

778С

Г 87

Е. ГРОМОВ

Л. В. КУЛЕШОВ

Е. ГРОМОВ

Лев Владимирович
КУДЕШОВ



МОСКВА
«ИСКУССТВО»
1984

ББК 85.543(2)

Г 87

Рецензенты:

доктор искусствоведения

С. И. ЮТКЕВИЧ

кандидат философских наук

А. В. НОВИКОВ

Г $\frac{4910020000-011}{025(01)-84}$ 115-84

© Издательство «Искусство», 1984 г.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Имя выдающегося советского режиссера и теоретика кино Льва Владимировича Кулешова прочно и навсегда вошло в историю художественной культуры XX столетия. Оно находится в одном ряду с именами таких прославленных создателей нового, кинематографического искусства, как братья Люмьер, Ж. Мельес, Д. Гриффит, Ч. Чаплин, С. Эйзенштейн, Дзига Вертов... Лучшие фильмы Льва Кулешова — «Необычайные приключения мистера Поста в стране большевиков», «По закону», «Великий утешитель» — давно уже стали киноклассикой. Его статьи и книги переведены на многие языки, они составляют золотой фонд киноведческой науки.

«Киноклассика», «золотой фонд». Эти понятия невольно ассоциируются с чем-то стабильно спокойным, академичным. Академичным выглядит Лев Владимирович Кулешов и на последних своих фотографиях, например на занятиях по режиссуре во Всесоюзном государственном институте кинематографии, где он, с небольшими перерывами, проработал полвека. Вспоминаю и свое собственное первое впечатление о Кулешове, с которым я познакомился во ВГИКе в 1962 году: седовласый профессор с добрым, спокойным, можно сказать, с умиротворенным лицом. Он действительно был добрым человеком, настоящим, и в этом смысле академичным, ученым, хорошим педагогом, его любили студенты. Но спокойным? Этот эпитет передает лишь внешнее в облике Мастера, обладавшего более чем беспокойным характером. Беспокойным прежде всего в творческом плане: Кулешов находился всегда в поиске, в горении. Взрывчатыми, спорными были и есть его книги, статьи, фильмы. Творческое наследие Кулешова, самая его личность и судьба составляют по сей день предмет серьезной полемики, причем не только эстетическо-киноведческой, но и идеологически-политической. Не однажды предпринимались попытки фальсифицировать это наследие, противопоставить Кулешова (как и Эйзенштейна и Довженко) социалистическому реализму в кинематографе, представить его едва ли не противником Советской власти и пр.

Советские киноведы немало писали о Кулешове. Писали, как мы убедимся, по-разному, что неудивительно. Удивительнее иное. Литература о Кулешове — это небольшие, выпущенные в 20-е годы брошюры, солидные главы в учебниках, довольно многочисленны статьи в журналах и сборниках, но до сих пор нет ни одной книги, рассматривающей в целом его творческий опыт и биографию. Почему? Признаться, я так и не могу найти удовлетвори-

тельного ответа на этот вопрос. Конечно, киноведение — молодая наука, до многого у нее просто не доходят и не дошли руки. Но разве Кулешов — это «многие»? Тем более что не обойдены монографиями (порой и не одной) практически все режиссеры старшего поколения, в том числе и меньшего, чем он, эстетического калибра и исторического значения.

Итак, данная книга — первая о Кулешове. Это надо отметить, но не с целью просить читателя об особой снисходительности. Цель другая. Обратит внимание на некоторые особенности книги и работы над нею. В определенном отношении автор находился в выгодной позиции. Менее, чем, скажем, эйзенштейновед, он был связан исследовательской традицией в собирании материала и его интерпретации. Много о Кулешове, прежде всего его архив, мало известно даже специалистам-киноведам. Автор имел замечательную возможность не раз беседовать (под магнитофон и без него) с вдовой и верным другом Льва Владимировича — актрисой и режиссером Александрой Сергеевной Хохловой. Информация и советы, полученные от нее, бесценны. Низкий ей поклон! Автор встречался также с товарищами и коллегами Кулешова, которые поделились своими воспоминаниями о нем. Сердечная им благодарность!

При всем том автор находился в сложном положении: что-то в наследии Кулешова навсегда потеряно, что-то еще не обнаружено, что-то пока не время предавать гласности, например недоступную для исследователя значительную часть весьма обширной переписки Кулешова. Словом, данная книга не претендует и не может претендовать на исчерпывающее повествование о Л. В. Кулешове...

Однако эта книга первая, но, надеюсь, не последняя.

1. ТАМБОВ — МОСКВА

В последней квартире Кулешова (на Ленинском проспекте) и сегодня висит портрет красивой жизнерадостной женщины. Глядя на него, думаешь, что это фотография. Не совсем так. Это рисованное изображение матери режиссера, Пелагеи Александровны, урожденной Шубиной, искусно выполненное (по фото) ее мужем, Владимиром Сергеевичем. Сохранился и его собственный рисованный портрет.

В юности Владимиром Кулешовым владели сильные и бурные страсти. Родился он в Тамбовской губернии в небогатой помещичьей семье, и жизненный путь был, казалось бы, predetermined: служба, военная или гражданская, занятия имением. Но юноша мечтал об искусстве и, вопреки воле отца, уехал в Москву, в Училище живописи, ваяния и зодчества, которое закончил по классу проф. Прянишникова. Как учился Владимир Кулешов — неизвестно, скорее же всего, особо выдающихся способностей к живописи он не выказал. Так или иначе, по пришлось ему бесславно возвращаться назад, причем нешком, буквально по шпаллам — отец не дал денег на дорогу. Ничего не скажешь, «ндравности» на Руси, особенно в сельском дворянстве, всегда хватало.

Владимир Сергеевич выпущен теперь жить дома, в полной материальной зависимости от отца. Но недавний студент не успокаивается. В соседней деревне учителствует «черноокая красавица» Пелагея Александровна, воспитанница сиротского дома. Не ровня она сыну помещика, пусть и средней руки, но тот все равно женится на ней, снова вызвав гнев отца, который сразу возненавидел невестку. Тем не менее молодой чете деваться некуда: она селится в кулешовском имении. Там появится на свет их первенец, Борис, впоследствии он станет инженером-электриком, с ним мы еще встретимся на фильме его младшего брата «Проект инженера Прайта».

Как ни дурно складывались отношения между хозяином и молодыми, жить в имении с его обширным садом все-таки было можно и материально не так уж плохо. Чего-чего, но еды и свежего воздуха, простора вполне хватало. Однако вскоре приходит беда, весьма типичная для дворянских родов на рубеже XIX—XX веков. По словам внука, дед разорился, не то поручившись за какого-то друга-жулика, не то проигравшись в карты. Имение пошло с молотка. Семья осталась без средств к существованию, дед долго и мучительно умирал в параличе на руках столь нелюбезной ему невестки. Будучи человеком долга, а лучше сказать,

человеком добрым и порядочным, она, разумеется, не бросила его в трудный час.

Вспоминая об этом времени, Лев Кулешов в книге «50 лет в кино», написанной совместно с А. Хохловой, не без горькой иронии заметит: «Тут родился я,— это, вероятно, была не очень счастливая для родителей новогодняя ночь с тридцать первого на первое января 1899 года».

Родителям Льва Владимировича оставаться в деревне не имело никакого смысла. Заработать на пропитание семьи можно было только в городе. Они перебираются в Тамбов, пополняя собой ряды служивой разночинной интеллигенции.

Тамбов на карте генеральной
Кружком означен не всегда;
Он прежде город был опальный,
Теперь же, право, хоть куда.
Там есть три улицы прямые.
И фонари, и мостовые.
Там два трактира есть, один
«Московский», а другой «Берлин».
Там есть еще четыре будки.
При них два будочника есть;
По форме отдают вам честь.
И смена им два раза в сутки;

Короче, славный городок

Поэма М. Лермонтова «Тамбовская казначейша», откуда взяты эти строки, писалась в 1837—1838 годах. К началу XX века город, конечно, изменился, вырос, но продолжал оставаться изрядной глушью. Полудеревенским городом. В самом центре все было еще более или менее устроено, там располагался губернаторский дом, основные присутствия, две гимназии, реальное училище... Правда, даже главная улица, Большая, была выложена булыжником лишь наполовину. Земля на Тамбовщине жирная — чернозем! Можно представить себе, что делалось в городе в дождливые дни, коли в основном он оставался немощеным. Не пройдешь и не проедешь. В жаркие же дни в Тамбове, как и повсюду в Центральной России, царили сушь и пыль. Спасала, однако, река Цна, высоко над которой и раскинулся Тамбов. С набережной открывался чудесный вид на обширные заливные луга и бесконечные леса.

В дошкольные годы Льва Кулешова семья жила на набережной под обрывом, в домике владельца перевоза через реку. Первые, особо запавшие в душу впечатления от детства — это впечатления, полученные Левушкой от реки с ее неустанным движением. Мальчик пропадал у перевозчиков, у гребцов, обслужи-

павших прокатные ялики, сам нередко перевозил пассажиров, слушая их неторопливые деревенские разговоры. Позднее, когда Лева начнет учиться, родители переберутся поближе к центру. Впрочем, тогдашнее понятие о центре, да еще в Тамбове, отнюдь не совпадает с современным. В двух шагах от Большой улицы располагались в переулках и проулках одноэтажные, редко двухэтажные дома с садами и огородами. Сохранилась первая сделанная Львом Кулешовым фотография. Это дом, в котором он жил с матерью в 1912—1913 годах. Добротный «пятистенок» с высоким крыльцом, русской печью, небольшими окнами. Наверняка на лето рама целиком выставлялась, на зиму снова вставлялась, форточки крошечные. Террасы, конечно, нет. В подобных «пятистенках» — чуть получше, чуть похуже — обитала тогда бóльшая часть населения Российской империи.

Перебравшись в город, Владимир Сергеевич Кулешов устроился на очень и очень скромную должность «ремингтониста» (делопроизводителя-машинистки, говоря по-нынешнему) в Тамбовской дворянской управе. Эту должность тоже нелегко было получить. Владимиру Сергеевичу помогло то, что он недурно играл на рояле. В те простодушные времена, когда пишущая машинка, американский «Ремингтон», казалась едва ли не чудом технического прогресса, полагали, что на ней должны работать люди, обладающие «музыкальными пальцами». Впрочем, их обладатель жалованье получал мизерное, рублей двадцать пять, — может быть, чуть больше. А тут еще пришлось выплачивать немалый долг, оставшийся от отца. Родители Кулешова попали в жесткие тиски почти неприкрытой нужды. По обычаю замужних женщин того времени, мать не работала, да и негде было работать. Потребовалось экономить на самом необходимом. К счастью, это не озлобило и не иссушило ее. Как рассказывает А. С. Хохлова, мать Кулешова всегда принимала близко к сердцу дела своего сына, их связывали добрые и сердечные отношения. К сожалению, Пелагея Александровна не сохранила семейных бумаг, писем сына.

Можно предположить, что Владимиру Сергеевичу Кулешову (он умер рано, в 1911 году) было труднее, чем его жене, приспособиться к новым условиям жизни. На фотографиях он кажется человеком несколько ушедшим в себя, озабоченным. Однако не сломленным неудачами. Держится он с достоинством, подтянут, одет просто, но сюртук сидит на нем ладно, аккуратно. Приятный, не лишенный элегантности мужчина в пенсне. Так выглядят на старых фотографиях земские врачи и учителя гимназий.

Нелегко было Владимиру Сергеевичу содержать семью. Ему помогло юношеское увлечение живописью. Поскольку в Тамбове

не имелось специальных фотографий, где бы изготовлялись большие фотопортреты, а потребность в них ощущалась немалая, то Владимир Кулешов и начал делать портреты рисованные, по фотокарточкам. Каждый заказ выполнялся неделю, а то и месяц, и выполнялся с величайшим тщанием и добросовестностью. Получал он за портрет примерно 20 рублей, что являлось заметным приращением к семейному бюджету. Как ни говори, но Пелагея Александровна могла иметь помощницу, няню для детей, ее тоже звали Пелагеей. Она являлась полноправным членом семьи. О няне, о ее заботливых руках, сказках и рассказах Лев Кулешов вспоминал всегда с нежностью и благодарностью.

Семья жила мирно, чуть патриархально, в той милой интеллигентной простоте, которую сейчас трудно представить себе. Отец вставал в пять часов утра, кормил птиц в клетках. Соловьи, пеночки, зяблики, щеглы... Певчих птиц любили в русских домах. Мать с няней готовили завтрак, хлопотали по хозяйству. В половине девятого отец уходил на службу, возвращался к пяти часам вечера. Выпивал рюмку водки, все садились обедать. В будние дни десерта не полагалось, мясо тоже подавали не всегда. Но ели, разумеется, досыта. Хлеба, пирогов, рыбы, овощей, фруктов, разных каш хватало в достатке. После обеда отец читал. Вероятно, иногда вслух — это в обычае тех лет. Несмотря на все материальные ограничения, выписывался журнал «Нива» с приложениями. Вечером семья снова собиралась за чаем. Потом отец либо работал над очередным фотопортретом, либо играл на рояле. Мать шила. Спать ложились рано. Лучшим развлечением являлись воскресные прогулки, катание на лодке.

Чуть скучноватый уклад? На чей взгляд. Во всяком случае, Левушке скучать было некогда. В детстве не сильного здоровья, много болевший, он, однако, рос мальчиком подвижным и энергичным. Много времени проводил на воздухе. Если летом самым притягательным местом являлась река, то зимой — парк и каток. Там он влюбился в первый раз в гимназистку с косами до самых пят, только познакомиться не решился. Влюбчивостью он будет отличаться всю жизнь, знакомиться научится, это не самая сложная наука. По натуре он был человеком скорее общительным, чем замкнутым.

Лев Кулешов увлекался всем тем, чем увлекались мальчишки его поколения. Разве что он был более эмоционален, переменчив в своих желаниях и мечтах. Впрочем, кто в детстве не переменчив? Встретившись с бравым гусаром на Большой улице, Лева решает стать, легко догадаться, гусаром; увидев в цирке ловкого шагоглотателя в цилиндре, он немедленно возмечтал прославиться на цирковой арене; манила его и матросская бескозырка с зо-

лотой надписью и якорями на лентах — в Тамбов приехал на побывку ученик морского училища, он тоже затронул воображение мальчика. А еще ему хотелось быть пожарным. А потом, и очень сильно, летчиком... В Тамбов технический прогресс пришел не только в виде пишущей машинки. Горожане, по свидетельству Льва Владимировича, видели полет авиатора Васильева, сделавшего круг над тамбовским спортивным полем (он же выгон для скота). Машина при посадке разбилась. Такое забыть невозможно.

Только о профессии кинематографиста будущий кинорежиссер совершенно не думал. Однако в синематограф бегал охотно, на что ему выделялось родителями 15—20 копеек еженедельно. В городе имелось два кинотеатра: «Иллюзион» и «Модерн». Там не только смотрели картины, но и назначали друг другу свидания, прогуливались в фойе с гимназистками. Это был своего рода субботний клуб: учащейся молодежи разрешалось посещать синематограф лишь по субботам. Особенно любила она «Модерн» и еще летний кинотеатр в городском саду, там можно было смотреть картины с «обратной стороны», что стоило дешевле...

Заметим: мечты о будущем связывались у Кулешова не только с «экзотическими», нечиновничьими профессиями, но в этих мечтах явственно проступает желание покинуть родной город. Желание, все крепнувшее по мере взросления юноши. Взрослел же он очень быстро, пожалуй, быстрее нынешних акселератов. Безусловно, Лева любил родительский дом, реку, лодку, рыбалку. Но ему претили пустота и серость провинциальной жизни: «Я любил природу, но с детства не любил российскую нищету — соломенные крыши, ланты, грязь, городских».

16 июля 1907 года Льва Кулешова зачисляют в Тамбовское реальное училище имени императора Александра II*. Почему в реальное, а не в гимназию? Об этом можно только гадать. По сравнению с классической гимназией реальное училище в принципе давало более практически ориентированное образование, его выпускники шли обычно в технические, а не в гуманитарные высшие учебные заведения.

В детстве, да и всю жизнь, Лев Кулешов много рисовал. В семье почему-то считалось, что он рисует хуже старшего брата, живописца из него не получится, но архитектором он стать вполне сможет. В мальчике рано пробудился интерес к разного рода

* С благодарностью отмечу, что уточнить и пополнить данные о школьных годах Кулешова помог мне тамбовский журналист и поэт С. Вирюков.

машинерии. Его сильно поразил полет авиатора Васильева, а еще больше — первые появившиеся в городе автомобили и мотоциклы. Они «были у богатых гимназистов», и Кулешов им очень завидовал. «Один из этих мотоциклистов-любителей, Можаров, — вспоминал Кулешов, — стал конструктором первого советского мотоцикла «ИЖ». В Тамбове я полюбил автомобили и мотоциклы на всю жизнь». Впоследствии Лев Владимирович одним из первых в стране станет автолюбителем. А в кинематографе 20-х годов его нередко будут называть «режиссер-инженер».

В детстве и отрочестве Лев Кулешов отнюдь не являл собой резко выраженный тип гуманитария, в его пристрастиях и складе характера явственно просвечивает и техническая жилка, на что, возможно, обратили внимание родители. Однако не исключено, что Леву определили в реальное училище и совсем по иным, более прозаическим соображениям. Из тамбовских архивных материалов стало известно, что он вместе с другими четырьмя учениками был стипендиатом тамбовского дворянства. Это, конечно, явилось существенным подспорьем для семьи.

О годах учебы Кулешов вспоминал всегда с неприязнью: «Даже теперь, когда я стар и сед, если во сне вижу себя учеником реального училища, просыпаюсь в холодном поту, как от кошмара. Стоит упомянуть хотя бы о том, что при встрече на улице с директором или инспектором училища приказывалось становиться во фронт и, сняв фуражку, ждать, когда они пройдут». В училище властвовали зубрежка и муштра. Детей жестко приучали «не рассуждать», усердно выполнять задания преподавателей, во всем им повиноваться, доносить друг на друга. Священник, которому надо было регулярно исповедоваться, бесцеремонно нарушал тайну исповеди и докладывал об услышанных признаниях на педсовете. На основе его докладов нередко выносились решения о снижении балла по поведению или даже об исключении из училища. «Хочется сказать о главном зле, которое приносила нам школа, — она воспитывала в нас ненависть к приобретению знаний. Кроме того, училище закладывало на долгие годы в наше сознание анархическую ненависть ко всякому начальству вообще. Один из наших старших по годам товарищей, закончивший реальное училище, вернулся в 1916 году с фронта офицером и, встретившись с инспектором Шираевским, убил его несколькими выстрелами в упор из своего нагана».

Неудивительно, что Кулешов, мальчик способный, на лету все схватывающий, учился в училище, в первом классе, более или менее прилично, а потом «абы как». Из сохранившейся отчетной ведомости об успехах учеников за 1909/10 учебный год мы узнаем, что «5» он имел только по поведению. Прилежание — «2». Осталь-

ное — либо «2», либо «3». Особо примечательна «тройка» по рисованию, если учесть, что Кулешов начнет свой путь в искусстве как художник-декоратор. Но «академическое» школьное рисование ему, видимо, совершенно претило.

Льву Владимировичу с училищем явно не повезло. Конечно, его школьная пора совпала с годами реакции, наступившей после поражения русской революции 1905 года. Министром просвещения стал тогда печально известный мракобес Кассо, насаждавший аракеевский дух во вверенных ему учебных заведениях. Но все-таки во многих других реальных училищах и гимназиях, причем не только в столичных, порядки были несколько либеральнее и уровень педагогического состава повыше. С этой точки зрения учебные годы таких современников и сверстников Кулешова, как С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, С. Юткевич, А. Головин, проходили в более благоприятной, хотя тоже отнюдь не идеальной обстановке. Впрочем, и в Тамбовском реальном училище работали не одни бурбоны. Лев Владимирович всегда воздавал должное своему классному наставнику, преподавателю русского языка Александру Федоровичу Аврорину: «Он знал пути к детским сердцам, умел страстно говорить о чести и доблести, умел внушить любовь к России, русскому народу, русской культуре. Когда я был уже кинорежиссером и поставил несколько картин, я специально поехал в Тамбов вспомнить детство и поклониться этому благородному, честному и справедливому учителю».

Аврорин принадлежал к числу тех честных, умеренно либеральных педагогов, которые воспитывали своих питомцев в духе несколько отвлеченного, аполитичного, но и благородного, даже возвышенного гуманизма. В этом же духе воспитывали Льва Кулешова и его родители. Они учили его никогда не лгать, любить бедных и помогать им, уважать чужой труд, самому честно трудиться. Простые и верные в своей основе общечеловеческие нормы нравственности. В них свято верила русская интеллигенция.

Надо полагать, что именно Аврорин помог Льву Кулешову глубже понять отечественную и зарубежную классику, к творениям которой мальчик прикоснулся довольно рано, прежде всего благодаря приложениям к журналу «Нива». Нужно, большое дело делал этот журнал. «Нива», — говорил Лев Владимирович, — так же как и река Цна, являлась моей воспитательницей и наставницей».

Кулешов не был таким неистовым книгочеем-эрудитом, как, скажем, С. Эйзенштейн или С. Юткевич, но с детства читать он любил и русскую литературу и основное в западноевропейской и американской знал хорошо. В отроческие годы он зачитывался Пушкиным и Лермонтовым, Л. Толстым и Тургеневым, Чеховым

и Куприным, Жюлем Верном и Майном Ридом, Фенимором Купером и Гербертом Уэллсом... Уже в ранней юности Кулешов отличался обостренной восприимчивостью ко всему новому в художественной культуре. Старшеклассником он увлекался символистами и А. Блоком. Заинтересовали его и только что появившиеся тогда футуристы. Побывав с матерью в Москве, он будет потом рассказывать тамбовским приятелям, что сумел познакомиться с В. Маяковским, — так ему хотелось с ним познакомиться, что он пошел на эту ложь, хотя вообще всякое вранье ему глубоко претило. (Напомним, что Маяковский начал печататься с 1913 года.)

Можно с полной уверенностью сказать, что чтение художественной литературы дало будущему кинорежиссеру гораздо больше, чем та казенная премудрость, коей его пичкали в реальном училище. На его духовное развитие огромное влияние оказала также только что упомянутая поездка в Москву, к брату. Ученик Тамбовского реального училища давно уже мечтал повидать большие города. С жадным интересом рассматривал он красочные открытки с изображениями Парижа, Нью-Йорка, Петербурга, той же Москвы. Несомненно, что видел он их и на экране в хронике, в учебных программах. Наверняка о Москве немало рассказывал ему и брат, который там учился и работал. Но что может сравниться с личными впечатлениями?

Разумеется, тогдашняя Москва отнюдь не являла собой образец ультраурбанизма. Во внешнем облике Первопрестольной сохранилось немало патриархального, почти тамбовского. Недаром же называли ее большой деревней. Хватало в ней и грязи, и немощеных переулков, и одноэтажных домов с палисадниками, а порой и с коровниками и курятниками. Кулешовы застали еще конку, она везла их по Пятницкой. Это хоть и близко от Кремля, но — Замоскворечье, тихий уголок. Деловой же и торгово-финансовый центр кипел людьми. Москва, что особенно ощущалось в районе Тверской улицы и Кузнецкого моста, явственно несла в себе приметы большого капиталистического города. Заводы и фабрики теснились преимущественно на окраинах, туда вряд ли заглядывала Пелагея Александровна с сыном. Старший, Борис, работал на сравнительно недавно построенной московской электростанции, это наверняка вызывало интерес у младшего. Но более всего его занимало другое. В первый свой приезд в Москву Лев Кулешов целиком поглощается, поражается, восхищается ее культурной жизнью, ее музеями и театрами. Он побывал в Оружейной палате и Третьяковской галерее. Увидел в исполнении прославленных балерин Большого театра «Лебединое озеро», услышал непревзойденный бас Ф. Шаляпина в опере «Борис Годунов». Будущий противник театра как замороженный смотрит в Общедо-

ступшим Художественном театре постановку чеховского «Вишневого сада». Это не шло в сравнение со спектаклями тамбовского театра с его аляповато раскрашенными задниками, примитивной бутафорией, традиционно аффектированной актерской игрой.

Кулешов делает для себя вполне определенный вывод: «Искусство в Москве сверкало как бриллиант, а в Тамбове... блесстело как стеклышко». Но и в Тамбове было не все плохо...

Конечно, губернский театр, «огромный деревянный сарай», представлял собой типично провинциальное учреждение. Но некоторые его спектакли — «Разбойники», «Недоросль», «Хорошо сшитый фрак» — Кулешов смотрел по нескольку раз; значит, не так уж они были плохи. В репертуар тамбовского театра входили пьесы Л. Толстого «Живой труп» и М. Горького «На дне». На них, правда, учащиеся не допускались. По обычаю, труппа менялась каждый год. В один из сезонов самым любимым актером был Юрий Тарич, обладавший незаурядным комедийным дарованием, впоследствии он станет известным кинорежиссером, его фильмом «Лесная быль» начинается советское белорусское кино. В Тамбов на короткие гастроли приезжал и Ф. Шаляпин, а также Л. Собинов, А. Нежданова, А. Вяльцева. Они выступали в Колонном зале Дворянского собрания. Попастъ на концерты, конечно, было чрезвычайно трудно, но все равно эти имена входили в культурный мир тамбовского реалиста. Любопытен и такой факт, о нем вспоминает Кулешов. Актер тамбовского театра Панормов-Сокольский демонстрировал в «Иллюзионе» говорящее кино: на экране показывалось немое изображение, а сам артист за экраном синхронно изображению произносил текст из «Записок сумасшедшего» Гоголя. Это был, разумеется, аттракцион, но, согласимся, любопытный, в нем пульсировала живая кровь. К чему я клоню? Как-никак, но именно в провинциальном Тамбове пробудился у Л. Кулешова серьезный интерес к искусству и он получил первую информацию о нем. Вместе с тем, безусловно, только в Москве он по-настоящему сильно ощутил свое призвание, свою судьбу. В Москве определились и конкретизировались его вкусы, планы, намерения: «В музеях я стал замечать произведения, отвечающие моему, пусть еще не сформировавшемуся, вкусу. Больше всего запало в душу богатое, пышное, праздничное, нередко монументальное искусство художников-декораторов — Коровина и Головина. И я решил сделаться театральным художником».

В мае 1914 года Лев Кулешов отчисляется из Тамбовского реального училища. До начала первой мировой войны остается менее двух месяцев. Ею, как говорится, пахнет в воздухе. Но это

все далеко от пятнадцатилетнего реалиста. Его голова занята совсем другим. В Москву! Там уже живет Борис Кулешов, он неплохо зарабатывает в должности инженера-электрика. (Пелагея Александровна позднее тоже устроится на службу.) Лева же будет продолжать учебу в 1-м Московском реальном училище. Но не это главное для него. По примеру отца он готовится поступать в Училище живописи, ваяния и зодчества.

Тогда в Москве функционировала масса небольших частных студий, где за умеренную плату можно было заниматься рисованием, живописью, ваянием. В одну из таких студий, художников Ефимова, Рогена и Сидамона-Эристова, и поступает Лев Кулешов.

Его патроны не оставили сколько-нибудь заметного следа в отечественном искусстве, не являлись они и педагогами в привычном смысле данного понятия. Они просто имели в своем распоряжении просторное светлое помещение в верхнем этаже многоэтажного дома в Замоскворечье. Из огромного, во всю стену, окна открывалась замечательная панорама Москвы. Штудии проходили днем и вечером, Лев Кулешов мог посещать лишь вечерние занятия. Собиралось около десятка художников, и зрелых и начинающих — тут все были равны, — и рисовали с обнаженной натуры, учась, так сказать, друг у друга. Академический рисунок, в частности с гипсовых слепков, по-видимому, почти не практиковался. В моде были так называемые пятиминутки. (Ими, кстати заметим, примерно в то же время увлекалась и будущая жена Кулешова, Александра Хохлова, вместе со своей подругой, дочерью Станиславского, Кирой Константиновной.) Требовалось за этот короткий срок сделать выразительный рисунок живой модели. Не исключено, что моду на «пятиминутки» стимулировал пользовавшийся тогда шумной известностью К. Коровин, величайший мастер портретов *alla prima*.

Надо полагать, что работа над такого рода набросками пошла на пользу будущему кинорежиссеру. Но сколь-нибудь значительных знаний и навыков он в студии Ефимова не приобрел. Зато расширил круг знакомств. Особенно он сблизился с поэтом Львом Никулиным (в советское время тот работал больше как прозаик, известен его исторический роман «России верные сыны»).

В юном неофите все бродило и кипело. Он не имел и никогда не будет иметь систематического художественного образования. Как и многие его сверстники — режиссеры, поэты, писатели, — Кулешов, в сущности, самоучка. Это многое объясняет в самом его подходе к искусству, в его мировосприятии. Кулешова передко шарахает из одной стороны в другую. Он зачитывается Пушкиным и Блоком, но восхищается и футуристами, которые пред-

лагали сбросить Пушкина с корабля современности. Как заворожённый слушает выступления Валерия Брюсова, называет его поэтом мирового класса. Нравятся ему, особенно когда началась война, песенки А. Вертинского. Он считает его чрезвычайно талантливим актером, с поразительно двигающимися руками, которые помогали доносить смысл его песен. Позднее он познакомится с ним лично. Кулешов увлекается также цирком, эстрадной эксцентрикой. В живописи его более всего привлекают французские мастера — Гоген, Ван Гог, Пикассо, Тулуз-Лотрек, Сезанн, из русских — Серов, Врубель, Коровин, литовский художник Чюрлёнис.

Сам Кулешов называл такой набор увлечений странным. И в зрелые годы он активно отстаивал свое право на эту «странность»: «Так у меня было во всем (и, вероятно, осталось на всю жизнь). Как нет одинаковых людей, так нет одинаковых художников. Но что может быть интереснее людей? Принадлежность художника к той или другой школе еще не до конца определяет его лицо. Истинный и честный художник независим от школы и направления всегда интересен своим, личным, неповторимым. И поэтому я находил прекрасное и у Пикассо и у Сурикова. Разве нельзя любить и Пушкина и Маяковского? Толстого и Хемингуэя? Разве нельзя остановиться пораженным перед «Меншиковым в Березове» и «Квадратом» Малевича? Вероятно, нельзя. Но я смог. Читатели и критики имеют полное право судить меня за это». Дело, конечно, не в том, чтобы «судить» Кулешова. Надо попытаться понять и верно оценить своеобразие его личностного развития.

Эстетическому сознанию XX столетия присущи наряду с идеологической и философской поляризацией художественных вкусов и потребностей все возрастающее, в рамках определенной социальной общности, их многообразие и широта. Нередко молодые люди 70—80-х годов примерно с равным интересом смотрят картины русских классиков, в том числе и передвижников, в Третьяковской галерее, импрессионистов и Сезанна — в Музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, новейшую живопись — на разного рода вернисажах. Они горячо аплодируют на спектаклях А. Островского в Малом театре и терпеливо выстаивают ночные очереди в кассы Театра на Таганке. Увлекаясь шумной какофонией поп-музыки, они с удовольствием поют мелодичные песенки кантри; преклоняясь перед памятью В. Шукшина, с интересом смотрят фильмы современной грузинской школы.

Мы не ошибемся, если скажем, что многообразие художественных увлечений Кулешова — в духе времени, и не только его собственного, но и нашего, текущего. Конечно, всегда необходимо отделять золото от жестианки, искусство от эрзаца. Кулешову в

юности, а подчас и в более поздние годы, это не всегда удавалось, как не всегда удается это молодым людям сегодня. Жадная восприимчивость ко всему новому оборачивалась у Кулешова иногда всеядностью, что в свою очередь вело к эклектизму. С другой стороны, сказывалось отсутствие школы, системы — значительная часть эстетической информации усваивалась наспех, поверхностно. Перед Кулешовым, что он достаточно рано почувствовал, во весь рост встала опасность дилетантизма. Да и практическая его цель оказалась под угрозой: встречи и разговоры в студии Ефимова милы и заняты, но они не обеспечивали основательной подготовки к Училищу.

Кулешов переходит в другую студию — Ивана Федоровича Смирнова. Тот тоже не оставил о себе памяти в русской живописи. Может, таланта и удачи не хватило, может, водочка сгубила — грешил он ею неумеренно. Но, судя по всему, Смирнов был человеком умным и душевно щедрым, педагогом серьезным и знающим. Вначале, впрочем, Кулешов показался ему «напыщенным барчуком». У Льва Владимировича порой (и не только в юности) проскакивала некая барственность в обращении, что подчас отталкивало от него людей при первом знакомстве. По сути же он был человеком простым и демократичным. И трудолюбивым, что вскоре оценил И. Ф. Смирнов. Лев стал его любимцем. Зная о стесненных средствах своего ученика, Смирнов не хотел брать с него деньги за обучение. Но Иван Федорович лишней копейки тоже не имел. Словом, Лев Кулешов платил ему «по возможности». Они занимались не только в классе, но и ходили вместе в музей и на выставки, предметно и живо обсуждая увиденное. В студии Смирнова Кулешов изучил и воспринял основы классического художественного образования. Позднее эти знания, помноженные на выучку, полученную на кинопроизводстве, преломятся в твердое убеждение: в режиссуре надо быть предельно и даже научно точным во всем, а прежде всего в организации материальной среды и подборе актеров. Алгебра не противопоказана гармонии.

По совету Смирнова, человека передовых взглядов, Кулешов прочитал и первые свои «политические» книги — «Капитал» К. Маркса, сочинения В. И. Ленина и Г. В. Плеханова. Сознательным марксистом он еще не стал, однако в политической обстановке начал разбираться поглубже. Теперь он уже не только не мечтает о гусарском ментике, но решительно проникается ненавистью к империалистической войне. Она кажется ему совершенной бессмыслицей, родом безумия. Возмущение и презрение вызывают те, кто на ней наживается, кто швыряет сотенными в шикарных кабаках и ресторанах. С особенной неприязнью относилась студенческая молодежь к «земгусарам», снабженцам-ты-

ловикам, окопавшимся в разного рода военных комитетах и ведомствах. Постепенно Кулешов становится убежденным «пораженцем» — ему близка большевистская агитация против империалистической войны, за поражение царского правительства.

В начале сентября 1915 года Кулешов был принят в первый класс художественно-ремесленных мастерских Строгановского художественно-промышленного училища, где проучился ровно год. (На учебу в «Строгановке» Кулешов получил стипендию от тамбовского губернского предводителя дворянства.) В 1916—1918 годы он был вольнослушателем на живописном отделении Училища живописи, ваяния и зодчества. Учебным заведением оно было, конечно, демократичным, туда принимали без свидетельства о благонадежности, но несколько несерьезным, нефундаментальным. «Худосочной маленькой школкой» называл его Владимир Маяковский, учившийся там чуть раньше Кулешова: постановка художественного образования в этом заведении оставляла желать лучшего. От традиционно академических правил оно отошло, однако и серьезные новые принципы не придерживалось, не выбатывало. Так что не приходится удивляться словам Кулешова, говорившего, что Училище не оставило в нем глубоких следов. Впрочем, он участвовал в отчетных ученических выставках — эскизами на цирковые темы и портретами клоунов. Тогда Кулешов сильно увлекался английским эксцентриком Татэ, «маленьким элегантным горбуном», умевшим непринужденно и с юмором выполнять свои трюки. К сожалению, живописные работы Кулешова не сохранились.

Ради заработка он сотрудничал в салонном «Журнале для дам», делал для него модные картинки, подписываясь весьма «вызванно» — Лео Клер. Пытается он проникнуть и в театр: стать театральным художником. Однажды он оказался близок к цели. Вместе с И. Ф. Смирновым, и, вероятно, по его рекомендации, Кулешов выполняет декорации к одному акту «Евгения Онегина» для театра известного мецената Зими́на. Правда, на долю Смирнова и его ученика пала преимущественно техническая работа. На творческую же, самостоятельную, Кулешова никто не приглашал. В Москве, по его самокритичному признанию, имелось много и более, чем он, талантливых и опытных художников. Словом, у Кулешова пока не получалось со «старыми» искусствами. И тут он пробует силы в кинематографе.

По словам Кулешова, в кинематограф его привел случай. Мать одного из московских школьных товарищей была близко знакома с кинорежиссером акционерного общества «А. Хапжонков и К^о»

А. Громовым. Он и предложил Кулешову поступить художником на кинофабрику. Это было в 1946 году.

Выделим в данном высказывании слово «случай». Оно примечательно. Если судить, например, по сборнику автобиографических характеристик «Как я стал режиссером» (1946), то едва ли не большинство режиссеров старшего поколения (но не Эйзенштейн и Пудовкин) объясняли свой приход в кино чистой случайностью. Кого-то на студию затащил приятель, кто-то сам нечаянно зашел... Или неожиданно сложились обстоятельства, побудившие бросить одно дело, заняться другим. Или все произошло само собой...

Яков Протазанов. В отрочестве увлекался театром и литературой, окончил по настоянию семьи Московское коммерческое училище, стал работать в торговом предприятии. Поехал за границу, остался там без денег, вернулся на родину и неожиданно получил предложение работать переводчиком при кинооператоре на только что организованной студии «Глория». Присматриваясь к работе на студии, постиг «тайны» кинодела. Начал писать «сценариусы», затем «по настоянию актеров», без всяких усилий с его стороны, ему поручили постановку картины.

Борис Барнет. Профессиональный боксер. О кино никогда всерьез не думал. После одного матча к нему подошел Л. Кулешов и предложил сниматься. Барнет отказался. Потом его уговаривали поступить в кинотехникум. Не рвался. Однажды решился, пошел — и с ходу сдал приемные экзамены.

Сергей Васильев. После демобилизации из Красной Армии не знал, что делать, кем быть. Его судьбу решила, как говорил он сам, неожиданная встреча с товарищем по фронту, который шел на приемный экзамен в Ленинградский институт экранного искусства. Будущий создатель (вместе с Г. Васильевым) фильма «Чапаев» тут же определяет свои планы — через несколько дней успешно сдает экзамены в этот институт.

Сергей Герасимов. Учился в Ленинграде живописи без особых успехов. «Соученик-приятель... сказал мне как-то: «Хочешь, пойдём покувыркаемся». Я сказал: «Хорошо, пойдём. А куда?» Так Герасимов попал в мастерскую ФЭКС (фабрика эксцентричного актера), и оттуда началась его кинематографическая жизнь.

Можно было бы привести и другие высказывания подобного же рода, но ограничимся лишь еще одним, весьма, думается, характерным. Оно принадлежит М. И. Ромму. Он утверждал, что все его поколение режиссеров пришло в кинематограф случайно, большей частью из смежных искусств. «Все мы,— полагает Ромм,— были «неудачниками... терпели крах в качестве театральных актеров, скульпторов или художников и искали выхода

и кинематографии». В этих словах Михаила Ильича содержится, конечно, известное преувеличение. Однако несомненно, что многие выдающиеся наши кинорежиссеры, а также кинооператоры, киноактеры попали в кино как бы случайно. По крайней мере они сами были в этом убеждены. Или убедили себя. Или такое убеждение сложилось у них в те годы, когда кинематографическая профессия отнюдь не являлась престижной. Занявшийся ею молодой человек, да еще из «хорошей семьи», ощущал себя несколько в положении честолюбивого юнкера, надеявшегося, что его выпустят в столичный гвардейский полк, а направленного в периферийный армейский. Юнкер мог стать увешанным орденами прославленным генералом, а рубчик на сердце у него все равно оставался.

Так или иначе, но во всякой случайности всегда просвечивает определенная закономерность. В своих воспоминаниях кинематографические генералы нередко забывали, не придавали должного значения тому колоссальному, ни с чем не сопоставимому потрясению, которое изначально вызвало в них, как и в миллионах зрителей во всем мире, самое рождение экранного пусть не искусства, но необыкновенного зрелища. Движущийся на тебя поезд, движущиеся люди, машины, пароходы, коляски; возможность, не выходя из кинозала, увидеть далекие города и страны. Кто и когда в прошлом мог помышлять о подобном? Привычные с детства предметы засверкали на экране совершенно новыми гранями, в них обнаружился потаенный смысл, открылся неведомый ранее мир. Оптическая революция!

Теперь — детальнее — об обстоятельствах прихода Льва Кулешова в кинематограф. Весьма скудны сведения о его рекомендателе — Андрее Антоновиче Громе, киноактере, сценаристе, позднее режиссере. Он пользовался известностью в кинематографических кругах, но фигурой первого плана не являлся. Кулешов отзывался о нем как о человеке неталантливом. Любопытно, что обычно щедрый на слова благодарности Лев Владимирович не произносил их в адрес Громова. Он лишь констатировал, что тот предложил ему поступить на кинофабрику художником. Кинематограф испытывал тогда острую потребность в кадрах. Но чтобы сразу художником?.. Семнадцатилетнему, ничем себя еще не проявившему студенту?..

Громов направил молодого человека к известному режиссеру Е. Ф. Бауэру. Кулешов еще раз подчеркивает случайность этого крупнейшего события в своей жизни, заявляя: «О кино я тогда совершенно не думал и пошел на студию без всякой охоты». Но вот еще одно воспоминание. По приезде в Москву, с новой силой увлекшись поэзией Блока, Кулешов отмечает: «Я почувствовал,

что мог бы сделать кинематограф по «Железной дороге» Блока (имеется в виду стихотворение «На железной дороге». — *Е. Г.*). Конечно, тогда я не представлял себе этого реально. Это происходило в глубинах моего подсознания — ведь я и не предполагал еще, что когда-нибудь займусь киноискусством».

Конечно, не предполагал. И действительно, на студию на Житной поехал без особого энтузиазма, а может быть, и с опаской. Но поехал. И должен был поехать. Не в 1916 году, так годом-другим позже, но встреча Льва Кулешова, человека необычайно жадного до всего нового, с десятой музой все равно бы состоялась.

2. У ВРАТ ВЕЛИКОГО НЕМОГО

Лев Владимирович Кулешов несколько противоречиво высказывался о своей экранной родословной. С одной стороны, он повторил всю жизнь, что его учитель — Евгений Бауэр. В 1920 году выходит первая программная работа Кулешова — «Знамя кинематографии» с посвящением «памяти прекрасного кинематографиста и человека Евгения Францевича Бауэра...». В предисловии к ней сказано: «Основы некоторых мыслей, встречающихся в настоящем сборнике, провозглашены впервые В. Ф. Ахрамовичем-Ашмариним во время нашей совместной работы с покойным учителем и другом Е. Ф. Бауэром...» С другой стороны, в этой же работе «классическими для киноноваторов» объявляются американские картины, и их создателей — прежде всего Д. Гриффита — числит Кулешов в своих учителях.

Так думал не только он. Сергей Эйзенштейн писал, что фильмы Гриффита явились настоящим откровением для молодых советских кинематографистов 20-х годов. Они, эти молодые, никого из старых кинематографистов-«традиционалистов» своими наставниками не считали. Дореволюционный кинематограф воспринимался кинореформаторами резко негативно, субъективно же они ориентировались в 20-е годы на монтажное американское кино. В последней советской книге о Гриффите, принадлежащей перу режиссера Л. Трауберга, приводится выдержка из его письма (1936) создателю «Нетерпимости»: «Беру на себя смелость назваться одним из Ваших учеников, хотя, думаю, вряд ли найдутся люди в нашем искусстве, которые не были бы Вашими учениками... Наверное, Вам известно, какое большое значение имели Ваши фильмы для советских режиссеров и актеров. Мы увидели Ваши ленты в 1923—1924 годах (исключая «Нетерпимость», увиденную нами в 1919 году), то есть в годы, когда все мы — Эйзенштейн, Пудовкин, Эрмлер, Васильевы, я с Козинцевым — только начинали свою режиссерскую деятельность. Под влиянием таких Ваших вещей, как «Сломанные побеги», «Улица грез», «По пути на Восток», «Сиротки бури» и другие, мы создавали свою школу режиссуры».

Лучшие фильмы Д. Гриффита наряду с лентами Ч. Чаплина составляют самое ценное, истинно великое в американском немом кино, несмотря на всю их идейно-философскую ограниченность. Быть учеником Гриффита весьма и весьма почетно. Тем более что такие ученики пошли несравненно дальше учителя и, вобрав в себя лучшее в зарубежной и отечественной художественной культуре, создали самобытный великий кинематограф. Вызывает сом-

нения и размышления другое. Можно ли сводить все кинематографические влияния и импульсы, питавшие передовое советское кино 20-х годов, к фильмам одного Гриффита, одних американцев? Это решительно отрицает, например, видный французский киновед Жорж Садуль.

Говоря в своей фундаментальной «Всеобщей истории кино» о действительно огромном влиянии гриффитовских фильмов на советских кинореформаторов, он тут же предостерегает от преувеличения этого влияния, что свойственно буржуазному киноведению, в особенности англо-американскому. «Нетерпимость», — утверждал маститый историк кино Сеймур Смит, — была счастливой судьбой местной кинопромышленности. Таким образом, она стала финансовой, так же как и эстетической и технической, базой кино СССР... Именно после просмотра «Нетерпимости» Ленин писал свои знаменитые слова: «Кино есть и должно стать самым мощным оружием пролетарской культуры...». «Нетерпимость» отметила собой истинное начало советского кино... Одним словом, произведение Гриффита было для советского кино тем же, чем «Капитал» Маркса — для большевистской революции: творческим вдохновением и идеологическим источником...» «Есть ли необходимость, — с глубокой иронией замечает Садуль, — подчеркивать чисто произвольный характер этих разглагольствований?»

Комментировать рассуждения С. Смита действительно нет надобности: они очевидно и даже смехотворно несостоятельны. Он довел до логического абсурда искусствovedческую концепцию, согласно которой Гриффит и только Гриффит является «крестным отцом» наших кинореформаторов 20-х годов. Но самая эта концепция отнюдь не выросла на пустом месте, она требует серьезного и обстоятельного рассмотрения, а прежде всего — проверки историческими фактами.

Когда, в какое время советские кинематографисты старшего поколения познакомились и могли познакомиться с фильмами Гриффита и главным из них — «Нетерпимостью»? Этим вопросом задался еще Ж. Садуль, но более полно и точно ответили на него советские киноведы С. Гинзбург и В. Листов.

Копия «Нетерпимости» была привезена в Москву в том же 1916 году, когда состоялась премьера фильма в Соединенных Штатах Америки. Однако ни одна русская прокатная фирма не отважилась его приобрести, считая, что он не будет принят широким зрителем, как не приняли его на родине. Только в советское время специальным решением правительства картина приобретает у кинематографических дельцов, к которым перешло имущество американской фирмы «Трансатлантик», владевшей этой копией. Вероятно, первым общественным просмотром «Не-

тердимости» явилась его демонстрация в Петрограде 17 ноября 1918 года. На этом просмотре, организованном Петроградским кинокомитетом, присутствовал нарком просвещения РСФСР А. В. Луначарский. В краткой газетной информации фильм был назван «новой выдающейся американской постановкой». В конце мая 1919 года состоялся просмотр фильма в Москве, в кинотеатре «Художественный». Так же как и в Петрограде, в зале находились видные партийные и советские работники, известные деятели искусств, художники. Примерно через год начинается широкий прокат «Нетерпимости» в Советской России.

Молодым, никому не известным людям, какими являлись в те годы наши кинореформаторы (за исключением Кулешова — о нем разговор особый), вряд ли удалось побывать на первых общественных просмотрах «Нетерпимости». Самое раннее, когда кто-то из них мог увидеть шедевр Гриффита, — это 1919 год. Его, кстати, называет Л. Трауберг в своем письме к Гриффиту. Судя по воспоминаниям Дзиги Вертова, он увидел фильм в 1920 году. По свидетельству С. Юткевича, он впервые посмотрел «Нетерпимость» вместе с С. Эйзенштейном осенью 1921 года в кинотеатре «Художественный»*. Не раньше этого времени увидел фильм В. Пудовкин.

В начале 20-х годов начинается широкий прокат заокеанских лент в Советском Союзе. И тогда же начинается сильное и бурное, по отнюдь не апологетичное, не слепое увлечение нашей творческой молодежи «американским монтажом», американской кинематографией. Разумеется, она и раньше была представлена на русском экране, преимущественно вестернами и комедиями, но не занимала лидерствующего места в киноимпорте. Ее опережали фильмы итальянские, французские, датские... В годы первой мировой войны 60 процентов репертуара составляли картины отечественного производства. Во время же гражданской войны киноимпорт вообще практически свелся к нулю.

К чему мы клоним? Даже одни прокатно-цифровые данные, не говоря уже о других фактах и обстоятельствах, изложение которых слишком далеко увело бы нас от темы, свидетельствуют, что первичные, ранние, осознанные, а чаще неосознанные, но весьма сильные экранные впечатления молодые люди эйзенштейновского поколения получали и могли получать не столько от американских, сколько от русских и западноевропейских картин. Каких?

* По сообщению московского журнала «Экран. Вестник театра — искусства — кино — спорта» за октябрь 1921 г. (№ 2), «Нетерпимость» шла в Москве в кинотеатре «Художественный». Рецензент журнала крайне похлбрительно отзываеся о фильме, считая его грандиозным зрелищем, в котором, однако, нет подлинного искусства.

Это уже требует специального искусствоведческого исследования. Отметим лишь, что С. Эйзенштейну, судя по его автобиографическим запискам, наиболее запомнились увиденные в Париже в 1908 году феерии Ж. Мельеса. В. Пудовкин на склоне лет вспоминал о том сильном впечатлении, которое произвел на него в 1916 году фильм Я. Протазанова «Пиковая дама».

Любимыми картинами тамбовского реалиста Льва Кулешова являлись фильмы с участием датских актеров Асты Нильсен и Гаррисона. Сохранились в его памяти итальянские боевики, в частности знаменитая «Кабирия». Увлекался он и французским комиком Максом Линдером. Не прошел Лев Кулешов и мимо русских картин с участием В. Холодной, В. Каралли, В. Максимова, И. Можухина. Отмечал он и «грандиозные» исторические постановки — «1812 год», «Оборона Севастополя».

Как мы помним, придя работать в кино, Кулешов стал учеником Е. Бауэра. Подробнее о последнем мы скажем ниже. Сейчас лишь укажем, что Бауэр начал работать в кино в 1913 году на кинофабрике братьев Пате, откуда вскоре перешел к Ханжонкову. В первых своих картинах Бауэр явно отталкивается от французской, а еще больше от итальянской кинематографической школы. Фильмом «Немые свидетели» — лучшим, по мнению современной критики, отечественным фильмом 1914 года — начинается слава Бауэра как ведущего мэтра русского кино. По словам Ж. Садуля, «некоторые из фильмов Бауэра во время первой мировой войны попали в Париж, где их, вероятно, мог видеть Деллюк, который, несомненно, имел в виду Бауэра, когда писал, что Гриффит в числе других многим обязан русскому кино. Зато русское кино вряд ли могло до 1914 года что-нибудь перенять от американского режиссера, творчество которого было еще неизвестно в Европе». После 1914 года Бауэр наверняка видел заокеанские картины; вероятно, они оказывали на него определенное влияние, которое, однако, нельзя считать решающим, принципиальным: Бауэр уже был вполне сложившимся мастером со своим неповторимым почерком.

Его ближайший ученик Кулешов, абстрактно рассуждая, предполагал-возможностью посмотреть «Нетерпимость», когда она попала в Москву. Но это маловероятно. Не тем был занят тогда семнадцатилетний художник ханжонковского ателье. В его статьях 1917 года нет никаких следов увлечения или даже особого интереса к американской кинематографии, хотя, надо полагать, именно тогда он начинает к ней внимательно присматриваться. Первая ссылка на американцев содержится в статье «Искусство светотворчества» (1918). В сочинениях Кулешова нет точных указаний относительно времени, когда он впервые увидел «Нетерпи-

мость». Скорее всего, в 1919 году, работая в секции перемонтажа Всероссийского фотокиноотдела Наркомпроса. Но почти несомненно, что Кулешов слышал и читал о «Нетерпимости» ранее: о фильме, как и о американском кино в целом, немало писали в русской кинопрессе. Осмысливает же он опыт Гриффита в работе «Знамя кинематографии».

Возможно, читатель несколько утомился фактографическими выкладками. Но без них трудно идти дальше. Без этих выкладок нельзя развеять и некоторые легенды о Кулешове, в частности о его некоем изначальном «американизме»... Распространено мнение, что чуть ли не сразу по приходе в кинематограф Лев Кулешов, изучая зрительские реакции на фильм, уловил эстетическое превосходство монтажного американского кино над европейским, новостновательным... «Это,— читаем мы в книге Т. Селезневой «Киномысль 1920-х годов»,— началось где-то году в 1916-м. Социолог-одиночка отправился в кинотеатры. Кинотеатры выбирали дешевые — публика там была «хуже воспитана» и потому непосредственнее реагировала на то, что видела. Критики, аплодисменты, свист, смех, шум — все учитывалось и анализировалось. Важно было понять, «какие и как сделанные картины производят максимальное воздействие на зрителя».

«Еще до революции,— писал автор данной книги много лет тому назад,— Кулешов и его группа специально изучали реакцию зрителей на фильм, осуществляя то самое социально-психологическое исследование публики, о котором так много говорят сейчас».

Все это маловероятно. Не было ни социолога-одиночки, ни группы, специально изучавшей киноаудиторию. В «бауэровские» годы Кулешов делал декорации к фильмам, снимался в качестве киноактера, читал книги, смотрел фильмы и театральные постановки, ухаживал за барышнями, но вряд ли серьезно помышлял о киносоциологии, хотя, конечно, внутренняя природа успеха прокатного фильма его интересовала.

Что же получается? Селезнева, Громов, другие советские и зарубежные киноведы взяли и сами придумали всю эту историю с посещением кинотеатров? Нет, не придумали; они исходили из книги самого Л. Кулешова «Искусство кино (мой опыт)» 1929 года. Там черным по белому пишется: я, Кулешов, в 1916 году, изучая киноаудиторию, пришел к выводу и объявил, что основным средством воздействия на зрителя является монтаж. Далее рассказывается подробно, как изучалась эта киноаудитория: сначала отправились в центральные дорогие кинотеатры, потом перешли в более дешевые. Почему же он так написал? Трудно сказать. Книга «Искусство кино» выходила в трудное для Кулешова время, когда его резко упрекали в формализме, в отрыве от жизни. Воз-

можно, ссылками на зрительские вкусы и ориентации он хотел как-то отвести от себя подобные упреки, укрепить свои позиции.

Во всяком случае, он иначе высказывался по данному вопросу в более ранней работе, «Знамя кинематографии», которая, однако, полностью была опубликована впервые лишь в 1979 году: «Если бы мы в 1914—1916 годах пошли в кинотеатры, и начали бы усердно просматривать все выпускаемые картины как русских, так и иностранных фабрик, и обратили бы внимание на то, какие картины больше всего впечатляют публику реагировать на кинодействие, то мы пришли бы к любопытным установлениям. Между прочим, необходимо отметить, что наблюдать надо было главным образом за публикой третьих мест, как за наиболее восприимчивой, непосредственной и не так отравленной предрассудками и условностями обывательщины, как публика первых мест. Интересующий нас опыт на практике дал следующие результаты: 1) картины иностранного выпуска нравятся больше, чем русские; 2) из иностранных — все американского производства и детективные сюжеты. В особенности публика чувствует американские картины. При удачном маневре героя, при отчаянной погоне, при смелой борьбе подымается в третьих местах такой восторженный свист, вой, гиканье и напряженные, заинтересованные фигуры вскакивают со своих мест, чтобы разглядеть получше интересное действие. Поверхностные люди и глубокомыслящие чиновники страшно пугались американщины и детектива в кинематографе и объясняли успех подобных картин необычайной развращенностью и плохими вкусами молодежи и пролетарской публики. Если мы внимательнее присмотримся к тем картинам, которые так впечатляют публику, проследим метод их составления и сопоставим выводы... то увидим, что литературные сюжеты картин здесь ни при чем и о развращенности публики говорить не стоит».

Разве Кулешов утверждает, что он самолично отправлялся в кинотеатры с целью изучения зрительских реакций? Ничего подобного он не говорил и в своих мемуарных работах «50 лет в кино» и «Годы творческого поиска». Обратим внимание на сослагательное наклонение, к которому он прибегает, потом, правда, незаметно опуская частицу «бы». Если бы! Если бы кто-то в те годы стал изучать психологические реакции публики «третьих мест», то он бы пришел к таким-то выводам...

Не пришел бы! Натура увлекающаяся, Лев Кулешов «опрокинул» на прошлое свои наблюдения и оценки кинематографической ситуации 20-х годов, когда, верно, американские фильмы, в особенности комедийные и вестерны, завоевали огромную популярность у широкого зрителя. А дореволюционная публика воспринимала их довольно прохладно. В массе своей она была воспита-

на на европейском кинематографе, органической частью которого являлся русский кинематограф. Неудивительно, что американская комедия и мелодрама имели меньший успех, чем французская. Большую популярность снискали американские приключенческие ленты, но, скорее, те, которые по своей стилистике находились ближе к привычным образцам западноевропейского кино.

Впрочем, в русской кинематографической среде быстро и по достоинству оценили высокий профессионализм американского кино: энергичное развертывание действия, богатство и изобретательность трюковых съемок, слаженность и масштабность массовых сцен, отличное качество кинофотографии, добротность декоративного оформления и, конечно, замечательное мастерство актерского исполнения. В одной из своих публичных лекций в Петербурге еще в 1914 году известный театровед С. Волконский подчеркнул, что «американец» — единственный подлинно кинематографический актер; в отличие, скажем, от итальянцев американские актеры не делают ни одного жеста специально для зрителя, напоказ, они держатся перед аппаратом с удивительной естественностью. Но это — мнение специалиста-искусствоведа, а обычный массовый зритель отдавал все свои симпатии какой-нибудь «несравненной» Франческе Бертини или Лидии Борелли.

