сценария Шолохов и Шенгелая решили подчинить не внешней канве романа, а его внутреннему движению, сохраняя при этом основное движение сюжета. Они стремились найти драгоценный кинодраматургический пласт, который целиком бы раскрыл всю сложную философию романа, предельно заострил его ситуации и характеры.

Сорок глав романа распределены в восьми частях сценария. Основная его драматургическая линия разворачивается вокруг главной темы — организации первого колхоза на Дону.

Роман Шолохова построен по принципу многоголосья. В нем нет прямого сюжета, основанного на судьбах двух-трех действующих лиц. Шолохов показывает поведение и личную жизнь героев через их отношение к происходящим на Дону событиям. При экранизации сценаристы не отошли от данного принципа. Они строили сценарий не на отдельных эпизодах, а как драматически напряженную цельную вещь.

«Мы, — писал Шенгелая, — решили найти форму не упрощенного показа социалистического роста деревни, а в соответствии с теперешней гигантской перестройкой деревни создать сложную, но понятную, драматургически цельную вещь.

Такова конструкция романа, такова же она в сценарии, и такой я буду стараться сделать ее в фильме».

При подробной разработке материала романа Шенгелая «делал акцент на действие», а все остальное, что должно было определить внутренние переживания, настроения героев фильма, он собирался передать на экране кинематографическими средствами: композицией кадров, точкой зрения аппарата, монтажом. Это был характерный для него стилистический прием. Еще в предыдущих своих работах — «Элисо» и «26 комиссаров» — режиссер пользовался методом развития сюжета, стремился передать его средствами пластики и монтажа. В фильмах Шенгелая драматургическую нагрузку несло кинематографическое изображение.

Судя по сценарию, Шенгелая впервые намеревался использовать в картине звук. Звук для него, как и для ряда ведущих советских режиссеров кино 30-х годов, был дополнительным, но не главным средством характеристики персонажей и ситуации.

Интересен замысел начала фильма — эпизода приезда есаула Половцева к Островному.

Посмотрите, как этот кусок выглядит в сценарии:

«...Первый план. (В движении.) Верхом, усталым шагом едет человек. Одет он в казачий полушубок. Человек молчит, уставившись взглядом вперед. За кадром как бы поет эскадрон. Слышна героическая песня. Вдруг песня унеслась далеко, едва слышна.

С удалением песни...

Общий план. Широкая степь покрыта снегом. Далеко едет всадник. За кадром, как за горами, слышна песня. Песня, как бы гонимая ветром, все приближается к аппарату. На крупном плане четко виднеются запевалы.

Крупный план. Всадник остановил лошадь, настороженно смотрит вперед, по-волчьи, озираясь, снова трогает коня. С движением его хор ушел вглубь.

Общий план. Через косогор далеко видны двери хутора «Гремячий лог». В кадр въехал невидимый хор. За ним въехал всадник и начал спускаться в ложбину. Далеко, как бы в хуторе, слышна песня. Песня снова зазвучала на переднем плане, и вдруг незаконченную фразу перехватил другой хор за деревней.

Второй план. Песня тихо, на приглушенных голосах, сползала в ложбину и наплывом перешла в журчание ручейка. Всадник переехал речушку. Журчит вода.

Второй план. Всадник останавливает лошадь. Тишина. Послышались людские голоса. Он торопливо надевает башлык, закрывает лицо.

Второй план. По улице идет женщина. Из-за поворота выезжает всадник.

Первый план. Всадник приостанавливает коня. Обращается к женщине, спрашивает:

— Скажи, тетенька, где тут Яков Островнов живет?

Женщина смотрит на всадника, сдвигая с губ платок, отвечает:

— Вон, за тополями его курень.

Всадник торопливо трогает коня»¹.

В сложном контрапункте изображения и звука, противопоставлении спокойно-идиллического деревенского пейзажа звучащей где-то солдатской песне дается образная характеристика притаившегося на время врага. Судя по сценарию, на звуковом контрапункте намечалось построить не только эту, но и ряд других сцен (например, возвращение домой из райкома Нагульного после заключения его из партии).