Что же касается отношения нашей публики к русским фильмам, то в принципе оно было весьма и весьма положительным, заинтересованным. Это, кстати, отмечал и сам Кулешов в 1917 году в статье «Искусство светотворчества»: «...русская публика... восхищается произведениями отечественного кинотворчества». Русские картины с участием любимых королей и королев экрана не только не отставали по прокатному успеху от прославленных иностранных боевиков, но частенько их опережали.

Так что же представляла собой отечественная кинематография в те годы, когда в ней начал работать Лев Кулешов? Или, точнее, что она ему дала и могла дать?

Вследствие техпико-экономической отсталости, а также некоторого консерватизма и нерасторопности буржуазии кинопроизводство в России стало разворачиваться позднее, чем в других европейских странах. Только в 1908 году появляются первые отечественные фильмы, которые уступают по своим постановочным параметрам зарубежной продукции. Однако русская кинематография быстро набирает темп и силу. С началом первой мировой войны прекращается импорт немецких картин и существенно сокращается приток франко-итальянских. Это сразу создает крайне

благоприятную конъюнктуру для развития отечественного кинематографа, тем более что за предшествующий период был накоплен немалый производственный и творческий опыт, сложились кадры режиссеров, операторов, декораторов, администраторов, вспомогательного персонала. Русская публика, и раньше с интересом относившаяся к «своим» картинам, теперь, в годы войны, требует их все больше. Неудивительно, что в этих условиях, словно грибы после дождя, появляются новые и новые кинофильмы, расширяются старые. Киностолицей становится Москва. Почему она, а не Петроград? Трудно сказать. Вероятно, петроградская буржуазия предпочитала вкладывать свои капиталы в более солидные отрасли индустрии и торговли; играло свою роль и отрицательно-пренебрежительное отношение к кинематографу со стороны Николая II. Так или иначе, но именно в Москве, в районе Тверской улицы, сосредоточиваются основные кинокоопторы. Появляются они, впрочем, и в других городах, русский кинорынок практически безграничен, что вызывает ажиотаж, кинобум. В стране стремительно увеличивается производство фильмов. По неполным данным, если в 1913 году выпускалось 129 картин, то в 1914 году — 232, в 1915 году — 370, в 1916 году — 499.

Кинодело в России, как и повсюду, носило типично капиталистический характер. В него устремилась масса крупных и мелких дельцов, всякого рода авантюристов и темных личностей. Еще бы! Запахло почти мгновенной наживой. Что стоит одна лишь реклама, печатавшаяся в быстро расплодившихся киножурналах! «Вот где куча денег! Умейте их взять! Боевики!.. Боевики!.. Боевики!.. Один боевик не уступает другому!.. Битковые сборы гарантированы!» В журнале «Проектор» был напечатан в 1915 году характерный фельетон под названием «Сор» о кинематографических нравах. Там описывалась знаменитая кофейная Филиппова, где собиралась «вся торговая Москва. Под звон стаканов, гул голосов и шарканье сотен ног здесь продают, покупают, устраивают дела, делишки, шельмуют и обжужливают. За одним столиком шепчутся о ценах на сало и кожи, за другим группа биржевых шук охаживает наивного провинциала, за третьим раздается хриплый смех «жрицы свободной любви», а вон там в углу знакомые лица наших кинематографических деятелей — секция «просмотрщиков». Один тип — некий Борис Борисович — старый воробей кинематографа. «Хитрая bestия, умный, изворотливый, со всеми на «ты», горячо пожимает руки направо и налево, будто бесконечно рад каждому рылу, а вместе с тем на текущем счету у него перевалило за полмиллиона». Другой тип — фабрикант г. П. «К этому теперь на сидоровой козе не подъедешь. Фабрикант! Мелькает пятками, карабкается на Олимп, всей своей фигурой щитится изобре-

путь, бога. Ездит на автомобиле даже из кабинета в переднюю, кофейня его шокирует, ибо преисполнен теперь царственного величия и на малых сих взирает сверху вниз».

Понятно, что таких «фабрикантов» менее всего занимала художественная сторона кинематографа. Фильм для них являлся товаром, не больше, а богом — чистоган, добываемый любой ценой. И подавляющее большинство русских картин того времени, равно как и американских, французских, итальянских, немецких, не содержало в себе и грамма искусства. В. И. Ленин еще в 1907 году сказал в беседе с А. А. Богдановым, что пока кино «находится в руках пошлых спекулянтов, приносит больше зла, чем пользы, нередко развращая массы отвратительным содержанием пьес». Говоря современным языком, кинематографическая продукция тех лет являла собой в основном типично буржуазный «масскульт» — фальшивые салонные мелодрамы, глуповатые фарсы, примитивные детективные, эротические ленты... Все это было рассчитано на самые низменные вкусы и потребности.

Вместе с тем необходимо видеть и те крупницы пользы, которые включал в себе дореволюционный кинематограф, а главное, в аспекте нашего изложения, его потенции и внутренние ресурсы. Видеть и понимать, что люди в нем, даже среди кинопредпринимателей, подвизались разные. Не только авантюристы и жулики.

Осенним днем 1916 года семнадцатилетний, невысокого роста, аккуратно одетый юноша переступил порог кинофабрики Ханжонкова и поднялся в ателье, в трех углах которого одновременно снимались три фильма. «То и дело,— вспоминает Кулешов,— слышалась возгласы: «Монтеры, свет!», или «Стоп!», или «Выключить». Юпитеры заливали ателье ослепительным, непривычным дуговым светом. Перед каждым аппаратом действовали актеры, а режиссер непрерывно подсказывал действие... Один из режиссеров командовал: «Подходит к ней... так... опускается на колени... так... негодует... Возмущайтесь!.. Возмущайтесь!.. Сильнее!.. Переживайте... глубже... еще глубже... так рыдайте!.. Встала!.. Пошла!.. Медленней... Поворачивайтесь... Бросайтесь к нему... Объятие... крепче... Поцелуй... Еще поцелуй... Затемнение! Монтеры, выключить...».

Это зрелище никак не вдохновило молодого человека, оно совершенно не вязалось с его представлениями о таинстве художественного творчества. Реакция понятная. Даже сегодня, когда посторонний человек попадает на киностудию, его порою там многое удивляет и корбит. Снимается, например, психологически шоансированная, задушевная сцена, а кругом народ, реквизит,

техника. Оператор на кране, камера сзади, камера сбоку; часть декорации вполне натуральная, другая — черт-те какая, она в кадр не войдет; осветители манипулируют со светом, лампочка вдруг лопается, ассистент в бешенстве размахивает руками, режиссер пытается сохранить невозмутимость, но, видно, он весь на нерве, поглядывает на часы. Смена кончается, а надо сделать еще несколько дублей.

В немом кино, да еще в его архаическую эру, эта чисто производственная сторона кинотворчества особенно резко выступала вперед, а у режиссеров-ремесленников, «выстреливавших» фильм за две-три недели, она вообще все поглощала. Но заметим: в ханжонковском ателье-павильоне одновременно могли снимать три фильма. В нем в случае надобности выстраивали в натуральную величину декорацию трехъярусного зала. Вот что писал о только что открывшейся ханжонковской кинофабрике репортер журнала «Сине-фото»: «...первое, что поражает вас, когда входите в громадный по размерам павильон о-ва — это море света, которым он залит. Весь выстроенный из железобетона и стекла, съемочный павильон отовсюду — с боков и сверху открыт доступу сверкающих лучей солнца... Но и это мало великому Кинему: на помощь солнцу (на случай, если бы оно закапризничало) стоит ряд «юпитеров» — особого устройства дуговых ламп, дающих огромное количество света».

Сделаем скидку на приятный тогда экзальтированный тон журнального репортажа, но, действительно, кинофабрика, куда попал Кулешов, не уступала по своей технико-производственной оснащенности и размерам многим ведущим западноевропейским студиям. Эта кинофабрика по праву считалась лучшей в России. Ее владелец Александр Алексеевич Ханжонков был, несомненно, человеком незаурядным. Кстати, он проявил себя не только как бизнесмен, но и как режиссер и сценарист. Этот донской казак, хорунжий, едва в России появились кинотеатры, «заболел» кинематографом. Выйдя в отставку, он становится в 1906 году представителем в Москве иностранных кинофирм, с которыми, в особенности с французскими и итальянскими, сохраняет, при полной финансовой независимости, и впоследствии хорошие связи. В 1907 году Ханжонков основывает собственное дело. Через несколько лет он учреждает акционерное общество «А. Ханжонков и К^о». В 1915 году общий оборот кассы достигает весомой цифры: 2 897 382 рубля. По неполным данным, каталог поставленных у Ханжонкова кинокартин за период 1908—1919 годов насчитывает 370 названий. Среди них не только игровые фильмы, но и хроникальные, видовые, мультипликационные, научно-популярные. О деловом размахе Ханжонкова свидетельствует, например,

такой факт. Перед войной он направляет кинооператора на Дальний Восток, и тот присылает ему около 12 тысяч метров заснятого негатива. Съемки велись в Порт-Саиде, Сингапуре, Владивостоке, в районе Берингова пролива... Комментарии здесь излишни. По общему признанию, А. Ханжонков много полезного сделал для развития отечественного кинематографа, в котором он работал и в советское время.

Не будем, однако, идеализировать его личность. Как глава акционерного общества Ханжонков являлся вполне деловым и расчетливым коммерсантом. Иначе нельзя! Конкуренция в киноиндустрии носила жестко-беспощадный характер. Когда акционеры нашли убыточным открытый Ханжонковым кинотеатр образовательного и видового фильма («разумный кинематограф», по тогдашней терминологии), то главе фирмы пришлось этот кинотеатр закрыть. Просвещение народа — благородное дело, но дивиденды прежде всего. На ханжонковской кинофабрике снималось более чем достаточно вполне развлекательных боевиков, из проката которых извлекались хорошие деньги. Другое дело, что он дорожил репутацией фирмы, старался избегать откровенной пошлости, привечал талантливых людей — Е. Бауэра, В. Старевича, В. Туркина, А. Вознесенского, Б. Завелева, Л. Кулешова...

Разумеется, порядки на кинофабрике были достаточно строгие. Болтаться без дела никому не позволялось. Каждый должен был в совершенстве знать свое ремесло и не впустую тратить хозяйские деньги. За последним ревностно следила хозяйка — Ханжонкова Антонина Николаевна. Кулешов говорил, что своею властью и истинно купеческой хваткой она напоминала Вассу Железнову. Однажды, будучи уже штатным художником, Кулешов задумал поместить в выстраиваемую им декорацию фигуру резного позолоченного амура. Такого на складе фабрики не оказалось. Человек настойчивый, Кулешов нашел амура в одном из мебельных магазинов. За его прокат запросили довольно дорого. Ханжонкова заявила: либо отказывайтесь от амура, либо платите из своего кармана. Кулешов выбрал последнее, и зря: по его собственному признанию, на экране амур получился нехорошо, непонятно и невыразительно.

Дело, конечно, не в этом злополучном амуре. Важнее подчеркнуть другое. Безусловно, на ханжонковской кинофабрике Кулешов прошел неплохую экономическую школу. Его научили быть точным в деловых вопросах и разбираться, что выгодно, а что невыгодно в постановочной работе. И это осталось у него на всю жизнь. В личном плане человек отнюдь не экономный, он все свои фильмы потом будет снимать в кратчайшие сроки и с минимальной затратой отпускаемых средств. В этом Кулешов тоже, и

не без основания, усматривал одну из граней режиссерского профессионализма.

...Молодой человек осмотрелся в павильоне и нашел наконец человека, к которому его направили. Это был средних лет красивый мужчина, одетый в свободную бархатную блузу. Обаятельный, приветливый, с мягкой, чуть грустной улыбкой, он сразу располагал к себе. Евгений Францевич Бауэр.

Лев Владимирович не однажды рассказывал, как складывались его взаимоотношения с Бауэром. В отдельных моментах его воспоминания не совсем согласуются друг с другом. В книге «Искусство кино» он пишет, что первые эскизы, которые он сделал к фильму «Тереза Ракен», понравились как «миленькие картиншечки», но вместе с тем его разругали самым беспощадным образом. Кто «разругал» — не указано, но можно понять, что речь идет о Бауэре. В последней изданной при жизни книге («Годы творческих поисков», 1969) Кулешова сказано вполне определенно: «...когда я принес свои эскизы на кинофабрику, режиссер Бауэр раскритиковал их в пух и прах».

Исчерпывающее высказывание, не правда ли? Однако в автобиографии, напечатанной в сборнике «Как я стал режиссером» (1946), читаем иное. И это «иное» никогда не опровергал Кулешов: «Через несколько дней я принес на студию эскизы окон, дверей, орнаментов и т. п. К ним отнеслись равнодушно. А когда я, опечаленный, собирался уже уходить с фабрики, меня взял под руку странный человек с лицом католического монаха, с седеющими волосами, зачесанными на лоб челкой. Это был сценарист В. Ф. Ахрамович-Ашмарин. Он прочел мне первую лекцию о кинематографе, о кадре, построении декорации, о значении первого плана — «диэковинки», как он его называл. Ашмарин мне рассказал также о художнике В. Е. Егорове, как о лучшем и наиболее интереснейшем в кинематографе».

Признаться, я ранее сомневался в том, что Ахрамович-Ашмарин сыграл столь важную роль в становлении будущего основоположника социалистического кино. Вроде бы это люди разного масштаба, и одно дело сопоставлять Кулешова, допустим, с Бауэром, другое — с второстепенным сценаристом и кинодеятелем. Однако дальнейшее изучение дореволюционной кинематографии, в частности ее журнальной периодики*, убеждает, что подобные сомнения неосновательны. Не так уж мало из того, что станет предметом фундаментального изучения (и открытия) в 20-годы, пусть в первом приближении, но затрагивалось и обсуждалось ки-

* В Москве выходило более десяти киножурналов, из них два издавались А. Хайжонковым: «Вестник кинематографии» (ред. А. И. Иванов-Гай) и «Пегас» (ред. В. К. Туркин).

покрытикой 10-х годов: специфика актерской игры на экране, роль сценария в кинематографе, проблема организации пространства и материальной среды в фильме и др. Средний уровень киномысли в России был отнюдь не низким, так что средний, но прогрессивно мыслящий, опытный и культурный кинематографист, каким являлся В. Ахрамович-Ашмарин, мог немало полезного и нового рассказать неопиту кино.

Ашмарин интересен еще и по другой причине. Сам факт его общения с Кулешовым и Бауэром наводит на определенные размышления. Сейчас трудно установить, какие дела привели Ашмарина на студию Ханжонкова, но основная его работа протекала в конкурирующей фирме — «Тиман, Рейнгардт, Осипов и К^о». Там он заведовал литературной частью. Эта фирма выпускала фильмы под общим названием «Русская золотая серия». Как раз в ее рамках дебютировал в кино, что широко рекламировалось в киножурналах, Всеволод Мейерхольд. Ашмарин был знаком с ним не только лично. В июле 1916 года Мейерхольд начал ставить фильм «Сильный человек», сценарий которого по роману С. Пшибышевского написал Ашмарин. Художником у него работал В. Егоров, тот самый, которого Ашмарин рекомендовал Кулешову в качестве примера для подражания. Кинематографическое же имя этот крупнейший мастер отечественного кинодекорационного искусства составил на предыдущем мейерхольдовском фильме, «Портрет Дориана Грея». По свидетельству Л. Оболенского, ближайшего друга и сподвижника Кулешова, тот предложил ему в 1919 году, когда они находились в командировке в Свердловске (Екатеринбурге), посмотреть этот фильм: «Он прекрасно знал фильм и как бы «показывал» мне его, объясняя многое и помогая обнаружить то, что для рядового зрителя прошло бы незамеченным. Это был фильм с участием Мейерхольда. Кулешов обратил внимание на сдержанность его поведения на экране. Он все время обращал внимание на компоновку кадра и говорил, что это не декорация, как в театре. Здесь выстроен кадр».

По-видимому, благодаря В. Ахрамовичу-Ашмарину молодой Кулешов прикоснулся к кругу идей и импульсов, исходивших от великого театрального реформатора, оказавшего сильное воздействие и на развитие русского кинематографа. Сам Кулешов никогда не считал себя и не являлся прямым последователем и учеником Мейерхольда, в статье 1922 года он неодобрительно отозвался о фильме «Портрет Дориана Грея», тем не менее, как мы убедимся позднее, некоторые идеи Мейерхольда были ему близки. Но вернемся к Е. Бауэру.

Бесспорно, это одна из самых любопытных и даже загадочных фигур старой русской кинематографии. Огромная прижизненная

слава и последующее забвение, почти что третирование в киноведении 20—40-х годов. Пожалуй, лишь в 60-е годы начали им интересоваться снова и всерьез.

Еще сравнительно недавно известный критик и организатор производства, М. Н. Алейников, всячески поднимая Якова Протазанова, действительно выдающегося мастера, не устал наносить удары по Евгению Бауэру, его сопернику в дореволюционном кинематографе. Была создана удобная схема, корни которой следует искать в кинолитературе весьма давних лет: до революции в кино существовало два направления — реалистически-психологическое и декадентское, упадническое. Вождем первого объявлялся Протазанов, лидером второго — Бауэр, фильмы которого «задерживали русский кинематограф в его движении к реализму».

Эта схема была принята с незначительными поправками и Н. А. Лебедевым, хотя она плохо вязалась с его же собственными рассуждениями о новаторах и традиционалистах. Как-никак Бауэр был учителем Льва Кулешова и через него оказал огромное влияние на творческую молодежь 20-х годов. Ставя под сомнение новаторство Бауэра и заявляя, что лишь Протазанов «ближе, чем кто-либо другой в русской дореволюционной кинематографии, подходил к подлинному искусству кино», Николай Алексеевич Лебедев разрушал логику своей концепции и вступал в непримиримое противоречие с фактами.

Первым, кто начал серьезно и аргументированно пересматривать киноведческие представления о Бауэре, был, по-видимому, Н. М. Иезуитов. В написанной еще до Отечественной войны 1941—1945 годов работе «Киноискусство дореволюционной России» (она увидела свет лишь в 1958 году) Н. Иезуитов отмечает, что «Бауэр не был чужд изображению психологии, и его справедливо считали создателем психологической драмы наравне с Протазановым и Чардыпиным. А Протазанов иногда так оформлял свои фильмы, что затмевал постановочной стороной всех своих современников... Что же действительно разделяет оба главных направления в русском предреволюционном кино?.. Отношение их представителей к смежным областям искусства. Протазанов считал кинематограф искусством, продолжающим тенденции театра, и потому ориентировал искусство фильма на использование опыта театрального актера, театральной декорации, не чуждаясь, впрочем, и собственно кинематографических исканий в области монтажа, освещения кадра и пр. Бауэр, напротив, полагал, что кинематограф — изобразительное искусство и потому экран должен обращаться прежде всего к опыту живописи. Отсюда стремление его к красоте и эффектности кадра, к красивой декорации, в ущерб

иногда актеру, образам, создаваемым им, и даже драматургии картины».

Ныне представляется достаточно очевидным, что деление кинематографа на «психологический» и «живописный», «декоративный» не только огрубляет реальный процесс, но и нарушает правила логики, требующей единого основания для сравнений. «Психологический» — это атрибут содержания, идейно-тематической направленности фильма; «декоративный» — его формы, стилистических особенностей.

Психологизм в искусстве может быть выражен путем описания — изображения как самого человека, так и окружающих его вещей и предметов. Тончайший исследователь «диалектики души», А. П. Чехов, по замечательнейшему наблюдению Леонида Андреева, «одушевлял все, чего касался глазом; его пейзаж не менее психологичен, чем люди; его люди не более психологичны, чем облака, камни, стулья, стаканы и квартиры... Пейзажем он пишет жизнь своего героя, облаками рассказывает его прошлое, дождем изображает его слезы, квартирой доказывает, что бессмертия души не существует. Таков Чехов в беллетристике — но таков же он и в драме своей. И играть на сцене Чехова должны не только люди — его должны играть и стаканы, и стулья, и свертки, и военные сюртуки, и обручальные кольца...».

Это — выдержка из второго андреевского «Письма о театре». А в первом своем письме маститый писатель предрекал огромное будущее кинематографу, «ныне эстетическому апашу и хулигану». Знаменитое письмо! В нем были изложены мысли, в ряде случаев очень близкие тем, которые отстаивал на театре В. Мейерхольд, в живописи А. Бенуа и вся школа «Мира искусства», оно широко обсуждалось в кинематографической среде. Журнал «Вестник кинематографии» развернул целую дискуссию вокруг вопроса «Прав ли Л. Андреев?».

Мы не знаем, как отнесся Е. Бауэр к «Письму о театре». Но почти несомненно, что он читал его и оно вызвало в нем ответный ток мыслей. Так ли иначе, но Бауэр, — тут Иезуитов совершенно прав, — избрал себе «путь кинематографа изобразительного, зрелищного, декоративного». А Яков Протазанов — «путь актерского, театрального кинематографа».

Вероятно, слово «театральный» здесь лишнее. В лучших своих фильмах («Пиковая дама», «Отец Сергей») Протазанов был не менее кинематографичен, чем Бауэр. Но по-своему, в духе своих собственных представлений об экранной специфике. Кроме того, нет полной уверенности, что Бауэр так уж сознательно, программно ориентировался в кино на опыт изобразительного искусства. В отличие от своего ученика Л. Кулешова Бауэр никогда не пи-

сал теоретических статей. До нас не дошло ни его писем, ни дневников. Весьма скудные мемуарные свидетельства мало что раскрывают во внутреннем мире режиссера. Нет особых оснований считать, что Бауэр сознательно пытался повернуть кино на рельсы изобразительного искусства. Как программу это будет осуществлять Лев Кулешов. В 10-е годы русские кинематографисты не замахивались еще столь далеко...

...Евгений Францевич Бауэр родился в 1865 году в семье музыканта. Он окончил то самое Московское Училище живописи, ваяния и зодчества, где впоследствии учился и Лев Кулешов. После окончания Училища Бауэр вел, видимо, трудную жизнь человека, у которого нет ни постоянных источников дохода, ни четко определенвшегося призвания. Сперва он работал живописцем, затем фотографом, опереточным актером и, наконец, декоратором в театрах оперетты. Декоратором Бауэр был хорошим. Он подвизался в лучших антрепризах Москвы. Ему предложили перейти в императорский Большой театр, но Бауэр предпочел заняться кинематографом, где он тоже перепробовал ряд профессий. Став режиссером, этот в личном плане мягкий и добрый человек, довольно властно осуществлял свои функции. Он не был режиссером-диктатором в полном смысле данного понятия, но его авторитет, знания, опыт, чутье были столь велики, что его слушались беспрекословно. Кого бы он ни приглашал на постановку, основные художественные идеи давал он сам. До своей трагически нелепой смерти в 1917 году Бауэр поставил свыше восьмидесяти картин. Тогда, конечно, существовали иные нормативы съемок, но все равно продуктивность режиссера впечатляет. 1914 год — начало славы Бауэра. Наряду с фильмом «Немые свидетели» внимание обращала на себя и его лента «Слезы». Музыка к «Слезам» принадлежит популярному тогда композитору Илье Сацу. Любопытно, что Бауэр отказывается в этом фильме от надписей, — вся смысловая нагрузка ложится на собственно изображение.

Однако по содержанию бауэровские фильмы почти не выходят за рамки буржуазной «массовой культуры» (воспользуемся вновь этим современным термином). От «средней» экранной продукции их отличает более всего (помимо чисто формальных достоинств) искренность и задумчивость интонации, всегда грустной и меланхоличной.

В предреволюционные годы грусть и печаль были в моде. Телеграфисты и приказчики увлекались душеспасительными романами про разбитое сердце. В буржуазных гостиных сытно покушавшие дамы и господа беседовали, расположившись в мягких креслах, о бренности бытия и своих страданиях и разочаровани-

ях. Томные, декадентствующие барышни рассуждали о печали, тоске, смерти как вечных категориях жизни...

Конечно, настроение печали и тоски имело свои социальные основания. В этом настроении отражались стихийно беспокойство и тревога за будущее России, вызванные военными поражениями, разрухой в стране и нарастающим революционным движением, предчувствием близкого великого перелома. Но это было больше свойственно представителям буржуазно-либеральной интеллигенции высших слоев — Н. Бердяеву, Д. Мережковскому, З. Гиппиус и другим. А от чего же грустил мелкий и средний буржуа, добропорядочный российский обыватель? В общем-то, от ничего, скорее всего, да чтобы не отстать от века, хотя в этой грусти по-своему тоже сказывалось веяние времени.

Сентиментальная, отдающая декадентством меланхоличность пронизывает бульварную литературу, кафешантанную эстраду, салонную живопись, кино. Ей отдали дань все наши режиссеры — В. Вискovatый и А. Разумный, Ч. Сабинский и П. Чардыни, Я. Протазанов и Е. Бауэр. Характерны одни уже названия картин: «Как мало прожито, как много пережито», «Как смерть прекрасна», «Когда звучат струны сердца», «Маска смерти», «Ты помнишь ли?..», «Хризантемы», «В огне страстей и страданий»... словом:

Все было лишь ложь и обман.
Прощай, любовь и покой!
А боль незакрывшихся ран
Останется вечно со мной!

У Евгения Бауэра настроение печали, или, как тогда говорили, «чувство страдания», было, видимо, совершенно естественным, органичным. Оно, безусловно, носило в себе и декадентские черты. Но в его меланхолии отсутствовали паиграш и спекулятивность. В меланхолии Бауэра отложился опыт его беспокойной и трудной жизни, его доброта и неизменное сочувствие униженным и обездоленным. Все это, вкупе с художественным чутьем и тактом, помогало режиссеру если не полностью трансформировать банальные и пошлые сюжеты и темы, то по крайней мере придать им некоторое изящество, серьезность, убедительность. В фильме «Немые свидетели» зритель и 80-х годов не безразлично наблюдает за экранной жизнью горничной Насти, которую соблазняет молодой барин.

Подлинность жизни на экране — вот чего неутомимо добивается Бауэр от своих актеров. Он старается отказаться от театральной жестикуляции и аффектированности на экране. В лучших фильмах и эпизодах его актеры, которым он умеет «помочь» посредством монтажа, держатся естественно и достоверно. Бауэр

привлекает в кино новых исполнителей. Он впервые по-настоящему оценивает роль типажа, внешней характерности актера и его героя. Бауэр увидел в Вере Холодной самое главное, что сделало ее кумиром миллионов зрителей. Вера Холодная искренне и красиво олицетворяла на русском экране меланхолию и грусть уходящего времени, меньше всего догадываясь, что она олицетворяет...

Художественной достоверности добивался Бауэр и в декоративном оформлении фильмов. Материальная среда, в которой живут его герои, адекватно соответствует их общественному положению и психологическому складу. В «Немых свидетелях» каморка швейцара сразу же раскрывает его характер. Скромный интерес — дешевые обои, две-три картинки на стене, аккуратно заправленная постель — и образ служаки-отставника выявляется просто и доходчиво. Предметов сравнительно немного, все они к месту. В «Набате» (художником фильма был Лев Кулешов) администратор завода сидит за канцелярским столом, главным украшением которого является аляповатая мраморная чернильница. Интерьер кабинета делового человека, администратора дается довольно скупо и графически четко. Иное дело кабинет хозяина, миллионера Железнова. Тут пышность необычайная. Вообще говоря, обилие дорогостоящих, а точнее, богато выглядящих предметов — характерная черта бытовой культуры буржуазных кругов начала XX века. Своего рода ее символом могут служить бронзовые бра, сделанные как золотые. К этому надо добавить, что все эти предметы были весьма разнородны и разнотильны. Старинный канделябр мог соседствовать с керосиновой лампой, мебель в стиле «а-ля рюс» уживалась с восточными коврами, резные светильники — с дешевыми обоями, и т. д. Эkleктизм являлся нормой декоративного оформления.

В фильмах Бауэра сильнее, чем в любых других, чувствуется желание поразить зрителя роскошью и декоративной вычурностью антуража. Но — это важно отметить — антураж, создаваемый Бауэром, не более и не менее космополитичен, чем тот, который видим мы в картинах Я. Протазанова. В немом кино 10-х годов национальное начало выражалось, как правило, глухо, расщепчато. Жана легко превращали в Ивана, а малютка Элли могла сойти за крошку Машу. Однако, в какие бы экзотические наряды ни обряжали Веру Холодную, она всегда оставалась для зрителя русской сероглазой красавицей. Трудно принять за иностранцев и других наших экранных «королев» и «королей», да и в содержании многих картин явственно отражалась истинно российская страсть к обсуждению «проклятых» вопросов — долга, совести, ответственности и т. п. Черты русской действительности

проступали и в декоративном оформлении. В известном, хотя и не самом лучшем фильме Бауэра «Жизнь за жизнь» (по роману Ж. Огэ «Серж Панин») обстановка дома Хромовых типично российская. Затеяливые завитушки потолков и золоченые шлястры, мирно уживающиеся с тяжеловесной приземистой мебелью и цветастыми обоями, — такой «купеческий ампир» можно было найти лишь в России тех лет.

Но вернемся к «Набату». Этот последний фильм Бауэра можно считать фильмом-хрестоматией его творчества. В нем есть все, что присуще Бауэру режиссеру и художнику. Сам Бауэр считал «Набат» творческой неудачей и просил не выпускать его на экран. Это уже было сделано после его смерти, с досъемкой некоторых кадров. Фильм действительно получился не по-бауэровски сухим и рациональным. Это объясняют тем, что режиссер слишком долго работал над ним, тщательно готовя декорации и многократно репетируя с актерами. И «засушил» картину. В этом объяснении есть доля истины. Но верно и другое. В 1917 году Бауэр, а одновременно и его ученик Лев Кулешов, стремился уже к более сложной и серьезной тематике, чем та, которую он избирал раньше. Время менялось! Режиссер пытается вторгаться и в зону больших социальных проблем. Не только в «Набате», но и в предшествовавшей ему ленте «Революционер» говорится о борьбе рабочих с капиталистами, причем с явным сочувствием к первым. Однако Бауэр плохо представлял себе жизнь рабочих, обстановку их труда. Интерьеры завода в «Набате» выполнены сухо и наивно, костюмы рабочих подобраны случайно, без знания предмета.

Открытие Бауэром пластической силы и динамичной красоты вещи на экране является тайной тайн искусства кино. Эстетика выразительно снятой вещи, которая на экране смеялась, говорила, страдала, то есть делала то же самое, что и актер, иногда даже лучше, — эта эстетика включала в себя как важнейший компонент искусство монтажа, пусть еще в его неразвитом и неосознанном виде. Однако вне монтажа Бауэр просто не смог бы динамично развертывать материальную среду на экране и «лепить» актерские образы. Не только в поздних своих фильмах, но и в ранних Бауэр, как и некоторые другие наиболее одаренные европейские режиссеры, прежде всего итальянские, обращается к параллельному монтажу и смене планов. Правда, он почти не дает кинопортретов, но умеет приковать внимание зрителей к лицу актера, подчеркнуть характерную деталь в его облике. Отсюда и вытекает неувидаемая фотогеничность, точнее, киногеничность бауэровских картин. Все это оценили многие его современники еще при жизни режиссера. У него учились и ему подражали. Но, что тоже вполне понятно, у Бауэра было и немало противников и завистников.

Иные из них работали с ним рядом, возможно, даже числились в приятелях.

Тот монтаж, который применял Бауэр и другие наши режиссеры, в том числе Протазанов, Кулешов впоследствии назовет «русским» — это монтаж длинными кусками; монтаж короткими кусками — «американским». Эта классификация в общем справедлива для кинематографа 10-х годов. Но надо учесть, что Бауэр иногда применял и «короткий» монтаж. В фильме «Слава — нам, смерть врагам» (1914 год, война уже началась) вставлен держащийся на экране буквально минуту, да еще с перебивкой, эпизод воздушного боя: самолет врывается в дирижабль — огненная вспышка, катастрофа, за которой наблюдают герои картины. Комбинированных съемок тогда не знали. Остается предположить, что Бауэр вклеил в свой игровой фильм эпизод военной хроники. Между прочим, соединение игрового материала с документальным встречается уже в картине «Оборода Севастополя», поставленной в 1911 году, а мы порой считаем, что этот прием изобретен лишь в 20-е годы.

Сергей Иосифович Юткевич, неутомимый новатор из славной кулешовско-эйзенштейновской плеяды, сказал однажды, что в русском дореволюционном кинематографе знали и умели гораздо больше, чем принято думать; он — неоднороден. Там работало немало истинных энтузиастов. Это очень верно. К таким энтузиастам относится и Евгений Бауэр, режиссер-профессионал высокого мирового класса. В силу чисто физических причин он просто не успел раскрыться полно и всесторонне.

Лев Кулешов немало ценного приобрел в школе Бауэра. Без нее он не смог бы создать свою собственную школу, во многом отрицающую бауэровскую. В искусстве, как и в пауке, лучший ученик тот, который идет дальше своего учителя. Но это потом. А пока пришедший в ханжонковское киноателее семнадцатилетний юноша внимательно слушает то, что говорит ему маэстро.

3. ПУТЬ К СЕБЕ

Итак, Кулешов по поручению Бауэра делает эскизы декораций к фильму «Тереза Ракеп» по роману Э. Золя. Молодой художник внимательно читает саму книгу, изучает библиографические источники, относящийся к эпохе иконографического материала. Первый вариант эскизов был отвергнут, второй — одобрен.

Правда, фильм, по неизвестным причинам, тогда не запустили в производство, но все равно в судьбе молодого человека происходит почти сказочный поворот. Его берут художником на студию и кладут сразу жалованье 600 рублей в месяц. Якову Протазанову, дебютировавшему в качестве кинорежиссера в 1911 году, положили у Тимана сначала только 400 рублей. Конечно, в годы войны деньги заметно обесценились, тем не менее семнадцатилетний студент получает генеральский оклад.

Впрочем, в кинематографе тех лет подобные оклады никого не удивляли. Деньги там платили бешеные. В кино актеры первых ролей получали за год в восемь-десять раз больше, чем в императорских театрах, а там тоже платили не скудно. В печати усиленно, например, рекламировалось, что гонорар известной мхатовской актрисы О. Гзовской за участие в трех фильмах составил 20 тысяч рублей. Кинодельцы ведущих фирм не скупилась на затраты. Высокие гонорары, надо без халхества приврать, привлекали к «эстетическому пуворишу», каким тогда называли кино, многих знаменитостей из театра, литературы, живописи. Они старались поднять и отчасти поднимали художественный уровень кинематографа, но зачастую, на это тоже надо смотреть трезво, они вынуждены были идти на компромиссы с собственной совестью, послушно делая то, что отвечало запросам рынка и требованиям заказчика. Вечная история! Большие деньги порой могут стимулировать к творчеству, но могут, и весьма часто, оказывать развращающее действие. Так или иначе, но правы в дореволюционном кинематографе были жесткие, истинно буржуазные. Милый и добрый Бауэр поставил в крайне тяжелое положение «родную» халхонковскую фирму, уйдя из нее в конкурирующую — «Нептун». Его сманили головокружительным окладом. Правда, вскоре он вернулся назад. Не менее милая, интеллигентная Вера Холодная, в общем, по той же причине покинула своего учителя — Бауэра, который, в сущности, и сотворил из нее кизовезду.

Стоит, однако, подчеркнуть, что, выплачивая творческим работникам фантастические оклады, кинобизнесмены мало чем рис-

ковали. Все окупалось сторицей. И, разумеется, еще раз подчеркнем это, зря денег никому не платили. Особо выдающиеся режиссеры и актеры могли себе позволить некоторые вольности, покапризничать, а из рядовых сотрудников выжимали все соки. Никаких гарантий труда для творческих кадров тогда не существовало. Не оправдываешь доверия хозяина — тебя так же быстро выкинут за дверь, как и быстро взяли.

Надо отдать должное молодому Кулешову. В условиях частного кинопредприимчивости он не потерял своего лица. Человек жизнелюбивый, знающий толк в радостях бытия, Кулешов, однако, никогда не страдал алчностью, скопидомством. Деньги сами по себе его мало волновали. С другой стороны, этот отнюдь не прилежный ученик Тамбовского реального училища страстно любил и умел самоотверженно работать, если только работа его увлекала и казалась пужбой. Попав на ханжонковскую кинофабрику, он, видимо, сразу сумел себя правильно поставить. Кулешов четко ориентируется на Бауэра, исполняя при нем обязанности не только художника, но и помощника режиссера, что вполне соответствовало его интересам. Уважительно относится он к своим старшим коллегам-художникам, среди них надо выделить В. Рахальса и особенно А. Уткина. По примеру Бауэра Кулешов, что будет присуще ему всю жизнь, хорошо ладит с техническим персоналом — осветителями, столярами, плотниками, малярами. А тех держат на кинофабрике в строгой узде. Молодой художник получил однажды здоровый нагоняй от хозяйки за то, что разрешил рабочим покурить во время постройки декорации. У него завязываются добрые отношения с В. Туркиным, одаренным критиком и сценаристом, заведовавшим литературной частью у Ханжонкова. В то же время Кулешов держится в отдалении от актерской богемы с ее суетностью, интригами и кутежами. По своему возрасту и положению (в творческих кругах «табель о рангах» соблюдался не менее ревностно, чем в армии) он не мог приятельствовать с премьерными бауэровской труппы, да и не стремился к этому. В молодом художнике рано пробуждается критическое отношение к салонному кинематографу и его королям и королевам. Впоследствии, в своих мемуарах, Лев Владимирович выделит из дореволюционных актеров Л. Кореневу, В. Каралли, Н. Радина. Они, скажет он, «действительно работали над ролью, продумывали ее, анализировали». О Вере Холодной он никогда даже не поминал и относился к ней, по словам А. Холловой, более чем равнодушно. Я думаю, что Вера Холодная не только как актриса, но и как женщина была вообще не в его вкусе.

Теперь о работе Кулешова художником-декоратором. Конечно, он поступался в дверь кинофабрики в весьма подходящий момент. Стремительно набиравший высоту русский кинематограф остро пуждался в творческих кадрах, в том числе, а может быть, и особенно — в художниках. Буквально на глазах менялись производственные и эстетические требования к декоративному оформлению фильма. Как снимали еще несколько лет тому назад? Это красочно и с юмором описывается в книге А. Ханжонкова «Первые годы русской кинематографии». Он вспоминает, как были сняты «Ермак — покоритель Сибири», «Боярин Орша», «Русалка» и «Ванька-ключник». «Отнеслись мы к делу вполне серьезно: ставили три картины в день, а не одну в три дня (имеются в виду натурные съемки). Костюмы взяли из театральной мастерской. В качестве статистов — казаков и татар («Ермак — покоритель Сибири») — выступали московские студенты. Съемки шли в Сокольниках. Не обходилось дело без курьезов. На одном «убитом татарине» надеты были вполне современные галоши, «казак» оказался в пенсне...».

Далее Ханжонков описывает, как сооружались декорации: «Дело это было нелегкое, так как на полотнах, натянутых на брусках, приходилось писать все, что необходимо было режиссеру в той или иной сцене. Так, например, на декорации опочивальни дочери боярина Орши были нарисованы две бревенчатые стены, на одной из них было маленькое окно, а на другой — дубовая дверь с железными скобами. Кроме того, на стене красовалась полка с разной древнебоярской резной утварью, а в углу целый иконостас с горящей перед ним лампадой. Все впадины и выпуклости также изображались графически, принимая в расчет заранее определенную точку установки аппарата. Двери же, через которые должны входить и выходить действующие лица, также делались из полотна, натянутого на бруски, и к дрожанию подобных сооружений зрители относились настолько же просто, насколько театральные — к суфлерской будке». Фильм рассматривался тогда как заснятый спектакль. Откровенное подражание театру казалось само собой разумеющимся. Но какому театру? Театры были разные. Одно дело — Московский Художественный, другое — императорский Александринский, третье — частная антреприза в губернском и уездном городе, четвертое — ярмарочная сцена, балаган...

Первые большие киноателее появились в Москве. Кинематограф, казалось бы, обладал всеми формальными и фактическими возможностями, чтобы сразу опереться на лучшие, передовые образцы сценического искусства. На самом же деле новое зрелище связывает себя непосредственно с ярмарочными аттракцио-

нами и, в лучшем случае, с губернским театром. Или, иначе говоря, ориентируется на те театральные нормы, которые отвечают массовым условиям восприятия и требуют минимальных коммерческих затрат.

Если широкий зритель не придавал особого значения погрешностям и небрежностям в оформлении, то и не было надобности заботиться о художественном качестве декорационных сооружений — вот пехитрая логика, которой следуют и хозяева кинотеатров, и режиссеры, и сами художники. А зритель не замечал небрежностей потому, что к ним привык еще по театру. Но долго так продолжаться не могло. Небрежности в организации материальной среды кинодействия обнаруживались в зрительском восприятии скорее и резче, чем погрешности театральных спектаклей. Этого сначала не хотели признавать киноделы, озвучившие лишь нормами прибыли, а не эстетики. Они приглашали на кинофабрики полуграмотных ремесленников, которые за бесценок ставили им бутафорские декорации. Однако на этих фабриках работали и истинные художники. Они, вероятно, ранее, чем многие другие кинематографисты, почувствовали (вместе с операторами) несовместимость экранного зрелища с сугубо театральным, бутафорским воспроизведением искусственной среды. Постепенно начались поиски более правдивого, достоверного декоративного оформления.

К 1915 году укрепляется финансовая и производственная база русского кинематографа. Совершенствуется техника съемки. Хотя дух ремесленничества, особенно в мелких кинотеатрах, еще очень силен, к работе начинают относиться более серьезно. Теперь хозяин крупной кинофабрики не удивляется, если режиссер предлагает ему послать съемочную группу в экспедицию. Художник же настаивает на том, что необходимо арендовать не пустующий сарай, а зал столичного ресторана, скажем, московского «Яра», и там отснять первый бал Наташи Ростовской. Нередко работа над фильмом начинается с приобретения в антикварных лавках подлинных предметов материальной культуры: мебели, посуды, канделябров, люстр и пр. Костюмы заказываются в театральных мастерских, а порой и у самых модных портних. Гораздо больше внимания уделяется гриму и достоверности всего внешнего облика актера. В русском кино раньше, чем в западноевропейском, вводится «фундусная система» — сборка декораций из стандартных архитектурных элементов. Ее создали художники Б. Михин и Ч. Сабинский. Впервые она была применена в 1913 году. «Фундусная система» существенно обогатила технику кинодекорационного оформления и заметно снизила затраты на производство картин. Возникла возможность решать сложные постановочные

задачи, добиваясь оптимальной натуральности интерьера. Однако эта система не могла сама по себе изменить общей ориентации кинодекораторов на театральную эстетику.

Кинопостановкам было далеко до передовых театральных образцов. Но смена культурных вех все-таки происходит. Кинематограф оглядывается уже на прогрессивные формы театрального декора, а не только на ярмарочный балаган и провинциальную сцену. Внутренняя логика кинематографического зрелища подталкивает художников и режиссеров к поискам новых приемов и даже принципов оформления и постановки фильма. В авангарде этих художников и режиссеров выступали Е. Гауэр и В. Егоров, основоположник русской школы кинодекорационного искусства. Первый — прямой восприимчик Кулешова, второй — косвенный. Может быть, в чисто оформительском отношении он даже больше опирался на Егорова. Под его прямым влиянием Кулешов сделал одну из первых, если не самую первую свою декорацию — вокзала, коей он весьма гордился: «Я «ставил», глядя в визир аппарата. В кадре вначале была взята под углом настоящая стеклянная стена ателье, на первом плане я поместил как «диговинку» большие электрические часы на кронштейне, а слева, в нижнем углу кадра, выпускался пар, — так тремя элементами была построена декорация, дающая полное впечатление крытого перрона вокзала с подошедшим к нему поездом».

Это — типично «иллюзионистская» декорация, которая могла сниматься лишь с одной точки: малейшее смещение аппарата в сторону сразу же разрушало ощущение достоверности. Монтажню снимать в таком интерьере нельзя. Однако, выводя на первый план «диговинку» — в данном случае большие часы, — художник сознательно или неосознанно подчеркивал характерную роль детали, приобретавшей в контексте фильма даже некоторый символический смысл: она создавала, и притом чисто пластическими средствами, определенное настроение. Собственно, это являлось утверждением в кинематографической практике эстетического принципа, который на театре с особой ревностью утверждал Мейерхольд, — *pars pro toto* (часть вместо целого). Принципа, взятого затем на вооружение и блестяще развитого Сергеем Эйзенштейном.

Но нельзя все-таки не отметить, что исподволь оно подготавливалось и накапливалось в предшествующей художественной практике, в том числе и русского дореволюционного кино, взятого, разумеется, в его лучших образцах. Что же касается Кулешова, то мы видим: с первых же шагов своей творческой деятельности в кино он равняется на самое в нем прогрессивное, передовое, чувствуя его, так сказать, на расстоянии.

Поддержанный Бауэром, молодой художник идет и на эксперименты, пока еще, правда, робкие, не выходящие за рамки сложившихся в кинематографе правил и норм. Он, например, ставит декорацию то в одних белых тонах, то, напротив, лишь в темных, применяя черный бархат. Вскоре же Кулешов осознает, что поле его экспериментов ограждено невидимым, по вполне прочным забором. Пусть он был и не прав в истории с амуром, однако подобные истории не могли не способствовать пониманию простой истины: ты, художник, будь у тебя хоть семь пядей во лбу, все равно зависишь от хозяев. И не только от них. В кино и театре художник в огромной мере зависит от драматургии, от общей поэтики произведений, которые ему предназначено оформлять. А что представляли собой эти произведения в массе своей, мы хорошо знаем. Если же содержание большинства фильмов составляла «изячная жизнь» богатых и сытых, то и декоратор волей-неволей замыкался на оформлении разных по видимости, а в сущности одинаковых гостиных, будуаров, кабинетов. Это и надоедало и претило демократическим вкусам и убеждениям сына тамбовского ремингтониста. В Кулешове завязывается недовольство положением дел в русском кинематографе. Но пока надо было в нем работать...

За 1916—1918 годы Кулешов оформляет не менее восьми фильмов. Из них наиболее значительными до «Проекта инженера Прайта» являются «Набат» и «За счастьем», оба — режиссера Е. Бауэра. Но именно потому, что они — Бауэра, эти фильмы не многое дают для понимания Кулешова-художника. Он вряд ли был в них чем-то большим, чем просто точным, хотя и инициативным, исполнителем воли прославленного маэстро. Чтобы лучше понять, чему научился у него Кулешов, целесообразнее обратиться к картинам, которые он оформлял у других постановщиков.

«Мисс Мэри» («Человек, который убил»). 1918 год. Автор сценария и режиссер Б. Чайковский. Сегодня его картина с «восточным» антуражем интересна разве что работой художника. Впрочем, о ней можно судить только приблизительно, по экрану. В сущности, ни одного полноценного эскиза Кулешова ни к этому, ни ко всем другим фильмам до «Великого утешителя» не существует. В архиве Л. В. Кулешова — А. С. Хохловой хранится маленький, в четвертушку листа, рисунок декорации, помеченный 1917 годом. К какой картине? Неизвестно. А вообще в начале своей работы в кино Кулешов делал много эскизов. Но их никто не хранил. В книге Ханжонкова «Первые годы русской кинопромышленности» приведена небольшая фотография одного эскиза Кулешова к «Мисс Мэри». Изысканно одетая дама с огром-

ным веером задумчиво стоит в столь же изысканном саду. Вполне сложная графика.

Вглядываясь сегодня в кадры «Мисс Мэри», нередко обнаруживаешь внутреннее их сродство с кадрами бауэровских лент. Колонны. Рельефные, так называемые стереоскопичные декорации. Фактурная бутафория. Оператор с удовольствием обыгрывает «дивовинку» — огромную медвежью шкуру на полу. Тщательно выстроен некий условно-восточный сад с журчащими фонтанами. Нарисованный задник — холмы и горы — тоже заставляет вспомнить о картинах Бауэра.

Но есть и небольшие отличия в оформлении. Оно, если так можно выразиться, более мужественно по манере исполнения. Это меньше живопись, чем графика. Материальная среда в кадре организована чуть более четко и просто, не так насыщена бутафорией. Это, конечно, еще не собственный стиль. Это робкая, очень робкая заявка на что-то иное, свое. Впрочем, не забудем, что Льву Кулешову только восемнадцать лет, он делает самые первые шаги в искусстве.

Существенно, что Кулешов — и так будет продолжаться всю его творческую жизнь — пытается тут же осмыслить, теоретически проанализировать свой художественный опыт. Это очень важно для него. Он стремится не только иначе, чем другие, работать в кино — он предлагает программу для всех. Так появляются его статьи, напечатанные в 1917 году в ханжонковском журнале «Вестник кинематографии»: «О задачах художника в кинематографе» и «О сценариях». Лев Кулешов прокламирует, хотя еще в неявной форме, мысль, которая тогда только начала утверждаться в мировом киноведении: кино есть искусство изобразительное. Впервые ее, видимо, высказал «зачинатель кинотеории» Риччотто Канудо. Он считал, что кино «по своей сути является искусством, родившимся для того, чтобы полностью выразить душу и тело человека; это зрелищная пьеса, написанная при помощи изображений, нарисованная кистями, сделанными из света». Но дело здесь не в чем-то персональном приоритете, работы Канудо были неизвестны в России, да и мало кому известны у себя на родине, во Франции. Важнее другое. Теоретическая идея, что кинематограф — искусство не театральное, а изобразительное, послалась, как говорится, в воздухе. Она «провоцировалась» всеми лучшими фильмами мирового кино, независимо от того, какой субъективной позиции придерживались их творцы. И к 1917 году эта идея достаточно созрела и требовала лишь соответствующего как теоретического, так и практически-художественного обоснования.

Кулешов выдвигает два положения. Первое: необходимо расширить функции художника в кинотворчестве. Второе: если режиссер сам не художник, то он не может создать картины — истинного произведения кинематографа. Иначе говоря, лишь художник по-настоящему вправе претендовать на роль режиссера. Режиссер, не обладающий даром художника, даже приглашая на картину талантливого декоратора, не может создать ничего значительного. Последняя мысль не бесспорна. Известны случаи, когда режиссеры, обладая минимальными способностями к живописи и графике, как бы компенсировали это за счет опытного и талантливого художника. В принципе же Кулешов во многом прав. Чтобы быть кинорежиссером, надо (или желательно) не только свободно ориентироваться в изобразительном искусстве, но и в определенной мере практически владеть рисунком и живописью.

Прав был Кулешов и тогда, когда он ратовал за расширение функций художника. Не только строить декорации и заботиться о реквизите, но и консультировать при выборе костюма и грима. Художник, по мнению Кулешова, обязан вникать в работу оператора и актера. Он говорил: «Я знаю случаи, когда незначительная белая наколка на прическе горничной портила весь павильон, построенный на черном бархате, и разбивала впечатление от игры актеров».

Этот пример с белой наколкой весьма характерен для Кулешова. Он любил и умел сочетать общетеоретические рассуждения о самых высоких материях с сугубо конкретными, даже технологическими советами и рекомендациями. Для него в кинематографе не было мелочей — все так или иначе оказывалось важным, если служило делу. Но все-таки главным являлось утверждение программы, определение путей художественного развития. Используя терминологию символистской критики, Кулешов говорит, что в кинематографе должна быть только одна мысль, только одна идея — кинематографическая. В этом утверждении спрессовано самое существенное из того, что станет в ближайшем будущем художественной религией Льва Кулешова. Кино рассматривается как совершенно самостоятельное искусство со своими собственными законами, которые надо отчасти открыть, отчасти изобрести. Только так может утвердиться «кинематографическая идея». Эта отправная теоретическая позиция необыкновенно ёмка по смыслу и значению; она нацеливает каждого, кто ею проникся, к настойчивой и планомерной работе. К слову, проникнуться ею должны и те, кто сегодня собирается посвятить себя кинематографу. Поиски новых закономерностей и возможностей экранного искусства (как в его собственно кинематогра-

фической, так и в телевизионной ветви) — процесс бесконечный. Кулешов это очень глубоко почувствовал. К сожалению, в статьях 1917 года, как и в некоторых других, более поздних выступлениях, он ограничил зону таких поисков чисто зрелищной кинематографичностью. Проще говоря, молодой Кулешов, что принесет ему потом немало бед, недооценил огромную роль в кино литературного первоисточника, сценария; режиссер «не должен иметь подробное описание плана действия...». Заостряя до предела свою мысль и, как у него всегда водилось, полностью увлекаясь ею, молодой теоретик восклицает: «Пусть зритель, выходя из кинотеатра, скажет: я не знаю, я не понял интриг того, что и видел, я не знаю, но чувствую, что это прекрасно... я не знаю, что было, я ничего не понял, но картина прекрасна и мне хорошо».

Подобное ощущение возникает порой после просмотра особо сложных кинопроизведений, например «8½» Федерико Феллини. Но это не отменяет основного правила: фундаментом кино является сценарий. Прежде чем фильм будет снят, он должен быть, так сказать, спроектирован. Против самой «спроектированности» Кулешов не возражал. Отнюдь! Но он хотел бы осуществлять ее как бы внелитературно, внесловесно. Почему? Это вытекало из понимания Кулешовым внутренней и сокровенной сущности кинотворчества. Оно, по его мнению, «все основано на композиции». На умении компоновать снятые куски и «сопоставить отдельные моменты в наиболее выгодной, цельной и ритмичной последовательности, так же как ребенок составляет из отдельных, разбросанных кубиков с буквами целое слово или фразу. Это примитивная мысль о композиции или монтаже картины, детально же разбирать эту режиссерскую работу совершенно не в целях нашей статьи».

Итак, слово «монтаж» названо — в самой первой в жизни Кулешова опубликованной статье «О задачах художника в кинематографе». Оно еще не осмыслено в полном своем значении. Но Кулешов понимает сущность монтажа более объемно и глубоко, чем такие его выдающиеся и старшие современники, как французские теоретики кино Р. Каудо и Ж. Деллюк. Последний фактически отождествляет монтаж с ритмом, видя в том связывающее средство между «декорацией», «освещением» и «маской» (в терминологии Деллюка «маска» означает актерское исполнение). О ритме пишет и Кулешов, однако для него монтаж есть прежде всего искусство композиции, умение связать в единое целое «отдельно снятые куски» и подчеркнуть в кадре — это уже подход к идее внутрикадрового монтажа — самое главное, выразительное. Впрочем, так же как и французский кинорежиссер

Деллюк, но и независимо от него, Кулешов стремится нащупать специфику нового искусства, его чистый субстрат в резком противопоставлении с искусствами старыми — театром и литературой. И вот тут-то Кулешов и затрагивает проблему сценария, который тогда обычно рассматривали как эскиз или конспект фильма.

«Можно ли, — читаем мы в статье «О сценариях», — на самом деле называть сценарий эскизом? Ведь набросок, эскиз делается художником большей частью только из того материала, из которого творится само произведение. Художник пишет эскиз красками для живописной картины, а скульптор лепит его из глины. Сценарий и являлся бы эскизом картины только в том случае, если бы эти первоначальные наброски не писались на бумаге, а запечатлевались на пленке кинематографическим аппаратом. Если бы сценарий создавался самим режиссером, истинным творцом картины, то тогда бы сценарий мог носить характер нот, написанных и разработанных в каждой строке».

Рассуждениям Кулешова нельзя отказать в своеобразной логике. Действительно, литературный сценарий как исходный материал кинотворчества не адекватен его конечному результату — экранному изображению. А Кулешов хотел бы его видеть адекватным. Чистое кино от «А» до «Я»! Синтетическая природа нового искусства пока еще не уловлена, не осознана молодым автором. Собственно, она еще и не могла быть осознана: не хватало опыта, или, точнее, теоретическая мысль отставала от художественной практики. Кроме того, едва ли не все пионеры нового искусства являлись по своему эстетическому настрою ревностными адептами кино и только кино — «киноками», как назвал их Дзига Вертов. И среди них Кулешов едва ли не первым почувствовал тот «зазор», который, увы, часто (и по сей день) образуется между литературным первоисточником и его экранным воплощением. Предназначенное для чтения нередко теряет свой блеск и глубину при переводе на язык кино. И это происходит порой у самых талантливых кинорежиссеров и не всегда по их вине. Они хотят честно и добросовестно перелить сценарные образы в экранные, но не получается: экран оказывает жесткое сопротивление. Это, однако, не умаляет и не может умалить огромного значения литературного первоисточника. Вопрос в другом, чего тогда еще не понимал Лев Кулешов: экранность должна быть изначально запрограммирована в словесном тексте. Иначе же кинотворчество легко низводится до примитивного иллюстрирования сюжетно-тематических конструкций, заключенных в сценарии. Такая иллюстративность с особой наглядностью проявлялась в экранизациях классики, которые составляли тогда чуть ли

по половину продукции ведущих российских кинофирм. Эти экранизации все равно были нужны как широкой публике, так и самому кинематографу, проходившему школу художественного воспитания и образования у своих старших собратьев. Но иллюстративность оставалась его болезнью и бедой. Учитель Кулешова, Евгений Бауэр, избегал ее и тем, что не обращался, как правило, к большой классике. Он, так сказать, гнул дерево себе по плечу. Бауэр обычно либо ставил картины по специально написанным сценариям, либо экранизировал относительно второсортные пьесы и романы, которые легче поддавались кинематографической трансформации. Впрочем, подобной трансформации он подверг и рассказ И. Тургенева «Песнь торжествующей любви», истолковав его в духе декадентской мелодрамы. Но проблема сценария стояла и для Бауэра. Проблема его художественного качества и кинематографичности. Кажется, это вечная проблема кино. Разве не современно звучат слова Льва Кулешова, меланхолично констатировавшего в 1917 году: «До сих пор сценарии писались и пишутся литераторами, мало причастными к кинематографу».

Теперь, я думаю, становятся более ясными те внутренние мотивы, которые побудили молодого Кулешова выступить против сценария как конспекта будущего фильма и подробных описаний плана действия. В общетеоретическом плане он, безусловно, ошибался, но в конкретно-практическом он делал полезное дело. Кулешов хотел повернуть кинорежиссуру к самостоятельному творчеству уже на уровне сценария. Он нанес ощутимый удар и по разным халтурщикам, которые, словно жучки, вились вокруг сценарных отделов киностудий, и против тех литераторов, которые ремесленно, непрофессионально относились к своей работе в новом искусстве, не считая его таковым.

Вернемся к первой статье Кулешова, «О задачах художника в кинематографе». В ней прямо с первой строки провозглашается, что кино есть самостоятельное искусство. Эта идея для русских кинематографистов была уже аксиоматичной; естественно, что она вполне отвечала и позиции журнала «Вестник кинематографии» (статья печаталась в двух его номерах). Вместе с тем редакция сочла необходимым снабдить статью своим послесловием: «Не вполне соглашаясь с выводами автора статьи, чрезмерно умаляющего значение режиссера в процессе кинотворчества, редакция помещает статью ее безусловного интереса, как одну из редких у нас пока попыток определить значение художника в кино. Слишком беден пока Кино и количественно и качественно режиссерами. И не напрасно ли он ищет новых работников в среде талантливых режиссеров? Не правильнее ли

будет их искать в среде художников, одаренных режиссерским талантом?»

Уважительное и даже лестное для молодого автора послесловие. Но любопытно, что с первых шагов Лев Кулешов сталкивается с непониманием или неточным пониманием своих взглядов и идей. Перечитайте статью. Нет там умаления ведущей роли кинорежиссера в процессе кинотворчества. Там есть, пожалуй, некоторое преувеличение роли художника, но это уже несколько другая материя. Основная же мысль выражена вполне четко и ясно: необходимым условием плодотворной работы в кинорежиссуре является овладение опытом и культурой изобразительных искусств. Вполне современно звучащая мысль. Как и другая: «Художник должен видеть в кино могучее, прекраснейшее и самое распространенное из искусств, посредством которого художник проведет в жизнь новые пути, новые достижения, невозможные в области чистой живописи, ваiania и зодчества». Перспективная постановка вопроса об общеэстетической значимости нового искусства, которое способно и должно обогатить собой искусства старые — живопись, скульптуру и архитектуру...

Придя в кино, Кулешов удивительно быстро развивается как творческая личность. Да и физически, физиологически быстро. Он выглядит старше своих лет. Смотря на его фотографии 1917 года, хочется назвать Кулешова не юношей, а молодым человеком, молодым мужчиной (теперь и тридцатилетних мы нередко называем, и не без основания, «мальчиками»). Но духовно он развивался, если так можно выразиться, несколько диспропорционально. Самостоятельный художник-постановщик, выступающий с серьезными теоретическими статьями, он остается, однако, в стороне от общественно-политической жизни. Не будет преувеличением сказать, что грозный гул военных сражений и нарастающего революционного возмущения народных масс он слышит, но не слушает с заслуживающим того вниманием. Он почти целиком замкнут на кинематографических делах. Не будем, однако, его за это строго судить. При всей своей одаренности и проницательности, он детище той среды, в которой живет и работает.

...В который раз я перелистываю пожелтевшие страницы русских киножурналов за 1916—1917 годы. Они производят странное впечатление. С одной стороны, все в них вроде бы отвечает духу времени, с другой — они и далеки от него. Журналы сообщают: кинематографисты выезжают на фронт для встречи с солдатами и офицерами; рискуя жизнью, операторы снимают кадры

босв... Публикуются едкие статьи о вандализме кайзеровских войск. Воздается хвала русскому, увы, не слишком тогда победоносному оружию, но веры в конечную победу никто не теряет. Верноподданнически извещается о прибытии и отбытии государя императора. Снимаются — они, правда, составляют меньшую часть репертуара — военные фильмы, казенно-патриотические по духу и примитивные по исполнению. На первом месте слезливые мелодрамы, комедии, детективы, декадентские «сатанинские» фильмы. Все это вполне отчетливо выявляется в крикливых рекламных объявлениях. Более же всего страсти, судя по киножурналам, вкладывается в обсуждение нового палого на кинозрелища, в продвижении на экраны очередного боевика, в свары с конкурентами. Тут страсти не казенные, не заемные. Это деловая и для хозяев самая важная часть киножурналов. Но есть еще часть художественная, творческая. Там публикуются критико-публицистические материалы. Перечитывая их, убеждаешься, что кинематографисты почти полностью сосредоточены на своих внутренних, цеховых вопросах, которые обсуждаются тоже наволнованно, с неподдельным интересом. Здесь высказывается немало дельных суждений, скрещиваются шпаги, только искры летят, по поводу фильмов, тенденций, режиссеров, актеров, но даже по лучшим публикациям, в том числе и Льва Кулешова, нельзя ощутить, что в огромной стране назревают огромные перемены, кругом кризис и разруха, армия и народ недовольны.

Мне скажут: свирепая военная цензура, она глушила любую свободную мысль. Верно, глушила, что явственно сказывалось на всей печати. Тем не менее в литературно-художественных журналах, например в той же «Ниве», социально-политические проблемы как-то поднимались и обсуждались; вопрос другой — с каких идеологических позиций. Киножурналы, думается мне, больших хлопот цензуре не доставляли — в них мало кто помышлял эти проблемы серьезно затрагивать. Российская кинематография, что зеркально отражается в ее периодике, была пронизана типично буржуазной аполитичностью. Работающие в ней люди практически почти не шли дальше захребетной критики царя, царицы и Распутина. Кто их тогда не пересуживал?! Хозяев и режиссеров-ремесленников реально интересовали главным образом дивиденды. Творческим работникам, а точнее, их элите, дозволялось иногда уйти «для души» в сферу чисто эстетических, а еще лучше — эстетско-декадентских проблем. Последнее обычно поощрялось кинокритикой. Сознательно же и определенно ориентированной на трудящиеся массы (и на реализм в искусстве) «третьей» силы в дореволюционном кинематографе, в отличие от литературы и театра, почти не существовало. Не было в нем фигуры, даже

отдаленно напоминающей А. М. Горького. Поэтому и не приходится удивляться аполитичности молодого Кулешова, о чем он сам откровенно писал в своих мемуарах: «В 1917 году народ свергнул царское правительство. Февральская революция была принята всеми окружающими меня радостно, сожалеющих о былом не попадалось. Но по-настоящему осознать происшедшее я, конечно, не смог — убогость моего тогдашнего политического багажа (да не только моего, но и большинства моих товарищей) должна быть ясной читателю. Однако всеобщее возбуждение, чувство облегчения, всенародный подъем не могли не захватить всех нас».

То, что кинематографисты радостно встретили Февральскую буржуазно-демократическую революцию вполне закономерно. Она, помимо всего прочего, сулила им более благоприятные условия для кинопредпринимательства и облегчала постановку фильмов — цензура была полностью отменена. Однако любопытен факт: первые революционные дни не засняли на пленку. Лишь 1 марта обычно столь проворные кинематографисты опомнились от шока и на улицах появились операторы с кинокамерами. Как вспоминает А. Ханжонков, в первых числах марта было объявлено, что «свободные граждане скоро увидят на экранах картину «Великие дни революции в Москве». Кинопредприниматели бросились производить фильмы, «созвучные» эпохе. Они «были сделаны грубо и нехудожественно. Повторилась история с военными картинками. Кроме новых картин производственники стали выпускать и старые, перемонтируя их в духе времени, вклеивая революционные надписи, лозунги, символические концовки».

Весной 1917 года, как и каждой весной, кинематографисты отправлялись на Кавказ и в Крым. Особенно излюбленным местом являлась Ялта. Там крупные кинофирмы покупали или арендовали землю. Русский Голливуд? Под ярким южным солнцем, у Черного моря, в цветущих парках на фоне роскошных вилл и в не менее роскошных интерьерах снимались любезные буржуазной публике «изысканные» фильмы. Уезжает в Крым и съемочная группа Е. Бауэра, в ее числе и Лев Кулешов. Он полон ощущения «чего-то большого и нового», «смутных, но радужных перспектив». Испытывал ли подобные ощущения его учитель? Неизвестно. Но снимает Бауэр салонную и банальную мелодраму «За счастьем». Мать и дочь влюблены в одного светского льва, а в дочь безнадежно влюблен молодой художник. Лев Кулешов ставит к фильму нарядные декорации, основное же действие разворачивается на натуре, на скалистом морском берегу, у маленького пруда, обсаженного вечнозеленым кустарником, розами, пальмами...

Бауэр предлагает Кулешову сыграть в фильме роль художника

(приглашенный на нее актер заболел, и срочно нужна была замена). Это уже не было внове для Кулешова. Первый раз он снялся в «групповке» в бауэровском же фильме «Король Парижа», там он изображал французского художника (или поэта); и нем он попытался передать некоторые черты своего приятеля по ефимовской студии, молодого поэта Льва Никулина. Теперь роль была побольше. Лев Владимирович весьма колоритно и самокритично описывает свою актерскую работу в фильме: «...я на самом деле и действительно безнадежно был влюблен в эту актрису (исполнявшую роль юной героини. — Е. Г.). Вероятно, это-то и учел Бауэр... и понадеялся на естественность моих переживаний. Я до сих пор отчетливо помню ту необычную скованность в движениях и действиях, которую испытывал. Но вместе с тем я был предельно искренен в своих переживаниях, нервно ломал пальцы и восторженно размахивал рукой, произнося: «Солнце и небо приветствуют вас, принцесса!» А когда моя любимая по сценарию уходила к другому, я, сидя на камне бушующего морского прибоя, по-настоящему плакал навзрыд».

В Крыму Кулешова постигает тяжелое горе. Умер от воспаления легких Евгений Бауэр. По-видимому, Кулешов, рано потерявший отца, относился к своему учителю с чувством сыновней нежности и благодарности. Он тяжело переживал потерю. Но жизнь брала свое. Похоронив учителя, Кулешов должен был включиться в завершение съемок его картин, что он и сделал с присущей ему энергией. Видимо, тогда он укрепляется в мысли, посещавшей его и ранее, — попробовать себя на режиссерском поприще. Дерзкое намерение! Правда, даже в конце 20-х — начале 30-х годов, когда кинематограф обрел свою классику и резко повысились требования к идейно-художественному и технико-производственному качеству фильма, получить самостоятельную постановку было сравнительно просто. По словам М. Ромма, дебютировать мог всякий, кто хочет. Подготовка режиссерских кадров не поспевала за экстенсивным развертыванием кинодела. Этих кадров вовсе не хватало в младенческую пору истории нового искусства. Тем не менее в любое время восемнадцать лет — не самый внушающий доверие возраст для режиссерского дебюта. На кинофабрике Ханжонкова к Льву Кулешову относились неплохо, но, конечно, никто не собирался выстлать ему ковровой дорожки к желанной цели. Надо было пробиваться. Полный надежд и тревог, возвращается Кулешов из жаркой Ялты в осеннюю Москву. Он слова работает художником на студии, но делает это со все уменьшающимся энтузиазмом. Оформляемые им фильмы совершенно далеки от него как по своей тематике, так и по художественно-формальным задачам и принципам.

Даже в ближайшем преддверии революции кинематографическая Москва жила преимущественно локальными, внутрицеховыми заботами и интересами. О большой политике, о социальных проблемах, может быть, и много болтали в гостиных, студийных коридорах и на собраниях, но серьезно и глубоко мало думали. Ни в одном русском фильме, выпущенном в прокат или запущенном в производство осенью 1917 года, невозможно обнаружить даже малейшего отклика, созвучия с теми грандиозными переменами, которые вот-вот должны были произойти в стране. Общественная активность русских кинематографистов проявлялась главным образом в сфере организационной. После победы Февральской революции они пытаются укрепить свои позиции в торгово-промышленном мире, объединив с этой целью материальные и творческие ресурсы; в то же время усиливается конкурентная борьба между фирмами, число которых умножается, обостряются противоречия социального плана.

В марте 1917 года учреждается «Союз кинодеятелей», куда входили, формально на равных правах, фабриканты, прокатчики, творческие работники, служащие, рабочие. Организация, мягко говоря, странная и оказавшаяся недееспособной. Более реальной и, к слову сказать, реакционной силой явилось основанное примерно в то же время ОКО — Объединенное киноиздательское общество, сплотившее владельцев кинофабрик и прокатных контор, представителей русских и иностранных кинофирм, издателей кинопрессы и т. д. Решили создать собственную организацию и творческие работники. Так родился на свет Союз работников художественной кинематографии, главным, если не единственным, действующим его учреждением явился кафе-клуб «Десятая муза».

В этом кафе-клубе подвизался и Лев Кулешов. Вместе с начинающим поэтом Николаем Адуевым он расписал в футуристической манере зрительный зал и ресторан. Помогал им Василий Каменский, поэт с именем, из круга В. Маяковского. Футуристы относились к кинематографу с повышенным вниманием, всячески поддерживали его. Каменский собственноручно написал на разрисованных стенах два «стихотворения», одно из них Лев Владимирович запомнил: «Золотороссыпьвиночь» (Золото...россынь...золотороссыпь...пью...вино...ночь... и т. д.). Примечательный факт: в зрительном зале был установлен бюст Бауэра, выполненный И. Шадром, впоследствии знаменитым советским скульптором, тогда он очень увлекался кинематографом. Шадр работал художником-декоратором у Ханжонкова.

Откровенно говоря, вся эта история с кафе-клубом отдавала порядочным ребячеством, напоминая те простодушно-энатирующие затеи, которыми перед первой мировой войной прояв-

длись жильцы и гости инженера Телегина из романа «Хождение по мукам». Но был в этом ребячестве и свой смысл. Десятая муза! Молодые кинематографисты и их друзья-единомышленники всячески хотели подчеркнуть, что кино есть не просто «киношник», а самостоятельное и полноправное искусство, которому предназначено великое будущее.

В мемуарах Льва Владимировича ничего не говорится о том, что он делал в дни революционного переворота в Москве. В принципе же социалистическую революцию он принял как должное, необходимое, естественное. Ни в какой форме не вставал для него вопрос, принимать ее или нет. Ясно, что принимать. Теперь-то только и можно и нужно работать по-новому. Однако — таков парадокс культурного развития — в самой русской кинематографии едва ли не полтора года после Октября почти ничего не происходило. Ситуация качественно изменилась лишь после 27 августа 1919 года, когда ленинским декретом кинематограф был национализирован. Правда, в условиях разрухи ухудшилась технико-экономическая база, часть рабочих и служащих была мобилизована в армию, стала остродефицитной пленка, изнашивалась аппаратура. Впрочем, вскоре кинопроизводство начали сворачивать. Многие кинофабриканты, а также немало творческих работников эмигрировали или готовились эмигрировать; другие пытались, желая переждать «смутное время». Остальные же работали в привычном русле и темпе.

Кулешов в это время поглощен одной идеей: получить самостоятельную постановку и сделать фильм, совсем-совсем непохожий на то, что делалось тогда в русской и западноевропейской кинематографии. Фильм, созвучный революционной эпохе. Пока ему постановки не дают. Не оставляя практической работы на кинофабрике в качестве художника, он пишет статью «Искусство светотворчества (Основы мыслей)», опубликованную в одном из мартовских номеров «Киногазеты» за 1918 год. Но сначала немного об этой газете.

Уникальное в своем роде издание. В стране только что произошла великая революция, загорелось пламя ожесточенной гражданской войны, а в Москве, в этом центре революционной России, где с необыкновенной силой кипят политические страсти, начинает с января 1918 года выходить газета, провозглашающая своим основным лозунгом аполитичность — независимость как от новых властей, так и от кинофабрикантов. Искусство, как утверждалось в заявлении от редакции, находится «вне времени и пространства... вне исторических событий и политической борьбы... Пусть

все умирает вокруг — Искусство живет вечно. Пусть все замирает в стране — Кинемо не исчезнет».

Издателем-редактором новой газеты официально являлся режиссер ханжонковской кинофабрики Б. В. Чайковский (Чайковский-Дашкевич). За его спиной стояли те московские кинопредприниматели из ОКО, которые не успели или не хотели эмигрировать и стремились выиграть время, как-то, сохранив капиталы, продержаться в условиях новой, послереволюционной действительности. Внешне они проявляли лояльность к Советской власти, втайне ее боялись и ненавидели. Самой главной задачей для них являлось «уговорить» большевиков воздержаться от национализации кинематографа. Выступления «Киногазеты» по этому, тогда для кино самому принципиальному вопросу классово бескомпромиссны: национализация, если она произойдет, будет означать «конец кинотворчеству, как новому искусству». Естественно, когда этот вопрос был решен, газета прекратила свое существование. Ушло в небытие и Объединенное киноиздательское общество.

Материально газета держалась на рекламных объявлениях. На ее страницах усердно пропагандировалась коммерческая кинопродукция отечественного дореволюционного и зарубежного производства. Уже названия рекламируемых фильмов говорят сами за себя: «Сатана ликующий», «Роковое наследие», «Белая роза», «Тайна железной двери», «Кровавый вихрь»... Кстати, последний фильм — трехсерийный вестерн, Кулешов наверняка видел его. Фильм по-американски добротный, снятый изобретательно и броско и, конечно, абсолютно буржуазный по своей идеологии. Впрочем, небуржуазных картин тогда просто физически не существовало. Так что руководство «Киногазеты» откровенно лицемерило, заявляя о своем стремлении бороться с коммерциализацией Великого Кинемо, которого оно якобы хотело вырвать из жестких объятий «бога торговли»...

Однако многие творческие работники, группировавшиеся вокруг нового издания, искренне выступали за решительное преобразование кинематографа и видели в Советской власти не противника, а союзника своих начинаний и планов. С этими настроениями редакция не могла не считаться. На страницах газеты публикуется немало материалов пусть и путаных по своим идейно-теоретическим позициям, но в которых бьется ищущая мысль.

Десятые-двадцатые годы в нашей стране, да отчасти и в Западной Европе и Америке, — время общих деклараций и манифестов в искусстве. Немало выдвигалось их и в кинематографе, что было полезно, поскольку будило живую мысль, но и недостаточно. Новому искусству насущно требовались предметные и

конкретные рекомендации, куда и как ему двигаться дальше. Это раньше и лучше кого другого понял Лев Кулешов. Но начинать приходилось с общих деклараций. Ею и явилась статья «Искусство светотворчества». Она была напечатана как дискуссионная после статьи некоего Вас. Лебедева «Проблема кинотворчества». Основной пафос Лебедева состоял в утверждении, что «кино неразрывно связано с театром и творчество экрана меньший брат творчества рампы». Отличия между «братьями» есть, однако несущественные, в принципе же кино должно развиваться по театральному пути.

Совсем иную позицию занимает Кулешов. С бескомпромиссностью и горячностью молодости он ратует за решительное изгнание из кино всего театрального. «По своей художественной структуре кинематограф, как самостоятельное искусство, не может ничего иметь общего с драматической сценой. Плюс светотворчество — минус в театре, и наоборот. Поэтому ни одного режиссера, ни одного художника, ни одного знакомого со светом рампы в кинематографе быть не должно».

Элементы ненавистной театральнойщины Кулешов несколько неожиданно усматривает и в своем собственном творчестве. Он кажется в увлечении — «под влиянием покойного Бауэра» — стереоскопическими, глубокими декорациями и мечтает «об отдельных кадрах фильма, как о кадрах, приближающихся к примитивной и плоской росписи античных ваз».

Про античные вазы здесь заявлено больше для красного словца. Как практически можно было ориентироваться на их роспись (кстати, далеко не всегда примитивную и плоскую) в построении кадра? Глубокая же декорация явилась замечательнейшим достижением постановочной техники, отказываться от которого было бы не резонно. Впрочем, Кулешов и не собирался делать этого всерьез. Его, как говорится, занесло...

Принято, отмечая подобные «заносы» наших режиссеров, подчеркивать, что не они определяют научную ценность их концепций. Формула, в общем, верная. С той только оговоркой, что без таких «заносов» кинотеория никогда бы не была создана. Как не была бы она создана и без разного рода эстетических перехлестов, упрощений, излишних категоричностей и пр. Здесь важно не столько констатировать сам факт перехлеста, сколько оценить меру его исторической перспективности и конкретной полезности для движения искусства в то время.

Некоторые тезисы, выдвинутые Кулешовым, действительно неточны, однобоки, ошибочны, например его заявление, что общедоступность художника есть преступление. Оно никоим образом не вяжется с его передовыми убеждениями, органичной

демократичностью. Но не подобные утверждения определяют сущность новых воззрений, провозглашенных с юношеской страстностью в статье «Искусство светотворчества». Главное тут другое. Утверждение кино как прежде всего изобразительного, зрелищного искусства и пронизательное указание на ведущую роль в нем монтажа: «Монтаж в кинематографе то же, что и композиция красок в живописи или гармоническая последовательность звуков в музыке». И еще: «...очень немногие из кинематографистов поняли (кроме американцев), что в кинематографе таким средством является ритмическая смена отдельных неподвижных кадров или небольших кусков с выражением движения, то есть то, что технически называется монтажом».

Подчеркивая ведущую роль монтажа, молодой теоретик приписал роль актера,— правда, более на словах, формулировочно. На деле он выступил за воспитание актера нового типа, подлинно кинематографического. «В кинематографе в силу необычной техничности, квинтэссенции машины и электричества и в силу удивительного значения монтажа актер отходит на последнее место. Ввиду того что светотворчество должно основываться на художественном воздействии на публику исключительно внешне, зрительно, кинематографическому артисту необходимо научиться создавать данное впечатление не только игрой лица, но и игрой всего тела: выразительностью линий».

Мысль о выразительности линий являлась при всех сопровождавших ее переклестах здоровой и перспективной, но она была тогда не понята, как не понят тезис о великой значимости монтажа. Редакция «Киногазеты» сочла необходимым «поправить» Кулешова: «Нельзя согласиться, конечно, с выводами автора первой статьи, так рабски приковывающего Кино к театру, как младшего его брата, можно долго спорить о парадоксальных мыслях Л. Кулешова, проповедующего творчество какого-то великого «Монтировщика» картины, который из каких-то живых картин, застывших художественных кадриков ленты должен создавать цельное произведение, полное жизни, для которого не нужен ни актер, ни художник, ни режиссер, а только «монтаж» — главная основа кинотворчества».

Вероятно, прочитав это послесловие, Кулешов еще ревностнее проникся намерением получить самостоятельную постановку. Истинность новых идей надо было доказывать не статьями, а фильмами.

Весной 1918 года Кулешову предоставляют возможность самостоятельной постановки. Правда, денег, аппаратуры и пленки

кинофабрика А. Ханжонкова могла выделить ему в самых минимальных размерах. Частные фирмы были в то время уже по мере ослабления экономической разрухой. Трудности, однако, не смущают молодого новатора. Он полон сил и энергии. В июне 1918 года в «Киногазете» появляется сообщение о съемках: «На днях на рельсовых путях Александровской железной дороги случайные прохожие наблюдали любопытные сценки: бешено мчался паровоз, прыгали с поезда какие-то неведомые иностранцы, плакала очаровательная мисс в ожидании гибели под надвигающимся на нее поездом и т. д. И за всем этим невозмутимо наблюдали операторы кинематографической фирмы, снимавшие какую-то сверхамериканскую драму «Проект инженера Прайта».

Это снимался первый фильм Льва Кулешова. Сценарий написал его старший брат Борис, инженер московской электростанции. С литературной точки зрения это, видимо, было произведение дилетантское, схематичное, но оно насыщалось живым содержанием в процессе работы. В фильме, в сущности, впервые в русском кино действие разворачивалось на производстве: на торфоразработках, в электростанции, в мастерских и т. д. На экране заиграла столь любимая обоими братьями машинерия, — Лев Кулешов явился и художником-декоратором фильма. Впрочем, декораций строили мало, все происходило в основном на натуре. Сюжет был с детективным налетом. Молодой и талантливый инженер Прайт работает над новым проектом электросети. Прайт пользуется поддержкой рабочих, которым его проект сулит улучшение условий труда. Представители конкурирующих фирм пытаются похитить проект. Разгорается борьба. После ряда приключений, показываемых в духе американских детективных лент, молодой инженер одерживает победу.

До нас фильм дошел лишь в отрывках и без надписей. Тем не менее общая его направленность и поэтика может быть воссоздана, воображена. Естественно предположить, что фильм выражает эстетическое кредо своего создателя, как оно формулировалось в вышерассмотренных статьях. Так оно и есть на самом деле. Но напрасно было бы ожидать полного совпадения теории и практики: в искусстве это дело редкое, да и, наверное, опасное. Слишком педантичное следование собственным концепциям лишает художника возможности спонтанно и непосредственно творить ОБРАЗ. Как и наоборот: если концепция жестко подгоняется к созданному произведению, она неизбежно приобретает налет догматизма.

Но сперва о том общем, что сближает кулешовские статьи и фильм. В «Истории советского кино», цитирующей слова С. С. Гинзбурга, что появление статей Кулешова знаменовало

кризис декадентского кинематографа, отмечается, что «тот же смысл несет в себе и скромная лента «Проект инженера Прайта». Эпитет «скромная» здесь не самый точный. Объективно он означает некоторую недооценку ленты Кулешова. В труднейших условиях 1918 года, в период кинематографического безвременья, молодой режиссер ставит картину, утверждающую принципиально новый подход к экранному изображению. Это был решительный отказ от модерна, в стиле которого было поставлено большинство русских предреволюционных лент, и в то же время путь к реализму, правда, окрашенному в броские тона конструктивизма. Чтобы по-настоящему оценить и почувствовать его новизну, полезно предварить просмотр «Проекта инженера Прайта» просмотром нескольких хороших, даже лучших старых дореволюционных лент, в том числе и бауэровских. Контраст разительный.

Вместе с тем Кулешов не хотел, да и не мог «разнимать» материальную плоть мира, как это делали кубисты и футуристы. Он воплощал на экране реальные образы реального мира, с этой точки зрения «Проект инженера Прайта» близок оформленному В. Егоровым фильму «Барышня и хулиган» по сценарию В. Маяковского и с его участием в главной роли, в котором достоверно и впечатляюще передан быт и обстановка городских окраин и рабочей среды. Но Кулешов заявлял о себе в «Проекте...» и как «режиссер символа». То есть он активно стремился выразить в экранных образах большие идеи времени, как он их тогда понимал и чувствовал. Эти идеи он черпал, конечно, из самой жизни, но еще, пожалуй, и не в меньшей степени, из арсенала эстетики футуристической, конструктивистской, а отчасти и символистской... Нельзя не видеть, что мировоззрение молодого режиссера оставалось эклектичным.

Более всего важно, однако, что, работая над «Прайтом», Лев Кулешов сделал ряд принципиальных открытий, которые во многом предопределили его творческую деятельность в дальнейшем. Прежде всего он убедился, что в кино можно обходиться без профессиональных актеров. В «Проекте инженера Прайта» играют только «незнаменитости»: начинающие актеры, сотрудники и рабочие кинофабрики. В главной роли снялся инженер Б. Кулешов. «Дорогих актеров,— вспоминал Лев Владимирович,— мне не разрешили пригласить, да это и не было нужно. Я был убежден, что непосредственность и свежесть игры незнаменитостей, соединенные с любовным отношением к работе, дадут необходимый результат. С такими актерами надо было работать по-особому — короткие планы, простые актерские задачи, которые можно усложнять только путем монтажа».

Самое же главное, что именно на «Прайте», по его собственным словам, «создавалась теория монтажа». «Одно из особо поразивших меня открытий, сделанных в «Прайте»,— это возможность монтажного совмещения разных мест действия в единое («творимая земная поверхность!»). В картине должны были быть кадры, в которых люди шли по полю и рассматривали электрические провода на фермах. По техническим причинам (не было транспорта) пришлось снять людей в одном месте, а фермы в другом (за несколько километров). Оказалось при монтаже, что фермы, и провода, и люди сосуществуют на экране в едином географическом месте. Один из историков кино, пытаясь передать мое тогдашнее состояние, писал: «Эврика! Решил Кулешов!» Да, тогда это так и было».

Осенью 1918 года фильм вышел на экран. И прошел по нему без особого успеха. Это неудивительно. Он не был развлекательным фильмом, к которым привыкла широкая публика. Но он и не являлся тем произведением, которое могло бы своей проблематикой властно захватить, покорить нового революционного зрителя. Остался фильм не замеченным и критикой, которая не оценила его формального новаторства. Однако это тот случай, когда критику нельзя строго судить. Те суровые и голодные времена мало располагали к умозаключениям чисто эстетического плана. Да и критика находилась в растерянности, на перепутье, как и все наше кино. Старая кинематография доживала свои последние дни, новая делала еще только самые первые, робкие шаги.

После «Проекта инженера Прайта» Кулешов в содружестве с актером В. Полонским (одним из «королей экрана») ставит на фабрике «Н. Козловский, С. Юрьев и К^о» вполне салонный фильм «Песнь любви недопетая». Ставит, скорее всего, из-за необходимости заработать деньги. Никакого творческого удовлетворения и радости эта постановка Льву Владимировичу не доставила. Вспоминал он о ней всегда неохотно.

«Песню любви недопетой» завершается работа Кулешова на частных студиях. Он нашел свое призвание и профессию. Но переполнявшие его творческие плапы могли быть реализованы только в условиях повой, советской кинематографии.

4. ВСЕ НАЧИНАЛОСЬ С ХРОНИКИ

В конце 1918 года Кулешов переходит работать в секцию монтажа и хромики Московского кинокомитета, позднее преобразованного во Всероссийский фотокинематографический отдел Наркомпроса РСФСР (ВФКО).

Рекомендовал его туда Владимир Ростиславович Гардин.

Современному читателю он известен, скорее всего, как выдающийся киноактер 30—40-х годов, которым создан, в частности, классический образ старого рабочего Бабченко в фильме «Встречный». Но начинал Гардин свою работу в кино в 1913 году как кинорежиссер, и, надо сказать, он входил в первую десятку русских дореволюционных кинорежиссеров. Его экранизации отечественной классики — особенно любил он Л. Н. Толстого — пользовались немалым успехом. Вместе с Я. Протазановым он поставил «Войну и мир», а затем они сделали вполне мещанский фильм «Ключи от счастья» по бульварному роману А. Вербицкой. Случались с ним и другие подобные грехопадения, которые, однако, таковыми тогда почти никем не считались. После Октябрьской революции Гардин, к удивлению и ненависти всего ОКО, активно выступил за национализацию кинематографа, хотя сам он являлся совладельцем небольшой кинофирмы. Гардин занял ведущее положение в Кинокомитете и ВФКО. Он явился одним из создателей и первым директором Государственной киношколы, нынешнего ВГИКа. Его знал нарком просвещения А. В. Луначарский, по пьесе которого «Слепая и канцлер» он поставил в 1923 году одноименный фильм. В 20-е годы Гардин много работал как кинорежиссер, некоторые из его картин («Крест и маузер», «Кастусь Калиновский») пользовались зрительским успехом, но глубокого следа в истории кино они не оставили. Как и ряду других режиссеров старшего поколения, Гардину при всех его стараниях не удалось органично войти в тот новый, революционный материал, который он стремился выразить на экране. Критика резко упрекала его в схематизме, упрощенчестве. Будучи по натуре человеком гибким, живым, даже чуть авантюрного склада, Гардин, однако, не смог угнаться за молодыми кинореформаторами. Не хватило дыхания.

Любопытно, что одно время Гардин и Кулешов занимались одним и тем же делом. Под общим наблюдением Гардина, как руководителя секции художественной кинематографии ВФКО, осуществлялся разбор кинолент, оставшихся от частных кинопрокатных контор. Эти ленты находились зачастую в ужасном

состоянии: части перепутаны, потеряны, пленка повреждена. Но поскольку в те годы фильмов у нас ставилось мизерно мало, а показывать что-то надо было, то возникла идея перемонтировать старые и выпустить их, так сказать, в новом обличье на экран. Сотрудники ВФКО, среди них и Кулешов, вскоре возглавивший эту работу, просмотрели тысячи метров пленки. Дело вроде бы чисто техническое, неблагодарное, так его почти все и воспринимали. Однако автор «Проекта инженера Прайта» увлекся перемонтажом, как красивой женщиной. Часами пропадал в монтажной — небольшой комнате в доме в Малом Гнезниковском, где и поныне помещается Госкино СССР. Многие считали его чудачком, пронизировали, подсмеивались, но это не трогало молодого энтузиаста. Он кроил из старых картин новые сюжеты, ощущая себя своего рода волшебником, или, как впоследствии назвал его Юткевич, нигромантом. Неповторимые минуты! Он чувствовал себя способным, не выходя из монтажной, создавать новые эстетические реальности — киногомолкулы.

... Надеяться уместно,
Что, если в комбинации известной
Из тысяч веществ составить смесь
(Ведь именно в смешенье дело здесь),
И человеческое вещество
С необходимой долей трудолюбья
Прогреть умело в перегонном кубе,
Добьемся мы в келейности всего.

(Гете. «Фауст»)

Именно тогда он совершил открытие, которое вошло во все истории кино под названием «эффект Кулешова». Пусть расскажет о нем сам его автор. «Я чередовал один и тот же кадр — крупный план актера Можухина — с различными другими кадрами (тарелкой супа, девушкой, детским гробиком и т. д.). В монтажной взаимосвязи эти кадры приобретали разный смысл. Переживание человека на экране становилось различными. Из двух кадров возникало новое понятие, новый образ, не заключенный в них, — рожденное третье. Открытие ошеломило меня. Я убедился в величайшей силе монтажа. Монтаж — вот основа, сущность построения кинокартины! По воле режиссера монтаж придает различный смысл содержанию. Таково было мое заключение».

Но не только лабораторные эксперименты с пленкой занимали Кулешова. Его деятельной натуре было тесно в монтажной. Вскоре он становится режиссером кинохроники и фактически, а затем и формально возглавит секцию хроники ВФКО.

Советское кино начиналось с хроники. С хроники начался и творческий путь Льва Кулешова как советского кинорежиссера. Задача состояла в том, чтобы в условиях острейшего дефицита пленки заснять важнейшие политические события дня и сделать их немедленно достоянием миллионов зрителей, что имело в то время колоссальное идеологическое значение. Как вспоминает Кулешов, некоторые съемки проводились по непосредственным указаниям Владимира Ильича Ленина: «Нам звонили из Кремля, когда Владимир Ильич считал это нужным, и мы отправлялись на съемку. За нами присылали черные автомобили «паккард» из кремлевского «автобоевого» гаража, а иногда и личную машину В. И. Ленина «роллс-ройс».

Работа на хронике явилась для молодого режиссера замечательной идейно-творческой школой. Он оказывается теперь в самой гуще жизни, общается с самыми разными людьми — от руководителей партии и государства до рядовых рабочих и красноармейцев. Хроникеры вездесущи. Они снимали и военный парад на Красной площади, на котором присутствовал В. И. Ленин, и заводские митинги, и мальчишек-беспризорников, и военные сражения на фронтах гражданской войны. Вместе с оператором А. Лембергом Кулешов немало поездил по Тверской губернии, куда их направили с комиссией ВЦИКа. Причем они не только выполняли свои прямые обязанности — снимали, но и писали в местные газеты статьи информационного характера, помогали ревизорам в их работе. Нелегкой, конечно, работе. Порой ревизоров встречали едва ли не в штыхы. Все равно, впрочем, было весело. Так и представляешь себе, как плывет Кулешов по Волге-матушке из Твери (ныне г. Калинин) к городам Калязину и Кашину. Река обмелела, порой пароход садился на мель, все вылезали в воду и выталкивали пароход с переката. Кругом раскинулись безбрежные поля и леса. В Калязине сняли сюжетную хронику о колонии малолетних преступников. Кулешов сочетает документальные съемки с игровыми. По его просьбе ребята инсценируют несколько случаев из своей прошлой жизни. Это сочетание, синтез документального и игрового кино представляет собой импровизацию, но затем Кулешов придаст ему принципиальное эстетическое значение.

Тверская поездка — это июнь-июль 1919 года, а уже в августе Кулешов, на этот раз вместе с оператором Э. Тиссэ, едет на Урал, в Екатеринбург. Там сбылась его давнишняя мечта — попасть на фронт, побывать на театре военных действий. По поручению командования они снимают наступление Красной Армии на станцию Донгузскую близ Оренбурга. Снимают с риском для жизни. Не раз Кулешов и Тиссэ попадали под артоб-

стрел и ружейный огонь, но это их не пугало. Они верили в свою счастливую звезду. После окончания боевых действий снимали в тылу, в старых уральских городах и заводских поселках. В итоге был смонтирован документальный фильм «Урал», хорошо принятый зрителем и впоследствии проданный за границу.

По возвращении в Москву Кулешов снова работает в хронике. Работает много, неутомимо, о чем, опираясь на архивные материалы и личные воспоминания, подробно рассказывает А. Хохлова. Вот как, например, складывался у Льва Владимировича день 1 мая 1920 года. Ему было поручено руководить съемками Всероссийского субботника в Москве. С девяти часов утра он вместе с оператором А. Левицким снимает ремонт паровоза в железнодорожном депо, в одиннадцать часов — закладку памятника Карлу Марксу на Театральной площади и выступление В. И. Ленина. Чуть позднее — закладку памятника «Освобожденный труд» около храма Христа Спасителя, под вечер — концерты и выступления на площадях театральных артистов.

Сохранился написанный Кулешовым сценарный план фильма «Первое мая 1920 года в Москве». С самого начала картина задумывалась как апофеоз свободному бескорыстному труду. «Труд свободных людей есть праздник... В тот день переводили стрелку на новые пути, пути творческой и созидательной работы». Тогдашний председатель ВФКО Д. Лещенко в целом одобрил кулешовский план, внося в него ряд дополнений. «Этот документ (план съемок и надписей к фильму), — отметит впоследствии Кулешов, — держал в руках В. И. Ленин, который лично посылал Л. Кулешова на съемки... В съемках принимали участие А. Хохлова, Л. Оболенский и оператор А. Левицкий...».

Лев Владимирович гордился своей работой в документальном кино, охотно и часто вспоминал о ней. И он обижался, когда она либо не получала справедливой оценки в киноведении, либо, что еще хуже, вовсе замалчивалась. Он пытался восстановить истину, не всегда избегая при этом некоторых перехлестов. Надо признать, однако, что в сознании многих историков кино, особенно зарубежных, мощная фигура Дзиги Вертова, действительно самого крупного документалиста 20-х годов, несколько заслонила работу его предшественников и современников. Как то, в частности, забывалось, что в советской кинохронике Кулешов начинал раньше Вертова, и последний немало почерпнул у него, вырабатывая свою поэтику. Забывалось также, что одно время они работали сообща, рука об руку. Правда, и сами они в более поздние годы об этой совместной работе как бы забывали или вспоминали о ней лишь совсем на склоне лет.

...Документальный фильм «Вскрытие мощей Сергия Радонежского», 1919 год. В некоторых современных фильмографиях указывается, что Вертов был его «автором-режиссером и руководителем съемок». Имя Кулешова не упоминается.

Кулешов же считал себя создателем фильма. «Историки кинематографии часто приписывают режиссуру съемок «Вскрытия мощей Сергия Радонежского» Дзиге Вертову. Это ошибочное представление, возможно, сложилось потому, что, вероятно, Вертов мог использовать заснятый мною фильм как монтажный материал в одной из своих работ. Мой фильм о вскрытии мощей многие годы показывался в антирелигиозном музее в Загорске». Существует только один фильм о вскрытии раки Сергия Радонежского. И только однажды производилась и могла производиться киносъемка этого вскрытия. Она состоялась 11 апреля 1919 года в Сергиевом посаде, ныне Загорске, в присутствии членов особой правительственной комиссии, врачей, священнослужителей, при огромном скоплении народа.

Скажем прямо: у кинохроникеров командировка на эту съемку особого энтузиазма не вызвала. В известном смысле она была опаснее фронтовой. На войне как на войне: там есть риск, но там есть и героика, романтика. Снимать же в Троице-Сергиевой лавре, в церкви, в окружении возбужденной толпы, среди которой полно фанатиков, — перспектива малоприятная: убить не убьют, а оскорбить и побить легко могут, да еще аппаратуру разломают. У В. Р. Гардина, заведовавшего тогда отделом производства Фотокинокомитета, возникли немалые организационные трудности, и съемочную группу пришлось формировать в считанные часы. Но все-таки хроникеры отправились в Загорск. Лавра была переполнена народом. С трудом проникли они в храм, установили юпитеры и камеры. На выкрики и угрозы внимания не обращали, спокойно делали свое дело. Когда началось само вскрытие, о них, видимо, забыли: все жадно следили за происходящим. Как в театре. Необыкновенном театре.

В церкви было темповато, ни о каком передвижении киноаппарата не могло быть и речи. Спимали, скорее всего, с двух точек. Протокольно. Старались дать побольше крупных планов. Часть заснятого материала оказалась непригодной по техническим причинам. Из более или менее удавшихся кадров смонтировали фильм, который стал одной из самых популярных кинолент первых лет Советской власти. Всем было интересно узнать, что находилось в раке Сергия Радонежского — этого, пожалуй, самого почитаемого в России святого.

Фильм сохранился не полностью. Но ясно, что по своим художественным достоинствам он являлся типично хроникально-

протокольной лентой. Исходя из него самого атрибутировать его авторскую принадлежность практически невозможно. И на экраны он вышел без указания имен своих создателей. Их тогда вообще не беспокоил вопрос о персональном авторстве. Как он не волновал и многих других режиссеров, писателей, живописцев, композиторов «левого фронта» в искусстве. Напротив, считалось хорошим тоном подчеркнуть коллективность, анонимность создаваемых художественных произведений.

Но кто все-таки снимал «Вскрытие мощей Сергия Радонежского»? На этот счет помимо свидетельств очевидцев и участников есть немало косвенных указаний и только один документ, на который можно относительно надежно опираться: командировочное удостоверение-мандат, подписанный В. Гардиным. «Фото- и Киво-Комитет Народного Комиссариата по Просвещению командует товарищей Вертова, Кулешова, Тиссэ, Забозлаева... в Троице-Сергиевский посад для организации и производства съемки вскрытия мощей Сергия Радонежского. Руководство съемкой возлагается на тов. Вертова». Фамилия Вертова и в том и в другом случае подчеркнута.

Почему я говорю не об абсолютной, а об относительной надежности этого документа? Некоторые сомнения остаются. Кулешов в своих воспоминаниях упоминает только оператора Забозлаева, но не Тиссэ, что трудно объяснить какими-то личными причинами: к Тиссэ он относился всегда уважительно и доброжелательно. Некоторые историки кино считают, что в этих съемках принимал участие А. Левицкий, хотя он и не упомянут в мандате. То есть нет совершенно полной уверенности, что данный мандат совершенно отвечает истине. В последний момент мог кто-то выбыть из числа командированных, кто-то добавиться. Что касается Кулешова и Вертова, то, вероятнее всего, они оба принимали участие в съемках фильма. И с равной мерой активности. То обстоятельство, что формально руководителем съемок назначили Вертова, не надо переоценивать: за Кулешовым стояло преимущество опыта и авторитета. Дзига же Вертов делал тогда самые первые шаги в кино. Однако это обстоятельство нельзя и недооценивать. Вертов тоже был человеком деятельным, творческим, активным. Для истории же кино важен сам факт совместной работы этих двух столь разных, но и по повздорскому своему мироощущению близких друг другу мастеров. И по судьбе своей они тоже во многом схожи. Сначала огромная, хотя и трудная, слава, потом — забвение, недооценка. Затем всеобщее признание: у Кулешова — на излете жизни, у Вертова — после смерти. И хотя Кулешов и оспаривал авторство

Вертова по фильму «Вскрытие мощей Сергия Радонежского», но он высоко ценил его как «основателя школы документального кино, получившей мировую известность», и с грустью констатировал, что «этот талантливый человек мало видел радости в своей жизни».

Казалось бы, что работа на хронике должна была забирать у Кулешова все силы, тем более что поддерживать их в голодной Москве было нелегко. Однако откуда-то эти силы брались. Вероятно, из беспредельной веры в будущее, в свое призвание и талант. Он начинает пробовать себя и на педагогическом поприще.

1 сентября 1919 года в Москве, в здании Первой студии МХТ на Сретенской площади, открылась первая в мире Государственная школа кинематографии при отделе производства ВФКО. Как говорилось в газетном объявлении, она ставила своей целью «дать законченное практическое образование всем, желающим посвятить себя служению кинематографии во всех областях кинотворчества». Молодая советская кинематография, начинавшая в то время разворачивать кинопроизводство, нуждалась в творческих кадрах. По замыслу, школа должна была состоять из следующих факультетов (студий): кинонатурщиков, режиссеров, декораторов, съемщиков (операторов) и иллюстраторов (пианистов). Предполагалось преподавать пластику, гимнастику, спорт во всех видах, фехтование, мимику, выразительное чтение, танцы, фотографию, законы экрана и светотворчества, практику живописно-декоративной работы, фортепиано. Однако поначалу открылся лишь актерский класс — кинонатурщиков — в количестве двадцати пяти человек. К весне число учащихся достигло ста шестидесяти пяти человек. Крайне трудно было с помещением и оборудованием, школа находилась, в сущности, на самообеспечении. Давались платные вечера, сбор с которых помогал свести концы с концами. Как вспоминал Л. Кулешов, состав учащихся был весьма пестрым. Наряду с талантливой молодежью в школу шли и «различные авантюристы», желавшие избежать трудовой повинности.

Сложно обстояло дело и с педагогами. Даже лучшие из них смутно представляли себе, чему и как надо учить будущих киноактеров. Первым лицом в школе являлся В. Гардин. Однако, как человек чрезвычайно занятой, он бывал в ней сравнительно редко, примерно раз в неделю. По словам учившейся в первом наборе А. Хохловой, Гардин в ту пору редко что-то сам показывал или рассказывал, а больше наблюдал за занятиями со

сторону. Иногда, правда, он предлагал неожиданные задания. Ученики играли «в рамках». Темным бархатом, ширмами закрылась большая часть фигуры, свободными оставались лишь руки. Так создавалась иллюзия крупного плана, которым Гардин, видимо, под влиянием Гриффита, тогда увлекался. Студент «в рамках» играл («переживал») посредством мимики и жеста. Эти и подобные им упражнения не составляли и не могли составить какого-то цельного педагогического метода*.

Больше времени и внимания уделяла студентам О. И. Преображенская; она вела, как сказали бы сейчас, занятия по актерскому мастерству. Преображенская до революции училась в школе МХТ, снималась в фильмах — экранизациях русской классики, преимущественно у Гардина, своего мужа, пробовала свои силы в режиссуре. Что-то полезное из своего опыта она, вероятно, передавала своим ученикам, но это все находилось на эмпирически-кустарном уровне. Примерно так же, если не хуже, преподавали и остальные педагоги-актеры. Лекций почти никаких не читалось, и систему в подготовке творческих кадров никто даже и не пытался выработать. Лучше и более всего учили пластике, ритмическим танцам. Мы, вспоминает А. Хохлова, никогда не сидели, а «всегда двигались».

Тем не менее о киношколе заговорили по Москве. Как-никак, но там закручивалось совершенно новое дело. Не случайно киношколе полюбил и поддерживал нарком просвещения А. В. Луначарский. К ней стали приглядываться, из добродетельно, кто с опаской, профессиональные кинематографисты начали захакивать в нее. Не мог ее, конечно, миновать и Лев Кулешов.

Сперва он только наблюдал за запятиями. Присматривался к педагогам, а еще внимательнее — к учащимся. Последние ему нравились явно больше. Однажды он увидел группу необычайно расстроенных студентов — они провалились на экзамене. Кулешов предложил им порепетировать этюды для переекзаменов. Те согласились. Кулешов пишет: «К моему удивлению, согласились». Дескать, двадцатилетний юноша в заломленной набекрень шапке вроде не мог внушать особого доверия. Тут Лев Владимирович скромничает и чуточку рисуется. В кинематографе он был уже тогда человеком достаточно известным, с репутацией новатора.

Кулешов поставил учебные этюды совсем иначе, чем это делалось до него, — «на действии, на борьбе, на движении». Он

* Гардин по-настоящему заинтересуется преподаванием несколько позднее, отчасти — соревнуясь с Л. Кулешовым.

сразу же предложил отказаться от набора актерских приемов, которые шли от дореволюционных королей и королев экрана, — «медленных движений, выпученных глаз, всяческих томлений и вздохов». «Все, что мне удалось сделать с провалившимися на экзаменах студентами, было настолько не похоже на уже приевшиеся приемы дореволюционной кинематографии, что на переэкзаменовках последние стали первыми — получили отличные оценки», — писал он впоследствии.

Небольшое уточнение. Группа, с которой начал заниматься Лев Кулешов и прекрасно подготовил к новому экзамену, после чего его пригласили преподавать в киношколу, состояла не только из провалившихся студентов. С другой стороны, не все из первой кулешовской группы стали впоследствии актерами и режиссерами. Важно, однако, главное. Кулешов нашел в киношколе именно тех людей, которые хотели учиться кинематографу по-новому. А они нашли его.

В киношколе он познакомился с Александрой Хохловой (Хохлова — ее фамилия по первому мужу, мхатовскому актеру, сама она из семьи Боткиных-Третьяковых).

...Работая над книгой, я постоянно общался с Александрой Сергеевной. Звоню утром, чтобы ее проведать — она, как я слышал, заболела — и поздравить со 125-летием Третьяковской галереи. Никто не подходит. Звоню во второй половине дня. С тем же результатом. Звоню вечером. Занято. Наконец часам к одиннадцати прорываюсь. Оказывается, Александра Сергеевна находилась на юбилейных празднествах: днем — в галерее, вечером — в Колонном зале Дома Союзов («Мне удалось выздороветь к этому дню»). Как всегда, живо и с юмором она рассказывает о том, как проходили торжества. Недоумевает, почему почти ничего не говорили о «мирискусническом» периоде в истории «Третьяковки». Восхищается хором мальчиков, открывшим концерт. Иронизирует по поводу некоторых ораторов. Цитирует по памяти одно из писем своего дедушки, Павла Михайловича Третьякова. Я получаю огромное удовольствие от самой ее речи: истинно московской — чистой, прозрачной, с «выпуклыми гласными», как говаривал К. С. Станиславский. Я спрашиваю ее по ходу разговора, не помнит ли она, на какой улице в Петербурге жили ее родители. «Почему не помню? — чуть обиженно удивляется Александра Сергеевна. — Первая квартира на Знаменской, 43. Вторая — на Потемкинской, 9, — угол Фурштатской. А когда переехали на вторую — не помню, не то в 1904-м, не то в 1905 году. Во время переезда мы с сестрой жили в Ялте».

И еще раз поздравляю Александру Сергеевну и слышу в ответ ее всегдашнее чуть озорное: «Пока».

Необыкновенная женщина! Не устаешь восхищаться ее величественной памятью, ясным и тонким умом, редкостным человеческим обаянием, знаниями и культурой. Многое она значила в жизни Льва Кулешова. «Без помощи Хохловой,— писал он уже в старости,— я бы не сделал и сотой доли того, что делал и делаю,— ведь всегда и во всем А. С. была со мной и вынесла все тяготы нашей совместной жизни и работы».

Кулешов впервые увидел ее на занятиях по пластике. Пройдет совсем немного времени, и она станет женой Кулешова. Это случилось в тот же Первомай 1920 года, когда он при участии Хохловой снимал Всероссийский субботник. После дневных съемок они расстались и встретились на торжественном вечере в киношколе, на нем присутствовал А. В. Луначарский. После официальной части состоялся праздничный концерт. Были показаны «коллективные номера» — танцы, ритмика, физические упражнения, а затем лучшие работы учеников школы. Потом Кулешов, конферировавший представление, объявил, что в заключение программы будет показан этюд, который почему-то от него скрывают. «Я и Рейх показали наш этюд — пародию на одну из постановок Кулешова. Кажется, мы имели успех, и я была очень счастлива». Это пишет А. Хохлова.

И. Кулешов уточняет: «Должен сообщить по секрету: много лет спустя Хохлова призналась, что «пародию» она делала совершенно всерьез... Наступило 1 мая 1920 года. Этот день остался в памяти на всю жизнь... С этого дня мы с Хохловой работаем, живем, думаем, падаемся всегда вместе».

Детство Шурочки Боткиной прошло в счастливой, обеспеченной и высококультурной семье. Отец ее, Сергей Сергеевич Боткин, работал профессором Военно-медицинской академии в Петербурге. По словам близко знавшей его Алисы Коонен, «блестяще образованный, большой любитель и знаток искусства, он был близким другом многих замечательных художников: Серова, Сомова, Бенуа, Добужинского... Вся атмосфера в доме Боткиных дышала искусством. Примечателен был и сам дом на Фурштатской, с окнами, выходившими в Таврический сад. Дом был построен в стиле Петровской эпохи, и большая парадная комната называлась «петровской», а гостиная, обтянутая шелковым штофом в мелких розочках,— «екатерининской». Несмотря

на обилие старинных вещей и замечательных картин, дом вовсе не производил впечатления музея».

Шурочку Боткину писали Серов и Малявин, она и в детстве привлекала внимание своей неординарной внешностью и тонкой одухотворенностью. Если тамбовскому реалисту Левушке Кулешову знаменитый Федор Шаляпин казался кем-то совершенно недостижимым, человеком с другой планеты, то Шура и Тася Боткины видели в нем не только великого артиста, но и близкого знакомого отца, запросто бывавшего в их доме. Они играли вместе с его детьми.

Боткины и Третьяковы находились в дружеских, а нередко и в родственных отношениях с лучшими фамилиями России. Не великокняжескими, хотя кое-кто из их семьи был вхож и в царские покои, но более известными и благородными, чем великокняжеские. Костя Алексеев — Константин Сергеевич Алексеев — Станиславский — делал в молодости предложение Александре Третьяковой, но она отдала свое сердце Сереже Боткину.

Приезжая в Петербург, Станиславский непременно приходил к Боткиным, и приходил не один. Все «художественники» любили этот гостеприимный дом. По свидетельству А. Коонен, актеры МХТ, будучи на гастролях в Петербурге, «по традиции после заутрени разговлялись у Боткиных. Необыкновенно красиво выглядел тогда большой круглый стол с множеством цветов, которыми славился в то время Петербург. Они венком были разбросаны на скатерти». Бывая в Москве, семья Боткиных паходила в свою очередь радушный прием в доме Станиславского — Лилиной, нередко гостили они и в имении Алексеевых, под Москвой. И, конечно, непременно и часто посещали Художественный театр. В духовный мир Шуры Боткиной рано вошли прославленные мхатовские спектакли — «Синяя птица», «Три сестры», «Дядя Ваня», «Вишневый сад», «Горе от ума», «Ревизор» и др.

В гимназии она и ее сестра не занимались, педагоги приходили на дом. В гимназии, так сказать, на правах вольнослушательницы, она посещала лишь уроки танцев. По-французски начали учить раньше, чем по-русски. Боткины любили путешествовать. Не однажды возили детей во Францию. Казалось бы, аристократически-барское, тепличное воспитание. Нет, это только на поверхностный взгляд. Во-первых, учили серьезно и основательно, а во-вторых, неустанно прививали девочкам любовь и уважение к труду. Прививали не столько лекциями и правоучениями, а очевидным личным примером. Блестящие, интересные люди, в окружении которых росла Александра Сергеевна, все являлись неумолимыми тружениками, работниками.

С этой точки зрения нет принципиальной разницы между скромным ремингтонистом Владимиром Сергеевичем Кулешовым и известным врачом Сергеем Сергеевичем Боткиным. Кстати, он тоже рано умер. Оба они — русские интеллигенты. И еще одно. Родные и близкие Александры Сергеевны были, как правило, людьми простыми и демократичными по всему своему образу жизни, вкусам, манере держаться. Совершенно чуждые кичливости и чванства. И вместе с тем знающие цену себе и жизни. Вышедшая из купеческой среды русская интеллигенция обладала обычно определенной деловой хваткой, практичностью, энергией, стойкостью. Словом, Александра Боткина была внутренне подготовлена к тем трудностям и невзгодам, которые выпали на ее долю в жизни. Подготовлена не менее, а возможно, даже более, чем Кулешов. Впрочем, как известно, женщины вообще во многих отношениях крепче мужчин.

В детстве и ранней юности Шурочка мечтала стать пианисткой, серьезно к этому готовилась, в доме все любили и знали музыку. (По сестре матери Александра Сергеевна находится в свойстве с семьей композитора С. Рахманинова.) Однако из-за повреждения руки эта мечта не могла сбыться. Глубокая и неизбежная любовь к искусству сочеталась в Александре Сергеевне с увлечением математикой. Одно время она думала заняться архитектурой: как ей представлялось, тут искусство непосредственно сочетается с точными науками. Напомним, что родители Кулешова хотели видеть младшего сына архитектором, а сам он увлекался всяческой машинерией.

Незадолго до революции Александра Хохлова начала сниматься в эпизодических ролях в кино, в том числе и на кинофабрике Ханжонкова, где работал Лев Кулешов, но тогда они не встретились. Еще не предполагая сделаться профессиональной киноактрисой, Хохлова берет в течение нескольких недель уроки «выразительного движения» у чешской актрисы Беллы Горской. У нас тогда очень увлекались, в значительной мере под влиянием Айседоры Дункан, ритмическими танцами, пантомимой. В свой приезд в Москву Айседора сблизилась с семьей Станиславского, дочери которого, Кире, она даже подарила свой оранжевый хитон. Той он оказался мал, и она отдала его Шуре, в нем ее и увидел Лев Кулешов. Кстати, обе подруги при всей своей любви к МХТ отнюдь не являлись правоверными «художественницами». «Константин Сергеевич,— пишет Хохлова,— очень любил своих детей, интересовался их жизнью и художественными увлечениями, но всегда предоставлял им полную свободу в выборе творческих направлений. Его дочь училась живописи в школе художника Машкова, увлекалась футури-

стами, «Бубновым валетом», Маяковским. Я тоже не прошла мимо этих увлечений, вместе с ней мы много рисовали, особенно любили делать наброски с обнаженной натуры, подобные тем, которые в это же время делал Кулешов в студии. Дружили с Коопен, Таировым, интересовались Камерным театром, где делали декорации наши знакомые художники Ларионов и Гошчарова».