Начало фильма (приезд на хутор Давыдова и Половцева) сразу создавало драматическую напряженность, ожидаемое неминуемое столкновение двух антагонистических начал. Шолохов и Шенгелая понимали, что постепенное введение новых действующих лиц, драматургических мотивов в экранном воплощении выглядело бы затянутым и драматургически рыхлым. Поэтому в пер-

¹ Этот отрывок из сценария, как и все последующие, цитируется по сценарию М. Шолохова и Н. Шенгелая «Поднятая целина», хранящемуся в личном архиве режиссера.

вой части сценария они дают точную расстановку классовых сил. К концу первой части сценария читатель уже явно ощущает всю остроту классовой борьбы, происходящей на Дону.

Вторая часть сценария целиком посвящена раскулачиванию.

Третья часть передаст всю сложность первых шагов коллективизации. Основу ее составляет сцена первого собрания колхозников.

Для большей динамичности, компактности и лаконичности авторы сценария объединили два собрания: первое—собрание гремеченского актива и бедноты, данное Шолоховым в четвертой главе романа, и собрание, описанное в девятой главе (всего пятьдесят пять кадров). По мысли авторов, оно должно было с помощью монтажа коротких реплик, характеризующих борющиеся группировки и настроения, передать на экране сложные внутренние процессы, происходящие в сознании крестьян, вступающих в новую жизнь. В сценарии дано зримое, кинематографическое решение сложной обстановки собраний, показана борьба мнений. Шенгеляя стремился так построить эпизод, найти такие изобразительные и звуко-зрительные средства, чтобы полностью сохранить идейный замысел писателя. На обсуждении сценария Шенгеляя говорил: «Я почти целую часть посвятил собранию в Гремечем логе, постаравшись избавить ее от лишней нагрузки, которая имеет значение для литературного произведения, но ничего не дает экранному действию».

Кинодраматурги-новаторы

И в характеристике героев сказалось стремление авторов усилить в фильме социальный пафос романа.

«Я буду,— писал Н. Шенгеляя (газ. «Кино», 1934, № 9),—добиваться выразительности и понятности образов, не увлекаясь натуралистическим показом деревни. Главное внимание мое и актеров должно сосредоточиться на насыщении фильма большим темпераментом и на раскрытии больших социальных страстей. Это значит подчинить и кадр, и ритм, и темы монтажных фраз выявлению идейной глубины и силы темперамента поступков героев. Обобщая показ личных взаимоотношений и характеров героев, мы хотим показать всеобщее стремление передового крестьянства к поднятию первой социалистической целины».

Сценарию авторы предпослали характеристики пятнадцати основных действующих лиц, которые являются как бы экспозицией героев будущего фильма. В этих лаконичных, емких характеристиках подчеркнуто прежде всего социальное положение шолоховских образов, определен их внешний облик, двумя-тремя фразами намечена сущность характера.

Например.

«Давыдов Семен. Председатель колхоза, 25-тысячник, рабочий Краснопутиловского завода, бывший матрос, лет 33—35. С приятным мужественным лицом. В черном пальто и шапке, среднего роста. Мешковатый, с просторными плечами, плотный, приземистый, с щербатиной во рту, при улыбке выказывает нехваток одного переднего зуба. На кисти руки след тусклой синевы татуировки.

Островнов Яков Лукич. Завхоз колхоза. (Скрытый кулак.) Небольшого роста, казак лет пятидесяти, с окладистой русской бородкой и с серыми глазами. Человек хитрого ума, лисьей повадки и осторожности».

Основное внимание в сценарии уделено подробной разработке образов Давыдова, Нагульного, Ушакова, Майданникова.

Однако в сценарии образы главных героев выглядели несколько схематично, им недоставало той жизненной достоверности, правдивости, сложности человеческих взаимоотношений, которые были всегда в литературных произведениях Михаила Шолохова. Мы знаем, — об этом говорил Шенгелая, — что авторы сценария стремились к обобщенному показу личных взаимоотношений и характеров героев. Поэтому, опуская многое из личной жизни, они прежде всего подчеркивали социальные черты, отношение к коллективизации.