Октябрьская революция застала Александру Сергеевну в Москве. Вскоре она должна была поступить на службу — для получения хлебных карточек. Но она все определеннее думала о профессиональной работе в кино. Когда открылась киношкола, Хохлова туда немедленно поступила. По собственному признанию, она более всего любила тогда в кино «видовые» картины, то есть, по современной терминологии, кинохронику. Заниматься же ей пришлось в том единственном классе, который имелся в киношколе, — кинонатурщиков. По-настоящему же понять и полюбить кинематограф помог ей Лев Владимирович Кулешов. Она стала его самой первой и самой верной и последовательной ученицей. А впоследствии и полноправным соавтором многих его идей, открытий, фильмов.

Как мы помним, Хохлова принимала участие в кулешовских съемках Всероссийского субботника в Москве. А в начале июня того же, двадцатого года они отправляются на Западный (польский) фронт для съемок военной кинохроники. В группу Кулешова входят еще два его ученика: Л. Оболенский и А. Рейх. Оператором являлся опытный профессионал П. В. Ермолов.

О борьбе с белополяками было снято несколько агитационных фильмов, но созданный Л. Кулешовым — «На красном фронте» — заметно выделялся из них. Еще в Москве он решил сделать синтетическую ленту, объединив игровые и документальные эпизоды. По его мнению, такой фильм должен был лучше смотреться зрителем, поскольку его внимание могло быть активизировано драматургической интригой. Сценарий, а точнее, либретто, подготовили еще до выезда на фронт, затем он уточнялся на месте действия. Задумывался, в сущности, приключенческий фильм, сюжетную основу которого составляла поимка белопольского шпиона (актер А. Рейх). Его противником являлся красноармеец-коммунист (актер Л. Оболенский). Кулешов и Хохлова исполняли роли польских рабочих-фермеров, помогавших Красной Армии. Одна из надписей в фильме гласила: «Интернационал победил. Бери винтовку, польский рабочий, и бей панов». Я цитирую по записи фильма, сделанной А. Хохловой; сам фильм, отпечатанный в двух экземплярах, не сохранился.

По мнению авторов первого тома «Истории советского кино»,

в этом фильме, как и в «Проекте инженера Прайта», «ощущалось влияние американских лент... драматургическая основа картины «На красном фронте», очевидно, была несамостоятельна и имела для режиссера второстепенное значение...». Безусловно, в те годы Кулешов проявлял настойчивый интерес к заокеанской кинематографии. Но переоценивать «американизм» в фильме «На красном фронте», а тем более считать несамостоятельной его драматургическую основу мы не можем. Это, скорее, был менее «американистый» фильм, чем «Проект инженера Прайта», — нельзя любой приключенческий сюжет считать монополией вестерна. Исходный же замысел Кулешова, как и его реализация, был не просто самостоятелен, но и глубоко оригинален. Отправиться на фронт с тем, чтобы в гуще военных действий снять, причем под хронику, игровой материал! В итоге родилось совершенно новое в истории мировой кинематографии жанрово-стилевое образование.

Сохранились замечания Кулешова к покaдровой записи фильма: «Все кадры с Оболенским, Рейхом, Хохловой, Кулешовым и Поповым (красным командиром), также эпизоды погони, остановка поезда и т. д. — инсценировки на подлинном фоне... (К этому есть примечание, и весьма характерное: «Часто «игровые» съемки отменялись потому, что красноармейцы по боевой тревоге вызывались на передовую — в бой»...) Все остальные кадры — подлинная хроника боевых действий». Эта хроника, определяя стилистику фильма, занимает в нем и чисто физически большее место, нежели собственно игровые эпизоды. Хроника, великомерно снятая, динамичная, полнокровная. Об этом мы можем судить не только по записи, но и по уцелевшим кадрам, вошедшим в классическую документальную летопись гражданской войны. Например, атаки конницы Гая. (Уцелел и кадр, запечатлевший командующего Западным фронтом М. Н. Тухачевского.)

Стоит подчеркнуть, что создание фильма «На красном фронте» является настоящим гражданским подвигом Кулешова и его друзей. Правда, в воспоминаниях А. С. Хохловой больше педалируется тема не столько подвига, сколько молодой радости, энтузиазма, с которыми они ехали на фронт и там работали. Тут был еще один немаловажный нюанс. В Москве тогда было чрезвычайно плохо с питанием. Командование же Западного фронта распорядилось взять киногруппу на хозяйственное довольствие. Сначала их кормили (и сытно) за плату, правда, символическую, а потом поставили на полное красноармейское довольствие: стали кормить бесплатно и, как бойцам, выдавать табак и три рубля в месяц. Это поддержало не только материально, но и морально,

психологически. Кинокамеру приравнивали к штыку. Кое-какую роль сыграло в этом личное письмо — рекомендация командующего морскими силами республики Е. А. Беренса (близкого знакомого семьи Боткиных) члену Реввоенсовета Западного фронта И. Смильге, но решающее значение имело, конечно, самое поведение киногруппы. Не думая об опасностях, Кулешов и Ермолов детально снимали боевые действия; игровые эпизоды ставили тоже в непосредственной близости от фронта. Молодые актеры Л. Оболенский и А. Рейх задорно и охотно выполняли рискованные трюки. Киногруппа завоевала себе симпатию и уважение и командования и рядовых бойцов. Базировалась же она в поезде И. Смильги, стоявшем сначала в Смоленске, а потом в Полоцке. Командование оказывало кинематографистам содействие, давало машины и лошадей, выделяло воинские части.

Съемка на фронте проходила ровно месяц. 10 июля группа возвращается в Москву. Из-за отсутствия пленки проявленный материал не на чем печатать. Но выход нашелся, о чем красочно и точно рассказывает А. С. Хохлова. К сотруднице художественного подотдела МОНО (Московский отдел народного образования) Т. Левингтон, поддерживавшей и опекавшей кулешовскую группу, обратился некий инженер-энтузиаст Минервин. Он «предложил напечатать экземпляр на пленке его изобретения. Со старой использованной пленки Минервин смывал эмульсию и покрывал ее новой эмульсией своего изобретения. Минервин работал в двух маленьких комнатах, одна была его «кабинетом», в котором стояло красное бархатное кресло и письменный стол. На столе среди бумаг стояла рюмка с чернилами. В стороне на рояле в жестяной коробке из-под пленки лежали соленые огурцы. В другой комнате была лаборатория. Напечатанная и промытая пленка вешалась сушиться на кустики во дворе около Тверской (ныне улица Горького). Когда я приходила за пленкой, Минервин снимал пленку с кустов и передавал мне. Получив отпечатанный материал, Кулешов приступал к монтажу, при котором я присутствовала. Впервые я держала в руках пленку и училась клеить. Это настолько меня поразило, что от старательности я сделала покадровую запись всего фильма».

Еще раз обратимся к этой записи. Судя по ней, Кулешов вполне свободно, творчески владеет искусством монтажа. Да и вообще он уже стал настоящим мастером, с твердой и опытной рукой. Кулешов часто обращается к параллельному монтажу, к быстрой смене планов. Действие разворачивается энергично, стремительно. В то же время все «по делу» — никаких формалистических ухищрений, режиссерских «изысков», искусственной

усложненности. Надписи точно и уверенно вводят зрителя в курс событий:

«33. Надпись: Надежды врагов на воздушную разведку оказались напрасными.

34. В небе взрывы.

35. Аэроплан падает.

36. Аэроплан горит.

37. Окопы. (Со спины) стреляют из винтовок и пулемета.

38. Крупно. Окопы. Поворот три четверти. Стреляют. Санитары подбирают раненых.

39. Санитары перевязывают раненых.

40. Окопы. То же, что 37.

41. То же (что) 17 и 19.

42. Окопы. Три четверти. То же, что 38.

43. Надпись: Боевой задачей врага было окружить наш отряд и прервать его связь со штабом.

44. Надпись: Вызвался обработать темное дело легионер из социал-соглашателей.

45. Из-за камней появляется белопольский шпион (Рейх), срывает левый погон.

46. Крупно. Рука срывает правый погон.

47. Снимает каскетку, надевает каску (кожаную буденовку).

48. Лицо. Панорама на каску и звезду.

49. Окопы. Линия красноармейцев. Стреляют...

50. Санитары перевязывают раненых. То же, (что) 39.

От аппарата. Красноармейцы стреляют (со спины)...

Кулешов добивался и, наверное, добился полной стиливой слитности хроникальных и игровых кадров. Этой цели и служил монтаж. Белопольский шпион (актер А. Рейх) дан в совершенно естественной среде боевых действий, которые происходили в реальности. И он неотличим от нее, он частица ее. Внешняя среда входит в фильм не просто как фон, на котором действуют актеры, а как их прямой «соучастник». История воочию переплетается с художественным вымыслом, который менее всего воспринимается в качестве вымысла. Он тоже есть частица реальности.

Политическое управление Красной Армии одобрило фильм. Он с успехом, порой под аплодисменты, демонстрировался на экранах. По свидетельству Н. К. Крупской, фильм «На красном фронте» видел В. И. Ленин. Кулешов был доволен, что с ним случалось не всегда, результатами своей работы. Даже несколько по-детски радовало его, что некоторые монтажные трюки приводили в удивление вроде бы все ведавших кинематографистов. Ему, в частности, удалось так смонтировать падение красноар-

мейца-статиста с лошади на полном скаку, что все недоумевали: как можно было решиться на такое смелое падение и остаться невредимым.

После завершения фильма «На красном фронте» Кулешов некоторое время еще работает в хронике, в киносекции Моссовета. Прекрасный фотограф, он делает также агитационные фотовитрины. Фотографии наклеивались на большие фанерные щиты, которые Хохлова развозила на извозчике по семи кинотеатрам, принадлежавшим Моссовету. Как всегда, никакой работы не чурались.

В хронике у Кулешова все получалось хорошо, удачно. Но его продолжал манить игровой кинематограф. И это несмотря на то, что «левые» в кино провозглашали примат документального кинематографа над игровым. Кинематографу чистого факта, дескать, принадлежит будущее, он отодвинет в сторону игровое кино. Пройдет несколько лет, и Л. Брик поставит специальный фильм — «Стеклянный глаз», где предпримет оригинальную попытку практически доказать правильность этих лефовских воззрений. Кулешов относился к Лиле Брик с большой симпатией, близко знал ее, но в своих эстетических взглядах и убеждениях был тверд и самостоятелен. Хроника, документальное кино достойны всяческого уважения и преклонения, однако не в ущерб кино игровому. Все-таки последнее, а не первое составляет сердцевину кино как вида искусства.

Кулешов уходит из хроники, дав ей все, что он мог ей дать, и взяв из нее все, что она могла ему дать. Точнее говоря, этот уход получился у него как бы сам собой. Он постепенно отходит от работы в хронике, которой в МОНО было не так много, все больше увлекаясь тем, с чего начинал свою деятельность в ней: монтажными экспериментами. Об этом свидетельствует его заявление (март 1921 года) в фотокиносекцию МОНО: «Работая в течение нескольких лет над установлением теоретических законов кинематографического искусства, я пришел к выводам, определяющим сущность киноискусства... В настоящее время необходимо проверить сделанные мною наблюдения, для чего требуется 90 метров негативной пленки...» Прервем здесь цитирование. 90 метров пленки! Какой же острый дефицит ее был в стране, если приходилось буквально вымалывать столь мизерное ее количество для опытов, которыми закладывались теоретико-практические основы нового монтажного кинематографа! Кулешов скрупулезно перечисляет эти опыты: «1. Танец, заснятый с одного места — 10 мтр. 2. Танец, заснятый монтажно — 10 мтр. 3. Зависимость переживания натуралика от причин, вызывающих эти переживания: А) — 14 мтр. б) — 20 мтр. 4. Произвольное сочетание различных мест действия в единую композицию — 13 мтр.

5. Произвольное сочетание частей тела разных людей и создание путем монтажа желаемого натурщика — 12 мтр. 6. Равномерное движение глаз натурщика — 2 мтр. Всего — 81 мтр. Операторский и режиссерский брак — 9 мтр. Итого — 90 мтр.»

Обратим внимание на эти 9 метров, отводимые на брак. Какая выверенность и экономность расчета! Во многом она обусловлена тем, что Кулешов уже произвел все эти опыты мысленно, в своем воображении. В суеде и бедности тогдашней московской жизни он находил время, чтобы сосредоточенно и серьезно размышлять о волнующих его общих проблемах, которые он непременно увязывал с проблемами практическими. Условия для таких размышлений ему создавала Александра Сергеевна. Он переехал к ней после женитьбы. Жили они в Старо-Ваганьковском переулке (ныне улица Маркса и Энгельса), дом № 15. Это солидный дом (он сохранился и по сей день), где до революции Вотикины и Хохлова занимали десятикомнатную квартиру. После уплотнения у них осталось две, а вернее, три комнаты: одна, очень большая, была разгорожена на две — Александра Сергеевна жила с матерью, сыном от первого брака и няней, а точнее, другом и полноправным членом семьи, Евдокией Ивановной Сукачевой, которую все звали любовно Макочкой. Труд и покой друг друга уважался свято, так что Кулешов мог отдаваться своим занятиям.

Вот отрывок из весьма характерного письма Александры Сергеевны сестре от 23 февраля 1921 года:

«Милая Тася,

Я очень давно тебе не писала... Наша жизнь течет тихо и скромно. Я на прошлой неделе умирала от усталости и решила, что надо отдохнуть, — и три дня не ходила на службу, никуда. Это было огромное наслаждение. Кулешов иногда в служебном водовороте проведет целый день, но зато после этого предается день-два работе в собственной комнате. И в общем у нас положение наоборот общепринятому — мужчины работают и пребывают в домашнем обиходе, а я в общественной деятельности.

Зато по вечерам они, полные жажды развлечений и зрелищ, тянут куда-нибудь, а я мечтаю и получаю истинное удовольствие, только когда пораньше ложусь спать. Удовольствие это случается редко. Пребывая весь день врозь, мы засиживаемся, накапливаются вопросы для разрешений, или совместное писание сценария, или зачитываемся. И день кончается поздно...»

Разумеется, в семье Кулешова, как и во всякой семье, случались ссоры и недоразумения. Но главным в ней всегда было органичное единство духовных интересов и твердая взаимоподдержка.

5. «ДАЕШЬ РЕВОЛЮЦИОННУЮ ФИЛЬМУ!»

Сняв полудокументальную-полуигровую картину «На красном фронте», Кулешов, круг жизненных и эстетических впечатлений которого теперь существенно расширился, окончательно укрепляется в своей ненависти к бутафорно-павильонному салонному кинематографу. Он глубоко и всесторонне оценивает художественное значение хроникальной достоверности, монтажа и реального материала в кино. Нечего и говорить, что он полон юношеской энергии и сил. Словом, оставалось лишь одно: снять фильм. Фильм, в котором бы сплелись воедино жизненные наблюдения молодого, революционно настроенного художника и его новаторские эстетические взгляды. Но как раз этого и не происходит.

В течение почти трех лет (от ленты «На красном фронте» до картины «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков») Кулешов занят разными и важными делами: преподает в Госкиношколе, создает свою учебную мастерскую, пишет статьи, задумывает и подготавливает книгу, но не ставит фильмов, предназначенных для широкого зрителя. Сейчас трудно сказать с полной уверенностью, мог бы в принципе Кулешов получить тогда самостоятельную постановку. Конечно, советская кинематография была очень бедна. Однако кинопроизводство все-таки не останавливалось. И тогда снимались игровые фильмы: в 1921 году — двенадцать, в 1922-м — шестнадцать, в 1923-м — двадцать семь. Правда, большинство из них поставлено в Ялте, Одессе, Тифлисе, Петрограде; в столице кинематограф совсем захирел. В Ялту уехали и старшие (по возрасту) коллеги Кулешова В. Гардин и В. Егоров. Вероятно, что и сам Кулешов с его опытом и связями, уже зарекомендовавший себя рядом удачных лент, имел возможность пойти по их стопам. Он предпочел остаться в Москве, сосредоточившись на педагогической деятельности. Значит, у Кулешова именно к этому лежало сердце, у него явственно обозначилась склонность к экспериментированию и учительству.

Но дело не только в такой склонности. Кулешов понимал и другое. В кино один в поле не воин. Ставя фильм, в спешке и рутине кинопроизводства, невозможно заново переучивать актеров, декораторов, операторов. Особенно актеров, которые свыклись с определенными попятями и приемами и отнюдь не жаждали от них отказываться. Чтобы создавать новое кино, надо было иметь союзников и единомышленников. Это мог дать только Государственный институт кинематографии. Работа в нем представлялась самым на текущий момент важным и нужным делом.

Поэтому, скажем забегая вперед, Кулешов не ощущал свой режиссерский простой как нечто трагическое и даже как простой: он трудился сверх меры, расчищая стартовую площадку для вояжета не только себе, но и всей советской кинематографии. Другой вопрос, что сосредоточение молодого художника исключительно на экспериментальной, учебной и теоретической работе объективно содержало и не могло не содержать в себе и ряд негативных моментов. Но об этом чуть позднее.

Нельзя полностью исключить тот факт, что Кулешов ушел из кинопроизводства в известной мере вынужденно: в МОНО ему нигде было развернуться, а в ВФКО отношения складывались не самым лучшим образом. Леонид Оболенский писал в статье «Как мы снимали «На красном фронте» (журнал «Кино-фот», 1922), что военные просили разрешения у Всероссийского фотокиноотдела напечатать фильм в четырех экземплярах. Московская фотокиносекция напечатала один. Реввоенсовет Западного фронта — тоже один. «А ВФКО в лице его быв. заведующего Д. И. Лещенко оказался верным себе: картину было запрещено печатать, так как она снята «вредным» и «развращающим» американским монтажом».

А. С. Хохлова не разделяет этой позиции Л. Оболенского. Она считает, что мизерный тираж фильма объяснялся не чьей-то злой волей, а объективными обстоятельствами — острейшим дефицитом пленки. Нет документальных указаний (или я их не обнаружил) на отрицательное отношение Лещенко к фильму «На красном фронте». И потом, статья была опубликована при жизни всех заинтересованных лиц в журнале, где активно сотрудничал Кулешов, ее, несомненно, читавший.

Надо, по-видимому, различать два вопроса: о печатании копий картины «На красном фронте» и об отношении руководства ВФКО к монтажным экспериментам, и в этой связи к Кулешову. В отличие от московской фотокиносекции Всероссийский фотокиноотдел не поддержал Кулешова в его намерении снять фильм о событиях на польском фронте. Из-за этого случился какой-то инцидент в подчиненной ВФКО Государственной киношколе. Кулешов, а вместе с ним и Гардин ушли из нее, обидевшись на то, что заказ на эту съемку был отдан И. Перестиани (фильм «В дни борьбы»). Правда, Гардин вскоре возвращается в школу, рассорившись с Кулешовым. Вернется туда позднее и Кулешов, однако фильм «На красном фронте» вышел на экран, как мы помним, под маркой МОНО.

Словом, какие-то трения между Кулешовым и руководством ВФКО наверняка существовали. Любопытно, что, вернувшись в Госкиношколу, Гардин, по сообщению того же журнала «Кино-

фот», «совершенно отказывается от «левого» направления». Все эти ссоры и отказы носили не просто личный характер, хотя в них немало содержалось и личного, порой просто мелкого. Но ясно и то, что многие кинематографисты старой закалки, а к ним, в общем, принадлежал и Гардин, относились с недоверием к нарождавшемуся монтажному кино. Это недоверие у одних сменялось сочувствием, у других — приверженностью, у третьих — терпимостью, а у четвертых оно сменялось раздражением, злобой и оборачивалось порой едва ли не политическими обвинениями: монтаж-де есть левацкий загиб. Руководство ВФКО, в частности Д. Лещенко, колебалось в своем отношении к новым веяниям в кино. На Лещенко давили и «те» и «эти», ему было нелегко принять верное решение. По-видимому, он больше склонялся слушать традиционалистов, видя в них «спецов», нежели новаторов. Съемки Всероссийского субботника в Москве Кулешову доверили, а от работы над фильмом о событиях на Западном фронте попытались отстранить. И совсем не поддержали в ВФКО экспериментальные опыты.

Сложной, порой до чрезвычайности, была и обстановка в киношколе, которая становится с 1921 года основным местом работы Кулешова. Эту сложность неполно передают чуть с грустью написанные поздние его воспоминания. Но и там говорится, что ему пришлось осенью двадцать второго года расстаться с пею (это уже во второй раз).

Кулешова настойчиво дожимали сторонники старых, в сущности, провинциально-театральных методов актерского воспитания и образования. Но любопытно, что чашу терпения переполнил «свой», — от «своих», вроде бы таких же «левых», как и он, Кулешову вообще довелось терпеть, пожалуй, даже не меньше, чем от «чужих». В данном случае он схлестнулся с ректором ГИКа Василием Сергеевичем Ильиным.

Первое время Ильин работал заодно с Кулешовым и даже под его эгидой. Будучи художником и архитектором, он оформлял показательные вечера киношколы и принимал участие в их режиссуре. Затем в нем, вероятно, стал прорастать наполеоновский комплекс, и он решил действовать самостоятельно и учредить собственную «школу», где бы он безраздельно командовал. Он занялся, к чему не имел ни малейшего дара, преподаванием актерского мастерства, мучая студентов схоластическими поучениями и нудными упражнениями. Эти ректорские запятия пачали теснить все остальные. Склонный к заумному теоретизированию, Ильин стал уводить студентов в сторону от настоящей жизни, в сторону от кинопроизводства. Это почувствовал Кулешов. По-видимому, Ильин доводил до логического абсурда те

идеи и предложения, которые выдвигались молодым реформатором. Тот принял единственно правильное решение и ушел со своей мастерской из института.

Отношения с руководством ГИКа несколько наладились лишь при новом ректоре — В. К. Туркине. С ним Кулешов дружил еще с ханжонковских времен. Мастерская стала формально филиалом института, а позднее, когда институт преобразовали, — Государственного техникума кинематографии (ГТК). Территориально она, однако, находилась до 1924 года вне его стен. Набор студентов проводился Кулешовым совершенно самостоятельно, порой по специальному объявлению в кинопрессе, со студентов взималась небольшая плата. Обучал он исключительно по своей программе. Субсидий от государства либо совсем не получал, либо получал в очень скромных размерах. Вместе с тем Кулешов и не слишком выпячивал эту автономность, независимость. Свою мастерскую он считал не частной, а государственной. И работу в ней рассматривал как государственно важную.

Первую свою большую программную работу, «Знамя кинематографии», Кулешов написал весной 1920 года, скорее всего, во время подготовки провалившихся студентов к новому экзамену. Педагогическая деятельность, общение с молодежью помогали Кулешову глубже уяснить себе волновавшие его идеи, отточить их в слова и строки. Он приходил к студентам, имея собственную продуманную концепцию. Молодежь сразу почувствовала, что перед нею не просто педагог, дельно и доступно излагающий чужие мысли, а Учитель, несущий свое и новое слово. Основная мысль, владевшая Кулешовым, выражалась им с лозунговой призывностью: «Дашь новую революционную фильму!» Это, впрочем, провозглашал не только Кулешов. Подобные лозунги носились тогда в воздухе, их, хотя бы внешне, разделяли даже самые убежденные традиционалисты. Кулешов, однако, ставит проблему революционного фильма не только предельно остро, но и всесторонне, до мелочей, обосновывает программу действий, делая упор на радикальном преобразовании киноязыка и всей системы подготовки творческих кадров в кино.

Здесь мы сразу должны остановиться на весьма деликатном вопросе, вне которого нельзя понять творческий путь Льва Владимировича. Это вопрос о его так называемом формализме. Человек открытый и горячий, он не тушевал, не обставлял спасительными оговорками свои радикальные прокламации. Напротив, он обнажал их радикализм. По воспоминаниям кинооператора А. Головни, работавшего у Кулешова на «Луче смерти», тот по-

рой даже бравировал своими эпатирующими суждениями. Ему ничего не стоило выйти на трибуну представительного и разнолюдного собрания и заявить: «Я — формалист!» Однако факт есть факт. В его статьях и выступлениях проблемы формы, языка киноискусства занимают огромное, подчас первенствующее место. В разное время и разными киноведами этот факт по-разному оценивался. Резко отрицательно или, напротив, апологетично. Можно было бы сказать, что, как всегда, истина лежит посередине. Но это, пожалуй, не верно. Реформы языка искусства невозможны без обновления содержания. Но действительно реальная ценность эстетических достижений в 1921—1923 годах Льва Кулешова определяется прежде всего его открытиями в сфере кинематографического мастерства. Этот теоретический парадокс, аналогий которому не так много в истории искусств (наиболее здесь близка аналогия с В. Хлебниковым), в общем виде объяснен советскими исследователями. Режиссер слишком задержался на стадии экспериментаторства, он больше привык заботиться о том, как снять фильм, нежели о том, что сказать в нем людям.

Решающую роль во всей творческой судьбе Кулешова сыграло то обстоятельство, что его первые шаги в искусстве делались в условиях переходного времени. Переходного не только с социально-политической, но и с художественно-кинематографической точки зрения. Он начал свою работу тогда, когда уже во всем мире назрела объективная необходимость кардинальной реформы кино, это чувствовал и его учитель Е. Бауэр. Вместе с тем еще не сложились реальные предпосылки и возможности создавать фильмы, одновременно высокопрофессиональные и высокоидейные. Такая двойственная ситуация сохранялась достаточно долго и после Октябрьской революции. «Культурная революция,— писал А. В. Луначарский,— не может не идти этапами. У нее не может быть в распоряжении сразу готовых людей, которые были бы одновременно стопроцентными революционерами и стопроцентными мастерами того или другого культурного дела. Стопроцентным революционерам надо годами учиться мастерству, а прекрасным мастерам годами учиться нашей революционности».

Кулешов учился революционности и мастерству почти зараз, вместе. Но все-таки в его творческом развитии в 20-е годы вперед вышли задачи чисто профессиональные, кинематографические, что явилось его личной формой революционности и что было обусловлено исторической необходимостью. Возьмем программную статью молодого Кулешова «Искусство, современная жизнь и кинематография» (1922).

Первый тезис: «Современное искусство находится в безнадежном тупике». Второй тезис: «Современное искусство не имеет никакой органической связи с современной жизнью». Вывод: «Современное искусство в том виде, в каком оно существует, должно или исчезнуть совершенно, или вылиться в новые формы».

Далее определяются конкретные задачи режиссера в кино, или его работы:

1. Точность во времени.
2. Точность в пространстве.
3. Реальность материала.
4. Точность организации».

В заключение следуют лозунги: «Долой русскую психологическую картину. Пока приветствуйте американские детективы и трики. Ждите картины, снятой по закономерному сценарию, с предметами, закономерно сконструированными во времени и пространстве, и с действиями необходимых людей — натурщиков».

Как видно, Кулешов, совершенно справедливо критикуя старое искусство и констатируя необходимость создания нового, обращает главное свое внимание на задачу конструирования новых художественных форм. Нетрудно заметить, что Кулешов следует здесь постулатам пролеткультовской эстетики и футуристической поэтики, которая тогда была идейным знаменем авангардистских сил. В свою очередь, эта эстетика и эта поэтика выражали и обосновывали распространенное умонастроение молодой творческой интеллигенции тех лет. В самосознании многих ее представителей социальный заказ истории — создать новое социалистическое искусство — преломляется как задача конструирования сначала новой формы, а уже потом — содержания.

С высоты сегодняшнего дня понятна антидиалектическая сущность этих рассуждений. Но в то время их логика казалась самоочевидной. Чтобы выразить революционное содержание эпохи, надо подготовить для него новые, качественно иные художественные формы. Это, повторяю, было умонастроением не только футуристов или пролеткультовцев, так думали многие.

«Кругом шел безудержный гул на ту же тему уничтожения искусства: ликвидацией центрального его признака — образа — материалом и документом; смысла его — беспредметностью; органики его — конструкцией; само существование его — отменой и заменой практическим, реальным жизнеперестройением без посредства фикций и басен. Людей разного склада, разного багажа, разных мотивов на общей платформе практической ненависти к «искусству» объединяет ЛЕФ». Это — слова С. Эйзенштейна, который сам пережил бурный, хотя и краткий, период пролеткультовских увлечений. Любопытно, что первый свой фильм, «Стач-

ку», Эйзенштейн воспринял и как идеологическую победу в области формы.

Об огромной, а иногда даже первостепенной роли поэтической формы неоднократно говорил В. Маяковский, чрезвычайно высоко оценивавший эксперименты В. Хлебникова. Примерно подобные же мысли высказывал Г. Рихтер в Германии, их разделял в какой-то степени и молодой Брехт.

Но чтобы правильно понять те или иные теоретические высказывания крупных художников, мало вникнуть в эти высказывания как таковые. Важно еще выяснить, какой реальный смысл вкладывал каждый из них в свои лозунги и прокламации и как они практически преломлялись в строки, звуки, образы. Когда Маяковский писал, что «улица корчится безъязыкая», то сам он фактически не отрывал конструирование нового поэтического языка от поиска нового идейного содержания. Не отрывал его и С. Эйзенштейн, хотя, ставя «Стачку», он думал, возможно, прежде всего о формальных задачах, о приобретении навыков новой для него профессии кинорежиссера и т. п. Такое предположение допустимо, несмотря на то, что в статье «Стачка» 1924» Эйзенштейн настаивает, что он с самого начала хотел снять картину «массовую», «идеологически ценную и социально нужную».

Однако дело сейчас не в анализе творческой предыстории «Стачки». Важно подчеркнуть другое: объективную сторону творческого процесса. Чтобы ни думал режиссер, приступая к съемке фильма, предназначенного для широкой публики, он не может не считаться с условиями и нормами его эстетического восприятия. Непрофессиональный зритель, будь то слесарь или академик, интересуется в картине в первую очередь идеями и эмоциями, а формами — лишь постольку-поскольку. Отступления от данного правила только подтверждают его. Пусть «Стачка», по авторитетному свидетельству А. В. Луначарского, не имела коммерческого успеха. Все равно это был эксперимент, объективно ориентированный на миллионную аудиторию. Для самого автора он был школой как форм, так и идей — дорогой, которая вела его к «Броненосцу «Потемкин». Не будем, однако, забывать, что в некоторых отношениях Эйзенштейну было легче выбираться на верный путь. Кулешов начинал почти с нуля, а создатель «Стачки» имел за собой Кулешова, у которого, к слову сказать, он три месяца учился в мастерской, куда его привел Л. Оболенский. Легче было и всем другим режиссерам-реформаторам, которые шли вслед Кулешову. Не случайно, что в предисловии к кулешовской книге «Искусство кино», опубликованной в 1929 году, но основные мысли которой были разработаны авто-

ром в начале 20-х годов, его ученики, среди которых был и И. Пудовкин, писали:

«Кинематографии у нас не было — теперь она есть. Становление кинематографии пошло от Кулешова, формальные задачи были неизбежны, и Кулешов взялся за разрешение их... Кулешов — первый кинематографист, который стал говорить об азбуке, организуя нечленораздельный материал, и занялся слогами, а не словами... Мы делаем картины — Кулешов сделал кинематографию».

В этом рассуждении менее важна его последняя броская фраза — она содержит в себе очевидный момент преувеличения, щедрую дань благодарности учителю. Более важна оценка первооткрывательской роли Кулешова, от него действительно пошло становление новой, социалистической кинематографии. Он расчищал почву для творческих исканий Сергея Эйзенштейна и Всеволода Пудовкина.

Вместе с тем приходится констатировать, что и многие современники Кулешова, даже его ближайшие ученики, и ряд последующих исследователей прошли мимо его размышлений о смысле и содержании революционного фильма. Размышлений, быть может, несколько абстрактных, но серьезных и искренних. В работе «Знамя кинематографии» он прямо затрагивает тему «социализм и искусство» (ее он, безусловно, касался и в беседах с учениками мастерской). Кулешов рассматривал новое, пролетарское государство как своего рода «духовного заказчика» революционных фильмов и тем. Пока — речь шла о начале 20-х годов — этот заказчик «не нашел конкретное определение своего требования, да и естественно, что оно может определиться только само собой в дальнейшем процессе жизни. Но основные положения этих требований намечаются, и во всяком случае известно, что приемлемо для современного заказчика... Кинематограф прежде всего пользуется материалом современность* — безусловно, эта его особенность теперь приемлема и интересна. Кинематографический репертуар — репертуар героический, картина, построенная на внешней динамике и действии, заставляет зрителей бодрыми и возбужденными выходить из театра. Кинематограф современную ему жизнь претворяет до совершенства искусства, он подчеркивает ее хорошие стороны и делает ее интересной до легендарности. Все это нужно заказчику. Все это делает монтажное кино, монтаж — революционное течение в кинематографии, а всего вероятнее, что революционизированное в формах искусство будет искусством пролетарским».

* Так в оригинале.

Согласимся, что здесь и не пахнет формализмом. Напротив, налицо явная попытка увязать формальные задачи с содержательными.

Берем его статью «Камерная кинематография» (1922). В ней резко и едко высмеивается камерно-психологическая кинематография. Тут очень любопытная, передающая дух эпохи, броская фразеология: «Снимать на кинематографе камерную картину то же самое, что ездить на стосильном гоночном автомобиле за молоком в лавку, находящуюся через два дома. Камерный кинематограф — это залп крупной крепостной артиллерии по блохе, которая сидит на лбу вашего спящего друга... Камерный кинематограф — это крепость, в которой на пушечных лафетах стоят клистирные трубки». Что же предлагается взамен: «кинематограф простой, понятный и героический».

И, наконец, статья «Прямой путь» (1924). Тут он выступает против чрезмерного увлечения формальными поисками и предостерегает от опасностей эстетизма, которым уже заражено зарубежное кино. На Западе, в той же Америке — тупик. «Там начался кинематографический закат, у нас брезжит заря. Мы победим — свет придет с Востока, свет подлинного мастерства, отбросившего эстетизм художественности и научившегося строить коммунистическую фильму будущей мировой кинематографии СССР».

Лев Кулешов никогда не был, да и по складу своего характера не мог быть чистым формалистом. Вышеприведенная аналогия с В. Хлебниковым, человеком, несколько отрешенным от текущей жизни, уходящим часто в миры фантастических умозрений, носит применительно к Кулешову весьма и весьма условный характер. Никогда он не придавал самодовлеющего значения экспериментально-лабораторным опытам. Другое дело — и это дает основания для сопоставления его с Хлебниковым, — что они объективно выходили порой у него на первый план, отодвигая в сторону прямые и непосредственные контакты с живой действительностью. Это, в свою очередь, вело к перекосам и утрировке в понимании «героического репертуара».

Обратимся еще раз к статье «Искусство, современная жизнь и кинематография». Автор восклицает: «Долой русскую психологическую картину!» Вполне в духе времени, когда плакат стал альфой и омегой революционной поэтики. В. Маяковский и В. Мейерхольд еще раньше — и сильнее — обрушивались на психологизм.

Кулешов в вопросе о психологизме в кино вполне солидаризуется со всем «левым фронтом» в искусстве. Не случайно его в то время даже в печати аттестовывали как футуриста, от чего он не отказывался, хотя полностью футуризм никогда не принимал. Любопытно, что психологизм являлся, объективно говоря,

одной из самых сильных сторон художественного дарования Кулешова, что ясно и убедительно покажет фильм «По закону». Этого не мог не чувствовать молодой реформатор. Однако, как говорится, наступая на горло собственной песне, он крушит психологизм направо и налево. Это нельзя объяснить лишь поветрием времени и следованием постулатам авангардистской эстетики. В кинематографе отрицание психологизма имело свою специфику.

Понятно, что Кулешов хотел намертво свести счеты со старым, дореволюционным кинематографом, забывая в пылу полемики, что он ему самому — в лице Бауэра, и не только Бауэра, — дал полезного. Правда, к чести Кулешова, персонально Бауэра он не трогал, не отрицал. Однако в его нападках на психологизм проявлялся и некоторый, чисто кинематографический, комплекс неполноценности. Немой кинематограф тех лет мог еще на равных разговаривать с расхожей беллетристической, но соперничать с серьезным театром и литературой в изображении сложных человеческих чувств он, конечно, был не в состоянии. И, кстати сказать, как бы ни ополчались «левые» писатели против психологизма, они в своей реальной практике его отнюдь не избегали. В том же двадцать втором году, когда Кулешов ратует за динамический, антипсихологический, событийный кинематограф, Маяковский пишет свои публицистически-агитационные стихи «IV Интернационал», «V Интернационал», «Прозаседавшиеся», «Моя речь на Генуэзской конференции» и др. Но тогда же он создает и глубоко лирическую поэму «Люблю».

В старом кинематографе «враспашку сердцу» сплошь и рядом оборачивалось пошлой и фальшивой аффектированностью чувств; этот кинематограф не располагал еще достаточно гибким художественным инструментарием, чтобы вести психологический анализ на экране. Он часто — по неумению и бедности — применял топор там, где требовался скальпель. Нужный и разнообразный инструментарий в немом своем периоде кинематограф обретет только с развитием монтажно-ракурсных средств и приемов. Это принципиально обогатит экранный язык, насытив его новыми и необычно емкими и сильными прилагательными, сравнениями, метафорами.

«День завтрашний, — писал Омар Хайям, — увы! — сокрыт от наших глаз!» Если бы Кулешов знал, что он через четыре года будет ставить психологический фильм, то он, вероятно, иначе бы расставил акценты в своей программной статье. Возможно, он написал бы тогда: долой не психологическую картину вообще, а те примитивно-салонные формы, которые процветали на дореволюционном экране. Кулешов придал своей критике глобальный

характер. Перегнул палку. За что ему и спасибо. Без подобных перегибов Кулешов не стал бы Кулешовым. Как Маяковский — Маяковским. Мейерхольд — Мейерхольдом.

Теперь об «американизме» Кулешова, вызывавшем остропроблемную его критику в 30—40-е годы. Современные исследователи относятся к этому «американизму», естественно, спокойнее, отстраненнее, но под его знаком нередко интерпретируют все кулешовское наследие.

О том, насколько справедливо распространенное мнение, что Кулешов «специализировался по Америке», пойдет речь позже. Отметим лишь, что, намечая свою программу действий, Кулешов намеревался ставить фильм не об Америке, а о России, используя при этом художественные достижения американского кино, прежде всего «американский монтаж». «Американизм» отнюдь не представлял собой чего-то из ряда вон выходящего в искусстве и общественной жизни начала 20-х годов. В знаменитом манифесте «Эксцентризм» учредители Фабрики эксцентричного актера (ФЭКС) — их так и называли — фэксами — писали: — «Промышленность, производство под звездным флагом. Или американизация, или бюро похоронных процессий... Двойные подошвы американского танцора нам дороже пятисот инструментов Мариинского театра». В противовес всем классическим художественным формам и жанрам, они приветствовали «шансонету, Пинкертон, выкрик аукциониста, уличную брань... цирковой плакат, обложку бульварного романа... джаз-банд... цирковые марши... мюзик-холл, кино, цирк, шантан, бокс».

В подобных высказываниях можно легко усмотреть космополитизм, небрежение национальным фактором и традицией. Отчасти, скажем прямо, такое небрежение у молодых реформаторов имело место. Это было болезнью роста. Очень скоро они поймут, что подлинный интернационализм невозможен без обращения к национальным традициям и опыту. Фольклорными мотивами, пристальным вниманием к русскому национальному характеру будут пронизаны лучшие произведения вчерашних фэксов — трилогия о Максиме Г. Козинцева и Л. Трауберга, «Златые горы», «Человек с ружьем» С. Юткевича. К национальным истокам обратился — правда, в очень сложных опосредствованиях — и Лев Кулешов. Я уж не говорю о таких, глубоко самобытных русских фильмах, какими являются «Броненосец «Потемкин» С. Эйзенштейна и «Мать» В. Пудовкина. Русских — и всечеловеческих, одно здесь органично переплетено с другим. В своих же первых, еще юношески незрелых декларациях многие кино-

новаторы допускали явные перехлесты и перегибы. Эти декларации надо рассматривать в определенном историческом контексте.

Молодая Страна Советов по-особенному относилась тогда к самой мощной капиталистической державе. Непримиимо критически — к ее торгашескому духу, расизму, имперским амбициям, эгоизму, но и восхищаясь ее развитой индустрией, мобильностью, динамизмом. В среде творческой интеллигенции увлеченно «американизмом» принимало порой причудливые и эпатирующие формы. Броская фраза была в стиле времени, и важно было понимать, что скрывалось за нею в каждом конкретном случае. Для кинематографистов бурное увлечение американским фильмом явилось необходимым этапом в овладении и выработке нового экранного языка, без чего нельзя было создать самобытный революционный кинематограф. Исторически дело сложилось так, что именно американское кино аккумулировало в себе в те годы многие лучшие художественно-технические достижения и новшества. Материально-производственная база заокеанской кинематографии, тысячекратно укрепленная за годы империалистической войны, явилась самой сильной и мощной во всем мире. Американцы умели прославлять в своих фильмах некие простые и изначальные человеческие качества: личное мужество, энергию, смекалку, деловую хватку и т. д. Все это, особенно в детективах и многочисленных тогда картинах на спортивную тему, подавалось в форме яркого магического зрелища. Тем самым как бы сдвигалась в сторону, на периферию эстетического восприятия, несомненная, а часто и воинствующая буржуазность американского фильма. Казалось, что в нем героизм славится как героизм, смелость — как смелость... Во всяком случае, от этих фильмов веяло бодростью и молодостью, что, несомненно, привлекало к ним и массового зрителя и киноноваторов. Европейские фильмы, прежде всего немецкие — их немало имелось в советском прокате, — зачастую проигрывали американским. Эти фильмы были обычно пронизаны настроенными упадка, скепсиса, отдавали ненавистным психологизмом.

Все симпатии Кулешова — на стороне американской кинематографии. Но когда Гриффит поставил националистическую картину «Америка», Кулешов назвал ее «немогущей слизью». Он не мог простить Гриффиту измены гуманистическим идеалам. И никакие его формально-технические достижения не принимались тут Кулешовым во внимание. Стало быть, и отношение к американскому кино отнюдь не носило бездумно-апологетического характера. Оно включало в себя и резкую критику.

Однако тут возникает вопрос, который может смутить современного читателя. Если Кулешов мог столь резко отделать само-

го Гриффита, то почему же он, без всяких оговорок, выдвигал американский детектив в качестве образца и примера для молодого советского кино? Разве он не видел идейно-художественной противоречивости этого детектива? Его во многих случаях откровенной примитивности, пошлости? Конечно, видел. Недаром первый фильм его мастерской, «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков», сделан как пародия на американские приключенческие ленты. Но в программной своей статье Кулешов не захотел или не сумел выдвинуть более эластичную и точную формулировку. Он ограничился одной лишь оговоркой, которая, кажется, осталась незамеченной: «Пока приветствуйте американские детективы и трюки». Пока! Временно, до поры до времени приветствуйте, а когда овладеем техникой и производством, то пойдем дальше...

Но за этой формулировкой стоят и другие вещи. Кулешов приветствовал детектив. Козинцев, Трауберг, Юткевич — тоже детектив, а еще джаз-банд, мюзик-холл, цирк, бокс. Откуда все это произрастало? 20-е годы поставили вопрос об оптимальной демократизации всей художественной культуры. Демократизации, но одновременно и о продвижении в массы высокого классического и создании нового, революционного искусства. У кинематографа своей классики практически еще не имелось. Тут речь шла только о новом искусстве. Но оно «падало» на уже сложившуюся систему эстетического восприятия кинематографа, в котором царили определенные жанры и стереотипы — комедии, мелодрамы, того же детектива. Так — можно сказать, стихийно — возникла проблема использования «низких», «простонародных» жанров, к которым публика уже привыкла. Проблема сложная и противоречивая уже по самым исходным своим условиям. Гриффит. Великое монтажное кино. Но Гриффит — это мелодрама, в рамках которой в «Нетерпимости» утверждалось эпическое начало. Чарльз Чаплин. Необыкновенный актер, необыкновенная комическая. Но его фильмы представляют собой удивительное сочетание комедии, бурлеска, мюзик-холла, мелодрамы. Кулешов подвергает сокрушительной критике русский салонно-камерный кинематограф, который, однако, держался на мелодраме, и бесконечно восхищается Чаплином. Здесь было над чем поломать голову кинореформаторам, и не только им. Государственные интересы требовали, чтобы игровое кино стало достоянием широчайших масс. Какое кино? Каким путем этого достичь?

Выдвигается задача создания «коммунистического Пинкертона» для рабочей молодежи. Нарком просвещения А. В. Луначарский ставит вопрос о необходимости обратиться в кино и на театре к жанру мелодрамы. Он сам пишет соответствующие

пьесы и сценарии, по которым снимаются вполне мелодраматически фильмы. Не очень удачные, но в данном случае это не имеет существенного значения. Важна общая тенденция. Кулешов отправляется в кинотеатры и видит, каким огромным успехом пользуются американские вестерны и детективы. Можно было стать в поучающую позу: зритель-де дурак, его надо, осудив, просветить, тогда он поймет ограниченность и примитивность своих художественных вкусов. Такая поза Кулешову претит. Человек практической жилки, он понимает, что спорить со зрителем можно, но свою правоту надо доказывать делом. Фильмами. И если публика с них будет уходить, то никакими призывами и статьями ситуацию не изменишь.

А зритель находился тогда в сложном положении. На него обрушивалась масса новой художественной информации, необыкновенно разнородной по своему эстетическому качеству и калибру. И распознать среди этого нового действительно ценное и полезное было крайне нелегко. Поглядев творения какого-нибудь кубофутуриста скульптора или живописца и ничего не поняв в них, рядовой зритель начинал с опаской относиться и к произведениям подлинно реалистическим, но созданным в какой-то новой, ему мало известной манере. И так было не только в изобразительном искусстве. Заумь В. Крученых нельзя понять ни сегодня, ни вчера. Если говорить о В. Маяковском, то приходилось-таки завоевывать себе массовую аудиторию. Мы склонны послед ему высмеивать тех людей, которые не принимали его громкие, публицистические «лесенковые» стихи, но будем более объективными. Читателей, воспитанных на пушкинско-блоковской классике, с одной стороны, и фольклорно-песенной, романсовой традиции, с другой, надо было убедить в правомерности иной поэтической системы. И Маяковский, при всей своей задирности и самоуверенности, шел навстречу публике. И не только тем, что неустанно популяризировал свои стихи с эстрады. Он тоже широко обращается к фольклорным и простонародным поэтическим формам, в частности к раешнику, частушке, речитативу, былине и т. п.

Однако по сравнению с кинематографистами поэты всегда находятся в лучшем положении. Как ни трудно приходилось Маяковскому, но он понимал, что если, допустим, поэма «Облако в штанах» сегодня не доходит до части публики, то это, в общем, поправимо. Завтра, через год, через десятилетие, после соответствующей пропаганды и рекламы, она может захватить и захватит в свою орбиту новые читательские слои. Лев Кулешов знал твердо: не добьешься успеха сразу, по выходе фильма на экран,— на будущее не уповай. Фильм, как это произошло с

«Проектом инженера Прайта», канет в Лету. Что же делать? Фильм с монтажом короткими кусками был во многом непривычен широкому зрителю и нуждался, по крайней мере на первых порах, в соединении с привычным, понятным, известным. Это в хронике удавалось, и то не всегда, выиграть битву за зрителя за счет интересного, захватывающего материала; в игровом кино все обстояло сложнее. Отсюда и возникает идея соединить монтаж с детективом, с приключенческим жанром. Идея тем более перспективная, что событийность и динамизм, этому жанру присущие, позволяли широко применять в его структурах новые, монтажно-ракурсные приемы и средства художественной выразительности. Теоретическая мысль Кулешова обгоняла реальную практику, но и опиралась на нее. Другое дело, что самая эта мысль оказалась по времени слишком отдаленной от своей реализации.

Не имея возможности непосредственно ставить фильмы, Кулешов продолжает экспериментальные опыты, строя на их основе свою концепцию монтажа. Как мы помним, он обратился в фотокиносекецию МОНО с просьбой выделить ему 90 метров пленки. Ему ее выделили. Тогда он проводит серию опытов, являющихся продолжением эксперимента с кадром Мозжухина. Пусть о них расскажут сами авторы. Прошу прощения за длинную выписку из книги Л. Кулешова и А. Хохловой «50 лет в кино»:

«Первый опыт: «Творимая земная поверхность».

«Кулешов снял эпизод, в котором участвовали в качестве актеров Оболенский и Хохлова. Вот его примерная раскладка.

В начале эпизода Оболенский шел по набережной Москвы-реки.

В другом кадре по направлению, встречному к Оболенскому, шла Хохлова (это снималось у нынешнего Центрального универмага в центре города — тогда «Мюр и Мерилиз»).

Следующий кадр крупно: Оболенский увидел Хохлову.

Потом кадр: Хохлова увидела Оболенского (тоже крупно).

В нейтральном месте Москвы: Оболенский спешит к Хохловой.

И еще в нейтральном месте Москвы: Хохлова идет к Оболенскому.

Далее кадр: Гоголевский бульвар. Хохлова и Оболенский встречаются на фоне памятника Гоголю, протягивают друг другу руки.

Кадр (крупно): рукопожатие. (Причем вместо рук Оболенского и Хохловой здесь были сняты руки других людей.)

На фоне памятника Гоголю: Оболенский и Хохлова смотрят на камеру.

Кадр (из хроники) — Капитолий в Вашингтоне.

Хохлова и Оболенский идут.

Ноги Хохловой и Оболенского поднимаются по лестнице нашего Музея изящных искусств, ступени которой очень похожи на ступени Капитолия в Вашингтоне.

Смонтировав все перечисленные куски, мы на экране получили: «Мюр и Мерилиз» стоит на набережной Москвы-реки, между ними Гоголевский бульвар и памятник Гоголю, а напротив памятника Гоголю — Капитолий...

«Творимый человек».

Снимая крупно — спину одной женщины, глаза другой, рот опять другой женщины, ноги третьей и т. д., удалось смонтировать реально не существующую женщину (женщина сидела перед зеркалом и занималась своим туалетом).

«Танец».

Мы сняли танец талантливой молодой балерины того времени — Зинаиды Тарховской. Танец, снятый с одной точки, сопоставляется с танцем, смонтированным из разных планов. Танец, показанный разными планами, получился на экране гораздо лучше (кинематографичнее) танца, снятого общим планом.

Все эти эксперименты снимал оператор А. А. Левицкий.

Они долго у нас хранились, но, к сожалению, погибли во время Отечественной войны».

После этих опытов Кулешов окончательно укрепился в мысли, что специфика кино — в монтаже. Наглядно он пояснял ее на примере съемки танца. В чем тут выражается чистый субстрат кино? Балерина танцует — это акт хореографического искусства. Ее с одной точки снимает оператор — это акт фотографического искусства или, если ее будет рисовать художник, — изобразительного. Но когда балерина снята монтажно, с разных точек зрения, в разных планах и в ходе склейки кадров за монтажным столом совершенно особенным образом выявлена ее динамичность, экспрессия, то тут уже вступило в свои права собственно кино. Логично, не правда ли? Но и несколько схематично, поскольку в данном рассуждении не учитывается факт творческого совмещения различных искусств, дающих в итоге — с помощью монтажа! — новое образование. Иными словами, Кулешов еще не улавливает синтетическую природу экранного образа; на ней сконцентрирует свое внимание С. Эйзенштейн. Но

указание на первостепенную роль монтажа совершенно справедливо.

Ныне, с легкой руки не точно понятого Андре Базена, теоретики склонны отрицать определяющую роль монтажа в экранном искусстве. Говорят даже о появлении какого-то антимонтажного, немонтажного кино. Такого кино нет и не может быть. Любой акт съемки есть акт отбора реального материала, отбора строгого или, напротив, мягкого, незаметного, но отбора. Создание фильма, что одночасового, что тысячекчасового, есть и всегда будет процессом — в конечном счете — сцепления кадров. Другой вопрос, что монтаж бывает и должен быть разным. Кулешов считал собственно монтажом съемку и склейку короткими кусками-кадрами. В терминологии 20-х годов, которой мы условно пользуемся, монтажным кино считалось энергичное сцепление этих кусков. Да, разумеется, что доказал Эйзенштейн, но знал и Кулешов, монтаж не является монополией кинематографа, он присущ и литературе, и живописи, и музыке. Но только в кинематографе — и здесь Кулешов прав на сто процентов — монтаж является, подчеркнем еще раз, ведущим средством художественной выразительности. Монтажная концепция Кулешова в существе своем и сегодня остается правильной и точной.

Монтаж — не просто технический прием, а определенный способ мышления, наиболее адекватный кинематографическому типу художественного творчества. Уже на уровне литературного сценария, не говоря о самом процессе съемки, необходимо предусматривать условия и логику будущего монтажа киноленты. Кулешову принадлежит, казалось бы, парадоксально невероятное выражение: кино без пленки. Разве такое возможно? Возможно, если подходить к кинематографу как к новому искусству, обладающему своим собственным языком и точкой зрения на мир. Истинный кинематографист, учил Кулешов, должен воспринимать реальность в ее динамике, в органической связи единичного и общего, дискретного и непрерывного, в глобальном единстве всех форм и событий.

Он действительно утверждал, что сущность кинематографа надо искать не в пределах заснятого куска, а в их смене и связи. Правда, тут же он корректировал себя, заявляя, что монтировать можно только «правильно заснятый» материал. Далее Кулешов обращает внимание и на характеристику самого этого материала, выдвигая принцип его «реальности» и «современности» как основополагающий для нового искусства. Он требует от режиссера, оператора и декоратора оптимальной достоверности в воспроизведении окружающего мира, подчеркивает значе-

ние съемок с натуры и изображения движения, будь то летящий самолет или эксцентрический трюк.

Стало быть, для Кулешова важно не только то, как снимать, но и то, что снимать. Это естественно. Монтаж, напомним еще раз, — не просто способ склейки, а принцип художественного мышления. Глобальный принцип. И Кулешов детально разрабатывает проблему отдельного кадра, хотя и не считает его главным компонентом экранного искусства. Можно упрекнуть Кулешова в односторонности, в некотором разрыве единичного и общего, или, точнее, в неполном выявлении их сложных взаимосвязей друг с другом. Но несправедливо обвинять его в отрицании существенной роли внутрикадровой организации действия, в непонимании художественного значения первичного материала съемки.

Дело в том, что сама трактовка Кулешовым этого материала была порой слишком узкой и жесткой. Он выдвигает требование «простоты кадра», что, по его мнению, более всего соответствует структуре зрительского восприятия фильма. Раз кинолента конструируется из одних коротких кусков, то сам этот кусок «держится» на экране лишь мгновения. Необходимо убирать в кадре все лишнее, сосредоточив внимание зрителя на главном, которое передается через выразительную деталь. Целое через часть.

Собственно, все новаторы 20-х годов подчеркивали, борясь с косными традициями дореволюционного кино, первостепенную роль детали, ее метафорический смысл. И кулешовское требование простоты, экономности кадра носило вполне прогрессивный характер. Но в личной творческой практике Кулешова мы порой встретимся с подменой простоты упрощенностью...

Не однозначен и другой тезис кулешовской поэтики: на экране лучше всего, выразительнее всего выглядит вещь — реальный предмет, особенно тогда, когда он берется в динамике. В рассуждениях о вещи явно сказывается влияние учителя Л. Кулешова — Евгения Бауэра, оно отражает в себе ту ориентацию на изобразительное искусство, которое характерно для них обоих. Выше уже отмечалось, что эта ориентация была исторически оправданной и более перспективной, чем присущее старому кинематографу механическое равнение на театр. В своеобразном культе вещи проявились и конструктивистски-лефовские увлечения молодого Кулешова, что нашло свое отражение и в отрицании психологизма на экране. По-видимому, непосредственным импульсом к эксперименту с кадром Мозжухина явилось желание разделаться с традиционно-шаблонной школой актерского «переживания» на экране. Если зрительское ощущение жалости, радости, печали можно вызвать одним лишь монтажом,

то отсюда недалеко до вывода, что актер — вторичная фигура в экранном действии. Первична в материале кинокадра зрелищно выигрышная вещь, предмет.

«Вещизм» Кулешова отнюдь не противоречил эстетической природе кинематографа, а, напротив, выражал некоторые ее существенные грани. Он являлся своеобразной формой утверждения реализма в экранном творчестве. Кулешовские эксперименты, демонстрируя всемогущество монтажа, объективно преследовали высшую цель — доказать, что кинематограф способен не хуже, а даже лучше других искусств проникнуть в действительность. Революционный фильм — реалистический фильм! Так, в сущности, думал Кулешов, хотя само слово «реализм» почти не употреблял. Тут он отдавал дань предрассудкам лефовской эстетики. Фактически же Кулешов, выступая за тесную связь кинематографа с современной жизнью, добивался того, чтобы революционный фильм адекватно и полно выражал ее динамизм, стремительность, напряженность, выражал в формах жизнеподобных, хотя и не натуралистических, в формах, понятных и близких миллионам людей.

Понимал он и другое. Художественный кинематограф не может развиваться на основе изображения одних лишь предметов, какими бы выразительными они ни были; он неминуемо обращается к живым исполнителям. Отсюда вытекала необходимость в подготовке актеров нового типа, способных до зрителя новые идеи времени, выраженные в новом, революционном фильме.

6. В МАСТЕРСКОЙ КУЛЕШОВА

Исходным пунктом кулешовской концепции натурщика явилось бескомпромиссное отрицание старого русского кинематографа с его королями и королевами экрана. Это на склоне лет Кулешов умиротворенно-дифференцированно оценивал киноактеров дзижонковского ателье: один-де труженик, другой — пошляк, третий — бездарь. В 20-е годы он бил по всему старому актерству плотмашь. И был в целом совершенно прав. Без таких ударов, без решительной расчистки почвы нельзя заложить основы нового сада.