При обсуждении сценария высказывались сомнения в целесообразности фрагментарного показа взаимоотношений Давыдова и Лушки, упрощении сложного образа Нагульного, который был лишен своей противоречивости, освобожден от некоторых «левацких загибов».

Но авторы обосновывали свой подход к характеристике героев фильма намерением создать обобщенный образ передового крестьянства. Так, в частности, трактовался и образ первого колхозного ударника Майданникова.

Упрекали авторов и в некоторой драматургической фрагментарности, сюжетной нечеткости. Не увидев в сценарии «шахматной» драматургии, критики требовали определенной схемы сюжетной линии, интригу в каждом эпизоде.

Шенгелая, отвечая критикам, так объяснял кажущуюся на первый взгляд фрагментарность сценария «Поднятая целина»:

«Это произведение нельзя назвать фрагментарным. Драматургическое построение заключается не в том, что один эпизод идет за другим, а в том, чтобы все эпизоды развивались вокруг определенной идеи, раскрывали бы эту идею и те человеческие страсти, которые с этой идеей связаны»¹.

¹ Цитируется по материалам обсуждения сценария, хранящимся в личном архиве Н. Шенгелая.

В сценарии «Поднятая целина» события подчинены не фабульным связям, а смысловым. Как мы видим, еще в 1934 году Шенгелая отстаивал принципы такой кинодраматургии, которую сегодня порой называют «современной». Ее отличает отказ от следования внешнему течению жизни, вторжение в глубины жизни, в ее невидимые пласты. Именно эти принципы отстаивал Шенгелая в сценарии «Поднятая целина».

«Если вы не можете, — пояснял Шенгелая, — из сценария взять ни один эпизод, чтобы он не был по своему содержанию связан со следующим, то это не фрагментарное построение. Я по такому же принципу строил «26 комиссаров». Так строились многие наши картины».

Фрагментарность, в которой упрекали критики авторов, была кажущейся. Драматургически же сценарий «Поднятая целина», в сущности, был построен вокруг определенной идеи, и каждый эпизод, каждый характер раскрывал ее. Кинодраматургия же начала 30-х годов горячо отстаивала принципы определенной сюжетной схемы, фабульного движения.

Авторы сценария были новаторами в сценарной практике того времени. Они, не копируя механически литературный первоисточник, добивались создания новой драматургической композиции. Здесь было бы уместно вспомнить высказывания другого советского режиссера кино — Сергея Юткевича, который представлял себе построение сюжета одного из своих фильмов «как чередование ведущей темы с мотивами, то пропадающими, то возникающими вновь и переплетающимися между собой»¹.

В декабре 1933 года работа над сценарием была закончена. 20 февраля 1934 года Шенгелая получил указание от Госкинопрома Грузии осуществить постановку картины «Поднятая целина» совместно с Московским кинокомбинатом. Шенгелая согласился, и договор был подписан. Шли дни, месяцы подготовительной работы к съемкам: десятки эскизов, раскадровок, подробный план съемок, рассчитанный по дням, многочисленные обсуждения...

Неожиданно пришла телеграмма от Шолохова: «Выезжайте 25—27 апреля». Казалось, что теперь уже ничто не может помешать съемке фильма. Как вдруг 11 апреля 1934 года с Московской кинофабрики пришло письмо, извещавшее о прекращении работ над фильмом «Поднятая целина». Причины столь неожиданного решения не сообщались.

Шенгелая пережил тяжелую травму. Последующие его фильмы «Золотистая долина» (1937) и «Родина» (1939) не принесли ему творческого удовлетворения.

¹ Сергей Юткевич, Человек на экране, М., Госкиноиздат, 1947, стр. 185.

В 1941 году во время съемок фильма «Он еще вернется» Николай Михайлович Шенгелая скоропостижно скончался.

Ушел из жизни большой художник, не создавший, к сожалению, в звуковом кино ничего равного своим немым фильмам «Элисо» и «26 комиссаров».

Советская кинематография знает две последующие экранизации «Поднятой целины». Одна — более ранняя, 1939 года, принадлежала Ю. Райзману, другая — А. Иванову. Ни в одной из этих экранизаций писатель Шолохов непосредственного участия не принимал.

Режиссеры Райзман и Иванов, работая над «Поднятой целиной», шли иным путем, чем Шолохов и Шенгелая.

Как мы видим, авторы первого сценария смело отходили от литературного оригинала, творчески перерабатывали его для экрана (заметим, что именно в это время по такому же принципу создавали своего «Чапаева» братья Васильевы). Режиссеры же последних экранизаций, строго следуя романной первооснове, стремились с максимальной полнотой передать всю многоплановость повествования, все его сюжетные и композиционные построения. Думается, именно поэтому, несмотря на ряд бесспорных достоинств, фильмы их не стали равноценными экранизируемому роману. Режиссерам-постановщикам не удалось так полно и полифонично передать философскую глубину и сущность литературного произведения, как это сделали в своем сценарии Шолохов и Шенгелая.

И кто знает, может быть, совместная работа писателя Михаила Шолохова и кинорежиссера Николая Шенгелая, будь она доведена до конца, дала бы советскому кино значительное произведение киноискусства.

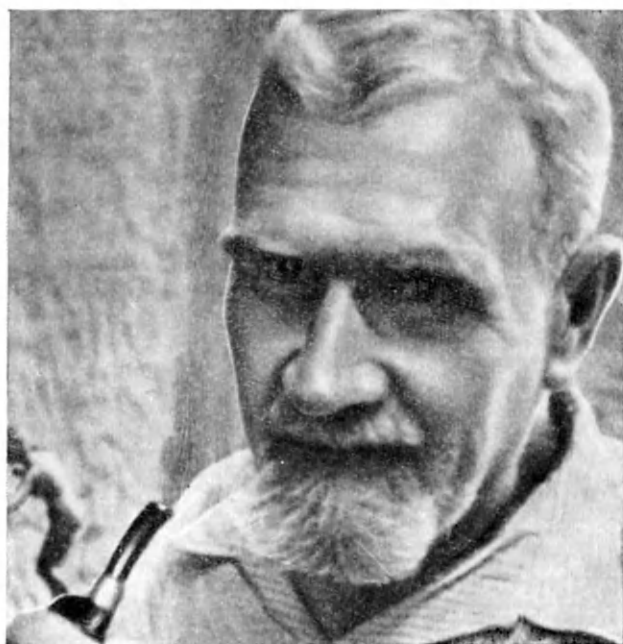
А пока об этом интересном замысле напоминает лишь небольшая панка, на которой написано «Поднятая целина» и рядом поставлены три восклицательных и один вопросительный знак...

РАССКАЗЫ О ПРОШЛОМ

А. ХАНЖОНКОВ

Первый мультипликатор

Нечто потустороннее



В последние годы жизни старейший русский кинодеятель Александр Алексеевич Ханжонков (1877—1934) жил в Ялте. Советское государство назначило ему за заслуги в развитии отечественной кинематографии персональную пенсию.

Тяжело больной, Александр Алексеевич работать в кино уже не мог и занялся литературной деятельностью. Он диктовал своей жене Вере Дмитриевне воспоминания, рассказы. Вера Дмитриевна работала в ателье Ханжонкова с 1912 года, знала лично многих людей, о которых рассказывал ей муж, принимала участие, в частности, в монтаже мультипликационных фильмов Владислава Старевича.

В 1937 году отдельной книжкой вышли мемуары А. А. Ханжонкова «Первые годы русской кинематографии» (Москва, Госкиноиздат). Ряд же из материалов, хранящихся в архиве жены, никогда не публиковался. Два рассказа — «Первый мультипликатор» и «Нечто потустороннее» — В. Д. Ханжонкова, ныне научный сотрудник Госфильмофонда, подготовила для нашего издания. Они были записаны в 1934 году и свидетельствуют о том, что память участника и очевидца описываемых событий сохранила много ярких штрихов, живо передающих атмосферу и колорит эпохи зарождения русского кино.