Кулешов спорил не с личностями, а с принципами и идеями. При всей присущей ему тогда резкости и категоричности, он, как правило, никого из «бывших» персонально не обвинял в отсутствии таланта и профессионального мастерства. Он понимал, что дело не в этом. Сам по себе Мозжухин — одаренный и опытный актер, но мозжухиным как эстетическому явлению нет места в новом кинематографе. «Покойная Холодная и американские сестры Толмедж очень хороши только для обывательской и мещанской массы, до сего времени не потерявшей способности восхищаться абрикосовскими конфетными коробками и английскими открытками с изображением «леди». Иными словами, королевы и короли экрана остались по ту сторону революции, хотя они не потеряли способности нравиться какой-то части зрителей. Как и нравятся картины салонно-мещанского плана, что отечественные, что зарубежные. Однако, по убеждению Кулешова, «публика требует и современного репертуара... Революция и войны переменили Россию. Народ окреп, психология изменилась, появился новый быт: здоровых, энергичных людей, деловых и умеющих постоять за себя». Максималист Кулешов считает, что «таких людей еще немного, но они появились, они уже есть» и по ним надо равнять искусство. «Необходимо создавать рассказы, повести и мифы об этих людях, необходимо показывать их жизнь, борьбу и приключения, протекающие и происходящие в современной России».

Эти высказывания взяты нами из «педагогических разработок» 1923 года. Там же Кулешов пересматривает свое отношение к детективу. К сожалению, этот пересмотр не был предан гласности и не получил детального развития в его работах, но все-таки он намечается. «Необходимы картины действенные, динамические, построенные на движении. Криминальный характер фильма несерьезен и часто вреден, действительно необходимым репертуаром является репертуар героический». Этому героиче-

скому репертуару и должен отвечать новый актер. «Особо желательно» принимать в мастерскую «здоровых, сильных, энергичных людей с выразительными и характерными лицами и фигурами». В этих пожеланиях явственно ощутимо то характерное для молодого Кулешова отождествление исполнителя с его потенциальным персонажем, которое пронизывает всю его концепцию натурщика. «Роль любого характера должна иметь своего исполнителя, действительно обладающего всеми свойствами, требуемыми данной ролью. Натурщик не должен путем представления, путем театрального перевоплощения подгонять свою работу к возложенной на него пластической задаче». Кулешовская концепция натурщика нацелена против не только королей и королев экрана, но и театральных актеров, театральной поэтики: «Безусловно, театр и театральные работники не принесут на кинематографе ничего, кроме вреда».

Об антитеатрализме Кулешова написано столь много как им самим, так и кинокритикой, что есть смысл обратить внимание и на другую сторону дела. На созвучия между его поэтикой и театральной.

Вопреки распространенному мнению, Кулешов знал сценическое искусство, хотя и не сумел *in concreto* понять то ценное и необходимое, что оно могло дать и фактически давало молодому искусству кино. Это заявление может показаться противоречащим высказанным выше суждениям, что присящая Кулешову (и многим киноноваторам) ориентация на изобразительное искусство была прогрессивнее и предпочтительнее, чем свойственное старому кинематографу следование постулатам театральной поэтики. Однако полное, по замыслу, абсолютное отталкивание от себя театральных принципов актерского исполнения, будучи моментом неизбежным в становлении нового искусства, содержало и немало негативных моментов. Объективно же абсолютного отталкивания никогда не происходило. И не могло произойти. Все было гораздо сложнее.

Но сначала о личных связях Кулешова с театром. Как мы помним, в ранней юности он пережил кратковременное, но сильное увлечение МХТ. Правда, несмотря на связи Хохловой с семьей Станиславского, он лично с Константином Сергеевичем никаких контактов не имел. В годы, когда выработывалась его собственная концепция, Кулешов не мог, даже если бы захотел посещать мхатовские спектакли: с 1922 по 1924 год художественники находились в длительной зарубежной гастрольной поездке. В эти годы в Москве доминировал «левый театр», лидером которого являлся В. Мейерхольд. После разрыва с ГИКом кулешовскую мастерскую приютил режиссер Б. А. Фердинандов,

руководивший Опытнo-герoическим театром, который находился в одном здании с Театром Мейерхольда, в помещении бывшей оперетты Зона, на углу нынешней улицы Горького и Садового кольца, теперь там, после перестройки, расположился концертный зал имени П. И. Чайковского.

Разумеется, кулешовцы видели спектакли Мейерхольда, и не только спектакли, но и репетиции. В 60-е годы американский ниневед С. Хилл, готовивший книгу о Кулешове, состоял с ним в регулярной переписке. Она имеется в ЦГАЛИ. Хилл задавал, в определенной нумерации, подробные вопросы Кулешову, а тот на них добросовестно отвечал. В письме от 2 января 1967 года Хилл спрашивает: «26а) Вы чему-нибудь научились, как Эйзенштейн и Александров*, в ГВЫРМе Мейерхольда... или, по крайней мере, посещали время от времени классы Мейерхольда? 26б) Вы у него же заимствовали «теорию осей метрической сетки», т. е. систему Дельсарта, «биомеханику»?»

ГВЫРМ — это Государственные высшие режиссерские мастерские Мейерхольда — его школа-студия на Новинском бульваре, 32 (ныне улица Чайковского). Там занимались, буквально на школьной партой (до революции в этом здании помещалась гимназия), Эйзенштейн, Юткевич и другие ученики мастера. Кулешов им не являлся. Он недвусмысленно отвечает на вопрос Хилла 26а: «Мы там не бывали». А вот ответ на вопрос 26б: «Нет. Системой Дельсарта меня заинтересовал один из ветеранов кино, художник Вас. Серг. Ильин... «Метрическую сетку» я придумал, к сожалению, сам. Но работу Мейерхольда мы, конечно, знали, тем более что В. Инкижинов учился и в мастерской Кулешова и у Мейерхольда. Мы, разумеется, смотрели все спектакли Мейерхольда, Фореггера, опытно-гер. театра Фердинандова... Дочь Мейерхольда Ирина Всеволодовна бывала нашим частым гостем».

Примерно об этом же пишет Кулешов и в мемуарах, вспоминая о начале работы своей мастерской. «Нашими литературными увлечениями этого периода были А. Грин, Джек Лондон, Вашингтон Ирвинг, О. Генри, Брет Гарт. Нас привлекала романтика приключений, борьбы, сильные люди, благородные характеры, мелодраматические ситуации. Наши «общекультурные» увлечения определялись окружающей нас жизнью в искусстве. Нас покорила театр Фореггера, знакомство с самим Фореггером, «Синия блуза». Уже в те времена знали мы активного и смелого художника Сергея Юткевича, Мейерхольда и его театр, Фердинандова, его теорию «метро-ритма»... Знали, разумеется, Пролет-

* Хилл ошибается: Г. Александров в ГВЫРМе не учился.

культ Эйзенштейна, Таирова и Коопен и их Камерный театр, театр Вахтангова, танцовщика и балетмейстера К. Голейзовского, танцовщика А. Румнева, художников А. Экстер, Г. Якулова, А. Лентулова. Одним словом, все, что так блистало в искусстве двадцатых годов и в чем так удивительно переплеталось и перепутывалось истинно ценное и мишурно-наносное».

Конечно, все это пишет Кулешов не в 20-е, а в 60-е годы, когда, с дистанции времени, он уже хорошо представлял себе «истинно ценное и мишурно-наносное». А тогда театру, театру вообще, вне зависимости от направления, доставалось от него порядочно. Нельзя считать случайностью, что Мейерхольд, насколько мне известно, ни разу не поминает имя Кулешова, хотя лично он его знал. Сохранилось письмо, точнее, записка Льва Владимировича Мейерхольду от 1 апреля 1935 года. «Уважаемый Всеволод Эмильевич. Очень прошу Вас посодействовать получить Хохловой и ассистенту Свешникову билеты на «33 обморока» и на «Даму с камелиями». Уважающий Вас Л. Кулешов». Не знаю, была ли удовлетворена эта просьба, но факт личного, хотя и не близкого, знакомства она удостоверяет. Близкого же и не могло быть. Редко какой театральный человек простит столь резкие выпады против театра и «театральных работников», какие позволял себе Кулешов. Известно, что Мейерхольд насмерть обиделся на любимца своего Эйзенштейна, едва тот заявил о якобы неизбежном отмирании театра...

Тем не менее, если сопоставлять кулешовскую концепцию натурщика с мейерхольдовским условным театром «представления», то неминуемо обнаружатся точки пересечения. При всей нетерпимости Кулешова к театру «переживания», лидером которого являлся К. Станиславский, в кулешовской концепции есть созвучия и с его идеями. И это закономерно. Система и практика Станиславского, которого надо рассматривать не столько в противостоянии, сколько в сложном диалектическом единстве с деятельностью других режиссеров-реформаторов, в том числе и Мейерхольда, находятся в грандиозном общем потоке сложения новой художественной культуры, какой она формировалась в те революционные годы. Внутри этого потока видим мы и Льва Кулешова. И сколько бы он ни провозглашал особность кино, начисто оторвать его от театра он (и никто!) не мог. Как не могли оторвать театр от кино те, кто провозглашал особность театра и отказывал кинематографу называться искусством. Трудно и долго утверждалась (и утверждается) в художественном сознании мысль, впервые, кажется, выраженная Ю. Тыняновым: «Кино и театр не борются друг с другом. Кино и театр обтачивают

друг друга, указывают друг другу место, самоограничивают друг друга».

Вернемся к Кулешову. Он учил, что натурщик призван предельно достоверно, жизнеподобно показать своего героя на экране. И показать в предельно достоверной среде. В общем своем виде это вполне мхатовская идея, вспомним здесь хотя бы знаменитую постановку пьесы А. М. Горького «На дне»... Достигать достоверности должно сознательным путем, не надеясь на наитие и вдохновение, а избегая всяческих штампов, отрабатывая посредством упорной тренировки каждое движение и жест с тем, чтобы надежно и устойчиво добиться нужного рисунка роли и ее убедительности. Это — выжимки из рассуждений и Станиславского, и Мейерхольда, и Кулешова. Все они, я думаю, применительно к актеру ненавидели те личностные качества, которые выражены в известной пословице: «русский человек любит авось, небось да как-нибудь». Практически это означало неприятие актеров «внутри», что имело тогда немалое принципиальное значение. «Дивишься тому, — гневно писал Станиславский, — что такой почтенный старец, как наш театр, созданный еще до Р. X., до сих пор находится чуть ли не в первобытном состоянии и продолжает по-прежнему наивно основывать свое искусство, с одной стороны, на пресловутом «внутри», а с другой — на грубой, внешней, устаревшей, чисто ремесленной актерской технике, которая принимается за внутреннее творчество».

Несколько с другой стороны к этой же проблеме подходит и Мейерхольд. Описывая, каким должен стать новый театр, он подчеркивает: «Формам театрального искусства сообщаются черты преднамеренной сгущенности — на сцене ничего не должно быть случайного... (Ср. с кулешовским: «Ждите картины, снятой по закономерному сценарию, с предметами, закономерно сконструированными во времени и пространстве, и с действиями необходимых людей — натурщиков». — *Е. Г.*) Позы, движения и жесты актеров обращены в самое средство выразительности и подчинены законам ритма».

Можно привести немало еще выписок из сочинений Станиславского и Мейерхольда, с которыми перекликаются, а иногда даже им полностью соответствуют (объективно соответствуют) те или иные фундаментальные положения кулешовской теории. Но не в них дело. Важнее еще раз подчеркнуть другое. Кулешов, вне зависимости от того, читал ли он либо, скорее, не читал статьи и прокламации театральных реформаторов, во многом двигался по одному с ними пути. Во многом. Но далеко не во всем. Нет ни малейших оснований недооценивать творческой самобытности Кулешова, он до всего доходил прежде всего сам.

Часто указывают на сходство кулешовской системы актерского тренинга с мейерхольдовской, основанной на биомеханике. Сходство очевидное, тем более что в корневище и той и другой находится теория французского педагога и актера Ф. Дельсарта. В России ее популяризатором выступил театральный критик С. Волконский, написавший книгу «Выразительный человек». Волконский одно время преподавал «выразительные движения» в Госкиношколе, но неудачно, неумело. Это отвратило от дельсартовской теории В. Гардина. Кулешов же сумел извлечь из опыта и книги Волконского нечто для себя полезное, интересное. К слову сказать, запись движений и жестов, к которой прибегали в кулешовской мастерской и в ГВЫРМе, схожи по рисунку. Однако качественно различные цели и содержание той работы с актерами, которую проводили Мейерхольд и Кулешов.

У Эраста Гарина в книге «С Мейерхольдом» есть прелестный рассказ о том, как мастер, демонстрируя свою методику, неожиданно прыгнул на плечи одного ученика. «Правое колено мастера оперто на левое плечо ученика. Левое — уперлось в грудь, поддерживая равновесие всего тела. Затем он заводит воображаемый нож. Делает движение, наносящее рану по горлу, сползает на пол и отбегает в сторону. Это упражнение произвело на нас впечатление фокуса. По возрасту Мейерхольд годился нам в отцы. Его ловкость и юношеская собранность поразили нас». Это был, конечно, не фокус, а театральное действо в чистом его виде. Через месяц, продолжает Гарин, это упражнение делали все ученики. Оно усложнялось и в конечном счете, в том или ином модифицированном виде, переводилось в спектакль.

В принципе говоря, спортивный и ловкий Кулешов мог во время своих занятий совершать подобные «прыжки». Но это было не в стиле его преподавания и поведения. «Прыжки» Мейерхольда объясняются отнюдь не только его экстравагантностью. И не столько ею. Посредством неожиданных, зачастую гротесковых движений и жестов он стремился обнажать в театрально-условной форме социально-психологическую сущность изображаемого на сцене. У него герои могли от радости или, напротив, от горя, смятения плясать, например, чечетку. (Ставить ее для спектакля «Великодушный рогоносец» помогал ученик Кулешова Леонид Оболенский.) Сама по себе эта пляска выполнялась вполне естественно, профессионально-технично, но не естественным, а условным являлось сценическое представление в целом. Кулешов же добивался естественности абсолютной, всеохватывающей, что, правда, не исключало условности, по предельно маскировало ее. Если по ходу действия персонажу фильма, полагал Кулешов, приходилось рубить дрова, то он не мог показы-

вать, что он их рубит. Он должен был рубить их на самом деле. Если буквалистски следовать кулешовской концепции, то можно прийти почти к абсурдным выводам. Лучше, допустим, чтобы бредящего тифозного больного изображал не искусно играющий, а действительно больной актер. Конечно, Кулешов уберегался от подобных крайностей, он допускал и не мог не допускать игры в исполнение, но в своих теоретических выкладках полемически выдвигал вперед неигровое начало. В кино все надо стараться делать по-настоящему: бегать, падать, боксировать, стрелять и т. п.

Требование оптимальной достоверности, так сказать, документальности актерского исполнения носило, несомненно, прогрессивный характер и заключало в себе зерна абсолютной истины. Как заключала ее близкая к ней теория типажа, выдвинутая молодым Эйзенштейном, очевидно, под влиянием Кулешова. Экран с его крупным планом и особой отчетливостью в изображении всего происходящего перед кинокамерой не терпит «обмана». Он требует реалистической, а зачастую и совершенно жизнеподобной достоверности в изображении даже самых фантастических, ирреальных событий и ситуаций. Но ему противопоказан полный отказ от условности, не говоря уже о психологизме. Все это сковывает возможности экранного искусства как полижанрового, многоструктурного явления.

Бедой, а не виной Кулешова явилось то, что в своей педагогической теории и практике он не мог опереться на новую кинодраматургию. Да и «старой» не было. Кинодраматургия продолжала оставаться на уровне «сценариста». Уже одно это ее отсутствие придавало кулешовским студиям вынужденно абстрактный характер. Он не мог сказать своим ученикам, как говорил Станиславский или Мейерхольд: разыграйте такую-то сцену из такой-то пьесы; делайте из нее что хотите, пробуйте, дерзайте, а там разберемся... Кулешову, повторяю, приходилось учить в общем. Сочиненными этюдами, которые только потом, в туманном будущем, должны были пригодиться для постановки фильма. Он придумывает «фильм без пленки», стремится вывести и выводит своих учеников на эстраду, но это все равно не фильм. У великого практика кино, каким являлся Кулешов, отсутствовала тогда возможность претворить теорию в практику.

Кулешовская мастерская насчитывала в разное время своего существования приблизительно от двадцати пяти до шестидесяти человек. Ее же основным костяком являлся «коллектив Кулешова». В киноведческой литературе порой отождествляют мастер-

скую с «коллективом», что не соответствует истине. Членом «коллектива» мог стать не каждый, а лишь наиболее одаренные, близкие мастеру учащиеся, которые одновременно выступали и в роли педагогов и ассистентов, им поручались самые ответственные дела. В «коллектив» входили А. Хохлова, В. Пудовкин, С. Комаров, Л. Оболенский, В. Фогель, Б. Барнет, П. Подобед, П. Галаджев, А. Доллер, Б. Свешников, А. Шах-Назаров (А. Рейх, начинавший вместе с Хохловой, вскоре уехал с родителями в Германию). Все это были люди одного направления, одной художественной партии, как выражался Л. Кулешов. Сам он вел основные занятия по теории и истории кино (как отдельный предмет история кино не выделялась, она входила в состав теории) и по актерско-режиссерскому мастерству.

К поступающим в мастерскую предъявлялись высокие требования. Об этом уже говорилось выше. Кулешов неоднократно подчеркивал, что хотел бы видеть в мастерской «исключительных людей» — всесторонне одаренных, молодых, сильных, самоотверженных, ярких, лишенных, однако, какого-либо чванства и зазнайства. Последнее дополнение весьма существенно. Кулешов понимал всю опасность зазнайства — этой исконной болезни творческой молодежи. Средством лечения от нее являлось одно: неустанно трудиться, не чураясь любой работы и строго соблюдая принцип коллективности — кино есть дело коллективное, ансамблевое. Члены «коллектива», прежде всего личным примером, помогали Кулешову поддерживать в мастерской здоровую рабочую обстановку.

Еще один любопытный штрих. Стремясь набрать в мастерскую способных людей, Кулешов обращал внимание прежде всего на их природные данные, наличие же театральной или кинематографической подготовки им вовсе не рассматривалось как положительный момент. Учить легче, чем переучивать, рассуждал он. Конечно, имевшийся опыт крайне многочисленных тогда творческих школ и студий им учитывался, но более всего — в плане отталкивания. Он ненавидел кустарность, вкусовщину, царившую нередко в этих школах. Терпеть не мог богемный дух, всю обстановку сплетен, пересудов, упоения собственной «гениальностью», которые, увы, порой разъедают сознание молодых людей, подвигающихся в искусстве. Зато идея строго целенаправленного, последовательно осуществляемого обучения, присущая, в частности, студии Станиславского, была ему вполне близка. Как близка ему была идея всестороннего воспитания творческих индивидуальностей, с тем чтобы из школы выходили люди интеллигентные, высококультурные.

Срок обучения в кулешовской мастерской предполагался двух-

годиный, что на практике не всегда выдерживалось. Но в идеале мастерская должна была включать в себя два курса, младший и старший, по две группы в каждом курсе. Стремилась подготовить не просто актеров (натурщиков), но и ассистентов (инструкторов) по кинорежиссуре. Уже в 1922—1923 годах была разработана детальная «Программа кинематографической экспериментальной мастерской коллектива преподавателей по классу натурщиков». Она включала в себя «общие положения», требования к приемным испытаниям, определение целей и задач обучения, его состава и плана занятий и др.

Приведем выдержки из этой программы, они, в частности, ясно свидетельствуют о том, что Кулешов отнюдь не являлся, как это считали некоторые его критики, узким практиком, эмпириком. Кстати, программа не предназначалась для печати; впервые она опубликована лишь в 1979 году в сборнике «Л. В. Кулешов. Статьи. Материалы».

«Окончивший мастерскую натурщик должен удовлетворять следующим условиям:

1. Уметь сознательно управлять мускулатурой лица и тела, тонко и быстро запоминая пластическое задание режиссера.

2. Уметь самостоятельно разрешать задачи работы в пластическом образе по сценарному и режиссерскому заданию.

3. Уметь нести инструкторскую работу на съемке по элементарному режиссерскому заданию.

4. Обладать знаниями специфических особенностей своего лица и тела, обуславливающих фотогеничность как в зависимости от специального освещения, так и от движения.

5. Обладать запасом знаний для построения пластических образов, извлеченных из работы над изучением своих индивидуальных данных.

6. Являться политически грамотным гражданином СССР, специализировавшимся и знающим кинематографию в целом, то есть все существующие направления в русской кинематографии, основные особенности и течения западной и американской кинематографии, а также быть знакомым со сценарной техникой, историей кинематографии вообще и т. п.»

Стоит учитывать, что это была программа не высшего, а среднего кинематографического образования: мастерская являлась автономной частью Госкиношколы, которая тогда получила статус техникума (ГТК). В программе, как видим, органично сцепились требования сугубо конкретные, производственные с требованиями общего порядка.

Программа, особенно для второго курса, солидная и весьма напряженная — занятия обычно проходили в вечерние часы, днем

большинство учащихся работало, им никто стипендий не платил, напротив, почти со всех взималась плата за обучение. Обратим внимание на то, что структура занятий содержала в себе в зародыше ту систему подготовки актерско-режиссерских кадров, которая и ныне принята в творческих вузах. Разве что у Кулешова больший удельный вес имела физическая подготовка и относились к ней гораздо более серьезно, чем порой относятся сейчас...

В свойственном Кулешову подчеркивании огромной роли гимнастики, акробатики, бокса явственно, конечно, просвечивает его эпоха, которую можно назвать эпохой и физического раскрепощения личности. После войны и революции люди стали свободнее и легче одеваться, женщины укоротили юбки, в моду вошел спортивный стиль, утверждался своего рода культ здорового, развитого человеческого тела... Это все замечательно передано в произведениях художников тех лет. Вспомним здесь «Девушку в красном платке» и «Рабочих» К. Петрова-Водкина, «Футбол» и «Боксера Градополова» А. Дейнеки, «Акробатку» П. Вильямса, «Купание красной конницы» П. Кончаловского, «Делегатку» Г. Ряжского, «Рабфак идет» Б. Иогансона, «Я очень люблю жизнь» С. Лучишкина... Но кулешовское увлечение физической культурой являлось не просто данью времени, оно выражало еще его сокровенные взгляды на кинематограф и «героический репертуар». «На театре героические действия рассказываются, и в них публика верит, на кинематографе их необходимо показать, они выражаются в смелых поступках и действиях... Это накладывает особые обязанности на кинонатурщика и заставляет особо относиться к воспитанию своей нервной системы, сердца, физического развития. Вот почему на первом месте в работе кинолаборатории физическое развитие натурщика; проходится всеми, и мужчинами и женщинами: бокс, акробатика, гимнастика, плавание, управление автомобилем (за недостатком средств, к сожалению, теоретически), станок, специальные профессиональные силовые упражнения, драка и борьба».

Кулешовцы любили все, что связано со спортом. Всеволод Пудовкин едва ли не больше своих творчески-художественных успехов гордился тем, что он замечательно умел падать со стула в одном из «фильмов без пленки». Борис Барнет был профессиональным боксером, он преподавал бокс в мастерской. Занятия по акробатике вел Сергей Комаров, в недавнем прошлом он обучал гимнастике и акробатике курсантов Главной военной школы физического воспитания трудящихся. Ритмику и пластику преподавала Ада Городецкая, сама прекрасная танцовщица. То есть все было поставлено на солидную ногу, вполне профессионально,

И все было весело, задорно, во все вводился элемент игры. «Для поощрения особо отличившихся нами были придуманы шуточные знаки отличия — обыкновенные маленькие цветные пуговицы, которые накалывались на костюм в виде значков. За проявление особой дисциплины, точности, аккуратности, инициативы, за работу через силу или во время болезни выдавалась синяя пуговица. За трюк, выполненный для занятий (а впоследствии для съемок) и связанный с риском для жизни, выдавалась красная пуговица, за неоднократное присуждение красных пуговиц выдавалась белая».

Справедливости ради отметим, что физической подготовкой актеров тогда вообще много занимались, но ее уровень в театральных школах был, по-видимому, ниже, чем в кулешовской мастерской. Косвенным свидетельством этому служат наблюдения К. Станиславского, — когда он вернулся из гастрольной поездки, то был, по его словам, искренне поражен достижениями в актерской технике и пластике.

Выше уже говорилось об «общекультурных» увлечениях кулешовцев. Добавим к этому, что и на самих занятиях, и не только по теории кино и политграмоте, немало места отводилось общеобразовательным моментам. Меньше, чем хотелось бы: люди учились по вечерам, сильно уставали, — но все равно немало. Впрочем, лекций в принятом сейчас смысле не читалось, но их заменяли непринужденные беседы, в том числе и на занятиях по мастерству и в домашней обстановке, чаще всего на квартире Хохловой — Кулешова. Молодой мастер щедро делился своим опытом и знаниями. Теория и история кино в его устах оживали, становились просто зримыми, вещественными. Как это водится у русских интеллигентов, много спорили за более чем скромно сервированным столом. Иногда и морковный чай казался роскошью. Члены «коллектива» часто общались с крупнейшим знатоком изобразительного искусства — директором Эрмитажа Сергеем Николаевичем Тройницким. Одно время он преподавал в Госкиношколе и в мастерской. Тройницкий был другом семьи Боткиных — Кулешовых, по приезду в Москву он всегда останавливался у них. А те — у него, когда навещали город на Неве. По воспоминаниям Кулешова и Хохловой, Тройницкий был прекрасным учителем для большинства членов «кулешовского коллектива»: «Многими неделями мы изучали Эрмитаж под непосредственным руководством Сергея Николаевича. Музей в это время только восстанавливался после войны и разрухи, и мы имели возможность наблюдать за развеской картин, целыми днями сидеть одни перед великими произведениями искусства, часами рассматривать рембрандтовского «Блудного сына»...

детально изучать исторические драгоценности «особой золотой кладовой...».

А сколь много давало кулешовцам общение друг с другом! Среди них надо выделить В. И. Пудовкина, он вместе с Кулешовым вел занятия по теории кино. Будущего постановщика фильма «Мать» отличала необыкновенная широта кругозора — он интересовался буквально всем: кино, литературой, живописью, философией, психоанализом, учением йогов, географией. За его спиной были годы учения в гимназии и на физико-математическом факультете Московского университета, фронт, ранение в боях на Мазурских болотах, плен у немцев, бегство из плена, работа в военкомате и на заводе... Богатейший жизненный опыт. Один Пудовкин мог дать кулешовцам больше, чем многие педагоги ГТК, который тогда переживал не лучшие свои времена. А Петр Степанович Галаджев, одаренный художник, темпераментный актер, человек с остро развитым чувством юмора... Или Леонид Леонидович Оболенский — «самый аристократический, самый утонченный член нашего коллектива, человек всесторонних интересов — актер, режиссер, танцор, инженер, лингвист, историк искусств, фотограф, оператор (впоследствии звукооператор и звукоформитель). Ближайший друг Эйзенштейна, «соблазнивший» Сергея Михайловича пойти в кинематограф». Кулешов не скупился на восторженные отзывы в адрес друзей своей молодости. И они заслуживали их.

Применительно ко многим членам своего «коллектива» перед Кулешовым, скорее, стояла задача их не столько «универсализировать», сколько специализировать, твердо направить к следованию одной цели, преодолеть опасность дилетантизма и разбросанности. Отсюда и та жесткая дисциплина, которую он властно вводил в своей мастерской. Цель же была простой и одновременно бесконечно сложной: вырастить настоящих кинематографических актеров и помощников по режиссуре.

Основная трудность начиналась с отсутствия киноаппарата и пленки. Отчасти его заменил фотоаппарат, его достать, взять в аренду было легче. В кулешовской мастерской «фотолабораторская работа была обязательна для всех». Снимались учебные этюды в остроракурсных, характерных положениях. Крупные планы-портреты, что помогало понять динамику человеческого лица. Художник и фотограф А. Родченко (независимо от Кулешова, они сдружились позднее) делал тогда из фотографий и рисунков замечательные коллажи, своего рода образцы пространственного монтажа. Этому учились и кулешовцы. И конечно, они учились актерскому ремеслу, которое никак не хотели считать ни актерским, ни ремеслом. Сначала самым простым движе-

ним — умению владеть телом, жестом, мимикой. Потом задачи усложнились и в свои права вступала упомянутая выше «метрическая ось» и «метрическая сетка».

Отталкиваясь от идей Дельсарта, Кулешов хотел пайти такую систему выразительных движений, которая бы в каждом своем движении стабильно-динамично и понятно для зрителя передавала различные ситуации и коллизии, возникающие в ходе монтажной съемки. В своих «Педагогических разработках» он писал, сопоставляя пространственные перемещения с музыкальным ритмом, что «движение может быть ударным и неударным (сильным и слабым), долгим и коротким, то есть, протекая во времени, оно должно подчиняться всем законам гармонического временного процесса. Каждый жест имеет свою длительность, эта длительность может быть записана нотным знаком, изучена, воспроизведена. Чередование ударных и неударных создадут временной метр, определяющий метрическую систему, характер времен (так же как и в монтаже). Сильное движение получается от особого пластического сочетания его с предыдущим и последующим моментом движения и особым распределением осей и пространственной контрольной метрической сетки».

Надо признать, что Кулешов несколько усложненно объяснял свою педагогическую методу. Это, скорее, фиксация самого его процесса мышления, выработки системы, чем ее изложение для широкого читателя. Практически речь шла о том, чтобы воспитать у учащихся чувство ритма и умение правильно двигаться перед киноаппаратом. Этюдные занятия, как это и водится сейчас, или нередко под музыку, которая и определяла темп и ритм выполняемого упражнения. Кулешов прибегал и к прямому показу, но чаще он подробно рассказывал задание, добываясь его внутреннего понимания студентами и самостоятельности в решении.

На первых порах разыгрывались простейшие этюды, они многим отличались от того, что делалось в театральных школах. Человек приходит домой — что и как он будет там делать? Прибавить, кипятить чай, пить его, собираться ко сну и т. д. Надо было все это позамысловатее нафантазировать и правдоподобно исполнить. Или, что тоже издавна практиковалось в театральных школах, работа с воображаемыми предметами: пить воображаемую воду из воображаемого стакана, говорить по воображаемому телефону, писать воображаемое письмо. Поскольку в кино огромное значение имеет крупный план, то большое внимание уделялось упражнениям лица. «Лицо может изменяться от работы лба, бровей, глаз, носа, щек, губ, нижней челюсти. Лоб может быть нормален, нахмурен, приподнят, брови — то же самое, глаза нормальны, закрыты, полукрываются, раскрыты, широко раскрыты, повернуты

вправо, влево, вверх, вниз. Нос может морщиться, щеки надуваться и втягиваться, губы и рот сжаты, открыты, полуоткрыты, приподняты (смех), опущены; нижняя челюсть может быть энергично выставлена вперед, может сдвигаться вправо и влево. В общем, для работы лица и всех сочленений человека очень полезна система Дельсарта, но только — как учет возможных изменений человеческого механизма, а не как способ игры...».

Позволю себе реплику в сторону. Не всегда понятно, зачем Кулешову понадобился Дельсарт. И в столь больших количествах. Во всяком случае, не было особых оснований так поднимать и пропагандировать его систему; принципиально нового — в позитивной своей части — она не содержит. Самая же идея точной координации друг с другом движений тела, жеста и мимики, на которой настаивал Кулешов, и настаивал совершенно правильно, отнюдь не специфически дельсартовская, она уходит своими корнями в глубины театральной культуры. Но в эти глубины Лев Кулешов заглядывать не хотел. Дельсарт находился на виду. Его нормативные рассуждения и схемы импонировали молодому режиссеру, с детских лет увлекавшемуся разной машинерией и имевшему вкус к точным наукам. Вот он и создал на основе дельсартовской системы собственную систему-схему, которая даже в своей графической записи напоминала нечто инженерное. Алгеброй поверялась гармония! В Кулешове было нечто от алхимика, но его алхимия была в духе века.

Самостоятельность, которой он требовал от своих учеников, имела, правда, относительный характер. В конечном счете сам характер движений и мимики определялся режиссерским заданием и должен был соответствовать «осям» и «сетке». В качестве простейшего примера выразительного движения Кулешов приводил кивок головой — знак утверждения и качание головой — знак отрицания. Подобных и более сложных движений вырабатывалось на занятиях очень много, при определенном монтаже они должны были создавать, по замыслу Кулешова, специфически экранное выразительное действо. Жизнеподобное, натуральное, но и одновременно условное, поскольку в жизни человек пользуется не только, а чаще и не столько жестом и мимикой, сколько словом, речью, что было недоступно немому кинематографу. Отсюда неминуемо вытекала особая подчеркнутость, характерность, даже утрированность многих движений, к которым прибегали патурцики.

Нетрудно заметить, что в кулешовской концепции экранного действия таились немалые противоречия. Жесткое следование «осям» и «сеткам» заранее исключало возможность актерской импровизации, что сковывало внутреннюю потенцию исполнителя.

Импровизация, впрочем, исключалась Кулешовым и по соображениям теоретическим: она отдавала ненавистным «найтием», «нутром». Будучи человеком творческим и имея дело с людьми творческими, Кулешов требовал от них самостоятельности, активности, что отвечало и их собственным склонностям.

От концепций, создаваемых художниками, нельзя требовать той стройности и логической непротиворечивости, которая присуща, скажем, математическим теориям. Эти концепции всегда более внутренне подвижны, неопределенны, дестабильны — они существуют и могут быть поняты лишь в соотношении с художественной практикой. Едва только Кулешов переходил от общетеоретических рассуждений к конкретной работе, еще даже не на производстве, а в учебном классе, как многое начинало представляться в ином свете. Так, уже на уровне педагогических занятий пришлось ориентироваться не столько на «героический репертуар», сколько на комедийно-гротесковый: в последнем более всего нужны (и органичны) резкие, рельефно обозначенные, характерно-условные жесты и мимика. Это отмечал и сам Кулешов, указывая, что «учебные этюды того времени были очень гротесковые по своему характеру». Я думаю, впрочем, что крен к гротесковости отмечал и внутренним склонностям самого Кулешова и многих его единомышленников. Они просто не сразу ясно осознали это. Во всяком случае, первые их публичные выступления являются типичным образцом гротеска, они пронизаны юмором и иронией,

Два обстоятельства толкали кулешовцев к эстрадно-концертной деятельности. Первое: естественное для любого актера желание показать себя публике, проверить себя на ней. И второе: суровая необходимость в заработке. Бедны они были предельно. «Благодаря тому, что у Кулешова осталось кое-что от «старого гардероба», часть из нас была «приодета», — один донашивал его кожаную куртку, другой — башмаки на веревочной подошве. А Пудовкин, помнится, ходил в кожаных брюках, состоявших из двух самостоятельных половин, скреплявшихся английскими булавками. Иногда булавки расстегивались...». Плохо было с питанием, с жильем. О курортах и отпусках никто даже и не помышлял. Для заработка пришлось выступать в нэпманских ресторанах, в частности в «Эрмитаже». Там давались «ритмические представления», чуть ироничные, чуть гротесковые, в общем — развлекательные: пряное «элитарное» блюдо в добавление к неизменному цыганскому хору, чечетке, фокусникам, балалаечникам, канкану. «Хохлова, — читаем мы у Кулешова, — своей худобой вызывала в нэпманах ужас. В антракте ее обступали цыганки из хора и с любопыт-

ством рассматривали стекляшки вокруг шеи, наперебой спрашивая: «Бриллианты? Настоящие? От кого?»

Впрочем, кулешовцы выступали и в рабочих клубах, в школах, даже в Колонном зале Дома Союзов. Сохранилась афиша-программа одного из концертов в этом столь знаменитом и престижном зале. Первое отделение отдали кулешовцам, второе — балету. Гвоздем программы являлось выступление известной танцовщицы Большого театра Е. В. Гельцер. Ее фамилия выделена жирным шрифтом, а фамилию Кулешова как режиссера-постановщика (наряду с В. Ильиным) типография переврала, пришлось делать исправления от руки. Для нас эта афиша интересна еще и тем, что она наглядно передает художественную атмосферу тех лет. Концерт проходил под маркой Государственных мастерских кинематографии. Первое отделение состоит из трех номеров, все они сугубо «левого» направления. Скетчи-пьески из серии «фильмов без пленки». «На улице Св. Иосифа, 37», гротеск-сценарий А. А. Рейха, балерина А. Хохлова, мрачный бандит А. П. Чистяков, веселый бандит С. П. Комаров. 3*. «Кольцо», влюбленная женщина Ю. Ю. Фитенгов, авантюристка Ф. Г. Лемберг, возлюбленный В. П. Фогель, арлекинада сценарий А. К. Топоркова, американка А. С. Хохлова, коломбина А. Т. Городецкая, арлекин С. П. Комаров».

Во втором отделении кроме Е. Гельцер выступали ведущие артисты Большого театра Е. Ильющенко, М. Кандаурова, В. Тихомиров, В. Владимиров, А. Жуков. Репертуар сплошь классический — Чайковский, Глазунов, Шопен, Пуни, Сен-Санс. В фойе после концерта — танцы, буфет. Неплохой вечер, не правда ли? Кто бы из нас отказался его посетить?

Увы, кулешовцам не часто приходилось выступать в Колонном зале. Чаще — в клубах. И гонорары были у них более чем скромные. Обычно платили натурой. После выступления в детском доме разрешили (без права выноса) есть сколько угодно белого хлеба. Однажды Кулешов с Пудовкиным получили выгодный заказ уже как художники — они оформляли ко Дню авиации клуб Главрыбы. Работу оплатили по-царски: художникам выдали увесистую половину балыка.

Да, неповторимое время. Чтобы выдержать все перипетии судьбы, надо было обладать незаурядной верой в себя и физическим здоровьем. Кончалось представление, и молодые актеры укладывали на санки свой нехитрый реквизит с продуктовой наградой и тащили по темной заснеженной Москве. Еще пели по

* Это не моя описка: печатая афишу, типография перепутала порядковые номера. — Е. Г.

дороге: «Эх, яблочко, куда кбтишься...» Спать ложиться никому не хотелось. Поздно вечером, скорее ночью, собирались в комнате Кулешова, вели бесконечные разговоры об искусстве, о жизни. Соседи гневались. Даже однажды написали жалобу в домком. Кулешову с Хохловой пришлось сочинять аргументированное объяснение.

Но главным для кулешовцев являлись все-таки не выступления в ресторанах и клубах. Самым трудным испытанием являлись показательные вечера для художественной интеллигенции, которые проходили в помещении киношколы на Неглинной. В дневнике А. С. Хохловой имеется подробная запись, как они готовились и проводились; кстати, эта запись свидетельствует, что Кулешов и в те напряженные дни находил время для теоретических штудий.

Лучшее описание этих вечеров оставил немецкий журналист П. Шеффер — на основе как личных впечатлений, так и интервью, которое он взял у Хохловой. Не надеясь на свой немецкий язык, она пригласила в помощь А. Рейха, но он не потребовался. Шеффер хорошо говорил по-французски, которым с детства владеет и Александра Сергеевна. Немецкий журналист был потрясен увиденным, больше всего восхитила его Хохлова. Он написал подробно об этом в своей газете, его часто у нас цитировали, процитируем и мы: свидетельство в своем роде уникальное.

«Накануне моего отъезда в Петербург, не без стеснения во времени, я был приглашен на генеральную репетицию в кинематографическую «Студию». Студия-школа. Такие школы создало художественное рвенне революции. Эта школа есть школа для Европы или будет ею.

Я умалчиваю о теоретических достижениях и правилах, преследуемых неутомимой совместной работой художников, режиссеров, артистов, ученых, танцовщиков и музыкантов, и результатов, достигнутых для киноискусства. Они полны собственной оригинальности и непосредственного практического значения. Репетиция, которую я видел, состояла из коротких пьес различного характера, к сожалению, лишенных литературного значения и национальной окраски. Принципы спектакля — ритмизация мимического действия. Не случайное варварское и приблизительное сочетание музыки и действия, но полное взаимное слияние того и другого.

Ни одного отрывка без своей особой композиции. Безукоризненное построение всех движений. Ничего случайного — все строго определено. Во время спектакля у зрителей удовлетворены и зрительные и слуховые эстетические потребности. Это не

танцевальная пантомима, где жестикуляция заменяет слово. «Мы против пантомимы».

Все впечатляет: все согласованно, и всем руководит режиссерская воля, здесь та же светлая цель, та же вера в высокое искусство, как и в Художественном театре, но в своем стиле, показанное новыми методами. В крошечном зале на плохих стульях сидели лучшие представители художественного мира Москвы. С большой внимательностью и с неутомимым пониманием они следили за происходящим действием. Это была семья тесная, одной художественной веры. И все это происходило на третьем этаже какого-то прежде доходного дома...

...Играли очень хорошие актеры. Постановка поразительных режиссеров. «Наш режиссер — наша душа».

Но вне всяких пределов игра госпожи Хохловой. Очень интереснейший тип: невероятно узкая, худая и элегантная, лицо — нечто среднее между Кокленом и нашим представлением о маркизе фон О. Клейста.

Актриса с совершенной мимикой. В белых шелковых, много раз штопанных чулках, с прежних времен сохранившимся гардеробом, она создала законченный образ одушевленной тени. Полная естественностью в зависимости от музыки, которую можно было назвать зависимостью музыки от нее, и с чисто гениальной простотой. Великолепная игра глаз, неопишущая молниеносность взгляда.

И все это, когда я после наплыва откровений отдал себе отчет, совершалось по строгим законам, которые тот кружок открыл и преследует. Бесперывное вдохновение, наряду со многими достойными подражаниями — неподражаемо. Я счастлив был встретить такое явление в Москве.

Счастливая своей бедностью Москва! В ней не воздвигаются дворцы времени Потемкина и Старого Лондона. Вместо этого Москва принесет в Европу высокую кинематографию, которая создается этими людьми в киношколе...

...Проблема Рафаэля без рук здесь разрешена: снимают без пленки...

Здесь — мерзнут, работают и верят в свое дело, и кто приходит к ним — поступают так же».

Вдохновенно написал Шеффер. Особенно Кулешову понравилось место, где Хохлова сравнивается с маркизой фон О. Но и аналитично пишет Шеффер. Он схватил основное противоречие кулешовских «фильмов без пленки»: великолепная, прямо-таки кинематографическая монтажность композиционного построения, блестящая, самоотверженная игра актеров и бедность внутреннего содержания разыгрываемых ими пьес, Говоря на литературно-

критическом жаргоне, это были придуманные пьесы. В искусстве все придумано, но здесь под придуманностью понимается сугубая сочиненность, литературность, когда сюжеты берутся не из самой жизни, а из каких-то других пьес, кинолент, рассказов и т. п.

Берем этюд «На улице Св. Иосифа, 37». С него начинались «фильмы без пленки». Придуман он А. Рейхом. Некая танцовщица возвращается после спектакля и ложится спать. Вдруг в темноте возникает свет электрического фонаря. На сцене — почти полная темнота, только мелькание огня. Так обозначалось похищение танцовщицы. В следующей сцене зритель видит уже ее на «таинственной» улице Св. Иосифа, в доме 37. Бандиты привязывают жертву к столу и начинают делить украденные у нее драгоценности. Тут разгорается ссора, драка, танцовщице удается освободиться от пут и убежать.

Это, конечно, пародия на мелодраматически-приключенческие театральные и кинопостановки, но пародия поверхностная, сама по себе никакой ценности не представляющая. Весь «смак» — в игре актеров, в смелой монтажной перебивке двух разных эпизодов.

Шеффер присутствовал на вечере, где находились, видимо, друзья и единомышленники кулешовцев, они составляли основную часть публики. Но, судя по записи Хохловой, спектакли вовсе не всегда принимались на «ура». Не «левая», а «обычная» публика порой их и вовсе не принимала. Или воспринимала с чувством некоторой растерянности и удивления. Однако все равно было любопытно. Вечера Госкиношколы приобрели популярность. Частично спектакли носили платный характер. Каждый в кассе мог купить билеты на них, стоили они по тем инфляционным временам недорого — от 10 до 30 тысяч рублей. И публика заявлялась порой весьма разношерстная. Иногда первые ряды наполняли — не то чтобы погреться, не то от любопытства — беспризорные мальчишки-папиросники, торговавшие неподалеку у подъезда ресторана «Риц».

Но более всего, конечно, вечера интересовали творческую интеллигенцию. На них бывали деятели искусства, критики, ученые. Описание одного из таких вечеров оставил известный советский искусствовед проф. А. Сидоров. Его эстетические оценки более сдержанные, чем у Шеффера, но в главном, пожалуй, с ними и совпадающие. Сидоров отмечает талантливость и мастерство режиссуры и актеров, называя А. Хохлову «несравненной прима-балериной футуристического балета, даваемого в эскизе «Яблоко» А. К. Топоркова... Вечер вообще был курьезен и интересен». Однако Сидоров без обвиняков пишет, что «авторы сценариев и постановки свидетельствуют о достаточно ограни-

ченном круге воображения. За исключением В. К. Туркина, давшего в своем эскизе «Венецианский чулок» блестящее доказательство острого комедийного дарования; остальной материал вечера был повторением немногих мотивов — убийств, отравлений — и акробатики.

Туркин — опытный и одаренный сценарист, его «Венецианский чулок» — настоящая одноактная пьеса, длившаяся сорок минут. Она придумана очень и очень недурно, но тоже не имеет самостоятельного художественного значения.

...Доктор (Подобед) принимает пациентку, к которой его привезла жена (Хохлова). Она устраивает истерику, что выражается в ряде сложных акробатических движений. Доктор уходит к своему приятелю (Пудовкину), тот дарит ему в утешение венецианский кружевной чулок, который будто бы франты завязывают в виде галстука. Жена, как мы догадываемся, обнаруживает этот чулок, что дает ей повод для новой, еще более бурной истерики, — разворачивается второй акробатический этюд. Она в возмущении запирает мужа в комнате и уходит; доктор выпрыгивает в окно. Жена отправляется в ресторан, где оказывается и незнакомый ей друг доктора. Хохлова щеголяет в огромной шляпе, которую собственноручно сделал Кулешов из спянных железных коробок из-под пленки и проволоки. Выясняется, что она забыла деньги. Пудовкин галантно расплачивается за нее. Она уходит в смущении. Пудовкин договяет и начинает за ней ухаживать. Она в растерянности соглашается пойти к нему в гости. Тут внезапно появляется муж. Пудовкин прячет свою гостью за ширму. Подобед рассказывает другу историю с чулком, который вызвал столь необоснованные подозрения жены, и уходит. Пудовкин пытается теперь поцеловать Хохлову, за что получает пощечину, при этом он делает «не то задний кульбит, не то заднее сальто». В итоге все выясняется и кончается к обоюдному удовольствию.

Это пародия на мелодраматические сюжеты. Пародия, позволяющая продемонстрировать профессионально-техническое мастерство актеров и композиционное умение режиссера. Этюд состоял из двадцати четырех сцен, которые шли в напряженном темпе беспрерывно одна за другой, «промежуточные» сцены и мотивировки опускались. Как видим, все это было далеко от того «героического репертуара», о котором мечтал Кулешов. Мог ли он тогда усложнить свою задачу и обратиться к такому репертуару? Существовали рассказы А. М. Горького, в том числе ранние, романтические, уже был написан «Наш марш» В. Маяковского, появились первые произведения молодой революционной прозы. В ходу были сюжеты о Степане Разине и Емельяне

Пугачеве. У всех на памяти оставались героические подвиги большевиков в гражданской войне... Тем не менее Кулешов не обращается к подобным темам и сюжетам. Он к ним еще не был готов по уровню своего философского мышления? Отчасти да. Но к ним не был готов тогда весь наш кинематограф. Он не располагал такими идейно-художественными средствами, которые бы позволяли глубоко и убедительно раскрыть героические подвиги и новых людей. В общем не удалась экранизация А. Разумным повести М. Горького «Мать» — фильм бесконечно уступал литературному первоисточнику по всем эстетическим параметрам. Схематичными, одномерными представляли перед зрителями революционеры в многочисленных тогда агитфильмах. Они могли только укреплять в мысли, что сначала надо выработать новую яркую форму, новый язык, а потом заняться поисками нового содержания. А для выработки формы более всего подходила комическая — гротесковый, эксцентрический фильм, переживавший тогда небывалый и неповторимый расцвет. Почти все новаторы, и театральные и кинематографические, приветствовали «великого Шарло» — Чарли Чаплина. Он «наш первый учитель», — заявлял Кулешов. Удивительно натуральная условность, необыкновенная обыкновенность Чаплина были созвучны и Мейерхольду и Кулешову.

Последний, однако, испытывал определенную неудовлетворенность своим репертуаром: условность его скетчей и пьесок была слишком искусственной, камерной, что противоречило исходным представлениям Кулешова о сущности и назначении кинематографа. Конечно, он осознавал всю вынужденность своей работы над «фильмами без пленки», но даже в их рамках он стремился «прорваться» к иному репертуару. «Нас интересовала, — отмечает Кулешов впоследствии, — и серьезная реалистическая работа для кинематографа. Конечно, реализм мы понимали в то время не отчетливо, не точно, но стремление к нему было большое».

Рассказами Джека Лондона был навеян этюд «Золото», в известной мере он является моделью фильма «По закону». Этюд рассказывает о бандитском трио — Подобед, Пудовкин, Хохлова. Первое действие: дружная компания грабит банк. Самое ограбление давалось в сугубо условной манере. На сцене воздвигались кубы и ширмы, между ними сновали люди, что-то сигнализировали, бегали, — словом, было ясно, что идет грабеж. Занавес закрывался и сразу открывался. Зритель «попадал» в антеку, где Пудовкин приобретал яд. Занавес снова закрывался и так же быстро открывался — место действия переносилось в жилище бандитов. Хохлова и Подобед приносили завернутую

в платок золотую плиту, которую изображала обыкновенная бухгалтерская книга. Это условность уже не только в игре, но и в реквизите: Кулешов, думается, чувствовал специфику сценической площадки не хуже, чем съёмочной. Бухгалтерская книга тотчас создавала чисто театральный комедийный эффект. «Золото» завораживало бандитов. Как его поделить? У каждого зарождалась идея прикарманить его целиком. Двое, стоворившись, решают убить третьего. События разворачиваются на фоне чисто бытовых действий. «Он приходит веселый, начинает заниматься хозяйством — накачивает примус, чтобы вскипятить чай (а Подобед в это время в том же ритме точит нож), разливает чай и... подсыпает стрихнин в стаканы товарищей. Во время чаепития Хохлова то выдвигала, то задвигала ящик стола, чтобы вынуть незаметно нож. Подобед пил чай, Хохлова — нет; воспользовавшись удобным моментом, она вонзала нож в спину Пудовкина. Пудовкин падал со стула (это было «знаменитое» по технической сложности падение Пудовкина, которым он многие годы гордился). Тут же Подобед из пистолета убивал Хохлову, а умирающий Пудовкин подманивал пальцем Подобеда и сообщал ему, что тот отравлен... Так все три действующих лица погибали от алчности... Повторяем, что, несмотря на гротесковость сюжета, игра в «Золоте» наиболее приближалась к реалистической и многому нас научила.

Несомненно, что в «Золоте» Кулешов вышел и на новый уровень социального мышления. Обличение алчности в условиях нэпа имело самое актуальное значение, что с пониманием встречалось зрителем. Это был и самый сложный по своему эстетическому содержанию «фильм без пленки». Он потребовал и более долгой репетиционной подготовки, явившись в определенной мере «проброобразом метода предварительных репетиций в кинематографе», — метода, который потом тщательно разрабатывает Кулешов.

Теперь хочется сказать о той обстановке, в которой проходили репетиции и сами спектакли. Собственно, отчасти это уже было сделано выше, отметим еще, однако, ту демократичность и коллективность в работе, которая являлась естественной нормой всей творческой жизни кулешовской мастерской. Там не было «премьеров» в старотеатральном смысле данного понятия. Все делали всё. Один из лучших актеров мастерской, С. Комаров, выполнял одновременно и обязанности, как сказали бы сейчас, помрежа. Работу по установке реквизита быстро и сноровисто делали сами студенты. Кулешов добивался максимальной четкости и организованности всех перемещений на сцене. Он нередко не смотрел очередной спектакль, а становился рядом

и Комаровым или залезал на какую-нибудь лестницу повыше и оттуда наблюдал за подготовкой каждой сцены. Много внимания уделялось освещению, в роли осветителей тоже выступали студенты мастерской. Опоздать с выполнением какого-нибудь действия, операции, не говоря уже об опоздании на репетицию и спектакль, было совершенно невозможным. И основные актеры и вспомогательный персонал работали самоотверженно и ответственно. Можно без всяких преувеличений сказать, что мастерская Кулешова явилась для каждого ее члена не только прекрасной артистической, но и высокой нравственной школой. Это не означало, что в ней все всегда шло гладко и тихо. Нет, в мастерской, как и во всяком творческом коллективе, были свои слезы и противоречия, которые обнажились и обострились после разрыва с В. Ильиным и вынужденного ухода Кулешова из его «коллектива» из киношколы.

Особенно труден был сезон 1922/23 года. К лету двадцать третьего года Кулешов вконец измотался. Александра Сергеевна сняла дачу под Москвой, в Сходне, но он туда редко когда мог вырваться. Кулешов в то время усиленно занимался со своими учениками фотографией, чему чинились разные помехи. Но пусть об этом расскажет письмо Хохловой к матери от 22 июня 1923 года: «Конечно, я пожалела, что приехала в город. Но Кулешов уже хотел за мной посылать. Собственник отбирает аппарат. К 1 июля обязательно. И Кулешов торопится снять сцены. Нас сегодня с Пудовкиным снимал... Нужна горелка. Пришли с Сергеем Александровичем ее завтра, я пойду и по ней куплю. Я черная, как рыжий сапог. Целую вас троих. Скажи ребенку, что у Петровых котенок. Твоя Шура». Не будем забывать, что на плечах Александры Сергеевны лежали еще бытовые заботы — о сыне (от К. Хохлова), матери, семье. Но главным все равно оставалась работа. В тот день, который Хохлова вспоминает в письме, снимали Пудовкина, бегущего по крыше, и ее саму, висящую вниз головой с крыши, еще какую-то группу студентов.

Наконец в первых числах июля Кулешов уехал отдохнуть к тетке в Тамбов. Он там работает над статьями, но душой рвется в Москву. Кулешов посылает депешу Хохловой, что он скоро приедет и надо срочно собрать весь коллектив. Та отвечает: «Получила твою открытку и письмо с предложением вызвать людей и возможностью раннего возвращения. Не делай этой глупости, отдыхай. Скука — это отдых. Я в Сходне даже не читаю, а штопаю лифчики и шью штаны». А вот отрывок из другого письма, оно многое раскрывает и в характере самой Александры Сергеевны: «Пишу тебе из провинциальной глуши. Сегодня был прекрасный день. Свежевато, правда, но солнце.

Макочка стирала, мы развешивали белье. Потом мы с Сереженкой гуляли далеко на покосе и сидели среди убирающегося сена. Сейчас вечером стало очень холодно — 9 градусов, по светлому небу и роса, что наполняет наши сердца тайной надеждой о завтрашней погоде. Завтра именины хозяина дачи. Ты пойми, как среди такой жизни папугало меня твое письмо о созыве всех частей на заседание и твоём быстром возвращении. Или ты ещё мало отдохнул? Или ты успел совершенно отдохнуть? Или скверная погода, которая была и у нас, на тебя так подействовала? Когда приеду в Москву, позвоню Шах-Назарову и зайду к Пудовкину и Леониду (Оболенскому). Остальных лиц известить поручу Шах-Назарову. И думаю, что на другой же день напишу тебе полный отчет о результатах».

Кулешов тогда отдыхать не умел и не хотел. В Тамбове он исписал кучу бумаги. Основное из них: уже цитированный «Отчет за первую половину 1923 года и преискурант работы и живого материала экспериментальной кинематографической лаборатории Л. В. Кулешова», а также «План работ экспериментальной кинолаборатории на 1923—24 гг.». Он с понятной гордостью пишет об успехах и достижениях, но с не менее понятной горечью размышляет о трудностях и неудачах. Это написано и воспринимается как личный дневник, искренний и трепетный.

«Я многих могу упрекнуть в больших деловых преступлениях: лени, халатности, халтурничании и проч., но когда я вспоминаю хотя бы о работе над гиковскими показательными вечерами... тогда я прощаю все нашей старшей группе и главным рабочим и ученикам, потому что они показали себя настоящими людьми, настоящими рабочими и фанатиками кинематографистами... Девять месяцев тому назад (это, видимо, тогда, когда принималось решение об уходе из ГИКа. — Е. Г.). Я собрал старшую группу у себя, я был окончательно тогда выбит свалившимися на мою голову деловыми и личными несчастьями, тогда же вся старшая группа высказала мне свое доверие и желание не расставаться со мной... Если бы этого не случилось, я навсегда бы бросил кинематограф».

Далее, однако, Кулешов пишет о некотором снижении уровня энтузиазма в работе. Старшая группа, прежде всего Хохлова, Пудовкин, Барнет, делала многое, даже очень многое, но «особого напряжения, напряжения предыдущих лет ею проявлено не было». Он говорит, в частности, что «не все были столь героичны и стойки в рабочих испытаниях: Подобед, Оболенский, Чистяков, Чекулаева сдали, не выдержали «бессмысленного», с их точки зрения, напряжения и «бесплодной» работы и окончательно припились за устройство всяческих благополучий своей

вещи, правда, остались нашими друзьями, но реального участия в деле не принимают». Кулешов трезво относится к этой «измене». Люди устали. В 1923 году было уже труднее переносить тяготы бытия и работы. И не только потому, что усталость накапливалась. Но еще и потому, что кругом многое изменилось. После введения нэпа хозяйственная жизнь страны начала налаживаться, лучше стало с продуктами, возникло больше возможностей для заработка: оживало кинопроизводство, становились на ноги театры, эстрада.