Среди многих людей, которых мне пришлось на заре русской кинематографии приглашать на работу в кино, был Владислав Старевич.

Молодой чиновник виленского казначейства, ничего общего тогда не имевший с кинематографией, случайно обратил на себя внимание своими необычными маскарадными костюмами, неоднократно отмечавшимися первыми призами. Я пригласил его в конце 1911 года в Москву для переговоров. Он без колебаний оставил свою службу в казначействе и переехал вместе со своей семьей в предложенную ему квартиру на Житной улице, где в то время строилось наше киноателье.

Познакомился Старевич с киноаппаратом... под водой. Около села Крылатского, где я жил на даче, он обратил внимание на небольшой прудик, обиталище сотен лягушек. У Старевича возникла интересная идея: показать в кино все стадии развития молодых головастика. По его указанию немедленно был изготовлен специальный водонепроницаемый ящик без верхней крышки и с оконцем для объектива съемочного аппарата.

В ящик наложили камней для балласта и затопили среди водорослей в пруду, но так, что объектив киноаппарата находился приблизительно на полметра ниже уровня воды. Каждый день Старевич по длинной доске перебирался с киноаппаратом в свой ящик и там в ожидании случайных головастика просиживал часами, сжигаемый немилосердным солнцем.

Из его эксперимента тогда ничего путного не получилось. Но по той настойчивости и тщательности, с которой проводил В. Старевич свои первые киносъемки, я понял, что в кино пришел интересный, самобытный режиссер.

После неудачи с непослушными головастиками Старевич перешел к съемкам им самим изготовленных, а следовательно, и весьма ему послушных насекомых. Это и было зарождение еще никем и нигде не применяемой объемной мультипликации.

Персонажей своих фильмов он делал из гибкой гуттаперчевой массы и с такой художественной точностью, что даже на близком расстоянии их трудно было отличить от настоящих насекомых. Все конечности его кукол были на шарнирах, и это давало возможность на съемках придавать им любые жесты и позы. Главным действующим «лицам» он делал, кроме того, еще и мягкие подвижные мордочки, которые передавали любые гримасы персонажей.

Первая в мире объемная мультипликационная картина была выпущена на экран 26 апреля 1912 года под названием «Прекрасная Люканида», или «Война усачей с рогачами» (после

революции эта картина демонстрировалась под названием «Куртизанка на троне»).

Нас, специалистов кино, тогда не так поражала тщательность и продуманность всех мельчайших деталей постановки, как та феноменальная память, которой обладал молодой постановщик. Ведь надо же было запомнить роль и линию поведения каждого из многочисленных персонажей в этой обстоятельной картине, чтобы правильно и в определенном порядке сделать многие тысячи передвижек, фиксируя (каждую) из них на кадрик пленки.

К просторной квартире Старевича, целиком заполненной стеллажами с коробками редких экземпляров бабочек, стрекоз, жуков и прочих насекомых, был пристроен маленький, специально для его работы сделанный павильон.

После «Люканиды» в 1912 году В. Старевич снял еще несколько однотипных картин с насекомыми и животными — «Авиационная неделя насекомых», «Сцены из жизни животных», «Месть кинооператора», «Рождество обитателей леса» и т. д.

Старевич осторожно начинает пробовать свой метод объемной мультипликации и в фильмах с людьми. Научную картину «Пьянство и его последствия» он необыкновенно оживил появлением гримасничающего чертика в опустошенной алкоголиком (его играл И. Мозжухин) бутылке.

В картине по мотивам Гоголя «Страшная месть» (1913) Старевич применил двойные и многократные экспозиции. Режиссер добился поразительных эффектов в эпизодах появления и исчезновения колдуна (его опять играл Мозжухин) и в сценах восстания мертвецов.