Лучше кого-либо Кулешов понимал в это время, что ему необходимо добиться самостоятельной кинопостановки «реальной работы». И он заканчивает свой «план» пламенным призывом: «Покажем же, что мы сильны, умеем стоять на своих кинематографических ногах, и дадим возможность победить мир, ибо действенный кинематограф единственное необходимое современному человечеству зрелище. Мы будем лучшим производственным коллективом в мире, коллективом: «динамическая фильма», а то, что я вам сообщил, это не лирический порыв, а призыв к исполнению долга, призыв чрезвычайно ответственный и тяжелый для меня. Не жалейте сил для победы, своих сил и жалеть не буду, и мы победим!»

Какой мощный напор чувств, какая убежденность! Кулешов был прирожденный лидер. Он умел увлечь и увлекал за собой людей. Бесконечной была тогда его вера в самого себя и в правильность избранного им пути. Без такой веры невозможно никакое большое дело. Искусство, как и наука, движется вперед только великим бескорыстным энтузиазмом. Он неотъемлемое качество подлинного таланта.

Не надо, однако, думать, что Кулешов лишь летом двадцать третьего года осознал необходимость работать на кинопроизводстве. К этой работе он рвался всегда. В начале 20-х годов им было написано несколько сценариев, как хроникальных, так и игровых. (Точно атрибуировать их по датам нельзя, возможно, какие-то из них созданы и позднее 1923 года.) Это кинофельетон «Дороги к счастью», агитфильм «Что надо делать со старыми паровозами», сатирически-комедийный «Сценарий о механике и Клеопатре», сценарий лирически-веселого детского фильма «Маша-разиня». Особенно примечателен последний, сделанный с хорошим знанием детской психологии. У Кулешова не было своих детей, но детей он очень любил. Конец его режиссерской карьеры протекал на «Детфильме», интерес же к детской тематике зародился еще в 20-е годы. Тогда, однако, он не получил возможности для реализации своих замыслов.

В июле 1923 года, по возвращении из Тамбова, студия «Русь» несколько неожиданно заказывает Кулешову рекламно-игровую картину «Кавказские минеральные воды». В последних же числах этого месяца кулешовцы получили сильнейший удар. Им отказали в помещении. К счастью, на помощь пришел грузинский поэт Шалва Дадиани. Он выхлопотал Кулешову разрешение работать в доме грузинского представительства в Москве. Там, на Сретенке, и велись теперь занятия со студентами. Осенью же 1924 года кулешовская «экспериментальная кинолаборатория», как он называл свою мастерскую, прекратила свое существование в качестве автономной единицы. Большинство учащихся успешно прошли квалификационную комиссию Рабиса и были аттестованы актерами кино. Кулешов и Хохлова продолжают свою педагогическую деятельность непосредственно в Госкиношколе. И это уже на всю жизнь.

7. ПОБЕДА

Становление молодой советской кинематографии проходило в напряженной борьбе различных групп и тенденций, о чем немало написано в нашем киноведении. Тем не менее многие ее обстоятельства и перипетии исследованы еще недостаточно. В своем «Очерке истории кино СССР» (первое издание, 1947 год) П. А. Лебедев рассматривал ее под углом зрения резкого противостояния «новаторов» и «традиционалистов». В исследованиях 60—70-х годов этих терминов предпочитают избегать, полагая, что они слишком схематично, однозначно передают сложную диалектику исторического процесса. Действительно, они неточны, но общую ситуацию все же передают. Каким должен стать кинематограф в изменившихся социальных условиях? Традиционалисты — это были большей частью режиссеры, актеры, операторы, декораторы «старой доброй школы» — хотели влить новое вино в старые мехи. Их в целом устраивали сложившиеся формы и нормы, к которым, как они не без основания полагали, привык и зритель в массе своей. В лучшем случае традиционалисты, подобно основателю киношколы В. Гардину, ставили вопрос об обновлении традиций, но не об их качественной ломке.

Само это обновление отнюдь не исключало, а даже предполагало обращение к опыту западной кинематографии, в том числе и американской. Однако из нее бралось преимущественно то, что отвечало стереотипам развлекательного кинематографа. Так возникала поразительная смесь нижегородского с голливудским, что отличает многие картины первой половины 20-х годов и о чем красочно писал Н. Лебедев. «Учитывая успех иностранных приключенческих лент, значительная часть режиссеров срочно перестраивается на постановку фильмов этого жанра. Появляется целая серия «красных детективов»: «Дипломатическая тайна», «Борьба за ультиматум», «На крыльях ввысь», «Человек человеку — волк» и т. п. На экранах забегали похжие на американцев русские белогвардейцы-диверсанты, пытающиеся взрывать советские заводы, портить самолеты, похищать дипломатические документы. Их обнаруживают, преследуют и в последней части настигают и обезвреживают такие же похжие на американцев комсомольцы-физкультурники и комсомолки-акробатки». Технически наши картины были сделаны ужасающе грубо, художественно невыразительно: жалкая копия не лучших западных образцов. И лишь отдельные фильмы выделялись в общем потоке. К ним в первую очередь надо отнести фильм «Красные дьяволята» И. Перестиани, первое удачное произведе-

дение советского кино о гражданской войне. Его прокатный успех в первые годы превысил успех наиболее ходких иностранных боевиков. В фильме весело и задорно разыгрывалась история трех юных разведчиков. Не только публика, но и критика восторженно приняла фильм. Известный тогда журналист Вл. Ерофеев отмечал, что «И. Перестиани и как сценарист, и как постановщик не только усвоил методы лучших американских мастеров, но отчасти и превзошел их. Ибо наряду с захватывающими трюками и чисто американским темпом и монтажом не забыто и содержание».

Рецензия напечатана на второй странице «Киногазеты», а на первой — помещена статья самого И. Перестиани, в которой он фактически опровергает критика. Называется она «Об американизме». Американский монтаж, утверждает режиссер, неприемим в русских фильмах. «Монтаж картины всегда глубоко национален... Какой темп нашей жизни — таким и будет наш монтаж. Для меня это ясно. Так же ясно, что там, где американец будет действовать по секундным стрелкам, мы посчитаем по минутной... «Американизм»... будет оклеветанием русской жизни, и все погуги в эту сторону есть едва ли не скрытое бессилие понять самого себя».

Это высказывание интересно с разных точек зрения. В частности, оно свидетельствует о какой-то, совершенно не изученной нами, глухой борьбе «русистов» и «американистов» в кинематографической среде. Ее сейчас нет возможности касаться. Отметим другое. Традиционалисты, к которым в конечном счете относился и Перестиани, не избегали обращаться к опыту американского кино, но более всего они тяготели к повествовательному, сравнительно «спокойному» западноевропейскому и старому русскому кинематографу, и не случайно, что «Красные дьяволята» стали уникальным произведением в творчестве Перестиани; остальные его картины, уступающие по своим художественным параметрам вышеназванной, поставлены в общем русле старых традиций.

Напомним также, что самый крупный и талантливый традиционалист — Я. Протазанов, умевший делать в кино абсолютно все (в плане профессиональном), отнюдь не чуждался и короткого, «американского» монтажа. Но и он в своих фильмах 20-х годов ориентировался более всего на повествовательную стилистику и театрального актера школы «переживания», что и вызывало на него мощный огонь критики со стороны ЛЕФа. Впрочем, нельзя думать, что традиционалисты представляли собой единый и сплоченный лагерь. Они объединялись, да и то не всегда, в схватках с реформаторами. Нелишне отметить, что среди

традиционалистов находилось немало режиссеров бесталанных, ремесленников, которым, в общем, было безразлично, каким художественным знаменам следовать и служить. Они хотели одного: ставить картины, которые бы давали ашлаг. Следует отметить, что в лагере традиционалистов состояли и люди талантливые, прежде всего тот же Протазанов или Перестиани, искренне стремившиеся создавать фильмы истинно художественные, отвечавшие запросам послереволюционного зрителя. И каждый из них обладал своим творческим почерком. Как ни открещивался Перестиани от «американизма», но объективно он к нему все-таки склонялся. А Протазанов, воспитанный в духе франко-итальянской школы, в целом «американизма» чурался. Он утверждал в советском кинематографе свой собственный стиль, который можно условно назвать стилем динамически-повествовательного реализма. И в общем Протазанова уважали, с ним считались и многие киноноваторы. И не только на склоне лет. Когда Анатолия Головню, оператора и друга Пудовкина, Протазанов пригласил в 1927 году снимать свой фильм «Человек из ресторана», тот несколько растерялся. Как-никак Протазанов — традиционалист, а Головня — из стана его противников. За советом Анатолий Дмитриевич идет к Пудовкину, который тогда вместе с Н. Зархи бился над сценарием «Петербург — Петроград — Ленинград» («Конец Санкт-Петербурга»). Всеволод Илларионович, подумав, сказал: «К мастерству Якова Александровича отнись с уважением, снимай».

Неоднороден был и лагерь новаторов. Он нередко раздирался спорами, а порой, скажем прямо, и склоками. Особенно все это обострилось в 1923 году, когда вопрос, по какому пути идти советскому кинематографу, перешел из теоретической сферы в практическую. Иначе говоря, фронтально возникала проблема, кто и как начнет.

Пожелтевшие страницы киножурналов доносят до нас эхо давних споров. Отчет в журнале «Кино» «Три диспута о кино». Первый — 26 сентября 1923 года в кинотеатре на Малой Дмитровке, второй — 1 октября в кинотеатре «Мозаика», третий — 22 октября в Большой аудитории Политехнического музея. Нас особенно интересует первый, где докладчиком выступил В. К. Туркин. В его докладе явно ощущаются отзвуки на указания и решения XII съезда Коммунистической партии, выразившего серьезное беспокойство по поводу состояния дел в кино. Самое массовое и важное из искусств переживало острейший кризис кадров, что повлекло за собой и низкое качество отечественных фильмов и их количественную нехватку. Иностранная продукция заполнила советские кинотеатры, они в значительной мере

находились в руках частного капитала. «Поскольку кино,— констатировалось в резолюции Агитпропсекции XII съезда РКП(б) «По вопросам пропаганды и агитации»,— пользуется старой русской картиной или картинами западноевропейского производства, оно фактически превращается в проповедника буржуазного влияния или разложения трудящихся масс. Необходимо развить кинематографическое производство в России как при помощи специальных ассигнований правительства, так и путем привлечения частного (иностранного и русского) капитала, при условии полного обеспечения идейного руководства и контроля со стороны государства и партии».

В докладе Туркина принципиально и нелицеприятно ставится вопрос о кризисе творческих кадров и идейном разброде среди них. Старые режиссеры, актеры, операторы кто умер, кто оказался в эмиграции, кто отошел от дел. Заостряя проблему, Туркин говорил, что «на месте бывшей кинематографии теперь пустырь, разрушение». И на этом «пустом месте» развилось «всякое теоретизирование». Докладчик попытался если не примирить противоборствующие группировки, то навести какие-то мосты между ними, хотя, как будет видно из дальнейшего, он не удержался до конца на этой примиренческой позиции, да и трудно было на ней удержаться. Отдавая дань профессиональному опыту старых режиссеров, Туркин предлагал им активнее поворачиваться лицом к новой действительности и к новым методам профессиональной работы. Он отмечал образование «американского течения», которое, однако, дало еще мало реального: фактически два фильма, оба кулешовских,— «Проект инженера Прайта» и «На красном фронте». Туркин выказал, с незначительными критическими замечаниями, полную поддержку планам Кулешова, указав, что небезынтересно отметить, на близость его творческих поисков мейерхольдовским. Эти соображения Туркина были, к сожалению, забыты в советском киноведении и театроведении. А он поставил вопрос вполне диалектично. Кулешов близок не только Мейерхольду, «хотя их воззрения не идентичны, каждый из них имеет свое лицо... на примере Кулешова можно видеть, что новое скрещивание культуры — театральной и кинематографической — началось...». Тут докладчик выдал желаемое за действительное.

Затем Туркин довольно сердито выступил против «последнего слова левизны в кинематографе»,— Дзиги Вертова и поддержавшего его конструктивиста А. Гана. («кинокл»)* «просто

* Так называли себя молодые кинематографисты, группировавшиеся вокруг Дзиги Вертова.

отвергают современные художественные кинокартины, как не удовлетворяющие их вкусу. И киноки, и конструктивисты, в конце концов, апологеты только своей собственной работы, своей собственной специальности, и поскольку они специализировались на кинохронике и поскольку сюда направляют все свое внимание и свою энергию — они создали апологетику своего дела, своей профессии, объявив все остальное неважным».

Споры на диспуте разгорелись до предельного накала, что, видимо, не входило в планы Туркина. В отчете говорится о столкновении через голову докладчика апологетов художественного реализма (не «натурализма» ли?) в кино с «левыми» (киноками и конструктивистами), — тов. Анощенко — с гг. Вертовым и Алексеем Гапом. Причем победа (большинство аудитории, аплодисменты) осталась за тов. Анощенко, к сожалению, ослабившим моральное значение своего успеха обвинением своих противников в косноязычии, недомыслии и даже в нечистоте рук...».

А. Анощенко, известный в те времена киноорганизатор и критик, выступал в роли лидера традиционалистов, он поносил «футуризм» в кино изо всех сил. Но любопытно: Кулешова, по-видимому, он впрямую не трогал. А тот обрушился не на «архаистов», как можно было бы ожидать, а на... Дзигу Вертова. «Следует отметить, — читаем мы в отчете, — на первом диспуте: выступление педавно еще самого «левого» тов. Кулешова, заявившего себя «реалистом» и обвинившего кинока Вертова в плагиате «киночества» у него, Кулешова».

«Плагиат» сказано, конечно, слишком сильно. Однако существуют если не текстуальные, то смысловые совпадения между статьей Л. Кулешова «Искусство, современная жизнь и кинематограф» и «Мы. Вариант манифеста» — программным выступлением Дзиги Вертова.

Оба этих материала напечатаны в одном и том же журнале «Кино-фот». Правда, Кулешов с некоторыми из своих идей выступал и ранее, в частности в статье «Искусство светотворчества» (1918). Кроме того, ряд его статей и выступлений ходили в машинописных копиях в кинематографической среде. Так что Туркин имел определенное основание заметить в докладе «то, что барабанным боем утверждает кинока тов. Вертов, как свои открытия и достижения, очень просто, давным-давно известно и сказано другими». По-видимому, имелись в виду высказывания Вертова об «американизме» и монтаже. По свидетельству самого Вертова, первоначальный замысел манифеста относится еще к 1919 году... И потом, многое в манифесте расходится с кулешовскими прокламациями. В частности, Вертов предлагал «вре-

мелно» исключить человека как объекта киносъемки и сосредоточиться на съемках движущихся вещей — прежде всего машин. Самое же существенное заключалось в утверждении неигрового, хроникального кино как единственно правомочного и правомерного пути киноноваторства. Это-то и вызвало возражение и гнев Кулешова. Вот он и схватился с Вертовым. Игровое или документальное? Такая возникла альтернатива. С позиций сегодняшнего дня она кажется совершенно неоправданной, а сам спор двух мастеров ненужным и даже нелепым. Разве в кино не хватало места для них обоих?

Однако нельзя мерить прошлое современными мерками. В нашем сознании давно утвердилась идея равноправности и равновозможности разных стилевых течений и тенденций. Двадцатые же годы являлись периодом не только, а зачастую и не столько течений, а художественных группировок и школ. Едва ли не каждая из них претендовала не просто на признание, но и на универсальность прокламируемых ею принципов. В литературе, на театре, в живописи это выражалось с особой четкостью и категоричностью, однако и кинематограф старался не отставать от своих старших братьев. «Всякий, кто не с нами, тот против нас; кто против нас, тот против прогресса». Эти группировки постоянно перемешивались, блокировались друг с другом, снова расходились. Картина художественной жизни была чрезвычайно пестрой. Споры носили очень острый, даже порой грубый характер. Но без них не могла родиться новая художественная культура. Едва ли не каждый новатор был фанатично убежден в своей, и только своей, правоте.

Осенью двадцать третьего года Кулешову казалось, что главными его противниками являются киноки, Дзига Вертов. Исторически понятное заблуждение. И Кулешов неожиданно если не объединяется, то сближается с традиционалистами; во всяком случае, разногласия между ними на время, на короткое время, сглаживаются. На очень простой платформе: давайте ставить побольше игровых фильмов, пусть каждый, кто имеет на то основание, получит самостоятельную постановку. Тут играло свою роль еще одно простое обстоятельство. Как бы в душе ни относились кинематографисты старой закалки лично к Кулешову, мало кто сомневался в его профессиональном праве ставить фильмы. Он, как говорится, находился в обойме. Еще в июле 1923 года решением Коллегии Наркомпроса создается художественный совет Госкино под председательством А. В. Луначарского. В его составе наряду с Д. Вертовым, В. Маяковским и другими находим мы и Л. Кулешова. Выполняя волю партии, Луначарский стремился консолидировать творческие силы в ки-

сценарии, дать возможность им соревноваться друг с другом. Соревноваться не столько декларациями, сколько фильмами. И не случайно Кулешов получает самостоятельную постановку на год раньше, чем он рассчитывал. Ему тогда никто не закрыл дороги. Сложность состояла в ином: найти подходящий сценарий. Сценарный же голод был крайне острый. Писатели зачастую не хотели, да, пожалуй, еще не умели работать для кино. Со старыми же профессиональными сценаристами — их тоже осталось немного — Кулешову было не по пути. Едва только возникает более или менее приемлемый сценарий, как Кулешов хватывается за него обеими руками.

В Москве производством фильмов занимались в те годы четыре основные киноорганизации. Государственная, находившаяся, однако, на хозрасчете, — Госкино, к которому перешло имущество Всероссийского фотокиноотдела, — и три акционерных общества, из них два последних основаны на частном капитале: Пролеткино, «Русь» (в двадцать пятом году преобразована в «Межрабпом-Русь») и «Кино-Москва». Кулешов ориентируется на Госкино, на 1-й кинофабрике которого имелся сценарий «Чем это кончится», написанный поэтом Н. Асеевым. Закономерно, что сценарий Асеева предложили Кулешову: они были близки друг к другу по своим творческим взглядам и склонностям. Из всех тогдашних литературных группировок лефовская проявляла наиболее активный интерес к кинематографу. В. Маяковский не только писал сценарии и подвизался в качестве киноактера, он многое сделал и для пропаганды нового искусства и обоснования его ведущей роли в художественной культуре XX столетия. «Для вас кино — зрелище. Для меня — почти мирозерцание. Кино — проводник движения. Кино — новатор литератур. Кино — разрушитель эстетики. Кино — бесстрашность. Кино — спортсмен. Кино — рассеиватель идей». Естественно, что эти позиции ЛЕФа разделял его друг и последователь Н. Асеев. Он сотрудничал и в кинопрессе, выступая в качестве рецензента фильмов, причем весьма требовательного, если не сказать вездельного.

К сожалению, литературный сценарий «Чем это кончится» не сохранился. Но известно, что с самого начала одним из его героев являлся американский финансист мистер Вест, направляющийся в Москву, чтобы лично убедиться в «ужасах» большевистского режима, сведения о котором он почерпнул из желтой прессы. Говоря современным языком, Асеев задумал острополитический фильм, что было созвучно идеям и настроениям Куле-

шова. Созвучна ему была и поэтика литературного сценария, тяготеющая к поэтике плаката. Сам мистер Вест, что подчеркнуто его, так сказать, «безымянным» именем, есть лицо условно-собирательное. Своего рода герой-маска, гротесковая фигура, поставленная в гротесково-комедийные, но и отчасти в бытовотипические обстоятельства. Веста предполагалось столкнуться с реальной советской действительностью, что лучше любых слов должно было разоблачить пропагандистские измышления американских газет о революции и строительстве социализма.

Однако сценарий привел Кулешова и в некоторое уныние. Не случайно за него не спешили браться другие режиссеры. Поэтическая фантазия Асеева явно не соответствовала возможностям и специфике кинематографа, не считалась с нею. До нас дошел эпилог первого варианта, ясно свидетельствующий об экранной некомпетентности его автора. Герои возвращаются в Америку. В поезде едет телохранитель финансиста, Джедди. Потом вдруг появляется его возлюбленная, Эли, с мальчишками-беспризорниками, в частности Сенькой Свищом. Столь же неожиданно возникает сам сенатор вместе с авантюристом Жбаном, с которым он, по-видимому, нашел общий язык. Вот как это все описывается Н. Асеевым.

«Джедди возвращается в Америку.

Купе спального вагона. Джедди спит, приткнувшись в углу. Проходит проводник и затеняет свет, бьющий в лицо Джедди. Потемневшее купе разворачивается в теннисную площадку. По одну сторону сетки — Эли со своими питомцами, по другую — Джедди. Начинается партия, причем на мячах и ракетках явно видно надпись «МОПР».

Среди зрителей втискивается с одной стороны финансист Джон Вест, с другой — авантюрист Жбан. Партия разыгрывается вначале спокойно, затем превращается в общий поток мячей.

Есть на что посмотреть!

Мяч, посланный Сенькой Свищом, попадает в пузо Джона Веста. Мяч, летящий со стороны Джедди, расплющивает физиономию Жбана. Вообще мячи летят как-то странно. Они то и дело сбивают котелки и цилиндры наиболее франтоватых зрителей, удаляющихся в негодовании; их, однако, не убывает, так как на места цилиндров выступают все больше кепи рабочих.

Какая же это игра?

Пострадавшие Вест и Жбан возмущены. Партия идет против всяких правил. Жестикулируя, они пробиваются к барьеру и заступают в изумлении. Вместо мальчишеских команд Джедди и Эли — шеренгами отряды Коминтерна. Мячи продолжают ле-

теть через сетку. Их ловят рабочие со всех сторон. Вест и Жбан смотрят выпуча глаза друг на друга. Их разделяют мускулистые плечи смеющегося рабочего, который, указывая на площадку, говорит им:

«Это честная игра!»

Расталкивая их, он присоединяется к одной из групп, все более пополняемой прибывающими рабочими.

Эли и Джедди подходят к сетке и через нее пожимают друг другу руки. Сетка становится водой океана. С двух материков Эли и Джедди протягивают друг другу руки. Мячи продолжают лететь с одного берега на другой. За Эли и Джедди — прибывающие рабочие массы...».

Передать все это на экране кинематографу 20-х годов было просто не под силу. Но и отказаться от асеевского сценария означало для Кулешова на неопределенный срок остаться без работы на кинопроизводстве. «Доказать, что сценарий не получится на экране, и самому Асееву и тогдашним руководителям мы тоже были не в состоянии. Мы были не в состоянии доказать, что не получатся летящие мячи с «явственно видимой подписью «МОИР», не получатся мячи, сбивающие котелки и цилиндры франтоватых зрителей, не получится то, что «на месте цилиндров выступает все больше и больше кепи рабочих», не получится, что «сетка становится водой океана» и что «с двух материков Эли и Джедди протягивают друг другу руки».

Коллектив Кулешова принял решение: можно сказать, явочным путем переписать, переделать сценарий. В сущности, написать новый. Так оно во многом и получилось, хотя исходная ситуация, самая идея Асеева относительно приезжающего в Москву американского финансиста, осталась. Этого не стоит забывать, тем более что Асеев вряд ли бы согласился с абсолютно полной переделкой своего материала. Надо также иметь в виду, что формально он и сегодня является автором сценария фильма «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» (таково окончательное название фильма, иногда он анонсировался с усеченным заголовком: «Необычайные приключения мистера Веста», «Приключения мистера Веста» и даже просто «Мистер Вест»). В титрах фильма в качестве сценариста фигурирует лишь Н. Асеев.

Новый литературный вариант создается Кулешовым в сотрудничестве с В. Пудовкиным и при активном участии остальных членов коллектива — они вносили свои предложения. Этот вариант полностью тоже не дошел до нас, но в журнале «Кино» была опубликована за подписью Асеева его первая часть, еще под старым названием «Чем это кончится». Редакция снабдила

публикацию следующим примечанием: «Печатается с разрешения автора и Госкино. Это первый киносценарий Н. Асеева — одного из самых интересных и талантливых представителей литературного «ЛЕФа». Отмечаем в сценарии Н. Асеева соединение острой литературной формы — которая в плане кинематографическом должна отразиться в надписях (заключенных в рамках) — с острым подходом автора к кино. Этот сценарий одновременно интересный материал для чтения и прекрасный материал для кинопостановки. Этот сценарий был значительно переработан режиссером Львом Кулешовым, который приглашен в Госкино для его постановки и к таковой уже приступил».

Я привожу это примечание редакции и как бесспорное свидетельство согласия Асеева с переделками. Сам же фильм поэту не понравился, он назвал его «печальным опытом». Особенно ему пришили не по душе эпизоды с Джедди: «Ковбой, пущенный с лассо по Москве, был жалостным жестом американско-московорецкого стиля». Но я склонен думать, что дело не только в этом ковбое. Писатели не любят, когда, даже с явным улучшением, меняют их сценарии, тем более что по выходе «Мистера Веста» на экран об Асееве, когда фильм хвалили, в рецензиях почти не упоминали; зато упоминали, когда ругали.

Но и опубликованный в журнале «Кино» литературный вариант «Чем это кончится» не является окончательным. Изменения вносились и в ходе съемок, в чем нетрудно убедиться, сопоставляя монтажную запись с текстом публикации. (Официально узаконенного монтажного фильма не существует, монтажную запись осуществили студенты-киноведы ВГИКа.)

Вот как выглядел в литературном сценарии эпизод прибытия Веста в Москву. На вокзале, когда он наклоняется, чтобы застегнуть подвязку на носке, беспризорник Сенька Свищ крадет его портфель. Телохранитель Джедди — он отлучался для перевозки багажа, — вернувшись, успокаивает хозяйина. Это, дескать, пропaja не существенная. Документы в портфеле второстепенного значения. Долларов тоже пропало немного. Обидна, конечно, утрата фотокарточки миссис Вест, но тут уж ничего не поделаешь, образ ее все равно живет в сердце Веста. Далее следует рассказ о Сеньке Свище, который направляется, прижимая к груди портфель, в некую «слесарную мастерскую», которую содержит авантюрист Жбан. Познакомившись с содержимым портфеля, тот решает отнести его в американское консульство. Там Жбан встречается с Джедди и навирает ему с три короба насчет того, как попал в его руки этот портфель.

В фильме же сразу после обнаружения пропажи на вокзале начинается безумная гонка Джедди по снежной Москве; гонка, монтажно перебиваемая эпизодом в логовище Жбана. Это уже не «слесарная мастерская», а, скорее, воровская «малина», где собирается «теплая компания»: Франт, Графиня, Одноглазый. Эпизод тоже дан в энергичном темпе. Любопытно, что в фильме меняются даже надписи, они становятся более выразительными и емкими. В сценарии эпизод с кражей начинался надписью: «Плохая система носкодержателей», в фильме — «Плохая система подвязок». В сценарии чисто информационная надпись, в сущности, лишняя, поскольку все ясно из изображения: когда Джедди суетится с багажом и успокаивает Веста, сообщается: «Секретаря должно заботить все... даже настроение духа своего патрона». В фильме: «Мужайтесь, хозяин, я сумею вас охранить в этой варварской стране». Далее следуют сцены, ставшие теперь киноклассикой:

«62. Джедди смотрит на свой револьвер.

63. Его руки пересчитывают патроны в барабане.

64. Вест довольно улыбается.

65. Вест садится в машину, Джедди берет чемодан с надписью «J. West», обходит машину и смотрит на номер.

66. Номер машины «999».

67. Джедди забрасывает чемоданчик на крышу машины и залезает туда сам.

68. Пистолет два раза стреляет.

69. Трогается колесо машины.

70. КОМФОРТ — ПОНЯТИЕ ОТНОСИТЕЛЬНОЕ (надпись. — Е. Г.).

71. Сепька на буфере едущего трамвая.

72. На ПОСТУ.

73. Джедди на крыше машины, едущей по пустынным улицам.

74. КОГДА-ТО ЭСТЕТ, ТЕПЕРЬ ПРОСТО АВАНТЮРИСТ — ЖБАН.

75. Далее идет эпизод в логовище Жбана — кадры 75—106.

...107. На крыше едущей машины Джедди, он оглядывается по сторонам. Его чемоданчик падает.

108. Чемоданчик на дороге.

109. Джедди оглядывается.

110. Чемоданчик на дороге.

111. Джедди на ходу соскакивает с машины.

112. Джедди подбегает к чемоданчику.

113. Он хватает его и убегает.

114. Машина с номером 999 сворачивает направо в перекресток.

115. Другой перекресток. Встречаются две одинаковые машины и разъезжаются в разные стороны. Джедди добегают до развилки, останавливаются в нерешительности.

116. В ГОЛОВЕ ДЖЕДДИ ВСЕ ПЕРЕВЕРНУЛОСЬ.

117. «999» наплывом сменяется «666».

118. Джедди бежит влево.

119. Он догоняет машину, смотрит на номер, останавливается и оглядывается. Появляется извозчик.

120. Перепуганное лицо извозчика.

121. Джедди, бросив чемодан, бежит за ним.

122. Джедди бежит за извозчиком.

123. Джедди метает лассо.

124. Петля на шее извозчика.

125. Лошадь.

126. Джедди стаскивает извозчика с саней.

127. Подтаскивает его к дереву, обматывает веревкой.

128. По тротуару идет женщина; увидев происходящее, испуганно поднимает руки и тянется назад.

129. Джедди стреляет в сторону.

130. Женщина хватается за столб и сползает вниз.

131. Садится на землю, раскинув ноги вокруг столба...» Затем в события вмешивается милиция, на улице собирается толпа. Джедди лихо мчится на санях по Москве.

Из этого отрывка видно, что Кулешов применяет весь комплекс средств и приемов, характерных для монтажного кино. Тут и энергичное развертывание действия, резкое чередование отдельных сцен, быстрая смена планов, обыгрывание деталей, ракурсная съемка. Переработка сценария шла в направлении заметного усиления его эксцентризма, гротесковости. Режиссер учитывает возможности каждого исполнителя, дает ему возможность всесторонне выказать себя на экране. Как уже было сказано выше, в переработке сценария участвовали все члены коллектива. То есть сам процесс съемки фильма осуществлялся несколько не «по теории». Согласно кулешовским прокламациям, в основу любого фильма надо было класть строго рассчитанный, «закономерный» сценарий, позже его назовут «железным», и снимать по нему так, чтобы натурщики точно исполняли режиссерское задание. А жизнь и творческая интуиция подсказывали и иной путь — импровизации, которая, правда, сосуществовала, и вполне органично, с расчетом почти инженерным. Кулешов вместе со своими друзьями тщательно продумывал каждую сцену, на съемочную площадку, будь то натура, будь то павильон, он выходил с четким планом действий. Но сами планы менялись в ходе работы над фильмом, дополнялись, обогащались.

К фильму было сделано немало эскизов (они не сохранились). Большинство из них принадлежало В. Пудовкину, который выступал в качестве художника — плюс к тому, что он являлся соавтором сценария и исполнителем роли Жбана. Но он не располагал временем, поскольку съемка осуществлялась в кратчайшие сроки и еще более кратким являлся подготовительный период, чтобы неторопливо, заранее написать все эскизы в их сценарной последовательности. По воспоминаниям А. Хохловой, «часто Кулешов подробно рассказывал декорацию (какой он ее видел) и Пудовкин ее зарисовывал». Многие декорации делались с учетом пожеланий оператора, им являлся опытный профессионал, составивший себе кинематографическое имя еще в дореволюционные времена, — А. Левицкий. Он проявлял большую заботу о достижении световых эффектов, особенно в павильонных съемках. И кинофотография вышла на славу. Отчетливо и выразительно выявлялись на экране актерские крупные планы, лаконично и убедительно передавалась вся атмосфера действия.

«Мистер Вест» был действительно коллективной работой. Вдохновенной, творческой. В нее Кулешов вложил всю свою душу, весь опыт и знания. А трудности были огромные. Если никто не чинил препятствия Кулешову по получению самой постановки, то тогда, когда она началась, объявилось немало недоброжелателей. Слухи о ковбое, мчащемся по улицам Москвы, распространились быстро. «Чудит Кулешов», — зашептали кругом. Сложность заключалась в том, что он обязан был снять картину коммерчески оправданную, которую он, однако, хотел снять и как картину экспериментальную, подтверждающую истинность его концепций. Последнее лично для него являлось самым важным, однако он не сбрасывал со счетов и первое. Немало имелось и чисто объективных трудностей. Прежде всего не хватало пленки. Ее так экономили, что дубли снимали лишь в крайних случаях. Работали кулешовцы на 3-й фабрике Госкино — она располагалась около Киевского вокзала. До революции это было киноателье Ермольева. Ателье подремонтировали, но его производственно-техническая оснащенность находилась на крайне примитивном уровне. Как свидетельствует «Киногазета», несколько старых висячих юпитеров, несколько боковых, один ручной и фонари — вот, пожалуй, и вся светотехника. А Кулешов стремился снять картину не просто профессионально, но так, чтобы технически она не уступала американским образцам. Выиграть это соревнование можно было лишь за счет виртуозного мастерства и пламенного энтузиазма.

Как и при подготовке показательных вечеров, члены коллектива не гнушались никакой работы. Им следовали и другие члены съемочной группы. Никто не ждал, чтобы кинофабрика подготовила соответствующий реквизит. Больше надеялись на собственную инициативу и изобретательность. Директором группы являлась Т. Л. Левингтон, помогавшая Кулешову еще в его работе над фильмом «На красном фронте», у нее формально имелся лишь один помощник — Лео Мур (Л. Мурашко). На самом же деле дружно помогали все. Потребовался для съемок американский флажок. Одна из учениц сделала его из обыкновенного носка, нашив на него звезды и полосы. Понадобился пулемет. Добыли и его. Каждая мелочь продумывалась досконально, точнее говоря, мелочей просто не существовало: к работе относились как к священнодействию, в котором все важно. Вот, например, письмо П. Подобеда (он исполнял роль мистера Веста) к Кулешову по поводу... дужек очков:

«24 ноября 1923 г.

Дорогой Левушка!

Возвращаю Вам очки. Увы, они сделаны неладно: коротки держалки. Они очень плотно притягивают очки к глазам, и, благодаря тому, что нет никакой возможности передвигать очки по носу, я буду лишен возможности играть этим движением.

Получается скучно. Очень боюсь, не велики ли очки. А это последнее обстоятельство не могу испытать из-за держалок. Сказать откровенно — раздражен, потому что сегодня пропадает вечер и остается мало времени, чтобы привыкнуть к этим очкам, когда они будут исправлены. И такая обида, что я те фогелевские очки вернул обратно.

Если они еще у Вас, не дадите ли их посланному для меня. Поработаю хоть с ними.

Жму руку. Ваш П. Подобед».

Обратим внимание на сам стиль письма. Дружеское «Левушка» и уважительное «Вы». Никакого амигошонства вроде нынешних «старик» с непременно «тыканьем» — вроде бы друзья, а на самом деле далеко отстоящие друг от друга знакомые. И письмецо-то, кажется, по совсем частному поводу, но за ним стоит многое: и тревога об общем деле, и сожаление о возможно потерянном вечере — автор привык ценить свое время, и никакого заискивания перед режиссером...

На съемке жили как бы одной семьей. Как вспоминает А. Хохлова, Т. Левингтон наняла бывшую кухарку Протазанова и организовала на студии обеды для съемочной группы. Каждый вносил деньги по своим возможностям — тоже примечательный штрих. К столу приглашались и осветители, к студийным рабо-

чим Кулешов еще с ханжонковских времен относился всегда уважительно и просто. Отличившемуся на съемке полагалась длинная котлета...

Вместе с тем Кулешов являлся очень требовательным режиссером, даже с замашками «диктатора». Особенно доставалось Б. Барнету — исполнителю роли Джедди, актерски самой трудной. У Барнета же было сравнительно слабое сердце, что в своем решении не всегда учитывал Кулешов. На этой почве возникали у них конфликты, но Барнету действительно порой было очень трудно выполнять то, чего хотел от него Кулешов. Ныне особо сложные трюки делают каскадеры, тогда же кулешовские актеры все делали сами. Так требовала и «теория», да и неоткуда было приглашать дублеров. И средств на то не имелось.

Основной трюковой сценой явился знаменитый «перелет на канате». Он навеян американскими лентами, в частности комедиями с участием Гарольда Ллойда, на которого был похож П. Подобед.

...Продолжается погоня, только теперь милиционеры преследуют Джедди, который оказывается на крыше дома. Преследователи совсем близко. Джедди видит канат, перетянутый через улицу на высоте шестого этажа. Он мгновенно принимает решение: воспользоваться канатом. По замыслу эпизода, в тот момент, когда Джедди почти достигает крыши противоположного дома, канат обрывается, и Джедди летит вниз, не выпуская конца каната из рук, и бомбой влетает через разбитое им окно в цекую библиотеку.

Съемка, естественно, проводилась на натуре, на улице с двумя находившимися друг против друга шестиэтажными домами. На крыше в промежутке между этими двумя домами была закреплена веревочная перемычка, от которой под прямым углом шел канат, по которому и должен был ползти Джедди. Когда он «приближался к середине улицы, конец каната, закрепленный на крыше правого дома, помощники открепляли и отпускали, и Джедди должен был начать раскачиваться на канате, как маятник...». Съемка проводилась без каких-либо предохранительных сеток, так как кадр хотели сделать максимально «страшным» — показать и землю и всю высоту домов. Актера подстраховывал только карабин с цепью, прикрепленный к кожаному браслету на руке. Этот карабин и спас Барнета, когда он, почувствовав себя на съемке плохо, выпустил из рук канат. Актер завис на высоте шестиэтажного дома над серединой улицы, и его пришлось снимать пожарным.

Даже на старости лет, вспоминая об этом случае, Кулешов упрекал Барнета в легкомысленной переоценке своих сил. Ве-

роятно, все-таки перед актером была поставлена непосильная задача. Ее выполнил Фогель, то есть пришлось пойти на дублера. Фогель с чисто немецкой педантичностью долго тренировался, а затем легко и спокойно выполнил трюк. И выполнил его на совесть. Как на совесть выполнены и другие трюковые съемки, в частности драки. Тут уж, слава богу, никто не пострадал, хотя дрались вроде бы «всерьез», создавая полную иллюзию натуральности сцены. По мнению Кулешова, «до сих пор в нашем кино (это писалось в 60-е годы. — Е. Г.) актеры не умеют драться так естественно, как бывшие члены «коллектива». Может быть, дерутся сейчас и не хуже, но ту беззаветную самоотверженность, с которой кулешовцы относились к работе, ныне встретишь не часто. Подвиг подолгу снимался в одной пижаме на морозе, Галаджев растирался снегом — не несколько минут, а час или два. Хохлова выходила на съемочную площадку с температурой 40°, она заразилась на фабрике корью. Но, конечно, весь этот энтузиазм ничего бы не стоил, если бы не та профессиональная выучка, которую обрели кулешовцы на занятиях в мастерской. Актеры прекрасно понимали режиссера, а он их. Вжился в съемочную группу и «старик» Левицкий (ему было тогда под сорок). Словом, делали фильм на едином дыхании, в едином порыве.

Зарубежные киноведы, писавшие о Кулешове, не без удивления отмечали его личную скромность — качество, не слишком распространенное в режиссерской среде. Действительно, как правило (у этого правила есть досадные исключения), Кулешов не страдал режиссерским самомнением и не умел, особенно в молодые годы, выигршно «подавать» свои фильмы. «Мистер Вест» представлялся им преимущественно как экспериментальный опыт постановочно-производственного соревнования с океанской кинематографией, в ходе которого проверялись выработанные в лабораторных занятиях принципы и нормы. О содержательной же стороне создаваемой картины он практически ничего не говорил. Тем самым он волей-неволей нацеливал критику и зрителей на ее узкоэстетическое восприятие. Ни Эйзенштейн, ни Нудовкин так не поступали.

Готовясь к съемкам своей первой картины, «Стачка», Эйзенштейн, о чем уже отчасти шла речь выше, хотел решить для себя немало чисто формальных задач, но в интервью перед началом работы он указывал (и, разумеется, совершенно искренне) и на свое желание показать революционную борьбу рабочих масс.

В. Нудовкин, приступая в 1925 году к работе над «Механикой головного мозга», подчеркивал: «Целью картины является популяризация учения академика И. П. Павлова об условном

рефлексе как основе так называемой «психической» деятельности человека. Не приходится говорить о колоссальной общественно-воспитательной ценности предпринимаемой работы». Лев Кулешов, имея в руках политический сценарий Асеева и поставив остропублицистическую сатирическую комедию, в своих устных и печатных выступлениях как бы намеренно принижает ее гражданскую направленность. С этой точки зрения примечательна его статья «Мистер Вест», написанная вскоре после окончания фильма. В ней фактически речь идет лишь о постановочно-производственных моментах. «Точное производственное построение движения натурщика, временная организация движения, различные способы монтажа использованы в ленте и — на пробных кусках — дали ожидаемые нами результаты. Лучшие места картины удалось сделать так, что схематическая линия построения совершенно незаметна и нужный результат расчета подается в чистой форме». Статья завершается следующим пассажем: «...«Мистер Вест» наша первая производственная работа, и мы могли к ней подойти только ученически. И лучшее, что мы сейчас можем сделать, — это приобрести максимальное количество ученической скромности, для того чтобы иметь больше силы, дальше развивать свои рабочие положения, приобрести опыт и знание в кинопроизводстве».

Тут, пожалуй, дело не только в личной скромности режиссера. Дело еще в ином. Общественное самосознание Кулешова несколько отставало от его творческой интуиции и художественной практики. Он уловил в асеевском сценарии его идейную направленность и выразил, даже углубив ее, на экране, но простодушно решил, что с этим вопросом все всем ясно, а вот чисто профессионально-кинематографические вопросы, они-де неясны, и на них надо сфокусировать внимание.

Дорого обойдется ему такое простодушие! Пройдут годы, и загорятся кампании по борьбе с формализмом или каким-то еще иным «измом». «Мистера Веста» мало кто сможет посмотреть, зато высказывания Кулешова будут в памяти, на виду. Попробуй докажи, что твой фильм не есть «формалистическое извращение в чистом его виде», если ты сам представлял его (и сто раз повторял это) как лабораторно-экспериментальное произведение. Кулешову оставалось лишь одно: каяться в не совершённых им ошибках, а когда к ним приплюсовывались ошибки совершённые, то он попадал в тупиковое положение.

А между тем «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» по своему содержанию и теме вполне актуальны и в 80-е годы. Каждый, кто бывал за границей, кто знаком с писаниями буржуазных авторов о нашей стране, хорошо

знает, сколько небылиц, клеветы, глупостей нагораживают они о ней и сколько нынешних мистеров Вестов продолжают им верить. Мы говорим этим господам: приезжайте в Советский Союз, и если вы честны и искренни, то убедитесь на личном опыте в полнейшей несостоятельности и лживости той «объективной» информации, которой вас ежедневно пичкают. Политическое звучание «Мистера Веста» никак не устарело. Первым в советской кинематографии Кулешов выступил против клеветнических измышлений о нашей родине, за честный диалог, в том числе и на уровне личных контактов, между людьми разных социальных систем.

Проработав два года в старом русском кино, пообщавшись с самым разным людом и в кино и вне его, наблюдая нэпманскую реальность, он хорошо представлял себе, что есть обыватель. И он отлично понимал, что американский обыватель по сути своей мало чем отличается от любого другого, в том числе и российского.

Ни Вест, ни Джедди, ни Эли не представляют собой национально четко обозначенных типов американца. Они фигуры во многом, если не в решающей мере, условные. Герои-маски, сквозь которые проглядывает и конкретное и общечеловеческое, «сущностное», если воспользоваться здесь любимым определением молодого Маркса. В исполнении П. Подобеда мистер Вест по-американски самодоволен, но и вполне космополитично трусоват, лежковерен, хотя в общем он человек и незлой, незлонамеренный. В начале фильма он представлен в некоем условном интерьере играющим с голубями. Он любит животных, а еще больше — свою заботливую жену, фотокартонку которой всегда носит с собой. По должности он председатель общества христианских молодых людей. Почему он решает отправиться в Советскую Россию, особенно не мотивируется. Решает и решает. Мало ли кто и почему ездили к нам в те годы отовсюду. Однако тут в фильм сразу вводится политический момент: Веста специально натравливают против нашей страны. Некая молодая женщина приносит ему журналы и письмо: «Дорогой сэр! Узнав о вашем смелом решении посетить страну большевиков, мы посылаем вам нью-йоркские журналы, изображающие типы теперешней варварской России. Советуем подумать об охране и оружии...» Вместе с супругами Вестами зритель получает возможность рассмотреть звероподобные лица «большевиков». Жена мистера Веста в отчаянии, а он чувствует себя героем. Но, уступая ее мольбам, он соглашается взять с собой телохранителя. Вот и весь «американский» эпизод, который нужен Кулешову, чтобы энергично ввести зрителя в сюжет. Далее идет надпись: «Через месяц ранним утром

Вест прибыл в столицу большевиков». Разумеется, вместе с телохранителем — «ковбоем» Джедди.

Обратим внимание, как они оба одеты. Мистер Вест наряжен в необыкновенную доху, которую, наверное, не надел бы ни один американец, в его боковом кармане торчат пять или шесть огромных авторучек, на голове летняя шляпа, на носу те самые забавные очки, о которых столь пекся Подобед, в руках — американский флажок (сделанный из носка). Джедди выступает в невообразимых меховых штанах. Вещи, реквизит наделены комедийным значением, они призваны подчеркнуть шаржированность всей исходной ситуации. Это уже шарж на те представления о бытовой обстановке в «варварской» Москве, которые присущи невежественным людям на Западе: иные же из них и до сих пор считают, что Москва расположена в Сибири.

Как мы помним, беспризорник Сенька Свищ (этот одет уже с соблюдением бытовой достоверности: беспризорник есть беспризорник) стащил у Веста на вокзале портфель. Тут в фильм входит его вторая тема — эпизод дна. Это «теплая компания» по главе со Жбаном — В. Пудовкиным. Она тоже дана в гротесковой манере, но опять-таки с большим приближением к реалиям дня. Жбан — Пудовкин, в котелке и при галстукке, не просто жулик, аферист, он еще обладает немалой фантазией и даже остротой ума. Сначала, впрочем, мы видим его совершенно опустившимся бандюгой, переоденется он потом, когда пойдет «охмурить» Веста. Пудовкин равно уверенно чувствует себя в роли грубого уголовника и почти изысканного афериста. Он же, как представляет его надпись, «когда-то эстет, теперь просто авантюрист». Кулешов, конечно, не зря назвал атамана воровской шайки «эстетом» — это был щелчок по носу тем, кто продолжал мнить себя ревнителями «чистого искусства».

Бандитская «хаза» дана в фильме с большей выдумкой. Декоративно, по реквизиту все решено очень просто, если не сказать — скетично: в кадре заявлены два-три предмета, каждый из них имеет строго функциональное значение. Если на столе лежит зеркало, то оно комедийно обыграно. Графиня — Хохлова пользуется им, чтобы подкрасить губы. Прихорашиваться в таком вертепе более чем странно, это, естественно, вызывает улыбку. Половой щеткой никто, видимо, не пользуется по прямому ее назначению. Она нужна, чтобы вызвать, постучав об пол, обитающего ниже члена шайки — Одноглазого (С. Комаров). Неожиданная деталь: любимое его занятие — играть с белой мышью. Странные люди. Из подполья. Франт (Л. Оболенский) пытается сохранить какое-то достоинство и в этой обстановке, что не мешает ему вполне «интеллигентно» пить, аристократически морщась, «русский кок-

тейль» — пиво с водкой. Жбан первым почувал запах большой аферы. «В воздухе пахнет долларами!» И вскоре выясняется, что Жбан, готовый продать и кунить кого угодно, не чужд определенной политической ориентации. Он отправляется разыскивать мистера Веста, желая предстать перед ним в качестве противника большевистского режима. Но он им и действительно является.

Рассказ Жбана (оживающий на экране) о том, как попал ему в руки злополучный портфель, — это «готовая корреспонденция для американских газет». Тут, разумеется, фигурирует тюрьма, откуда выезжает страшный мужик с пушкой в саях. Оттуда вываливается портфель, наш герой, рискуя собственной шкурой, подхватывает его, открывает его и видит американский флаг. «Я, — торжественно заявляет Жбан, — обнажил голову перед флагом культурнейшего из государств мира». Вот так, ни больше ни меньше. О «культурнейшем из государств мира» писала не только желтая западная пресса. Мифы о нем усиленно распространялись и в русской мещанской среде. Вкладывая эту реплику в уста атамана воровской шайки, Кулешов точно прицеливал свой удар — удар по мещанству, причем по своему, доморощенному, которое и в те времена охотно предавалось низкопоклонству перед всем американским, если оно американское. Патриотическое чувство всегда было органично присуще Кулешову, только он выражал его не в лозунговых формах, а произывал им самую ткань создаваемого произведения.

Конечно, преклонение Жбана перед Америкой не помешало ему обвести вокруг пальца доверчивого Веста и инсценировать потом покушение на него. Заняты эпизоды, когда Веста возят по «большевистской Москве». Его уверяют, что кругом разруха и разгром. Вот одни развалины — здесь-де раньше был университет; вот другие развалины — это императорский театр... Теперь Вест «готов». Он отдается в руки Жбана, тот приводит его в «надежное убежище». Там разворачивается целый каскад сцен, где главную роль играет коварная графиня фон Сакс — А. Хохлова.

Гротеск, эксцентрика — родная стихия Александры Хохловой. Она то резка, угловата, то жеманно-женственна, то весела, то печальна — и всегда неожиданный, характерна, броска. В пьесе ей играли и другие натурщики. В прошлом некоторые из их персонажей, возможно, принадлежали к «хорошему обществу», или, во всяком случае, знали лучшие времена. Теперь они, особенно Жбан или Франт, хотят что-то из себя показать, что-то путное представлять, а на самом деле они вкупе с остальными уголовниками давно уже, в сущности, выброшены на свалку истории.

Стоит подчеркнуть, что в литературе, а также и в кинематографе начала 20-х годов нередко можно было встретиться если не

в прямой идеализацией, то с некоторой романтизацией блатного мира. Ее не чужды некоторые стихотворения С. Есенина из цикла «Русь кабацкая», она порой проскальзывает в рассказах и повестях некоторых писателей. Кулешов последователен в своем неприимном отношении к нэпманскому дну. Он не трактует его однозначно дурным, но и никогда не любит его им. И его актеры, показывая своих блатных персонажей людьми энергичными, предприимчивыми, не лишенными порой определенного шарма, акцентируют внимание свое и зрителя на том, что это все-таки прежде всего жулики, проходимцы, бандиты, у которых за душой нет ничего святого. Отсюда и возникает необходимость отстраниться от них, показать их как бы со стороны. Кулешовцы порой чересчур увлекались ритмикой, пластикой, но обнажение приема находилось именно в стилистике вещи, составляя самую ее душу. Эта стилистика синтезировала в себе точную изобразительность с острохарактерной выразительностью. Кулешов преследовал две, казалось бы, взаимоисключающие задачи. Дать на экране все с предельной натуральностью и одновременно отойти от нее, не впасть в натурализм, который он справедливо ассоциировал с поэтикой дореволюционного фильма. То есть он шел по пути поэтического реализма, хотя самое это слово, отдавая дань лефовским предрасудкам, не употреблял.

Позднее, видимо, под влиянием многолетней критики (если тебе годами доказывают, что ты ошибаешься, поневоле начнешь сомневаться в самом для тебя бесспорном), Кулешов едва ли не извинялся за эту чрезмерную «натуральность». В книге «50 лет в кино» он писал: «Мы считали, что материал кинематографии — реальность, настоящее, и поэтому принципиально отказались от актерского грима. Правда, усы, бакенбарды, бороды наклеивать все-таки разрешалось, по предпочтению отдавалось настоящей, а не искусственной «растительности». Отсутствие грима, то есть общего тона и раскраски лица, возведенное нами в «принцип», дало плохие результаты для актрис. Дело в том, что пленка усиливает (в особенности при резкой оптике, которой операторы снимали в те времена) строение фактуры кожи, подчеркивает ее недостатки, шероховатости и прочее. Грим по-настоящему это не только изменение лица актера, но и ретушь — сглаживание недостатков, которые ретушер легко убирает на фотографиях и не в состоянии убрать на кинопленке. Мы объявили: «игра без грима». Без грима снимали и этим уродовали и старили наших актрис и молодых людей (правда, положение более или менее спасалось тем, что наши актрисы в те годы были действительно молоды)».

Нет, никого Кулешов не уродовал. Снимать «без грима», понимаемого как эстетический принцип, означало строгое следование реальности, которую в данном случае, в «Мистере Весте», не было никакой необходимости ретушировать, приукрашивать — зачем приукрашивать Веста, Жбана, графиню? Это сразу нарушило бы цельность вещи. Слава богу, что Кулешов тогда доверился своей творческой интуиции. Он делал то, что нужно было делать. Его актеры должны были взять и брали зрителя своей неподдельной и неприукрашенной молодостью, энергией, стремительностью. Гораздо точнее Кулешов оценил историческое значение своего опыта незадолго до смерти, вспоминая на страницах журнала «Искусство кино» о фильме «На красном фронте». Он вновь обращается к дорогому ему термину «натурщик» и отмечает, что этот термин «подвергался самым ожесточенным нападениям, но дело ведь не в термине, а в существе. Мировое кино 60-х годов стремится к наибольшей жизненной достоверности в поведении актеров на экране, к «настоящему человеку» в фильме. К этому стремились и мы, воспитывая не «традиционных» актеров, а «натурщиков». Тут же он подчеркивает, что «натурщики» вовсе не представляли собой послушных манекенов в руках кинорежиссера. «Натурщик — это натуральный, естественный, такой, как в жизни, но умеющий все делать человек. Выше и совершеннее, чем театральный актер».

И действительно, практически все исполнители в «Мистере Весте» получили возможность свободно выявить на экране свои природные данные и профессиональные способности. Тем самым актеры далеко вышли за пределы сценария. Вышли не формально: никакой отсебятины не допускалось. Но они обогатили сценарный материал светом своей личности, своим отношением к изображаемому на экране. Ни в каком сценарии, ни в литературном, ни в режиссерском, невозможно было полностью запрограммировать творческое поведение А. Хохловой, В. Пудовкина, П. Подобеда, Б. Барнета. Они, повторяю, вносили в роль самих себя, а каждая из этих ролей примеривалась к ним. Общая же творческая позиция у всех была единой, общей. И натурализм им, выдумщикам, романтикам в душе, был совершенно чужд. Предвосхищая эстетику Б. Брехта, Кулешов и его актеры «показывали» своих диковинных персонажей, как бы отстраняясь от них, выступая в роли активных интерпретаторов происходящего на экране.

Это было особенно необходимо потому, что фильм представлял собой двойную пародию. Он пародировал, высмеивал незадачливого сенатора и ловких жуликов, но пародировал еще и массовые стереотипы американского кино и его восприятия. Ков-

были на вестернов всерьез совершали свои фантастические подвиги в долинах и ущельях, городках и салунах «Дикого Запада». Американцы добивались, и часто весьма успешно, того, что зритель проникался магической верой в достоверность самых недостоверных ситуаций, — производилась натурализация мифа. Она достигалась за счет предельного правдоподобия деталей, которые тушевали неправдоподобие целого. По словам критика и режиссера Лео Мура, массовый зритель уверовал в то, что на фильм голливудского производства «можно положиться. Раз так показано в картине — значит, верно. Всякая мелочь учтена, каждая бытовая деталь показана со знанием дела».

Кулешов же, пуская своего «ковбоя» по Моховой, по Красной площади, по Якиманке, мимо Александровского сада и храма Христа Спасителя, словно бросал вызов натуралистическому правдоподобию. Реальный фон? Пожалуйста. Москва снималась вполне хроникально, по принципу «непричесанной» природы. В уличное действие органично вкрапливались актеры. Кстати, из них «набирались» милиционеры. В распоряжение группы были представлены милицейские костюмы, которых актеры не снимали и после съемки, что обеспечивало на улицах рядом со съемочной площадкой образцовый порядок. Ощущение достоверности среды сохранилось полное. Не случайно мы сейчас с жадным вниманием вглядываемся в натурные кадры «Мистера Веста» — перед нами оживает быт и обстановка тех неповторимых лет. Но могут ли в реальности происходить столь безумные гонки и совершаться такие невероятные трюки? Вы мне не верите? — как бы говорит режиссер. Почему же надо принимать на веру все происходящее в американском фильме? Конечно, пародия труднее всего «доходит» до публики. Неудивительно, что даже искушенные зрители далеко не всегда ощущали пародийность внутренней конструкции ленты Кулешова. Может быть, отчасти виноват в этом и он сам. Его натурщики подчас слишком уж «всамделишне» выполняли свои трюки, увлекались ими, «забывали» о необходимости отстраниться от них. Кроме того, кинематограф вообще является «коварным» искусством. В нем труднее, чем в литературе и на театре, добиться эффекта очуждения. Но стремление к нему явственно пронизывает весь творческий замысел авторов.

Амбивалентен образ Джедди. Сначала это вроде бы чисто кинематографический ковбой, скалькированный с американских образцов. Но постепенно он наделяется живыми чертами. Это, в сущности, простой и добрый парень, напичканный ложными представлениями о нашей стране и вынужденный, не имея средств к существованию, служить в лакейской должности. Он любит такую же простую и добрую девушку, Эли, и вообще имеет мало

общего с миром богатых и сытых. Нельзя согласиться с тем мнением — оно тоже укоренилось в нашем киноведении, — что Джедди с развертыванием сюжета теряет свою самобытность. Напротив, он ее обретает. Он раньше своего хозяина осознает, что его долго и старательно обманывали. Другое дело, что лирическая линия Джедди — Эли лишь пунктирно намечена в фильме, что объясняется плакатностью его поэтики. В конечном счете Джедди вызывает симпатию не только у беспризорника Сеньки Свища, но и у широкого зрителя. Преображение Джедди психологически более подготовлено, чем прозрение его хозяина. Но от гротесковой комедии нельзя и требовать особенного психологизма, в ней действие развивается по своим законам, как бы подчиненным авторской воле. Сталкиваясь с реальной, новой Москвой, любой честный человек, полагает Кулешов, не может не проникнуться ее созидательным духом, ее красотой и молодостью.