В следующей картине — «Ночь под рождество» (1913), где И. Мозжухин снимался в роли черта, а О. Оболенская в роли Оксаны, Старевич блеснул уже целой серией трюков. Тут было и похищение на небе месяца чертом, и полет кузнеца Вакулы на черте по воздуху, и внезапное уменьшение черта до размеров, позволяющих ему вскочить в карман к Вакуле, и т. д. и т. п.

После этого Старевич поставил еще одну картину с насекомыми, которая свидетельствовала о творческом росте режиссера. В этом фильме было только два действующих «лица» — стрекоза и муравей. Но они так сыграли свою роль, что басня Крылова сделалась буквально «притчей во языцех» по всей России. Особенно много тогда толковали о некоторых домыслах постановщика фильма «Стрекоза и муравей» (1913). Стрекоза Старевича появлялась на экране, то весело играя на скрипке, приплясывая, то с бутылочкой спиртного, к которой часто прикладывалась. По мере опустошения бутылки стрекоза приходила в неистовый раж и плясала до изнеможения.

Эти сцены разгульной жизни стрекозы чередовались со сценами трудовой жизни муравья, усердно строящего себе на зиму бревенчатую избушку. Строгий муравей отказывал в приюте легкомысленной стрекозе, и та, удрученная, бродит по лесу среди осыпающихся осенних листьев и потом падает от изнеможения. Эта финальная сцена была полна драматизма.

Успех картины Старевича «Стрекоза и муравей» был необычным. Она не только широко демонстрировалась по всей России, но и была продана в Европу и даже в Америку.

Из больших постановок Старевича особенно запомнились фильмы «Руслан и Людмила» (1915), в котором И. Мозжухин играл Руслана, а С. Гославская — Людмилу, и «Звезды моря» (по Локку).

В фильме «Руслан и Людмила» были применены все ранее известные трюки, начиная от превращения волшебницы Наины в кошку и кончая полетами по воздуху Черномора и Руслана.

В картине же «Звезды моря» Старевич блеснул совершенно новыми, специально для этой постановки придуманными трюками. Тут было и олицетворение молнии в образе прекрасной девы, рассекающей мечом грозные тучи, и падение этой молнии в пену бушующих валов на море, и кружевной замок, покоящийся в воздухе над морскими просторами. В апофеозе — венец из человеческих тел вращался на фоне ниспадающих облаков.

Надо признаться, что упомянутый венец Старевич целиком заимствовал из тогда широко известной итальянской картины «Кабирия». Однако если для картины «Кабирия» в Турине строилась дорогостоящая вращающаяся платформа, то здесь, в Ялте, Старевич заставил вращаться свой съемочный аппарат. Это не требовало каких-либо добавочных расходов, а результат эффекта на экране был одинаковым.

Вообще изобретательности Старевича не было границ, и он проявлял ее иногда в самых неожиданных случаях. Однажды, при встрече нового, 1913 года, когда собравшимся сотрудникам нашего акционерного общества и их родственникам демонстрировались лучшие эпизоды из еще не выпущенных картин, Старевич попросил разрешения показать и его ролик. Картина началась кадрами традиционного рождественского деда. Дед Мороз на экране вдруг замер. Проекционный аппарат привычно потрескивал, но поза Деда Мороза не менялась. Это вызвало у зрителей подозрение, что пленка остановилась под горячим лучом дуговой лампы. Искушенные в киноделе зрители знали, что так обычно начинаются пожары в кинотеатрах.

Зрители тревожно, как по команде, привстали на своих местах и ждали, устремив взгляды на экран: оживет ли кадр...

И вдруг в центре экрана появилось злое, темное пятно, быстро воспламенившееся и покрывшее экран огненными языками. Паника охватила присутствовавших в зале. Одни бросились, опрокидывая стулья, к выходу, другие устремились к проекционной будке. Неожиданно дверь киноподъемника раскрылась, и вместо ожидаемых облаков дыма и пламени показалось бледное от пережитого испуга лицо нашего опытного киномеханика. Потрясая руками, он кричал: — Ну и жулик же наш Старевич! У меня здесь все в порядке, а пожар на экране дело его рук!

Хохоту и шуткам сразу успокоившихся гостей не было конца. Все смеялись новогодней шутке Старевича. Потом оказалось, что все эти «пожарные эффекты» были нарисованы, а частью выпарапаны и раскрашены на самой пленке.

Другую картину, также для домашнего пользования, Старевич сделал из последовательно снятой на пленку серии своих рисунков. Темой своего фильма он избрал злободневную тогда в кинематографических кругах борьбу двух конкурирующих между собой кинофирм: «Братьев Пате» и акционерного общества Ханжонков и К^о.

Фабричной маркой французской фирмы было изображение горлающего петуха, а второй — Пегас. И вот Старевич в карикатуре показывает, как клеща с крыльями пытается проглотить довольно помятого петуха.

Этот киношарж и был первой картиной неведомой еще тогда плоскостной мультипликации.

Вообще Владислав Старевич оказался необыкновенно одаренным в избранной им области человеком. В России он не имел конкурентов, правда, не было у него и последователей, хотя фильмы его пользовались исключительным успехом у зрителей.

Только после революции советская кинематография обратила должное внимание на мультипликационные способы съемок и способствовала их всемерному развитию и совершенствованию, лучшим доказательством чего являются такие поистине шедевры мультипликации, как фильмы «Гулливер», «Квартет» и другие.

Нечто потустороннее

Чудное морозное солнечное утро. Крупные снежинки медленно, как куски ваты, падают на землю.

Из города к Ваганьковскому кладбищу движется похоронная процессия. Она не похожа на те сногшибательные зрелища, которыми так любит хвастнуть богатое московское купечество, но это и не бедные похороны. За группой духовенства, облаченного в ризы, несут сверкающие на солнце хоругви, за ними идет хор певчих, а далее на некотором расстоянии плавно

движется на плечах четырех носильщиков белый глазетовый гроб.

Гроб открыт — в нем покоится совсем еще молодой человек со скорбной маской на бескровном лице, которую так безжалостно налагает на свои жертвы смерть. Непосредственно за гробом, вся в трауре, идет убитая горем молодая женщина. Она ослабла от горя, и ее поддерживают две грустные подруги.

Несколько десятков родственников и знакомых с постными лицами и непокрытыми головами молча шествуют за гробом. То ли из уважения к усопшему, то ли вследствие действительно чудной погоды, но все сопровождающие идут пешком, а все экипажи, начиная от похоронного катафалка, влекомого тремя парами вороных коней, и кончая обывательскими санями в одну лошадку, растянулись во всю ширину шоссе и медленно движутся без седоков.

В чистом воздухе далеко разносится скрип полозьев и хруст шагов. Эти звуки долетели и до кладбищенских ворот, где уже собралась группа завсегдатаев — нищих. Они увидели приближающуюся процессию и заволновались. Каждому хотелось захватить более выгодное место в смысле получения подаяния. Более сильные, как всегда бывает в жизни, бойко отталкивали своих сотоварищей, напивавших сзади. Переругивались они между собой яростно, но шепотом.

Маленькая, согбенная годами старушонка, видимо, потеряв всякую надежду на занятие выгодного положения, заковыляла навстречу похоронной процессии. Вот она поравнялась с духовенством, пропустила мимо себя певчих (с этих «взятки гладки»), перекрестилась, низко кланяясь, на хоругви и направилась мимо гроба, прямо к убитой горем вдове.

Тишину морозного утра прорезал гнусавый голос старушонки: «Подайте, Христа ради, убогонькой, чтобы помолилась за новопреставленного...» Вдова глянула в сторону нищенки заплаканными глазами и бессильно опустила голову. А та продолжала гнусавить: «Скажите мне имя усопшего красавчика, чтоб знала я, кого мне поминать...» Вдова и сопровождавшие ее безмолвствовали. Старушонка, поняв, что здесь не до нее и что толку она не добьется, поплелась рядом с гробом, громко причитая: «Да, за кого же мне молиться господу богу? Да как же звали безвременно почившего?»