Впрочем, эпизоды, когда добродушный большевик в кожаной тужурке показывает изумленному мистеру Весту настоящую Москву, смотрятся все-таки с меньшим напряжением, хотя натурные съемки и здесь интересны, неповторимы. Возникает поэтический образ Красной площади в лесе винтовок и буденовок — своего рода предвосхищение финального эпизода пудовкинського фильма «Мать». Но во второй половине действие несколько расслабляется, снижается его эмоциональный накал, что всегда отрицательно сказывается на комедийном эффекте. Зритель должен перестроиться на лирико-публицистический лад, а это нелегко. Да и публицистика здесь подчас слишком уж резко бьет в лоб. Мистер Вест дает в финале восторженную телеграмму жене: «Дорогая Медж! Шлю привет из Советской России. Сожги нью-йоркские журналы и повесть в кабинете портрет Ленина. Да здравствуют большевики!»

К числу недостатков фильма относится и то, что отдельные сцены в павильоне сняты несколько сухо, аскетично. Это отвечало кулешовской концепции оптимального лаконизма кинокадра — лаконизма, который в «Мистере Весте» не получает самодовлекющего значения, но иногда ощущается как некая заданность. Она, правда, перекрывается натурными съемками, полными жизни и энергии.

Словом, я никак не хочу назвать «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» абсолютно безупречным произведением. Но такая безупречность вовсе не всегда признак подлинного искусства. Даже самые лучшие его образцы не свободны порой от тех или иных «огрехов». С бегом лет они размышляются в нашем восприятии, если само произведение переживает свое время и является этапом в художественном развитии. А «Ми-

«Вест» перешагнул ту эпоху, в которой он создавался. Он воплощал собой начало великого революционного кино, явился его юностью, детством, прекрасным даже в своих «огрехах», несовершенствах.

Съемки «Мистера Веста» были закончены примерно в марте 1924 года. Тотчас Кулешов начал монтировать ленту; ему помогали А. Хохлова и В. Фогель. 7 апреля картина была сдана руководству, и наступило самое тягостное и суетное время — ожидание премьеры. А. С. Хохлова не могла оставаться рядом с Львом Владимировичем. Она вынуждена была срочно выехать в Ленинград по делам своей матери. Сохранились ее письма, которые живо доносят до нас эхо их тогдашних тревог и волнений.

Хохлова занималась в Ленинграде не только домашними делами. Кулешов уже думает о новой постановке, и Александра Сергеевна с присущей ей деловитостью ведет соответствующие переговоры с директором ленинградской студии «Кино-Север» Л. Кресиным. Она пишет 10 апреля Кулешову: «Пишу тебе каждый день. Ценишь ли ты это?.. Пиши мне подробнее и интересней новости...» Но Кулешов весь в хлопотах и суете, он ей не отвечает. Новое письмо А. Хохловой: «Я превращаюсь в тебя и начинаю волноваться... До сих пор нет никаких известий! Сегодня и наконец получила от Мар. Влад. (М. В. Алеева, знакомая Кулешовых, она в то время жила у них дома. — *Е. Г.*), где она очень мило пишет, что Топорков и Пудовкин пишут сценарий*, а ты пришел домой поздно, по, кажется, ничего — бодрый. Сознаю, что меня это начинает мучить. Мысли о ребеночке-Весте, и о тебе, и о Топоркове с Пудовкиным. Даже сведения, что «пришел вечером Комаров. Попил и поел», — меня порадовали...» От Кулешова — ни слова. Александра Сергеевна все в большем волнении: «Я в некоторой степени потеряла покой и свое обычное внутреннее равновесие — так я все время думаю о Весте, о делах, волнениях и вьющихся по воздуху плакатах (в Москве!). Это на меня не похоже, но сердце не камень... Даже о тебе лично волнуюсь (хотя презираю это свойство в других людях)». А тут еще с Кресиным дело не слаживается, хотя тот всячески подчеркивает свой огромный интерес к Кулешову. Но от слов к реальным делам переходить не спешит, возможно, ждет результатов с «Мистером Вестом».

* Как уточняет А. Хохлова, Пудовкин писал сценарий «Луч смерти», советуясь иногда с А. Топорковым.

«Из Москвы, — вспоминает Александра Сергеевна, — я получила письма только от Марьи Владимировны Алеевой. Она подробно сообщала мне обо всем происходящем. Вот что она писала:

«9 апреля:

Кулешову хотят сделать второе предложение относительно съемок на Кавказе. Это он сам мне сказал.»

«12 апреля:

Последние два дня у нас злобой дня был отказ от билетов совсем, даже участникам. Кончилось тем, что Кулешову дали десять билетов. Он поехал и бросил их в лицо Голдобину. Полтора часа длились переговоры. Приехал автомобиль от Голдобина. 20 билетов на первый сеанс, 100 на второй, 50 червонцев за то, чтобы он (Кулешов) ни с кем не вел переговоры.»

14 апреля состоялась премьера в кинотеатре «Художественный». Сразу после премьеры Марья Владимировна написала мне письмо:

«14 апреля 1924 г. 3 часа ночи.

Все-таки не могу не написать Вам несколько слов, не поцеловать Вас крепко, не поздравить с громадным успехом Вашего или, вернее, «нашего» Веста. Две телеграммы пришли по радио из Америки: одна говорит о восторженных отзывах о Вашей картине, а другая предлагает ее купить. Я даже как-то боюсь верить этой — уж очень это дивно. Сейчас у нас пропасть народу — честуют Кулешова. Не беспокойтесь, я все нашла и собрала, как и при Вас, даже сахар у Макочки украла — завтра придется отвечать».

Кулешов направил Александре Сергеевне телеграмму. Она боялась ее распечатывать... «Когда я увидела такую бумажку, всю исписанную, я еще больше испугалась. Прочитала до конца и получила удар в сердце». Удар — радости. Успех. Огромный успех. Вернувшись в Москву, Александра Сергеевна «не могла себе отказать в удовольствии смотреть картину вместе с публикой». Принимали хорошо. Вскоре картина пошла в Ленинграде, а потом и по всей стране.

Как встретила «Мистера Веста» кинокритика? Рассматривая этот вопрос, постоянно надо иметь в виду, что тон и стиль художественной критики тех лет существенно отличается от принятого в более поздние годы, не говоря уж о наших днях. Она была несравненно более острой, беспощадной, резкой, а порой, в чем отчасти сказывались и не преодоленные до конца традиции дореволюционной журналистики, и элементарно грубой. По воспоминаниям Кулешова, пресса на картину была обширной и разнород-

ной — главным образом или хвалебной, или ругательной, меньше было снисходительных и равнодушных отзывов. Оценка верная.

Предваряя общественный просмотр фильма в кинотеатре «Художественный», представитель Госкино А. Голдобин говорил: «По содержанию картина «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» является политической сатирой на ту клевету и ложь о Советской России, которой наполнены зарубежные буржуазные газеты». Уже 9 апреля появился отзыв на фильм в «Нью-Йорк таймс» — очевидно, корреспондент присутствовал на общественном просмотре. Информация озаглавлена весьма симптоматично: «Пропагандная фильма, показанная в Москве». (Пропагандистским фильмом назовет картину несколько позднее и знакомый нам Шеффер в газете «Тагеблат».) Американский корреспондент отметит высокий профессионализм режиссера и актерского ансамбля: «Актеры тренированы ритмически и координированы в движениях, так что каждый напряженный момент в ходе действия выражен статистическим эффектом композиции. Результат необычайно успешен. Сама техника движения так мастерски сокрыта, что зритель получает впечатление предельной простоты движения». Особо выделяется игра Хохловой: «Ее каждое движение так искусно синхронизировано и вместе с тем так естественно, что дает впечатление новизны и самопроизвольности, до чего так далеко всем фильмам, которые я когда-либо видел».

Политическую заостренность фильма и его высокий профессионализм отмечали и многие отечественные рецензенты. С удовлетворением подчеркивался сам факт появления первого удачного советского фильма, поставленного в русле новых идей и одновременно весьма качественного по своим технико-производственным параметрам. Критики дружно, хотя и с разными оттенками в оценках, отмечают «американизм» Кулешова. «У нас, — пишет кинокритик Вл. Ерофеев, — и раньше были попытки вклинить «американизм» в советские фильмы, но дальше поверхностного подражания американцам в монтаже эти попытки не шли... И только Л. Кулешов в «Приключениях Веста» показал, что он знает «секрет» американцев, что он может во многом работать не хуже их. Это большое достижение нашего кинопроизводства, большой шаг вперед». Ерофеев тяжелым утюгом прошелся по сценарию и драматургии. «Не знаем, какой сценарий написал Н. Асеев, но то, что послужило канвой для постановки, не выдерживает серьезной критики». Отнюдь не проявляя проницательности, рецензент безапелляционно утверждал, что «эта неправдоподобная история с дурачком-американцем Вестом, попавшим в руки столь же неправдоподобных авантюристов, не обогатит советский

репертуар. Даже со спецовой точки зрения — сценарий безнадежно слаб... Мы еще принимаем картину как комедию, как шарик (хотя и неудачный), но как поймет ее деревня? Как используют ее за границей?» Отметив в положительном контексте актерское исполнение Пудовкина, Галаджева, Барнета, рецензент заявил, что «Хохлова (авантюристка) утомляет своими неестественными и однообразными ужимками».

Но большинство критиков высоко оценило Хохлову. «Комбинация Кулешов и Хохлова, — писал Михаил Левилов, — является подлинной надеждой советского кинематографа».

Н. Лебедев, назвав фильм «очень спорным приобретением советской кинематографии», пришел, однако, в итоге к выводу: «Мастерскую Кулешова нужно попробовать в работе над большим идеологически четким сценарием».

Против картины выступил В. Шкловский. Его статья «Мистер Вест не на своем месте», по-видимому, выражала и позицию Н. Асеева; во всяком случае, она близка ей. Шкловский полагал, что «первоначальный сценарий (Н. Асеева) «Мистера Веста» был гораздо интереснее. В сценарии на первом месте был мальчишка-папиросник, существо для Москвы почетное». Теперь же в центре сюжета оказался ковбой. «Для СССР ковбой не типичен, может быть типичен мальчик на коньках, едущий за трамваем. Это так же трудно, как и скачка ковбоя, но интереснее и для нас и для экспорта». Критик упрекнул Кулешова и в нарушении единства стиля. В картину был вклеен кусочек хроники. По этому поводу Шкловский замечает: «Неудачно и использование хроники. Хроника, конечно, может быть организована, но это умеет делать Дзига Вертов и не умеет делать Кулешов». (Заявляю, что пройдет совсем немного времени, и Кулешов начнет вместе со Шкловским писать сценарии, они сдружатся, что, несомненно, делает честь Кулешову, сумевшему перешагнуть через личную обиду.)

Близкий к Кулешову критик А. Топорков отмечал, что «Мистер Вест» вызвал нападки «и справа и слева». Нападки «справа», со стороны традиционалистов, Топорков оставлял в стороне: чего иного от тех можно было ожидать? Он подробно останавливается на критике «слева»: к «Мистеру Весту» сложно отнестись «левый фронт»: «Кулешов с точки зрения левой ориентации должен был дать нечто совершенно иное, чем то, что в картине дано. У нас есть приверженцы беспредметного кино. Немудрено, что «Мистера Веста» упрекают в том, что картина оставляет все по-старому, что она не производит якобы никакого сдвига. Левые художники любят показывать свою лабораторию, методы своей работы, хотя бы за счет единства и цельности впечатления. Лучшие картины

Сезанна или Пикассо во многом являются лишь этюдами высокого мастерства и совершенства, лишь бюллетенями их творческой лаборатории. Л. В. Кулешов сознательно не пошел по этому пути».

Ревностные авангардисты не могли принять картину Кулешова ввиду ее «предметности», того реализма, который совершенно явственно в ней выражен. Но ее не принимали и некоторые из тех, которые выступали за реализм в кинематографе (опять-таки избегая самого этого слова). Мнение Дзиги Вертова: «Дружная работа коллектива, блестящая фотография, способности режиссера аннулированы ошибкой в определении метража картины. Забавная, но игрушечная тема — «Случай с Вестом» — могла насытить двухактную комедию американского типа. Склонился по семи частям, не спастись от монтажных провалов и внутренней пустоты». Резкое и, конечно, несправедливое мнение. Однако главная претензия «левых» из числа друзей Дзиги Вертова касалась не размеров кулешовской ленты. Спор носит концепционно-позиционный характер. Снова поднимается вопрос — по какому пути должен пойти молодой революционный кинематограф?

Чрезвычайно любопытен отзыв С. М. Эйзенштейна: «Не верится, что «Вест» снят у Павелецкого — так изощренно-западно мастерство Кулешова и Левицкого. Часть монтажных кусков и большинство кадров превосходны и поспорят с любой «заграницей». Одно «но»: работа слишком академически-опрятна и «хорошего тона». Без бульварности и процента «моветонности» на кино — нельзя. Но живот Гун способен обезвредить любую критику». Эйзенштейн выступает здесь за большую полнокровность, раскованность кинематографа, за щедрое насыщение его эксцентрикой, аттракционом, за внесение в него, так сказать, площадной народности... Гун — один из актеров-эпизодников в фильме «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков»; обладая развитым брюшным прессом, он, как никто, умел смешно дышать животом, что и обыграл Кулешов и что привело в восторг Эйзенштейна.

Хорошо, даже передко восторженно встретила фильм провинциальная пресса. Это важно отметить как бесспорное свидетельство массового успеха «Мистера Веста», — успеха, который до сих пор отрицают некоторые киноведы. Информация из Царицына (ныне Волгоград), в газете «Борьба» под заголовком «По рабочим клубам»: «Недавно у нас, на «Красном Октябре», показывали картину «Приключения мистера Веста в стране большевиков». Картина интересная и очень понравилась рабочим, которые смеялись от души над обманутым американцем». Заметка из иваново-вознесенской газеты «Рабочий край»: «Вечером на площади

Революции демонстрировались кинокартины. Шла инсценировка восстания иваново-вознесенских рабочих в 1915 году и их расстрел. Площадь Революции была полна народа. Последней пошла картина «Приключения мистера Веста в стране большевиков». На площади стоял неудержимый хохот. Смеялись от души над одуроченным мистером Вестом. Все понимали, что для международной буржуазии с ее приспешниками выгодно скрывать от простачков Вестов настоящую правду о большевиках». Вырезка из газеты «Звезда» (Пермь): в фильме «самые интересные места — это те, где настоящая советская действительность начала нэпа переплетается с фантазией Майна Рида; в этом отношении великолепен мчащийся на извозчике по улицам Москвы ковбой, бросающий лассо, отстреливающийся из милиционеро... Надо приветствовать эту картину, как одну из первых советских комедий, которая заставляет теперь посмеяться над нелепостью «американских сказок» о страшных большевиках».

Итак, Кулешов победил. Это была заслуженная, выстраданная победа. Теперь надо было идти дальше.

8. СЖИГАЮЩИЙ ЛУЧ

3 июня 1924 года Кулешов приступает к съемке «Луча смерти», май ушел на подготовку к ней. То есть почти сразу после премьеры «Мистера Веста» режиссер входит в другой фильм. Теоретически рассуждая, Кулешову, вероятно, было бы полезнее иметь более длительный тайм-аут. Посмотреть на только что законченную картину несколько со стороны, взвесить на спокойную голову критические замечания, зрительские отзывы, глубже взглянуть в общую ситуацию в кинематографе и в стране... Наконец, просто отдохнуть, расслабиться. Но если бы кто-нибудь предложил в то время Кулешову нечто подобное, он бы только рассмеялся в ответ. Окрыленный победой молодой режиссер — ему исполнилось двадцать пять лет — рвался в бой, не помышляя ни о каких остановках и передышках. Его можно понять: он долго ждал своего часа.

Впрочем, Кулешов не отказывается напрочь от аналитической теоретической работы. Выше уже поминалась статья «Мистер Вест», написанная им после выхода картины на экран. Примерно во время съемок «Луча смерти» он выступает в Ассоциации революционных кинематографистов (АРК) с большим докладом о кинематографическом репертуаре. Прежде всего он предлагает разделить вопрос о репертуаре на два «координатных положения» — что надо ставить и что мы в состоянии поставить. Под «мы» имеется в виду весь советский кинематограф. Кулешов призывает к трезво-реалистической оценке общего положения дел на студиях, упирая на наличие там беспорядка, хаоса, на отсутствие сценариев, на низкий уровень технической оснащенности кинопроизводства и т. д. Так он подводит к выводу, что советская кинематография еще не готова ставить подлинно значительные картины «для рабочих и крестьян». Надо, считает он, сначала набрать силу в производстве и поднять уровень профессионального мастерства киноработников. Как первоочередную Кулешов выдвигает задачу «создания того фундамента, на котором можно построить возможность осуществления подлинно советской ленты...». Он снова всемерно подчеркивает значение художественной формы: «Если мы возьмем великолепно идеологически разработанную ленту и формально ее выполним плохо, то она явится, несмотря на свою идеологическую проработку, лентой контрреволюционной. Такая лента приучит зрителя к беспорядку». Многое в этих рассуждениях правильно, однако тут есть и свое «но». Вновь варьируется старая формула: сначала создадим новую форму, а потом займемся поисками нового содержания. Затем Куле-

шов уходит все-таки от этой формулы и пытается предложить более конкретную программу действия.

Что в данных условиях целесообразно ставить в кино? Прежде чем ответить на этот вопрос, Кулешов классифицирует «литературный материал кинематографа» на три основные части: 1) картины исторические; 2) картины современные; 3) картины будущего. Снова повторяет он свои инвективы в адрес исторических картин. Они-де антифотогеничны, лишены динамики, действительности... Между прочим, в 1923 году, почти одновременно с «Мистером Вестом», на экраны вышел фильм «Дворец и крепость», поставленный режиссером А. Ивановским по сценарию О. Форзи и П. Щеголева, — о таинственном узнике Алексеевского рavelина. Фильм был далек от совершенства, но в общем он знаменовал успех нашей кинематографии в овладении исторической темой. Публика хорошо приняла работу Ивановского. С успехом шли в прокате и зарубежные исторические ленты. Для Кулешова этих фактов словно не существовало.

В двадцать четвертом году внимание творческих работников все больше привлекалось к историко-революционному фильму. Параллельно «Лучу смерти» на той же 1-й фабрике Госкино снималась Эйзенштейном «Стачка». Кулешов не отвергает историко-революционный фильм, но явно и сильно принижает его значение. Это «учебно-историческое пособие для современного зрителя, но не больше... Мы можем познакомить с историей нашей партии, но подать всю силу коммунистической работы мы можем только в современном репертуаре». Почему? По мнению Кулешова, «исторические сюжеты недавнего царского прошлого отличаются своей исключительной нефотогеничностью. Ничто не выходит отвратительнее костюма городского или костюма царского офицера. Эти костюмы совершенно не поддаются кинематографированию, и кадры, скомбинированные из них, своим беспорядком, безусловно, оказывают вредное психическое воздействие на зрителей». Таким образом, историко-революционный фильм фактически отвергается им не из-за идеологических, а из-за формально-эстетических соображений. Как некинофотогеничный.

Все это, конечно, явилось глубочайшим заблуждением Кулешова, в котором потом он не раз искренне каялся. Он начал пересматривать свои взгляды на кинофотогеничность после «Стачки». Она «меня поразила в свое время, — писал он в воспоминаниях об Эйзенштейне, — тем, что такой ненавистный мне «нефотогеничный» материал, как русские жандармы в фуражках, занял свое законное место в кинематографической палитре и доказал, что и они могут быть фотогеничны, как и ковбой в своих шляпах. Это было для меня большим открытием, потому что я по моло-

дости лет и упрямому невежеству своему был убежден в фотогеничности только урбанистического или ковбойского материала».

Но слово не воробей, вылетит — не поймаешь. Объективно говоря, Кулешов проявил в 1924 году полное отсутствие проницательности относительно определения тех путей, по которым предстояло идти советскому кинематографу. Более того, в своем докладе в АРК он, по сути, выступил и против съемок картин о современности. Начал доклад он с их прославления и утверждения, а кончил — за упокой. Хорошо современность-де трудно познать ввиду «немощи наших производственных организаций», с одной стороны, и неустроенности, неподготовленности самой жизни — с другой.

«Предположим, нам необходимо показать возрождение и расцвет железнодорожной промышленности. Мы должны прибегнуть или к сравнительному методу хроники, который будет звучать протяжно и убедит очень мало, или же показать полное звучание железнодорожной мощи. Для этого нам нужно сплетения сотни путей, огромные первоклассные паровозы, детали их и целые в движении. То, что имеется в действительности, очень хорошо, но, во-первых, мы стремимся к лучшему, во-вторых — имеющегося совершенно недостаточно для кинематографии». Далее Кулешов вновь возвращается к мысли о нефотогеничности, на этот раз бытового материала. Деревня, даже электрифицированная, «производит самое убогое впечатление». Книжки и вывески избы-читальни — не дадут впечатляющего кадра. Кулешов называет даже контрреволюционными съемки «скверных извозчиков, церковок, расхлябанных пейзажиков». Они, дескать, искажают облик новой России.

Конечный вывод: «Лучше избегать ярко выраженных бытовых форм, строить все более фантастически в формах киноромана. Это даст наличие максимума действия, придаст кинематографическую форму, убедительность которой необходимо правильно использовать. Пусть работают организованные люди, люди, умеющие стоять за себя, умеющие преодолевать возникающие перед ними препятствия. Это гораздо ближе к новому быту». «Луч смерти», который Кулешов тогда снимал, объявляется им тем самым истинно современным кинематографом, к которому надо всем стремиться. В этой картине главное — показ работы «энергичных людей, до конца разрушающих препятствия, мешающие правильному ходу вещей». Эти люди — рабочая масса, которую хочет прославить режиссер, отрешившись от бытовых подробностей: «...главное не плохие башмаки рабочего и не скверная куртка, а его энергия и его работа...»

Лев Владимирович Кулешов воспринимался тогда как лидер молодых сил в советской кинематографии. Скажем прямо, его доклад в АРК — отнюдь не выступление лидера. Это выступление вожака своей группы, школы, в данном случае — мастерской и коллектива. Разумеется, фантастический фильм — интересная и важная вещь. В 20-е годы все увлекались, например, «Аэлитой» А. Толстого, по роману которого Я. Протазанов поставил картину, к сожалению, неудачную. Но фантастический фильм не мог явиться генеральной линией развития советского кино, как это пытался представить Кулешов. Отрицая же историко-революционное кино и «бытовые формы», он не только не указывал новых дорог в экранном искусстве, но фактически перекрывал их. Тем самым Кулешов волей-неволей ставил себя в положение генерала без армии. На докладе лежит явный след поспешности мысли, ее недодуманности, путаности.

Однако художник привлекает к себе сердца людей и приобретает приверженцев не столько теоретическими декларациями, сколько живыми произведениями. Если бы «Луч смерти» оказался победой Кулешова, то, вероятно, мы бы вспоминали об этом докладе, как о некоем курьезе, случайности. Если бы...

Сценарий «Луча смерти» несколько напоминает «Проект инженера Прайта». В некоей условной стране происходит борьба рабочих с фашистами, борьба за аппарат «луч смерти» — луч может поджигать с дальнего расстояния горячее. Тут некоторое предвосхищение идеи лазера, которая найдет позднее свое яркое художественное воплощение в романе А. Толстого «Гиперболоид инженера Гарина». В фильме Кулешова происходит бешеная охота за этим аппаратом, разворачивается целая серия интриг, действие перебрасывается из условной зарубежной страны в Москву и обратно...

В съемках принимали участие едва ли не все члены кулешовского коллектива, и работали они, как всегда, не за страх, а за совесть. А. Д. Головня, состоявший помощником у оператора А. Левицкого, с душевным волнением вспоминал о той замечательной творческой атмосфере, которая царил на съемке. Снимали эпизод «На болоте». Вода сверху была теплой, а внизу ледяной. Съемка затянулась, но никому и в голову не приходило роптать. Напротив, каждый, как мог, вносил свою лепту в съемку эпизода с тем, чтобы он получился предельно ярким, достоверным.

Каждый кадр заранее «прописывался» Кулешовым, массовые сцены были как бы прорепетированы на бумаге. Все заранее обговаривалось с исполнителями и оператором. Тот тоже работал вдохновенно. Применил новый прием. Массовые сцены снимал не в полностью солнечный день, а «в молоке», когда солнце светило

через мглу. Это придало кинофотографии особую выразительность, достигаемую благодаря мягкому сочетанию света и тени.

В картине было много трюков, их выполняли тщательно и продуманно. Лучшие из них снимались на натуре. Иногда это оказывалось связанным с риском для жизни. «Комаров должен был лежать на рельсах у железнодорожной стрелки — на него полным ходом шел поезд и внезапно поворачивал на другой путь, но так, что голова Комарова находилась под проносющимися над ним подножками вагонов. Выполнение этого трюка требовало большого самообладания и напряжения, и вот в момент, когда подножки вагонов должны были начать проноситься над головой Комарова, шутник кочегар бросил ему в голову увесистый кусок угля, — не трудно представить себе, что пережил в эту секунду Сергей Петрович».

На съемках «Луча смерти» Кулешов применял, если так можно выразиться, бригадный метод в режиссуре. Он сам являлся главным постановщиком, а Пудовкин, Хохлова, Комаров, Подобед и Свешников — режиссерами, которые многие эпизоды снимали самостоятельно. Особое значение придавалось массовым сценам, хотя людей для них не хватало — из-за недостатка средств. «Выкручивались» по-разному, но в любом случае достигали эффекта массового действия. Немало возникало трудностей с нахождением «зарубежной» натуры. Ее буквально по крупицам разыскивали в Москве. Пробовали и работу «над психологическо-драматическими моментами сценария» — за счет особой пластики движений, мимики, игры вещей. Снова импровизировали на съемочной площадке, а главное, старались максимально учесть природные данные каждого исполнителя. И актеры и режиссер хорошо знали друг друга, взаимопонимание было полным, органичным.

Съемка осуществлялась в сжатые сроки. Она была закончена уже к началу октября 1924 года. Фильм вышел на экран весной 1925 года, ему предшествовали броские анонсы.

«С 10 марта первым экраном пойдет в Госкинотеатрах:

1-м Художественном Госкино
Арбатская пл., д. № 22, тел. 4-67-95

2-м Госкино б. Модерн
Свердловская пл., тел. 4-73-36

4-м Госкино б. Балкан
Грохольский пер., д. 22, тел. 5-94-58

«ЛУЧ СМЕРТИ»

Грандиозный приключенческий кинороман в 8-ми частях.

Постановка мастерской Льва Кулешова. Оператор — А. Левицкий».

Давний приятель Кулешова, писатель Лев Никулин, поспешил опубликовать в «Вечерней Москве» восторженную рецензию «Победа «Луча смерти».

Это было, вероятно, искренним, но чисто дружеским актом. С каждым просмотром и в критике и в публике нарастало разочарование в фильме. Последняя «голосовала ногами», уходя из кинотеатра. Даже самые сочувствующие Кулешову рецензенты, отдавая дань высокому профессиональному мастерству режиссера, отмечая успех отдельных актеров, в частности А. Хохловой, указывали на непонятность фильма, на полную беспомощность его драматургии. А большинство критиков не стеснялось в выражениях. «Масса сил, денег, умения, глубокого понимания законности кино пропала даром. Убийственная убогость содержания лишила смысла всю эту работу, сделала ее просто ненужной». «Безграмотный, запутанный сценарий». «Внешний американизм дурного тона». «Формализм». «Отрыв от советской действительности». «Полное поражение...».

Негативно оценивается фильм и в нынешних исследованиях по кино.

...Третий раз я пересматриваю фильм, он сохранился без одной части. Смотрю пристрастно. Как мне хочется опровергнуть мнение критиков 20-х годов, а также моих коллег, авторов книг по истории советского кино. Увы, не могу. Они правы. В фильме трудно понять, что к чему, даже зная либретто. Появляется один персонаж, не успеваешь его толком разглядеть — возникает другой, третий. Невозможно уследить за ходом событий. Они смеются, как в калейдоскопе. Не улавливаешь логику действия. Монтажные стыки столь резки и неожиданны, что создается впечатление отсутствия внутренней связи кадров, единства мысли. Все куда-то спешат.

Слишком всего много. Детально, ярко даются драки, погони, перестрелки, но образы героев никак не раскрываются, они показываются на экране, потом пропадают, снова показываются. Хаос.

При просмотре фильма я вспоминал рассказ О. Бальзака «Неведомый шедевр». Герой его, художник Френхофер, пишет картину «Прекрасная Нуазеза». Он с неистовством вкладывает в нее весь свой талант, добываясь предельного совершенства формы. Наконец Френхофер показывает друзьям картину. Те ошеломлены. «Я вижу, — говорит один из них, — здесь только беспорядочное сочетание красок, очерченное множеством странных линий, образующих как бы ограду из красок... Подойдя ближе, они заметили в углу картины кончик голы ноги, выделявшийся из хаоса красок, тонов, неопределенных оттенков, образующих некую

бесформенную туманность, — кончик прелестной ноги, живой ноги. Нога на картине производила такое же впечатление, как торс какой-нибудь Венеры из паросского мрамора среди руин сожженного города».

В фильме «Луч смерти» есть сцены — прежде всего массовые, — которые отмечены печатью самого высокого совершенства. Они выполнены даже точнее, изобразительнее, чем массовые сцены в «Стачке» и даже в «Броненосце «Потемкин»». Но фильма, как художественного целого, просто нет. Френхофер «записал» свою картину в поисках несбыточного идеала — некоего абсолюта Совершенства, его Нуазеза должна была стать прекраснее, живее, трогательнее любой земной женщины. Кулешов, разумеется, не ставил перед собой подобных задач. Он добивался иного. Снять фильм, в котором бы кинематограф проявился во всей полноте и многообразии своих приемов и средств. И утратил ощущение целого. Над целым, единым доминировала деталь, частное. Позже он назовет фильм «своего рода прейскурантом возможностей нашего коллектива», будет подчеркивать экспериментальный характер своей работы. Но это — позже. Снимая же фильм, он думал, видимо, не только об эксперименте, но и о завоевании широкого зрителя. И, во всяком случае, думал о создании целостного художественного произведения.

По правде сказать, история с «Лучом смерти» во многом является психологической загадкой. То, что режиссер мог увлечься погодным сценарием, загадкой не является. В истории кино подобных случаев сколько угодно. Когда обсуждается и осмысливается литературный материал, то режиссер нередко видит в нем гораздо больше, чем есть на самом деле. Он раскрашивает его своей фантазией, надеясь в ходе съемки претворить ее в реальность. Загадочно другое. Почему Кулешов, постоянно ратававший за строгую организацию фильма, его логическую выстроенность и упорядоченность, не увидел на монтажном столе, что снятый им материал требует строжайшего отбора, что здесь все сумбурно, хаотично, зачастую и не поддается никакому соединению, сцеплению. Он не увидел этого в готовом фильме.

В ЦГАЛИ сохранился черновик письма Кулешова о только что законченном «Луче смерти», адресованного в какие-то руководящие кинематографические инстанции. Возможно, что письмо не было отправлено по назначению, но нечто подобное высказанным там мыслям Кулешов, несомненно, заявлял в устных беседах и переговорах: «Что дал «Луч смерти». 1) Опыт «Луча» дал возможность организованно оперировать массами и выработал методы работы с ними. 2) Опыт «Луча» показал высококвалифицированную работу ансамбля, а не обычных актеров. 3) Опыт «Лу-

ча» показал нам, что технические трудности постановки монтальных картин в наших условиях разрешимы. Указание дает нам возможность создания нового типа Советских картин, превышающих по технике постановки рядовую продукцию Советского производства и могущих соперничать с рядом иностранных картин, построенных в тех же планах».

Кулешов предлагает поставить агитационную, крупно постановочную картину «Гибель столицы», в которой бы пропагандировалось значение Доброхима и Химобороны. Съемку должно производить в Москве, Ленинграде, Волховстрое, Донбассе. «Картина подается, как сон человека, не сознающего необходимости химобороны и не учитывающего возможного наступления». (Речь идет о возможной химической войне.)

Документ этот интересен по разным причинам. Как свидетельство высокой оценки собственной работы — «Луч смерти» выделяется из «рядовой продукции», что в общем в историческом разрезе (но только в историческом!) правильно: и ошибки большого мастера важнее, плодотворнее для поступательного развития искусства, нежели гладенькие картинки ремесленников. На этих ошибках учатся. «Луч смерти» поднял, в частности, культуру массовых эпизодов в нашей кинематографии. Любопытен этот документ и тем, что Кулешов явно стремился поставить новый фильм на актуально-современную тему, правда, самую актуальность он понимал довольно внешне. Все-таки вопросы химической войны и противоборства с нею не являлись самыми злободневными в условиях 20-х годов.

Но дело еще в другом. Кулешов в данном документе проявляет полное непонимание той ситуации, которая вокруг него образовалась. Провал «Луча смерти» в значительной мере перечеркнул победу «Мистера Веста». Все противники режиссера-новатора подняли голову. Насторожились и те руководители кинематографа, которые в целом объективно относились к Кулешову. Поскольку фильм действительно оказался неудачным, некоторое в его защиту могли (или хотели) сказать друзья и сочувствующие. «Левое» знамя, знамя новаторства с выходом «Стачки» явно переходило в руки С. Эйзенштейна. Все активнее заявляли о себе ленинградские киноноваторы — фэкссы. От Кулешова отходят и некоторые члены его коллектива. Даже не потому, что разуверились в нем, изменили ему. Им, в первую очередь В. Пудовкину, хочется самостоятельной работы. И не со всеми тезисами учителя он теперь согласен.

В этой связи несколько слов о взаимоотношениях Кулешова и Пудовкина. Казалось, первый мог бы — по истечении времени, когда ему стал ясен провал «Луча смерти», — упрекать второго. Как-

никак автором сценария и ближайшим помощником Кулешова по фильму являлся Пудовкин (к тому же он выступал в качестве художника и актера). Но никогда за этот провал Кулешов Пудовкина не упрекал: всю ответственность брал на себя. В то время Кулешов много помогал Пудовкину в работе над фильмом «Механика головного мозга», даже ездил с ним в Ленинград, в лабораторию И. Павлова. После «Луча смерти» Лев Владимирович рекомендовал Пудовкина на службу в «Межрабпом-Русь». В свою очередь, когда Пудовкин после постановки «Матери» стал знаменитым и обогнал учителя, он ему оказывал поддержку. Именно Пудовкин, по свидетельству А. Головни, являлся инициатором написания того известного предисловия к книге «Искусство кино», на которое я уже ссылаюсь. Кем-то, вспоминает А. Головня, выражалось сомнение: не слишком ли сильно сказано, — «мы делаем картины — Кулешов сделал кинематографию». Всеволод Илларионович решительно настоял на данной формулировке. Правда, впоследствии Пудовкин нередко и спорил с Кулешовым, их пути в кинематографе во многом разошлись и отношения утратили свой близкий, дружеский характер...

«Луч смерти» шел в прокате летом 1925 года, к концу года выходит «Броненосец «Потемкин», наутро после его премьеры С. Эйзенштейн, как известно, проснулся знаменитым. Вскоре фильм начал свой триумфальный марш по экранам нашей страны, и затем — всего мира. Такого огромного и безусловного успеха никогда не выпадало и не выпадет на долю Кулешова. Как же он отнесся к фильму «Броненосец «Потемкин» и его создателю, который становится теперь общепризнанным лидером советской революционной кинематографии?

Вероятно, у Льва Владимировича был соблазн объявить Эйзенштейна своим учеником, на что формально он имел право*: начиная свой путь в кино, Эйзенштейн каждый вечер три месяца посещал занятия в кулешовской мастерской, где и получил свои первые знания о монтаже. Кулешов законно гордился этим фактом, но и не переоценивал своей роли в кинематографическом образовании Эйзенштейна. «Я помню, — писал Кулешов, — что в конце третьего месяца занятий теоретическим монтажом Эйзенштейн уже начинал делаться моим учителем, хотя ряд вопросов кинематографического монтажа мы некоторое время понимали по-разному. В чем заключалась эта разница? Эйзенштейн сделал «Стачку» почти одновременно с моим фильмом «Луч смерти». В «Стачке» был применен так называемый ассоциативный мон-

* В кинокритике 20-х гг. Эйзенштейна нередко пазывали учеником Кулешова.

таж, монтаж метафорический, монтаж аттракционов, например, сопоставление кадров разгона рабочей демонстрации с кровавыми кадрами, снятыми на бойне. Я уверял Эйзенштейна, что данная ассоциация, как и всякая другая ассоциация или метафора, тогда наиболее доходит в кино до зрителя и, естественно, им воспринимается, когда она органически вплетена в драматургическую конструкцию сценария, когда она естественно возникает в сюжете и зависима от него. В этом случае зритель сам сопоставит показываемые явления и уподобит их друг другу, сделав соответствующие выводы. Для Эйзенштейна же «бойня» являлась «аттракционом», вставляемым в фильм независимо от простой логики сюжета. (Теперь я понимаю, что монтаж Эйзенштейна был также допустим. В современных картинах так монтируют довольно часто)».

Это был чисто творческий спор, где истина, однако, не всегда находилась на стороне Кулешова. Впрочем, он был прав, упрямая Эйзенштейна в недооценке роли профессионального актера, — создатель «Броненосца «Потемкин»» придерживался тогда теории типажа. Все эти разногласия осложнили отношение Кулешова к эйзенштейновской работе, обусловили его особую к ней, правда, очень заинтересованную пристрастность. «Когда в кино-театре «Художественный» после демонстрации «Броненосца «Потемкин»» было предложено всем заполнить анкету с оценками за режиссерскую и операторскую работу над фильмом (анкета была «очная», подписывалась), я Тиссэ поставил пять, а Эйзенштейну — злорадно тройку, так как был полемически недоволен отсутствием у актеров типажа необходимой точности и четкости в движениях, чего должен был добиваться, с моей точки зрения, режиссер в первую очередь (это не касалось актеров: Эйзенштейна — священника и Г. Александрова). Сергей Михайлович не обиделся на меня и за эту анкету, но в то же время он не захотел понять мои по отношению к актерам позиции, как я не мог своевременно понять, что революционная пафосность и гениальный монтаж великого фильма открыли новую страницу — новую эпоху в истории мирового кино».

Признание более чем самокритичное. Кто о себе скажет, что своевременно не понял весь масштаб гениального художественного открытия? Однако и в своих признаниях Кулешов оставался человеком крайностей. На самом деле понял он, хотя и не тотчас, не в момент первого просмотра, огромное значение эйзенштейновской эпопеи. Во всяком случае, его отношение к ней определяется отнюдь не той злорадной «тройкой». Она была поставлена явно второпях, в состоянии сильного эмоционального возбуждения, вызванного просмотром фильма. Осмысляя же глубже опыт

«Броненосца «Потемкин», а также «Стачки», Кулешов вскоре пишет статью «Картины Эйзенштейна»*, которая по своей трезво-аналитической интонации заметно отличается от большинства восторженно-апологетических рецензий, которыми был, так сказать, облеплен «Броненосец «Потемкин». Взыскательный педагог по всему строю своего мышления, Кулешов считал, что подобные рецензии мало что дают Эйзенштейну и кинематографической общественности. «Ни в одной статье, ни в одном разборе картин не было применено критики здоровой и разумной, по существу разбирающей произведения Эйзенштейна». Это сказано, конечно, с полемическим перехлестом, но не в нем дело. Кулешов высказывает ряд критических замечаний в адрес создателя «Стачки» и «Броненосца «Потемкин». О некоторых из них шла уже речь выше. Кроме того, он указывает на театральность отдельных эпизодов в «Стачке», считает недопустимым раскрашивание флага в «Броненосце «Потемкин», предъявляет претензии к постановке его массовых эпизодов. Но главный пафос статьи в ином. Кулешов рассматривает Эйзенштейна как «лучшего советского постановщика». «В «Стачке» впервые по-настоящему, без оперной фальши, без наклеенных усов и бород, без чайных полотенец в псевдорусском стиле был показан наш быт, взятый почти кинематографически, почти правдиво». Кулешов употребляет слово «почти», поскольку не соглашается с методом ассоциативного монтажа. Но все равно он подчеркивает новаторство «Стачки». «После всего того, что преподносилось нам на экране, достижение всех поразило. Стоит вспомнить любую картину, даже из показываемых теперь, оценить ее по-серьезному — и станет немедленно ясно вся ложь, все оперпо-театральное безобразие «творчества» наших кинопостановщиков. Эйзенштейн почти первый вывел людей из бутафорских павильонов и показал вещи, лучше выдуманных и плохо сконструированных, вещи и сооружения настоящие — заводы, паровозы, краны, посадки и т. п.». В данном случае ограничение «почти» вполне уместно. Людей из бутафорских помещений «выводил» и сам Кулешов, и не только он в русском кино.

Теперь о «Броненосце «Потемкин». Это, говорит Кулешов, «картина несомненно большего значения, большего удельного веса, нежели «Стачка». Главное в этой картине то, что она исключительна по своей убедительности и вся схвачена постановщиком как целая, законченная вещь». Кулешов точно уловил поэтическую целостность великого творения Эйзенштейна, органическое

* Она была напечатана под названием «Воля. Упорство. Глаз» в 1926 г. в сборнике «Эйзенштейн» вместе со статьями В. Шкловского и Э. Тисса. Но напечатана с сокращениями. Я буду цитировать ее по копии, хранящейся в ЦГАЛИ.

единство всех его частей и компонентов. Это, действительно, в плане эстетическом главное в картине. (Кулешов в статье оговаривается, что он не будет разбирать идеологическое содержание фильма,— это уже сделано в критике.)

Примечательна концовка статьи: «Чему надо удивляться, что следует особо приветствовать — это его большую волю, напор и умение выбирать значительную, работающую за себя тему. Так не умеют делать другие. Я знаю Сергея Михайловича с первых шагов его работы, с того времени, когда он и т. Александров посещали киномастерскую при Опытно-героическом театре и были робкими, начинающими в кино. Рядом с ним занимались опытные и знающие тонкости ремесла наши товарищи Пудовкин и Оболенский. Прошел срок, Эйзенштейн вырос, вырос в превосходного режиссера, так как помимо таланта обладает волей, упорством и острым взглядом. Пудовкин и Оболенский не сделали ничего, кроме беспомощных «Кирпичиков» и «Шахм[атной] горячки», зная два года тому назад значительно больше, чем Эйзенштейн. Разве не показателен факт исключительного дарования и упорства Сергея Михайловича в сравнении с другим нашим режиссерским материалом?»

У Кулешова звучит здесь боль и досада за собственных учеников. Он явно перегибает палку в оценках «Кирпичиков» и особенно «Шахматной горячки»; последняя — маленький шедевр Пудовкина. (Статья написана еще до завершения съемок «Матери».) Однако, согласимся, кулешовские оценки фильмов и личности Эйзенштейна поразительно объективны и глубоки. Они многое говорят и о самом Кулешове, делая честь его уму и скромности.

Как уже отмечалось выше, Кулешов не сразу осознал, а тем более признал неудачу «Луча смерти». Но он весьма быстро понял необходимость восстанавливать свои позиции в кино. В Госкино у него сложилось трудное и двусмысленное положение. Директор 1-й кинофабрики Б. А. Михин взял с него слово по окончании картины «Луч смерти» нигде, кроме Госкино, не работать. Несмотря на плохой прием картины, ему обещали незамедлительно новую постановку. Однако с нею не спешили. И жалованье перестали платить. Наконец, когда Кулешову вовсе стало невозможно, ему выдали аванс в размере 700 рублей. И снова — никакой работы. В итоге Кулешов вынужден был уйти со студии Госкино и поступить на «Межрабпом-Русь», за ним последовали и многие члены его коллектива. Из-за полученного аванса возникла малоприятная переписка. Его требовали назад. Кулешов отказывает,

равно считая, что почти семь месяцев он числился в штатах студии, не получая зарплаты. Он требует, чтобы спор между ним и кинофабрикой разрешался бы в третьей инстанции. Дело вроде бы неважное, но отношения портились, вокруг Кулешова клубились разные сплетни: дескать, человек он неуживчивый, склонный к скандалам. Сам Лев Владимирович нервничал, у него росло недоверие к людям — тот же Б. Михин ранее числился в его добродетелях. Кулешов становится более раздражительным, мнительным, с годами эта мнительность возрастет, принесет ему немало вреда...

«Межрабпом-Русь» — на ней административно ведущую роль играл опытный киноорганизатор М. Н. Алейников (он подвизался и в качестве кинокритика и киноведа) — являлась более коммерческим предприятием, нежели Госкино. Она не только находилась на полном хозрасчете. Ее руководители, а также некоторые режиссеры, например Я. Протазанов, являлись одновременно и ее работниками. Как говаривали тогда в кинематографических кругах, «Межрабпом» выпускает фильмы двух типов: классовые и классовые. Это шутка, но заключающая в себе определенную долю истины. На «Межрабпоме» работал В. Пудовкин, сделавший там свою великую трилогию «Мать», «Конец Санкт-Петербурга» и «Потомок Чингисхана». Но рядом с такими фильмами ставились и боевики любимца нэпманской публики К. Эггерта, режиссера дубоко коммерческого толка, хотя и неплохого профессионала. Впрочем, иных, непрофессионалов, на «Межрабпоме» не держали. Студия, имевшая выход и на зарубежный кинорынок, дорожила своей маркой. Другом и кумиром Алейникова являлся Я. Протазанов, который в лучших своих фильмах умел сочетать серьезность и глубину тематики с занимательностью и зрелищностью. Испо, что по своим художественным взглядам «традиционалист» Протазанов являлся противником Кулешова. Таким образом, и на студии «Межрабпом-Русь» Кулешов оказывается, уже по другим причинам, но тоже в сложной ситуации.

К нему зачастую относятся с тайной, а иногда и явной осторожностью. С гораздо большей, чем к его ученику Пудовкину. Тут играют роль и субъективные факторы. Пудовкин не претендовал на место лидера, вожака, он хотел ставить свои фильмы, и только, все остальное его мало интересовало, в общестудийные дела он просто не вникал. Кулешов имел репутацию человека более активного, волевого, непокладистого. Кроме того, как быстро выяснилось, у Пудовкина были гораздо более приемлемые для Алейникова и студии художественные взгляды, прежде всего на актера, — он признавал театрального актера. Кулешов же продолжал ориентироваться на своих «натурщиков». Любопытно, что

актеров кулешовской мастерской высоко ценили на «Межрабпоме» — из-за их несомненной талаптлиности и кинематографической подготовленности. К самому же учителю относились, поговаряю, настороженно, с опаской. Словом, за спиной Кулешова гуляло много пересудов и сплетен. А он тогда хотел лишь одного — поставить свой фильм.

В киноведческих монографиях и главах историй кино периода в жизни Кулешова между «Лучом смерти» и «По закону» (1926 год) описывается обычно очень кратко. «Луч» — явная неудача; у Кулешова, что естественно, возникают некоторые проблемы и трудности; затем он снова выходит на орбиту благодаря экранизации рассказа Джека Лондона. Волей-неволей у читателя возникает ощущение некоей стройной линии в художественном развитии Кулешова. «Американистский» фильм «На красном фронте» не менее, если не более «американистский» «Мистер Вест»; далее — «Луч смерти» и «По закону»; в 30-е годы Кулешов, после серии неудач, вновь добивается успеха картиной «Великий утешитель», поставленной по рассказам американского же писателя О. Генри. Фильмы другого, не «американистского» плана Кулешову никогда не удавались. Из трех лучших фильмов Кулешова один, «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков», сделан на отечественном материале, но в духе вестерна, два других — «По закону» и «Великий утешитель» — являлись экранизациями произведений американских писателей, хотя, как мы увидим впоследствии, они отвечают на вопросы и созвучны этим вопросам, поднимаемым нашей жизнью. Но вот чего не учитывали исследователи кулешовского творчества. Существует подводная часть айсберга, именуемого — Лев Кулешов. Ее составляют сценарии и замыслы фильмов, которые, увы, остались лишь в воображении, в сознании их автора. Непоставленных картин у него больше, чем поставленных. Об этом подробнее речь пойдет впереди. Но уже в 1925—1926 годах мы сталкиваемся с драмой, даже трагедией Кулешова: то, что он хотел сделать в кино, ему совершить зачастую не удавалось. Иногда создается впечатление, что его просто преследует зловещий рок, едва он обращается к отечественной тематике. Отчасти в своих неудачах в ее освоении он, разумеется, виноват сам: он допускал немало просчетов, ошибок. Но это только отчасти. Нередко он не получал поддержки из-за того, что ему незаслуженно не верили, не доверяли...

Чтобы ни писал и ни говорил Лев Кулешов во время съемки «Луча смерти» и после их завершения, в нем подспудно зрело желание работать в кино по-новому. И даже вопреки тому, что он

он страстно прокламировал. Это нелегко понять, как вообще бывает трудно понять крупного художника, — он далеко не всегда ставит себе ясный отчет в своих истинных желаниях и намерениях, они зачастую противоречивы и спутаны. Вот и Кулешов. Только что обрушивался на исторический фильм, а придя на студию «Межрабпом-Русь» (возможно, что и ранее), задумал — весной 1925 года — ставить картину о прошлом нашей страны. В мемуарах Кулешова об этом говорится крайне скупо — что они начали «писать» вместе с Пудовкиным и Натаном Зархи сценарий «Павел Первый». Не сохранилось (или я не смог их обнаружить) никаких следов указанной работы. Кажется маловероятным, чтобы ею могли заниматься в то время Пудовкин и Зархи. Пудовкин, появившись на «Межрабпом-Русь», консультирует как режиссер постановку фильма «Медвежья свадьба», а затем снимает «Механику головного мозга» и «Шахматную горячку»; в конце этого же, 1925 года он начинает вместе с Зархи писать сценарий фильма «Мать».

Если в архиве Л. В. Кулешова нет никаких разработок «Павел Первый» совместно с Пудовкиным и Зархи, то есть зато конспект литературного сценария «Три величества», написанный М. Левиным, и режиссерский сценарий, подготовленный Кулешовым. Задумывался фильм из трех частей: «Первый император» (Петр Великий), «Бриллиантовый вихрь» (Екатерина II) и «Корона набекрень» (Павел I).

Стоит отметить, что замысел «Трех величеств» чуть перекликается с замыслом сценария Н. Зархи — В. Пудовкина «Петербург — Петроград — Ленинград», к написанию которого авторы приступили в конце 1926 года. По воспоминаниям А. Головкин, этот фильм должен был состоять из трех частей, уложенных в двухсерийный фильм. В первой изображался бы старый императорский город — как он строился в муках и страданиях русских крестьян и мастеровых; вторая часть ленты посвящалась бы революционной борьбе в преддверии первой мировой войны и во время нее; третья бы рассказывала о послеоктябрьском городе на Неве. Через весь фильм должна была пройти фигура Парня. Он символизировал бы историческое движение народных масс к свету и свободе.

Левинов с Кулешовым проектировали более «чистый» по жанру исторический фильм. Они собирались проследить в нем судьбу трех государей в соотношении с судьбой семьи деревенского кулака, сын которого становится постепенно главным героем произведения, героем во многом символическим, он тоже проходит сквозь всю картину. В ней предполагалось показать классовые антагонизмы эксплуататорского общества, антинародность цар-

ской политики даже тогда, когда ее осуществляли умные и сильные люди, думавшие о славе и мощи России. Авторы дифференцированно подходили к каждому из «величеств». В частности, Петр I отнюдь не идеализировался, но трактовался как великий реформатор. Фильм должен был начинаться эпизодом «Петр в гостях у Меншикова», когда царь знакомится с Мартой Скавронской, которая становится его любовницей. Затем действие перебрасывалось в деревню, в крестьянскую семью. На таких «переломных» строился весь сценарий, который и сегодня читается с немалым интересом. Очень и очень добротная работа! Примечательно, что в режиссерском сценарии есть специальная графа «Источники». Там указываются те исторические материалы, на основе которых должен был делаться тот или иной эпизод. Тут даются ссылки на труды ученых-историков, записки Екатерины II, Болотова, Ланжерона, сборник «Слово и дело», дневник камер-юнкера Бергольца и многое другое. Немало изданий, являвшихся уже в 20-е годы библиографической редкостью. Кулешов и в зрелые свои времена не был особо страстным книголюбом, но, когда это требовалось для его кинематографической работы (или когда он чем-либо сильно увлекался), он мог перевернуть целый Монблан книг. Кулешов специально ездил в Ленинград, собирал там материал, консультировался с С. Тройницким. Художником на фильм режиссер пригласил А. Бенуа, на что тот с радостью дал свое согласие.

Много, очень много сил и души вложил Лев Владимирович в подготовку фильма «Три величества». Его поощряли и даже торопили. А потом коммерческий директор «Межрабпом-Русь» М. С. Алейников фильм закрыл. Почему? Что произошло? Сам Кулешов объяснял запрещение ему работать над исторической картиной тем, что Алейников не признавал Хохлову; а Кулешов предполагал и в дальнейшем снимать Хохлову, — «некрасивую и худую», и членов своего коллектива-мастерской. Это не соответствовало коммерческим планам Алейникова.

Насчет «коммерческих планов» — тут, вероятно, Кулешов близок к истине. Руководство студии могло испугаться больших финансовых затрат и связанного с ними коммерческого риска. Что же касается особой неприязни М. Алейникова к Хохловой, то здесь, не исключено, Кулешов несколько сгущает краски. Есть основание думать, что отношение Алейникова в то время к Александре Сергеевне — скажем осторожно — было сложным. Он, например, предлагал ей стать его секретарем, доверенным лицом, не бросая при этом актерского поприща. Членов же кулешовского коллектива-мастерской Алейников привечал, их занимали в фильмах разных режиссеров. А вот самого Кулешова он, видимо, по-

долюбливал. Во всяком случае, в своей книге «Пути советского кино и МХАТ», выпущенной в 1947 году, Алейников рассматривает Кулешова как формалиста и в общем отрицательно оценивает его деятельность в 20-е годы. Впрочем, сегодня это все не так уж важно. Факт есть факт. По непонятным и неосновательным причинам Кулешов не получил возможности попробовать свои силы в историческом фильме, месяцы напряженной работы ушли впустую, что, разумеется, оставило болезненную зарубку на его сердце. Но он продолжает упорно стремиться к своей цели — он хочет получить самостоятельную постановку.

В это время Кулешов сближается с Виктором Борисовичем Шкловским. Несколько неожиданно сближается, учитывая разгромную рецензию последнего на картину «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков». Но люди 20-х годов умели, хотя и не всегда, встать выше частных разногласий. В конце концов, рассуждал Кулешов, это право каждого — признавать или не признавать его фильм. Важно единомыслие в главных, принципиальных вопросах. Не будучи лефовцем, Кулешов был близок к ним. Он завязывает добрые отношения с Маяковским и Бриками, они оказывали немалую поддержку его планам; кстати, О. Брик работал в сценарном отделе «Межрабпом-Русь». Правда, иногда лефовцы сбивали Кулешова с верного пути, как бы закрепляя в нем страсть к чисто формальным экспериментам, но в 1925—1926 годах сотрудничество с ними приносило ему творческую пользу.

«Моей школой сценариста, — писал В. Шкловский в книжке «Нх пастоящее», — кроме кинофабрики был коллектив Кулешова. У Кулешова уже был сценарий. Меня позвали этот сценарий «лечить», причем, так как я был в ссоре с производственной организацией, делать это я должен был безымянно. Мы сидели в комнате Кулешова, в которой стоял отдельный счетчик и висели такие сильные электрические лампочки, что она напоминала ателье, где на полу стоял постоянно разобранный мотоцикл, а на круглом шкафу сидел, поджав лапки, серый кот. На тройном диване, с бородой и трубкой, лежал Тройницкий, на другом диване — заростающий бородой Галаджев. Хохлова — высокая, с сухими волосами, сдержанная; голубоглазый помощник режиссера Свешников, который мог достать для съемки все и никогда не рассказывал, как он достал. И вот в этой компании со стопроцентным немцем Фогелем, который пел дома «Вниз по батюшке по Рейну», и с сухим, крупным Комаровым мы писали эксцентрический сценарий. Я переделывал его столько раз, что уже забыл его название».

Название этой эксцентрической комедии — «Фуптик». Другие названия: «Человек, свободный от профессии», «Карьера Ильин-

ского, в 5-ти частях», «Далекий город», «Сон в зимнюю ночь». Сценарий писался под известного актера Игоря Ильинского, который должен был исполнять главную роль. Его персонаж носил тоже фамилию Ильинский, в фильме предполагалось участие Хохловой, Фогеля, Комарова. Действие начиналось в «затерянном городке Буйске», где жизнь текла медленно и нудно и где бо-выездно жил Ильинский. Но и туда вторгались «вестники большого города» — самолет и скорый поезд, манивший героя «к иной, неведомой и прекрасной жизни». В сценарий влетел чеховский мотив: мягкая по форме, но решительная по существу критика провинциального бытия, обывательщины. Постепенно эта критика заостряется, насыщается эксцентрикой. В заснеженном, забытом богом городке проводится конкурс: «Мировой конкурс красоты на звание Аполлона города Буйска».

Ильинский тяготеет своей размеренной жизнью. Регулярно он ходит на вокзал: два раза в неделю из Москвы в Крым про-носился скорый поезд. Однажды, задержанный снежным заносом, он остановился на два часа в Буйске. В ярко освещенном окне международного вагона Ильинский увидел «туманный облик красивой женщины» — Иры. Какую актрису хотели пригласить — не известно; скорее всего, этот вопрос еще не был решен. Заметим, что в имени «Ира» обыграно название популярной тогда марки папирос.