И вдруг — о ужас! — покойник, внезапно поднявшись, рывкнул во весь голос: «Иван! За Ивана молись, старушочка!»

Носильщики остановились как вкопанные, а нищенка присела и в следующее же мгновение сделала такой прыжок в сторону, которого никак нельзя было предполагать от ее брэнного тела. Одним махом она преодолела довольно широкую шоссе-

ную канаву и помчалась, подобрав юбки. Скорость ее бега была так велика, что она не попала в открытую калитку ближайшего двора, а пронеслась мимо и с воплями, будто за нею кто-то гонится, скрылась в следующих воротах.

Гроб опустили на землю. Вдова, закрыв лицо руками, нагнулась над ним и вся вздрагивала, не то от рыданий, не то от душившего ее смеха. Подруги ее откровенно хохотали, вытирая слезы на глазах.

В образовавшийся промежуток между тем, как ушли певчие и остановился гроб, врывается возмущенный человек и тоном, совершенно не соответствующим благоговейно похоронному настроению, яростно кричит: «Почему бросили гроб? Почему остановились? В чем дело?»

Все четыре носильщика виновато опустили головы и с укоризной смотрели на покойника, на него же устремили обличающие взоры и вдова с подругами. Под их взглядами у того, видимо, настолько зазрела совесть, что он приподнялся на своем «смертном ложе» и конфузливо начал оправдываться: «Да уж больно приставала старушонка — скажи да скажи ей, как зовут покойника. Все молчат, — ну, я ей, проклятушей, и сказал, что зовут меня Иваном...»

Слова «покойника» — артиста Ивана Мозжухина — были превращены взрывом хохота всех участников съемки. Не выдержал и сам режиссер, он улыбнулся и махнул рукой «покойнику»: «Укладывайся поскорее, грешник, будем переснимать», — и голосом, привыкшим распоряжаться, крикнул вдаль: «Эй, все, духовенство и певчие, поворачивайте назад — будет пересъемка!»

Оператор со своего возвышения для аппарата тоже поторапливал: «Скорей, скорей! А то пойдет густой снег и съемка сорвется!»

На шоссе началось сильное движение, на которое со смертельным страхом в глазах, истово крестясь, из-за калитки смотрела старуха.

СОДЕРЖАНИЕ

5	Ленин и кино
7	А. Гак. Поиски новых документов
21	Октябрь на экране
23	В. Михайлов. Революцией рожденный
39	А. Лемберг. Дзига Вертов приходит в кино
51	А. Головня. В объективе — Зимний
61	Воспоминания, беседы, интервью
63	С. Козловский. Смысл моей жизни
93	А. Вознесенский. Встречи с Брюсовым
99	В. Баллюзек. На съемках «Пиковой дамы»
105	Эраст Гарин. Автокинография.
157	Публикации
159	С. Эйзенштейн, Г. Александров. «Генеральная линия» (киносценарий).
183	Неосуществленные замыслы
185	О. Табукашвили. Неподнятая целина
197	Рассказы о прошлом
200	А. Ханжонков. Первый мультипликатор.
203	Нечто потустороннее

ИЗ ИСТОРИИ КИНО

Редактор

Л. Познанская

Оформление художника

С. Коноплева

Художественный редактор

Г. Александров

Технический редактор

А. Ханина

Корректоры

Г. Троицкая и Б. Северина

Сдано в набор 16/II 1967 г. Подп. в печ. 12/X 1967 г.
А 06136. Форм. бум. $60 \times 84 \frac{1}{16}$. Бумага тип. № 1. Усл.
печ. л. 12,09. Уч.-изд. л. 11,65. Тираж 25.000 экз. Изд.
№ 17515. Зак. тип. 63. «Искусство», Москва, К-51. Цвет-
ной бульвар 25. Московская типография № 20 Главполи-
графпрома Комитета по печати при Совете Министров
СССР. Москва, 1-й Рижский пер., 2. Цена 90 к.

900011

ІЗ НАТЮРИ ІЗМНО

4