Во время вынужденной остановки поезда Ильинский успевает влюбиться в Иру, а зритель вместе с ним — познакомиться с основными героями фильма. Это Комаров — заведующий рекламой ГУМа, Ира — его секретарша и любовница и «знаменитые репортеры полуночной Москвы — Хохлова и Фогель». После отхода поезда Ильинскому становится совсем грустно и тяжело. Он грезит Москвой — городом Иры. «В ряде кадров города фигурируют люди Иры: все витрины магазинов. Толпа женщин, каждая из которых Ира». Вдруг из окна своего дома он видит в воздухе самолет, делающий тревожные виражи. Тот спускается на центральную площадь Буйска. Ильинский, в волнении схватив с подоконника горшок с цветком, выскакивает наружу. Самолет, приземляясь, идет прямо на героя. Он отпрыгивает, убегает от него, затем возвращается — летчик и механик ремонтируют машину. Ильинский подходит вплотную, «осторожно и робко ощупывает самолет, все время боязливо отдергивает руку. Цветок плотно прижат к груди». Неожиданное решение Ильинского: сев на место, он авиазайцем, когда самолет починили, улетает в Москву. Это все, конечно, трюковые сцены. Кулешов намеревался комедийно обыграть страх и отвагу героя, сам его полет, когда он пони-

бает на руках в воздухе, потом удобно устраивается на шасси, снова срывается, затем перебирается на крыло, прогуливается по нему с цветком в руках. Самолет делает замысловатые виражи, попадает в воздушные ямы. Игровые сцены сменяются мультипликацией. Ильинский на крыле превращается в живого нарисованного зайца — таким его «видит» Фогель, оказывающийся в самолете. Там же находится и Комаров, который, начитавшись журнала, в котором рассказывается о сбежавшем из тюрьмы разбойнике, «видит» героя беглым каторжником, — снова мультипликация.

В конце концов самолет вместе с Ильинским прибывает в столицу. Герой ищет Иру. Тут он снова сталкивается с Фогелем, который хочет взять интервью у первого в стране авиазайца. Тот от него убегает. Начинается пробег героев по улицам Москвы. Ильинский бежит за автомобилем, за трамваем, потом проваливается в водопроводный колодезь, откуда его достает неутомимый репортер. Оба они вмиг оледенели, но интервью все-таки взято. Фогель ведет Ильинского обсушиться к своей возлюбленной — Хохловой. Здесь снова разворачивается ряд комедийных сцен. Ильинского сажают на горячую плиту, он начинает дымиться. Хохлова проникается к нему жалостью и симпатией. Фогель начинает ее ревновать к гостю и выбрасывает того за дверь. Это вызывает возмущение у Хохловой. С помощью собаки она находит на улице понравившегося ей авиазайца, приводит его к себе. Появившийся Фогель, уловив момент, снова выдворяет надоевшего ему провинциала.

Наш герой в центре столицы и почти без денег, у него только 40 копеек. Ему смертельно хочется есть. Разыгрывается серия приключений в магазине. В юмористическом плане показываются «вкусные» объявления: «До чего у нас обеды хороши, получаешь удовольствие, платишь гроши». Через призму злоключений Ильинского даются бытовые картинки изпманской Москвы. Едко высмеивается мещанство в лице «романтической» Иры, которую наконец находит герой, пока еще убежденный в ее необыкновенности. Он становится помощником Комарова — замзавом рекламы ГУМа. Комаров — жулик и циник, эксплуатирующий наивного провинциала, который, однако, умеет придумывать новые формы рекламы. В частности, он надевает на себя чехол-фунтик, что привлекает к магазину любопытных покупателей. Все помыслы героя отданы, конечно, Ире, которую он видит издали, в роскошном авто, — его он тщетно пытается догнать на мотоцикле: еще одна сцена погони.

«Хохлова, пожалев Ильинского, решила открыть ему глаза и показать Иру такой, какова она в действительности». А в действ-

вительности она пустая и распутная женщина, живущая на содержании у Комарова. Снова каскад комедийных сцен. Ильинский с Хохловой взбираются на крышу высокого дома, чтобы спустившись по пожарной лестнице, заглянуть в комнату Иры. Им помогает Фогель. «Ильинский у освещенного окна смотрит, вися вниз головой. В окне видны Комаров и Ира... Комаров передаривает ей вещи, подаренные ему Ильинским. За каждую вещь она целует Комарова (сцена видна вверх ногами)». Ильинский сначала плачет, а потом приходит в исступление. Под видом телефониста он проникает в квартиру Иры и Комарова. Комаров в ванне. «Страшная месть». Ильинский пугает Комарова, затем сыплет в ванну соль и вермишель, которой тот облепляется. Иру наш великодушный герой не трогает, а просто уходит прочь.

Заключительные кадры: «Занесенный снегом Ильинский. Па порома вверх. «Нами оставлены от старого мира только папирасы «Ира». Медленный наплыв на вывеску. Станция Буйск. (Па порома вниз.) Ильинский с журналом в руке спит на перроне железнодорожной станции Буйск. Он почти весь занесен снегом. Внезапно просыпается, протирает глаза, осматривается кругом. Соображает, говорит: ЭТО БЫЛ ТОЛЬКО СОН... Конец».

Трудно сказать, какой бы фильм получился на основе этого сценария. Но написан он в духе времени и вполне профессионально. Необычные приключения претерпевает, например, портиной Петя Петелькин в исполнении Игоря Ильинского в фильме Я. Протазанова «Закройщик из Торжка» по сценарию В. Туркина. Фильм также поставлен на студии «Межрабпом-Русь» в 1925 году. Мне кажется, хотя я не компетентен утверждать это с полной уверенностью, что сценарий Кулешова — Шкловского можно и надо было запускать в производство. Избыточная экстравагантность некоторых эпизодов наверняка смягчилась бы в ходе съемок, а по-настоящему смешные и гротесковые сцены заиграли бы на экране. Сценарий озорной, в нем билась живая и острая мысль. Кулешов теперь не отвергает «бытовой фильм», напротив, он стремится на современном материале продолжить эксцентрично-комедийную линию, намеченную в «Необычайных приключениях мистера Веста в стране большевиков». Что помешало этой постановке? Неизвестно.

Тогда же писатель Лев Никулин обращается к Кулешову с просьбой помочь в написании историко-революционного сценария «Крест и маузер». Кулешов дружески оказывает ему помощь. Здесь речь не идет о том, чтобы он выступал в качестве режиссера.

В 1925 году Кулешова, по его собственным словам, непрерывно засыпали вопросами о причинах, почему он не ставит новых филь-

мои. На этот вопрос ему предложила ответить газета «Кино», на страницах которой он публикует статью «Почему я не работаю». В ней он дает более чем самокритичную, можно сказать, излишне самокритичную оценку фильмам «Мистер Вест» и «Луч смерти». Тактически, да и по существу неоправданно он объединяет оба этих фильма, рассматривая их как чисто экспериментальные работы. Кулешов пишет, что «сценарные темы, послужившие материалом для производственных опытов над «Мистером Вестом» и «Лучом смерти», безусловно неудовлетворительны, но совершенно незаслуженна та идеологическая травля, которая была поднята вокруг последней картины». Претензия режиссера по поводу травли вполне справедливая, поскольку в «Луче смерти» действительно нет никаких идеологических ошибок, но оправдывается Кулешов довольно неуклюже. Дескать, вы, критики, не смотрите на содержание фильмов, а сфокусируйте свое внимание на их профессионально-формальные особенности: «все, до сих пор сделанное нашей группой, должно было расцениваться как преёскурант советской кинотехники — нашего ремесленного умения, а не как законченные фильмы. В свое время об этом предупреждалась публика, критика и кинофабрики».

Предупреждались-то они предупреждались, но все-таки не только «Мистер Вест», но и «Луч смерти» анонсировались и как вполне законченные произведения, актуальные и значительные по своей теме. Предлагая же теперь критике воздержаться от идеологических оценок «Луча смерти», Кулешов невольно как бы соглашался, признавал их объективную оправданность. С другой стороны, в условиях, когда были уже поставлены «Красные дьяволята», «Стачка» и вот-вот готов «Броненосец «Потемкин», он продолжал настаивать на необходимости и правомерности чисто формального эксперимента. В данном случае он оказывался уже не впереди времени, а позади его. Время требовало полноценных художественных фильмов, новаторских как по своему содержанию, так и по форме. Кулешов же утверждал, что для тех целей, какие он преследовал в «Мистере Весте» и «Луче смерти», «не нужен был умный сюжет, а нужен был американизм для доказательства высокого состояния нашей техники (в организованных руках) сравнительно с самыми техническими американцами. Приходится сожалеть, что потребность в советской кинокультуре и в хороших работниках еще чрезвычайно мало ощущается. Но это ничего, это происходит от незнания и глубочайшего непонимания дела и со временем пройдет; вот почему никто из сознательных ремесленников не имеет права обижаться на то, что критика, покрыв «Луч смерти» за идеологию, не учла моей задачи и тех единственных форм, в которых она могла быть осуществленной».

Будучи в молодости человеком не только увлекающимся, но и резким, запальчивым, Кулешов порой легко ссорился с людьми. Данным пассажем он сразу восстанавливал против себя критику. Он упрекал своих рецензентов в том, что те «не учли» его задачи. Но это было не совсем так. Даже самые жесткие оппоненты «Луча смерти» отмечали высокий профессиональный уровень режиссуры в лучших эпизодах, ее новаторство. Критика несправедлива была в другом. Она, как указывалось выше, стала с явными преувеличениями приписывать Кулешову разные идеологические «измы». Режиссер мог и даже должен был выступить против подобных обвинений, но опровергать их по существу. Он же начал оспаривать право критики на анализ содержательной стороны его произведений, что является не просто ее правом, а гражданской обязанностью. Конечно, при этом Кулешов не щадил и самого себя, своего фильма «Мистер Вест», но это уже являлось его личным делом.

Во второй части статьи он заявляет, что «после «Луча» необходимо демонстрировать работу над психологическими — глубоко драматическими кинолентами. Дешевизна производства и сильная, убедительная внутренняя работа кинематографиста — вот те проблемы, которые следует теперь же разрешить». Тем самым Кулешов отходит от некоторых своих неверных позиций, заявленных в докладе о кинематографическом репертуаре в АРК, но снова несколько суживает свою программу или, во всяком случае, не раскрывает ее идейно-содержательные моменты. Впрочем, его умолчание о работе над историческим фильмом и в жанре эксцентрической комедии можно понять: человек гордый, он не хотел обнародовать свои неудачи. В общей форме он говорит о «борьбе с администраторами и руководителями кинопредприятий, которая не позволяет... приступить к попытке постановки камерных драматических картин». Да, да, камерных картин — совсем недавно он их «расстреливал» в упор, теперь же видит в их постановке свою главную задачу. Что это — сдача позиций или движение творческой мысли вперед? Пожалуй, второе. Кулешов все больше утверждает в мысли, что нельзя ограничивать жанрово-стилевые поиски кинематографа, современный фильм — понятие многогранное, емкое...

Кулешов не скупится на упреки в адрес администраторов от кинематографа. С возмущением пишет он об их «негибкости»: «...чтобы застраховать Кулешова от увлечения «американизмом», ему предлагали для работы самых почтенных, самых театральных, а следовательно, негодных киноактеров и сотрудников». Здесь Кулешов проявляет явную непоследовательность: сам же он собирался взять на главную роль в «Фушнике» Игоря Ильин-

ского, премьера мейерхольдовской труппы, часто и успешно выступавшего в кино. Но главная претензия режиссера состояла в другом. Кулешова хотели оторвать от его коллектива. В связи с этим он пишет: «В мраке и нищете пять голодных лет строилась и росла моя киногруппа, выросла, возмужала и имеет право на работу. Создание же самой этой группы вызвано не блажью, а продиктовано невозможностью разрешать новые проблемы с неподготовленными для их решения и совместной работы людьми. Поэтому ни одной новой работы я не смогу сделать без своего коллектива натураликов и без права моего выбора из них лучших для меня как для режиссера. Иначе все задуманное будет невыполнимым — ни мне, ни кинематографии этого не надо... Только потеряв разум или пойдя на бесчестность, я соглашусь работать без права сотрудничества с каждым из нашего коллектива и по нашему справедливому подбору. Иначе не может быть, да я и не имею права поступить иначе».

В этих строках ярко раскрывается глубочайшая верность Кулешова людям, с которыми он прошел столь долгий и трудный путь. Верность, отдающая некоторым донкихотством. Фактически коллектив уже распался. Наиболее талантливые его члены (исключая Хохлову) уже работали самостоятельно или стремились к такой самостоятельности. Впрочем, они в большинстве своем отнюдь не хотели отказываться от сотрудничества с Кулешовым, а тот всей душой поддерживал их, желая сохранить прежнее единство. И он решительно отстаивал свое право на свободу творческого выбора и решений — в этом состоит основной пафос его статьи «Почему я не работаю». Пафос, тем более категоричный, что на получастной студии «Межрабпом-Русь» ему неожиданно пришлось вытерпеть тяжелые и несправедливые удары. Можно сказать, что с ним там поиграли, как кошка с мышкой. Но он не сломился. Он продолжал неустанно работать, нашел новых друзей, наметил новые перспективы. К концу 1925 года Кулешов понял, что у него на «Межрабпом-Русь» ничего путного не получится. Он вновь возвращается в Госкино. Там дела у него складываются успешнее.

9. ПО ЗАКОНУ И ПО ДУШЕ

Кулешов любил и гордился своим фильмом «По закону» и охотно вспоминал, как возник его замысел: возник он, дескать, совершенно спонтанно. «Тему «По закону» мы нашли случайно — просто Кулешов перечитывал Джека Лондона и поразился насыщенностью действием рассказа «Неожиданное». За сутки он написал первоначальный вариант сценария, а потом позвал В. Шкловского, самого лучшего, самого передового, с нашей точки зрения, писателя того времени. Шкловский сценарий доработал с присущими ему блеском и талантливостью. И тут сразу стало ясно — это будет особый фильм: одна декорация, после первых двух частей остаются в живых три актера — картина будет на редкость дешевой. Вместе с тем для выполнения на экране взятого сюжета потребуются особая глубина, точность и эмоциональность в актерской игре».

Что ж, многие замечательные произведения искусства возникали в результате стечения случайных обстоятельств. Только всегда за такой случайностью, непреднамеренностью таится и нечто необходимое, закономерное, идущее из глубин личности художника, что он сам порой и не осознает ясно и полно. Передает ли автохарактеристика замысла «По закону» всю сложность внутренних, потаенных импульсов, которые двигали и могли двигать тогда Львом Кулешовым? Пожалуй, нет.

Режиссера, судя по его словам, привлекали в рассказе американского писателя два момента: «необычайная насыщенность действием» и возможность поставить дешевую картину — последнее облегчало ее продвижение на студию. Мотивы понятные, все выглядит вполне логичным. Обратимся, однако, к рассказу Джека Лондона.

Писатель повествует об английской девушке Эдит, родившейся в сельской местности, где жизнь течет по исстари заведенному порядку. Девушка поступает служить горничной к одной важной даме и с нею отправляется в путешествие по Соединенным Штатам Америки. Там она знакомится с плотником Гансом Нелсоном и выходит за него замуж. Обуреваемые желанием разбогатеть, они уезжают в поисках золота сначала на юг, в Колорадо, а потом перебираются на север, на Аляску, где после разных приключений их ждет удача. Вместе с тремя другими искателями счастья они на берегу уединенного залива нашли золото, но не успели выбрать его за короткое полярное лето. Пришлось остаться на зимовку, отрезанными от всякой цивилизации. Невдалеке расположился только поселок индейцев-сивашей. И вот тут-то

происходит неожиданное. Один из золотоискателей, веселый и простецкий ирландец Майкл Дейнин, однажды вошел в их хижи-ну и начал стрелять в товарищей. Двух убил, а Эдит и Ганс ему не дались. Напротив, они одолели его. Теперь возникает вопрос, что с ним делать. Сразу убить, как настаивает Ганс, или пере-дать в руки правосудия — так считает Эдит. Муж ей уступает, и начинается невыносимая жизнь втроем в одной хижине. Днем и ночью приходится сторожить убийцу. В конце концов супруги Нелсон сами вершат правосудие и вешают Майкла в присутствии индейцев. Те наблюдают «в торжественном молчании, как дей-ствует закон белых людей, заставляющий человека плясать в воздухе».

Рассказ сильный, и он, конечно, насыщен действием. Однако у Джека Лондона есть произведения и более энергичные, стре-мительные по разворачиванию и наполненности сюжета. Что же касается возможности уложить постановку в одну декорацию, то эту возможность надо было еще увидеть в рассказе. Сам писа-тель начинает повествование издалека, его герои немало поезде-ли по Америке и по Клондайку, прежде чем очутиться в одинокой хижине. У Джека Лондона есть немало других рассказов, где действительно все происходит в одном месте, но они не заинтере-совали Кулешова. Кстати, по свидетельству В. Шкловского, у них «были две вещи Джека Лондона на выбор — «Кусок мяса»... или «Неожиданное». Последний лучше «Куска мяса» потому, что в нем есть натура, и натура, которую легко снять в Москве, — снеж-ная равнина, которую мы думали снимать с аэросаней».

Сам Кулешов называет еще один мотив, обусловивший его ин-терес именно к данному рассказу: ненависть к ханжеству. «Идея фильма была очень понятна, и мы считали ее значительной — мы всегда ненавидели ханжество, в чем бы и где бы оно ни прояв-лялось». Идея, разумеется, значительная и весьма близкая Ку-лешову. И в жизни и в искусстве он терпеть не мог ханжество. Порой Кулешов даже бравировал своим небрежением различного рода условностями и привычными формами поведения. Недаром он, по словам работавшего с ним Владимира Николаевича Голов-ни, директора ВГИКа в послевоенные годы, слыл «большим ори-гиналом».

Условности и ханжество Джек Лондон тоже не любил, что особенно явственно проявилось в его романе «Мартин Иден». Но рассказ «Неожиданное» совсем о другом. В нем писатель скорее восхищается цельностью и целеустремленностью Эдит, которая свято чтит Закон, чем осуждает ее ханжество. Вот ключевой эпи-зод, где это все ясно проявляется. Ганс Нелсон бросается на убийцу, тот теряет сознание. Она крикнула Гансу: «Перестань!»

Тот не услышал. Тогда она схватила его за руку, но он и тут не обратил на нее внимания. «То, что сделала затем Эдит Нелсон, по было продиктовано рассудком. Ею руководили не жалость, не покорность заповеди «не убий». Безотчетное стремление к законности, этика расы, укоренившаяся с детских лет, — вот что побудило Эдит Нелсон броситься между мужем и Дейнином и прикрыть своим телом незащищенное тело убийцы». Размышляя потом о своем праве судить Майкла, Эдит «заставила себя заново переосмотреть стоявшую перед нею задачу, но не могла поколебать в себе уважение к закону, унаследованное от предков, не могла отказаться от понятий, в которых была воспитана, которые были у нее в крови. Так или иначе, надо поступить по закону».

Сама того не ведая, Эдит приходит к основополагающей идее римского права, выраженного в известном изречении: «*dura lex, sed lex*»*.

Она желает служить не только духу закона, но и его букве, считая необходимым неукоснительное выполнение всех, какие она знает, правил и ритуалов, связанных с отправлением правосудия. На суде над Майклом она предъявляет ему «формальное обвинение», заставляет выслушать «свидетелей», то есть Ганса и саму себя, выносит ему «вердикт присяжных», в роли которых снова выступает она с Гансом. Следование этим ритуалам позволяет Эдит, а вместе с нею и писателю, уйти от размышлений о сути происходящего, о своем человеческом праве судить и казнить Дейнина, позволяет ей выглядеть абсолютно добродетельной в собственных глазах. Как же, она после оглашения приговора дает Майклу положенные законом три дня, не замечая при этом, что она приносит осужденному новые и лишние мучения. Но надо понять и Эдит. Не просто обречь на казнь ближнего своего, да еще самой выступить в качестве палача. Ну а как в принципе следовало бы поступить с Майклом Дейнином, убийцей своих товарищей? В рассказе Джека Лондона поднимаются сложнейшие проблемы права и морали, которые в конечном счете решаются им в духе буржуазно-либеральных «западных» понятий о справедливости и долге: закон есть закон. Белый человек обязан исполнять его в любом случае.

Мне думается, что эта философско-этическая проблематика и привлекла, на интуитивном уровне, пристальное внимание Льва Кулешова. Американский писатель затронул вопросы, которые издавна волновали русскую интеллигенцию, хотя к их решению она зачастую подходила с иных, более сложных нравственных позиций. Жизнь по закону и жизнь по душе. Первенство нрав-

* Суров закон, но закон (латин.).

ственного закона, доброты, голоса совести, которая требовательно и строже любого трибунала. Право человека выносить суд о поступках других людей, право прощать и право карать. Высокая справедливость закона, если он выражает глубинные общественные интересы, и его обезличенность, формальность, когда он бездушно, холодно-рационалистически применяется к конкретным жизненным обстоятельствам и судьбам. Тут возникают сложнейшие нравственные коллизии, над которыми мучительно размышляли русские писатели, в первую очередь Достоевский и Лев Толстой. Хорошо известна их обличающая критика псевдозаконности, ее антигуманистических форм и ритуалов, нередко убивающих справедливость, сминающих и оскорбляющих личность.

В то время ни Кулешов, ни Шкловский, вероятно, не осознавали ясно свою непосредственную причастность к таким размышлениям и критике. Они были молоды и жили торопливо и, казалось бы, совсем в других измерениях. Это только позднее, в более зрелые годы, В. Шкловский займется специальным изучением Достоевского и Л. Толстого, а Кулешов скажет, что мечтой его жизни являлась постановка фильма по роману «Война и мир». Однако, чтобы следовать какой-то философско-культурной традиции, не всегда обязательно четко и полно понимать свою непосредственную принадлежность к ней. Листая томик Джека Лондона, Кулешов, успевший уже многое испытать в своей жизни и познать горечь несправедливости, стихийно выбрал в нем рассказ, который объективно перекликался с этой традицией, впитанной им, как говорится, с молоком матери. Поэтому скажем, забегая вперед: фильм перерос первоначальный субъективный замысел и вызвал целую лавину споров, которые далеко вышли за пределы обозначенной авторами темы и предмета.

Стоит также подчеркнуть, что с самого начала своей работы над сценарием Кулешов и Шкловский шли не столько вслед, сколько вопреки Джеку Лондону. Они сразу отвергли его романтизацию «закона белых людей» и клоунского золотоискательства. Как ни странно, этого до сих пор не желают замечать некоторые критики, настаивающие на особом пристрастии и любви Кулешова к американской тематике. Они не дают себе труда сличить фильм с литературным источником или хотя бы познакомиться с той объяснительной запиской, которой сопровождалась авторская заявка. А в ней Кулешов и Шкловский даже «перебарщивают» в своем негативном отношении к Джеку Лондону. Впрочем, тут надо сделать скидку на требование редакторов, хотевших, чтобы эти два «формалиста» подчеркнули бы идеологическую заостренность проектируемого фильма.

Но в данном случае и сами авторы к ней явно стремились: «Выбор иностранной темы вызван желанием бороться с той идеологией, которая так сильно просачивается к нам в вещах Джека Лондона — самого популярного советского * писателя. По существу говоря, вещи Джека Лондона — типично колонизаторские вещи. Весь пафос их основан на превосходстве белого человека над цветным. И романтизм авантюристской жизни пионеров в конечном счете основан на пафосе английского устройства жизни, перенесенной на новую почву. В своем сценарии, оставляя джек-лондонский сюжет, мы изменяем установку, показывая на обнаженном примере всю преступность суда, снимая всякий романтический налет с тех рассказов о шерифах, которыми, к сожалению, увлекается наша молодежь. Герои Джека Лондона — типичные герои периода «первоначального накопления». Вся их нравственность основана на защите чувства собственности и на нежелании нести нравственную ответственность за свои поступки. Они имитируют формы английского суда, создавая тем бесознательную пародию на него».

Конечно, утверждение, что «герои Джека Лондона — типичные герои «первоначального накопления», отдает некоторым упрощенчеством, данью распространенной тогда в литературоведении вульгарно-социологической доктрине. Но Кулешов — Шкловский верно нащупали ахиллесову пяту мировоззренческой позиции писателя, как она выражалась в рассказе «Неожиданное». Фетишизация Закона как абсолютной, вневременной и внеклассовой нормы поведения волей-неволей вело к внутреннему конформизму, к оправданию буржуазного правопорядка. С этой точки зрения социалистическая революция, приведшая к коренной ломке вековых устоев частнособственнического общества, выглядела аморальной, противоречащей самой идее Закона. И собственно, в этих параметрах и рассматривали Октябрьский переворот буржуазно-либеральные политологи, историки, юристы, журналисты. С ними и вступают в открытую полемику Кулешов со Шкловским, отвергая буржуазный Закон с его от века сложившимися ритуалом и церемониалом, якобы всегда гарантирующими справедливость. Это, безусловно, не означало, что они оправдывали убийство и убийцу. Это означало иное: они стремились показать нравственную несостоятельность его самодельных судей, их внутреннее родство с ним.

По завершении фильма Кулешов писал в статье «„Вест“ — „Луч“ — „По закону“», что «бесчеловечность людей, искренне прикрываемая религией, жестокость, ею допускаемая, явились

* В значении: популярного в Советской России,

материалом для нашей новой фильмы. Задача, невероятная по своей трудности, усложнялась еще тем, что необходимо было создать аскетическую обстановку во всей картине, для особого выделения главной мысли и демонстрации людей, выведенных в сценарии... Ни количество действующих лиц, ни декорация, ни форма монтажа не должны быть ощущаемы зрителем. До него должна прийти правда о жизни этих людей на Аляске, людей страдающих, доходящих до ужаса от тех тупых и бесчеловечных идей жестокости, которые диктуются им богом и законами королевы Англии. Нас упрекнули в нелюбви к людям, в слишком большой тяжести сюжета нового фильма, но не надо забывать, что люди из этой картины, люди современной Англии — бесчеловечнейшие из людей».

Оригинальная постановка вопроса. Рассказывая о коллизии в жизни аляскинских золотоискателей, Кулешов метил в людей «современной Англии», людей, разумеется, буржуазно-мещанского класса. Их-то он и рассматривал как воплощение жестокости и лицемерства.

Первый вариант сценария был написан Львом Владимировичем за одни сутки, но отделка, доработка сценария потребовали от авторов массы сил и энергии. Они далеко уходят от литературного первоисточника. Опускается экспозиция рассказа — все действие сосредоточивается в хижине золотоискателей. Из сценария, в его окончательном варианте, выводятся индейцы. Это сделано вроде бы из-за соображений экономии, но на самом деле имеет концепционное значение. Наличие индейцев придает повествованию четко выраженную историческую и географическую конкретность, к которой не слишком стремился режиссер. Отчасти сознательно, отчасти случайно он хотел поставить своих героев в более обобщенную ситуацию, в которой бы рельефно проявились их личностные черты.

Зато в сценарий вводятся детали и подробности, отсутствующие у Джека Лондона или играющие у него сравнительно второстепенную роль. В рассказе Эдит вовсе не так религиозна, какой она дается в фильме. Она лишь однажды, в преддверии казни, читает Майклу Библию, у Кулешова же она с нею почти не расстаётся. Как считал Шкловский, «наиболее сильное место сценария — праздник. Этого куска нет у Джека Лондона, он состоит в том, что наступает рождество: Эдит и Ганс, принимая в свою компанию Дейина (привязав его к столбу хижины), празднуют рождение Христа. Горят свечи на елке, Дейин дарит Эдит свои часы и рассказывает, как он любил свою маму. Его судьи

плачут. Основа этой сцены — эпизод в «Бесах» Достоевского, в котором описывается, как благочестивые швейцарцы сентиментально оттипали голову пастуху. (Обратим внимание, что это произошло в 1927 году, в брошюре «Их настоящее». — Е. Г.). Затишье постановки отменила сцена рождества — рождество не может совпасть с разливом. Понадобилось заменить рождество каким-то другим праздником. Мы думали о пасхе, но на пасху не зажигают свечи. Накопец мы пашли — в день рождения англичанов зажигают свечи». Помимо эпизода с днем рождения Эдит было придумано немало новых диалогов, изменен финал фильма.

Соавторы работали с огромным энтузиазмом. Нельзя, однако, сказать, что на студии встречали их с тем же энтузиазмом. И Кулешов и Шкловский отмечали, что сценарий «проходил» немалым трудом. «Нам не верили, — читаем мы в книге «50 лет в кино», — что можно поставить фильм в одной декорации и в трех актерах — такого в кинематографической практике еще не было. Это противоречило всем установленным «законам» кинематографа. Мало кто верил и в то, что около Москвы можно найти суровый пейзаж Юкона. Мы же были убеждены, что насыщенность сценария внутренним действием создаст в фильме необходимую кинематографичность, а Америку мы так изучили по фильмам, что натуру выберем правильно».

В поддержку фильма выступил журнал «Советский экран»: «Кулешов четыре месяца сидит на фабрике Госкино без работы. Месяца два тому назад начали делать сценарий «Без закона». Сценарий не принимали, не разрешали, исправляли, переделывали, доделывали, согласовывали — до последних дней».

Но в общем можно понять и сотрудников 3-й фабрики Госкино, где должен был сниматься фильм. Очень уж необычную картину задумал этот неутомонный Кулешов. Гораздо более необычную, чем, допустим, «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков». Там существовал аналог — американский приключенческий фильм, вестерн. Ничего же подобного «По закону» кинематографическая практика не знала. Конечно, определенный опыт в жанре психологической драмы был уже накоплен. Но, во-первых, неудач, полуудач в нем имелось несравненно больше, чем достижений. Во-вторых, и это главное, экранные экскурсы в психологию шли обычно в русле мелодрамы, когда все вращалось вокруг традиционного любовного треугольника. Кулешов же со Шкловским задумали философско-аналитический фильм, в котором поднимались сложнейшие и несколько отвлеченные этические проблемы, которые тогда мало еще затрагивала молодая советская литература и которых почти совсем не касался кинематограф. Надо подчеркнуть, что и по сей день «По зако-

нуз остается фильмом в своем роде уникальным. И не только потому, что каждое истинно художественное произведение неповторимо, единственно. Речь идет еще и о другом. Наши режиссеры вообще редко обращались и обращаются к тем этико-философским вопросам, которые поднял Кулешов. Они оказались в центре творческих раздумий разве что В. Шукшина, — ленты «Наш сын и брат», «Калина красная», сценарий о Степане Ращине. Там художественно исследуются острые проблемы жизни по душе, по совести и по закону, по порядку. К слову сказать, Василий Шукшин, ученик по ВГИКу Михаила Ильича Ромма, являлся одним из самых любимых студентов Кулешова и Хохловой, он не раз бывал у них дома, делился с ними своими замыслами и планами.

Наконец фильм был запущен в производство. Начались поиски природы. Джек Лондон не дает в «Неожиданном» подробных описаний места действия, а только обозначает пунктиром его основные приметы. Снега, мороз, ледяной ветер. Кульминационная сцена — казни — происходит «на прогалине между деревьями». По-видимому, Кулешов в поисках «полярного» ландшафта отталкивался не только от текста рассказа, но и от общих своих представлений о диком севере. В Подмоскovie он ищет подходящую природу. Ищет долго, пока не обнаруживает ее подле Царицынских прудов, совсем недалеко от города, туда ходил трамвай. Примечателен его рассказ об этих поисках, они проливают свет на творческую лабораторию режиссера.

«В выборе природы нам помогала привычка думать и видеть кадрами — мы выбирали для съемки именно то, что необходимо, не обращая внимания на то, что расположено рядом, — дома, избы, огороды и т. д. Мы видели природу только отобранно. Так мы поступали всегда и в будущем, так мы учили и учим наших учеников. С большим трудом нами было найдено два одинаковых дерева на берегу реки, которые так помогли получить в кадрах впечатление дикого северного Юкона. Мы исколесили много километров по окрестностям Москвы, пока случайно (уже совсем отчаявшись найти что-либо подходящее) не увидели вдали одиноко стоящую сосну, добрались до нее и решили снимать именно здесь».

Позднее, со ссылками на неких американцев, видевших картину, говорили, что в ней Юкон больше похож на самого себя, чем настоящий Юкон. Compliment, заслуженный и режиссером и оператором, только не стоит понимать его слишком буквально. Образ одинокой сосны, являющийся своего рода изобразительным лейтмотивом фильма, столь же клондайкский, сколько полярный вообще. Это в первую очередь кулешовский образ, вобравший в

себя представления режиссера о величавом равнодушии дикой природы, на фоне которой разыгрывается ужасная общечеловеческая драма. Образ обобщенный, метафорический, а к такой метафоричности более всего и стремился Кулешов, хотя, вероятно, не формулировал четко себе этой задачи.

Любопытная подробность. Кулешов вешает в хижину золотоискателей портрет улыбающейся английской королевы Виктории. Ничего подобного не было в рассказе. Джек Лондон, не помня слышке знавший быт аляскинских старателей, не мог «заставить» их тащить за тридцать земель столь чуждую им монархическую реликвию. Кулешов пренебрегает в данном случае конспиретной достоверностью. Ему портрет нужен как впечатляющий символ буржуазной добропорядочности, британской законопослушности. Символическим значением наделились едва ли не все кадры ленты. Порой это делалось намеренно, порой выходило само собой. «Кадры суровой зимы мы сняли в апреле. Мы выбрали кривую (как будто бы часть земного шара) поверхность слегка подтаявшего снега, подернутого настом (не беря в кадр деревушек справа и слева) и получили при контражурном освещении искрящуюся снежную равнину». Часть земного шара! Далеко шагала мысль режиссера. Конечно, он хотел сохранить и сохранил клондайкский колорит, но и не привязывал наглухо кадры снежной равнины к строго определенной географической широте. Это, скорее, условный образ грозного белого безмолвия, в котором человек теряется, оставаясь наедине со своими страхами, бедами, надеждами.

Не сохранилось (если они вообще существовали) эскизов декораций и костюмов. При просмотре фильма не возникает сомнений в их достоверности, «похожести». Вместе с тем Кулешов и не добивался особой этнографической точности в интерьере и реквизите, что видно и по истории с портретом королевы Виктории. Актеры одеты так, как обычно одеваются люди в суровом северном краю. Для Хохловой — Эдит были сшиты высокие теплые сапоги, она носила их потом в Москве и после съемок фильма, их «помодность» отнюдь не бросалась в глаза... Предметы быта золотоискателей — самые простые, неприятательные, необходимые каждому, кто вынужден зимовать в полярных условиях. Очень добротнo, основательно сделан дом на натуре. Толстые бревна, крепко сколоченные стулья, стол, лавка — все это под стать тем грубым, даже диковатым людям, которые ими пользуются.

Более всего Кулешову хотелось с максимальной убедительностью передать психологическую атмосферу, в которой разворачивается действие, передать необычность, экстремальность нрав-

ственных коллизий, в которых оказываются герои. И вот тут-то он, руководствуясь основными посылами своей режиссерской концепции, ставит актеров в ситуации, оптимально приближенные к реальным, — на экране должно быть все так или почти так, как это происходит в жизни. Самыми трудными были натурные съемки «домика». Снимали, вспоминают Кулешов и Хохлова, «ежедневно с семи часов вечера до восьми утра — на морозе, под брандспойтом, в воде, под ветром от мотора на фюзеляже самолета, отогреваясь в нетопленной избушке и питаясь бутербродами и колбасой, запиваемыми небольшими порциями чистого спирта, который нам выдавали официально из-за действительно физические тяжелых условий работы».

По ходу действия хижину Нелсона должна была заливать вода. Она пришла «сама собой». Неожиданно, ранее предполагаемого срока, наступила весна, лед тронулся, произошло наводнение. Вполне реальная ледяная вода вполне реально стала заливать домик с находящимися там актерами. «Снимая, мы отступали с аппаратом каждые десять-двадцать минут. Аппарат все время стоял в воде, даже охотничьи высокие сапоги Кулешова и Кузнецова заливало водой, но они не сдавались, снимали, находили все новые и новые кадры. Актеры Фогель, Хохлова, Комаров, ассистент Свешников работали все время на льду и в воде. Дождь мы «делали», используя брандспойт, поливая в кадр воду из пожарных шлангов, ветер создавал пропеллер самолета (в те времена специальных киносъёмочных «ветродуев» еще не было; использовать самолет мы придумали сами). В такой обстановке актеры самоотверженно выполняли все режиссерские задания. Намокшие провода от электроаппаратуры били артистов током, но Хохлова утверждала, что «электричество помогало ей лучше переживать». Фогель при съемке «крупного плана» лежал связанным на льду под брандспойтом и самолетным ветром два с половиной часа».

«Лучше переживать». Это не случайная обмолвка. Кулешов, совсем еще недавно выступавший против «переживальщиков» из Художественного театра, теперь добивался максимальной правдивости и выразительности в передаче тончайших нюансов человеческой психологии. Добивался прежде всего средствами актерскими: «По закону» — фильм именно актерский, в котором его «натурщики» показали высочайший класс исполнительского искусства. Это искусство включало в себя точнейший расчет, мастерство, но и всепоглощающую самоотверженность, энтузиазм, самоотдачу. Одно здесь неотрывно от другого. Потому-то и ценили кулешовских учеников на студиях страны: они умели и любили работать, для них в работе не существовало ни трудностей, ни

мелочей. Как не существовало больших и маленьких ролей. Каждой роли они отдавали себя без остатка.

Все снять на натуре не успели. Пришлось обратиться к павильону. На площадке во дворе 3-й фабрики Госкино был вырыт бассейн, на него настлан пол, а вокруг построена декорация домика. Так удалось имитировать наводнение в павильонных условиях: комнату наполняли водой из-под пола, заливая ее примерно на метр. Сделано это все было искусно и точно, так что зритель не замечал «подмены» одной декорации другой. Оператор К. Кузнецов, ученик А. Левицкого, большого мастера световых эффектов, виртуозно сочетал дневной свет в качестве общего фона с использованием прожекторов, мощно освещавших актеров. «Один раз случайно попавший блик солнца на слегка рябившую воду, наполнившую комнату, дал изумительно красивые перемежающиеся зайчики на стене, и оператор Кузнецов их очень хорошо заснял в одном из планов Фогеля, что соответствовало и сценарию».

Кулешов одним из первых в практике мирового кино применил «субъективную камеру», или, как он назвал ее, «самосъемку». Хохлова, привязанная к «мельнице», во время вращения снимала себя пятиметровой ручной камерой «Кинамо». Так был изобретен новый изобразительный прием, обогащавший художественную палитру кинематографа; прием, невозможный в театре. Найден он был именно во время съемки, в поисках специфических экранных средств, помогающих актеру раскрыть внутреннюю потенцию своей роли.

Несмотря на исключительно сжатые сроки работы, Кулешов очень основательно готовился к съемке. Он не мог, как хотел бы, репетировать заранее всю вещь в целом. Однако накануне съемочного дня репетировалась каждая сцена. Потом в нее могли вноситься и вносились самые разные коррективы, но актер всегда хорошо знал, что от него требовалось на съемочной площадке. Столь же тщательно продумывался и общий рисунок кадра. При этом Кулешов всегда имел в голове несколько вариантов этого рисунка, что позволяло ему точно и оперативно находить лучшее, оптимальное решение. Его не могла застать врасплох никакая случайность — он, как режиссер, полностью владел обстановкой; снимая тот или иной эпизод, никогда не упускал из виду фильм в целом, главные постановочные задачи и цели. Об этих задачах он не позволял забыть и актерам. И те работали удивительно слаженно, абсолютно доверяя своему режиссеру, видя в нем подлинного друга и компетентного руководителя, наставника. Предъявляя к ним высокие требования, он еще большие требования предъявлял к самому себе. Работа спорилась. Вспоминая о съем-

вах «По закону», Кулешов и Хохлова с полным основанием говорили: «Какие это были трудные, по прекрасные дни!» Кулешов смело экспериментировал, что всегда вызывало в нем огромный душевный подъем. В то же время он глубоко вторгался в сложнейший жизненный материал, решал интереснейшие драматургические задачи, ощущал себя прикосновенным к большим философско-этическим проблемам. Может быть, впервые в его творческой биографии вопросы формы и содержания естественно слились в единое нерасторжимое целое.

Фильм начинается почти идиллической пейзажной зарисовкой. Широко разлился Юкон, на берегу его раскинута палатка золотоискателей. Из нее выбегает собака, неся в зубах ведро. За ней следует человек. Это Майкл Дейниш. Приветливо светит солнце, чиста и красива река. Майкл черпает из нее воду, затем достает из кармана свирель и весело играет, приплясывая вокруг собаки.

Просыпаются и другие обитатели палатки. Их неторопливо «представляют» зрителю. Надпись: «Председатель правления швед Ганс Нелсон». Так сразу Кулешов, если так можно выразиться, социологизирует ситуацию. Это не просто, как у Джека Лондона, свободное содружество искателей счастья, а маленькое акционерное общество, своего рода модель буржуазного предпринимательства. Ганс Нелсон в исполнении С. Комарова — человек жесткий, резкий, грубый. Следующая надпись: «Жена Нелсона Эдит». Она показывается читающей с утра Библию, что тоже сразу социологизирует образ. Джек-лондоновская Эдит хлопотала бы, готовя завтрак, но в фильме этим занят Майкл, а Эдит молится, одновременно расчесывая волосы, прихорашиваясь. Затем мы знакомимся с двумя другими акционерами, их роли исполняют П. Подобед и П. Галаджев. Один курит трубку, другой запивает дырку на брюках. В фильме оба этих персонажа имеют чисто служебные функции, их характеры никак не раскрываются. Ясно лишь, что они вполне под стать Гансу: грубые и алчные добытчики золота. Майкл — младший в их компании. Кулешов не случайно взял на его роль В. Фогеля, актера с большим человеческим обаянием. Его герой тотчас вызывает в нас симпатию, он добрее, мягче, даже, можно сказать, интеллигентнее всех остальных акционеров. Они относятся к нему явно свысока, помыкают им, но именно Майклу выпадает удача. Он находит золото. Всеобщая радость, по радости, не вызывающая у зрителя ответного чувства. Алчность явственно читается в глазах этих людей, их руки жадно тянутся к принесенному Майклом большому тазу с драгоценным песком.

Начинается эксплуатация золотоносного пласта. Работа идет трудная и тяжелая, теперь уже акционеры живут не в палатках, а в доме, они охвачены одним желанием: поскорее добыть побольше золота, разбогатеть. Но Майкла к работе не допускают. Он должен заниматься стиркой белья. Камера Кузнецова дает крупным планом лицо Майкла — он обижен, обозлен, в его глазах зреет какое-то решение. В фильме много крупных планов и кинопортретов. Авторы позволяют зрителю часто и глубоко заглянуть в глаза героев, уловить тончайшую мимику лица. («По закону» можно считать предтечей современного телевизионного фильма, и, кстати, он лучше всего сегодня смотрится в небольшом кинозале, когда почти нет публики и ты оказываешься как бы наедине с его героями. Особенно выразительны крупные планы Эдит. Один из них дан как отражение ее лица в тазу с водой. Она улыбается своим мыслям, любит себя, полная радости, что ее ждет богатство. Радуются, впрочем, все акционеры, кроме Майкла. Он постоянно о чем-то думает, и его лицо становится постепенно все злее, напряженнее.

Наконец происходит неожиданное, хотя в фильме оно таким и не выглядит. Майкл входит во время завтрака в дом и стреляет в своих компаньонов. Далее эпизод разворачивается уже более близко к Джеку Лондону. Два золотоискателя, один сразу, другой чуть позже, погибают от пуль, но Ганса и Эдит убить не удается. Они, напротив, одолели Майкла. Нечего и говорить, что сам эпизод схватки мастерски поставлен режиссером и виртуозно разыгран актерами. Драться и бороться кулешовские натурщики умели непревзойденно. При этом режиссер и оператор не забывают привлечь зрительское внимание к лицу Эдит — Хохловой. Оно необыкновенно выразительно, подвижно. То оно полно страха, то ужаса, то гнева, то скорби. Особенно врезаются в память удивительно живые глаза актрисы, в них, как в зеркале, отражаются мельчайшие движения ее души. Органична Хохлова и в своих, казалось бы, резких, броских, но внутренне всегда оправданных, психологически подготовленных переходах от бурного проявления чувств — крика, плача — к тихой печали, молчаливому отчаянию, мягкой улыбке. В трактовке Хохловой Эдит отнюдь не заурядная ханжа. Это натура страстная, сильная, противоречивая. Только что исступленно боровшаяся с Майклом, она не поддается гневу и властно останавливает Ганса, хотевшего тут же пристрелить убийцу. Потом Ганс не раз возвратится к этой мысли, но Эдит неизменно будет вставать на его пути. И он подчинится ее воле. Сложно, двойственно отношение Эдит к Майклу. Ранее она его, видимо, не замечала. А теперь, когда они стали жить втроем в одном доме, у Эдит, а она, сторожа узника, часами

остается с ним наедине, просыпается жадный интерес к нему. Она настойчиво допытывается, почему он пошел на убийство. Он отвечает, что хотел по-настоящему основательно обеспечить свою старушку мать. Эдит и верит и не верит Майклу, но постепенно его мягкость, молодость, особенно в сопоставлении с заматованной ожесточенностью Ганса, оказывают на нее свое влияние. В защиту Дейнниа от Нелсона она начинает вкладывать гораздо больше страсти, чем это положено добродетельной супруге. Ее глаза темлеют, когда она смотрит на измученного, обессиленного уличника. Такой психологический поворот не программировался ни текстом рассказа, ни сценарием, ни режиссерским заданием. Александра Сергеевна рассказывала мне, что она неосознанно, не намеренно наделила свою героиню если не любовью к Майклу, то ее началом, предвосхищением. И с искренним удивлением обнаружила это при просмотре уже законченной картины. Что же, творческая интуиция не подвела актрису. Образ ее героини стал красочнее, емче, жизненнее.

И вместе с тем, какие бы сложные чувства ни обуревали Эдит, она непоколебима в своем решении покарать Дейнниа. В этом плане она настоящая фанатичка, религиозная фанатичка. Нет, нет, ей отнюдь не хочется брать на себя функцию судьбы и тем более палача. Она бурно и истерично переживает сам акт казни и ее подготовки; с огромным бы облегчением передала она эти функции официальным властям. Но важно подчеркнуть, что самая необходимость обречь на смерть Майкла не составляет для Эдит нравственной проблемы, в чем и проявляется ее собственная безнравственность, бездушность. Она даже не осознает, что ей жалко Дейнниа, а если и сознает это, то тут же гонит своею жалостью прочь. Эдит совершенно чужды те чувства, которые испытывал, например, И. С. Тургенев, тоже религиозный человек, присутствуя на гильотинировании страшного убийцы, изверга Тронмана (очерк «Казнь Тронмана»).

Понимая умом всю заслуженность тем смертного приговора, русский писатель, находясь в комнате, где осуществлялся «туалет приговоренного», ловит себя, однако, на мысли, «что мы никакого права не имеем делать то, что мы делаем, что, присутствуя с притворной важностью при убийении нам подобного существа, мы ломаем какую-то беззаконную комедию...». И после казни «никто из нас, решительно никто не смотрел человеком, который сознает, что присутствовал при совершении акта общественного правосудия: всякий старался мысленно отвернуться и как бы сбросить с себя ответственность в этом убийстве...». Тургенев заканчивает свой очерк знаменательными словами: «Кому же не известно, что вопрос о смертной казни есть один из очередных,

неотлагаемых вопросов, над разрешением которых трудится современное человечество? Я буду доволен и извиню самому себе свое неуместное любопытство, если рассказ мой доставит хотя несколько аргументов защитникам отмены смертной казни или по крайней мере — отмены ее публичности».

Смешно, конечно, ожидать от неразвитой, необразованной золотоискательницы подобной высоты нравственного чувства и этических раздумий. До них не поднимается и Джек Лондон. Но то-то и ужасно, даже противоестественно, что обычная, не зная по природе своей женщина не испытывает глубоких нравственных сомнений в самом трудном и ответственном решении, которое только может принимать человек. Более того, ее ревностная законопослушность, сочетаемая с симпатией и даже, возможно, любовью к Майклу, оборачивается дополнительным и бессмысленным мучительством. Оттягивая возмездие, оказывая узнику различные знаки внимания, заботясь о его здоровье, она только усиливает и обостряет его страдания. Тема этого бессмысленного мучительства звучит и в рассказе Джека Лондона. Майкл безумно устал от постоянного лежания на койке со связанными руками. «Он начал просить Эдит, молить ее, чтобы она его освободила, давал ей самые дикие клятвы. Он не тронет ни ее, ни Ганса; сам отправится пешком по побережью и отдаст себя в руки властей. Свое золото он оставит Гансу и Эдит, уйдет один в ледяную пустыню, и никто никогда его больше не увидит. Он даже готов покончить с собой — пусть только она освободит ему руки. Эти мольбы обычно переходили в бессвязное бормотанье, в бред; Эдит казалось, что у него начинается нервный припадок, но она только качала головой, отказываясь дать ему свободу, о которой он с таким неистовством и страстью ее молил... «Пристрели меня», — взывал он к Эдит или заклинал Ганса положить конец его мучениям, говоря, что жаждет только одного — покоя».

В фильме эта тема невыносимых страданий Майкла еще более усилена. Порой Эдит выглядит подлинной садисткой. Именно потому, что сердцем она жалеет Майкла и останавливает Ганса, когда тот начинает издеваться над узником. Эдит заставляет мужа побрить Дейнина в день своего рождения, приглашает того к праздничному столу, принимает от него подарок. Все это отдает уже некоторой патологией, но патологична, противоестественна сама нравственная ситуация, в которую по воле обстоятельств попадают герои. В конце концов ломается и Эдит. Не в том смысле, что она начинает колебаться в своем намерении казнить Майкла. Ее охватывает отчаяние от необходимости быть судьей и палачом. И все-таки она судит его «по английскому закону». Он должен быть повешен за шею и висеть так, пока не станет

морти. Право же, открытая неапатия Ганса, алчущего без всяких затей и проволочек пристрелить убийцу своих товарищей, выглядит гораздо более моральной, чем законопослушное поведение его жены. Ганс придерживается простого и древнего правила: око за око, зуб за зуб. По крайней мере он не ханжит и не старается спрятаться за юридические формы и церемонии. Правда, потом, под воздействием жены, он «цивилизуется» и проникается этими формами, следуя которым легко освобождаешься от чувства личной ответственности и получаешь иллюзию некой абсолютной справедливости.

Я уже говорил, что в исполнении Фогеля Майкл Дейпин выглядит человеком симпатичным, приятным. И он, бесспорно, вызывает сочувствие у зрителя. Конечно, Майкл тоже алчен до полноты, и эта алчность заставляет его пойти на убийство. Но в самом его преступлении ощущается и протест против несправедливости, которую он терпит от своих товарищей. И даже больше — это протест против общества, которое помыкает слабыми и обездоленными. Пожалуй, тема такого протеста не получила в фильме полного и глубокого выражения. Она скорее угадывается, домысливается, чем рельефно выявляется в ткани произведения. Акцентируя свое внимание на детальнейшем анализе внутреннего мира Эдит, Кулешов меньше обращается к исследованию психологии ее протагониста. Выразительно и сочувственно показывая его муки, режиссер волей-неволей подводит нас к мысли, что Майкл своими страданиями искупает свой грех. Но достоин ли он такого искупления, можно ли простить его вину? На интеллектуальном уровне ответ на этот вопрос может быть дан, скорее, отрицательный. Эмоционально же мы привязываемся к герою. В блестяще снятой сцене, когда хижину неотвратно заливают водой и связанному, беспомощному Майклу угрожает гибель, мы напряженно переживаем за его судьбу, жаждем его спасения. Однако нам тут же, через Эдит напоминают, что он все-таки убийца, и наше движение души в его сторону встречает на своем пути некую невидимую, но прочную преграду.

Как надо относиться к Майклу? Как надо относиться к самой дилемме жизни по душе и жизни по закону? Эти вопросы ставятся фильмом, но не решаются категорично и определенно. Кулешов категоричен лишь в одном: неприемлемо ханжество, доктринерское законопослушание, ведущее к издевательствам над личностью. А личностью является даже и тот, кто совершил преступление. Саму же поднятую проблему каждый из нас, зрителей, должен самостоятельно обдумать, взвесить, пережить.

В финале Кулешов как бы вознаграждает Майкла за пережитые нравственные муки и физические страдания. Веревка, на

которой повесили Майкла, обрывается. Он уходит прочь. Вероятно, Кулешов вспомнил здесь о старом средневековом обычае: если судьба сохраняет жизнь повешенному, то второй раз его не капят. Это даже не обычай, а народное поверье и пожелание. На практике все чаще было иначе: палач, исполняя приговор, вешал и дважды и трижды. Народ же считал, что это слишком жестоко.

Американский критик С. Хилл в одном из своих писем Кулешову спросил его, почему он оставил Дейнина в живых. Тот полшутя-полусерьезно ответил: потому, что я добрый человек. Это верно: доброта является определяющей личностной чертой Льва Владимировича. Но в данном случае дело, конечно, не только в ней. Судьба Дейнина подробно обсуждалась во время работы над сценарием. «Я,— пишет Шкловский,— не хотел вешать Дейнина. Галаджев, которому принадлежит в сценарии несколько эпизодов, предложил дать возможность Дейнину сорваться с веревки. Для того чтобы сорваться, нужно было ввести белку, живущую на дереве. Дерево душлистое; Дейнин при постройке дома не срубил его, потому что пожалел белку. Но это было слишком сентиментально, по-английски, и на белку мы не решились. У нас Дейнин просто срывается. Я бы его заставил, после того как он сорвался, идти в хорошую погоду, в хорошем настроении, потому что он остался в выигрыше, но Кулешов взял инерцию мрачности и увел человека в дождь и бурю».

Взятая Кулешовым «инерция мрачности» была наиболее правильным решением. Если бы Дейнин уходил «в хорошую погоду, в хорошем настроении», то он бы не только выглядел победителем, каким он вовсе не является; сместились бы все этические акценты фильма. В нем никому не дано прощения. Образ дождя и бури имеет глубокое символическое значение. Это образ смятого сознания, огромных душевных потрясений, выпавших на долю героев. И в то же время «счастливый» финал высвечивает нравственное крушение Эдит, бессмысленность ее ревностного служения буржуазному закону.

Стоит отметить, что к концу ленты в ней все больше утрачивается «клондайкский» колорит. Кажется, что авторы просто о нем не думают. Все их внимание поглощено выявлением внутренних потрясений героев, их психологии и судеб. Реальным, натурным, но и условным фоном этих потрясений служат бурно разливающаяся вода, пронизывающий ветер, холодный дождь. Стоит подчеркнуть также, что «формалист» Кулешов не прибегает в своих художественных решениях ни к малейшим формальным ухищрениям. Язык фильма прост, строг, лаконичен. Как писал В. Шкловский, сам ходивший тогда в «формалистах», монтаж «По закону» не ощутим, лишен традиционной детализации;

деталь выделяется не простым укрупнением плана (как в старых фильмах передают часы — часы крупно, стекла часов крупно, другие часы крупно — эти приемы уже стали модами 1922 года), а тем, что одно положение сравнивается с другим положением; здесь установка на смысловую деталь и действие: смысловая деталь выделяется сама».

По-видимому, авторы обсуждали и возможность создания психологической кинодрамы на отечественном материале. Об этом тоже пишет Шкловский, указывая, однако, на те трудности, которые стояли перед Кулешовым в плане получения режиссерской постановки. Во всяком случае, ясно, что собственно экранизация Джексона Лондона их интересовала гораздо меньше, чем реализация на экране дорогих им идей и мыслей, вполне созвучных русской культурной традиции и современной им действительности.

Можно без всяких преувеличений сказать, что фильм «По закону» — произведение большого философского звучания, знаменовавшее шаг вперед в развитии молодого советского кино. Он и сегодня смотрится с глубоким интересом и волнением. Может быть, даже с большим интересом, чем в то время, когда он вышел на экран. Однако и тогда он нашел немалый отклик в публике и привлек пристальное внимание критики. Другой вопрос — был ли он ею вполне понят и объективно оценен?

После первых же общественных просмотров «По закону» газета «Кино» — тогда кинематографисты имели свою газету-ежедневник — оперативно публикует материалы о фильме. На первой странице «шапка»: «В помере: «По закону» — статьи Л. Кулешова, А. Курса и М. Левидова». Сами эти статьи даны на развороте, они занимают газетную полосу с дополнительной колонкой. Все сделано очень уважительно к режиссеру, престижно. Его собственную статью «Вест» — «Луч» — «По закону» мы уже цитировали. В ней автор излагает свои общие взгляды на кинопроцесс, подчеркивает верность тем новаторским принципам, которые утверждались его прежними работами, самокритично оценивает «Луч смерти», отделяя его, однако, от «Мистера Веста», который справедливо считает своей удачей. Кулешов позитивно отзывается о фильме И. Перестиани «Красные дьяволята», отмечая, что фильм дал «параллельный толчок нашему производству в направлении пафоса бытового и революционного». Перестиани не принадлежал к числу друзей и единомышленников создателя «По закону»; этим своим отзывом Кулешов выходит за рамки групповых пристрастий, чем он частенько грешил. Зато он ни слова не говорит о В. Пудовкине, чей фильм «Мать» находился в то время в центре общественного внимания. Может быть, Кулешов несколько ревновал к славе своего ученика; с другой

стороны, тот в своих тогдашних выступлениях и публикациях, посвященных вопросам кинорежиссуры и кинодраматургии, умалчивал об учителе, хотя многое брал из его работ. Впрочем, Кулешов не ставил себе задачей полно и объективно характеризовать кинопроцесс, он рассматривал его под углом зрения своего собственного творчества.

Кулешов отмечал, относя этот упрек и к самому себе, что советское кино мало занималось художественным анализом индивидуальной психологии. «Любовь, страдание, усталость, благополучие, разочарование есть у каждого, и каждый имеет право видеть на экране «новеллы» о человеке, о его жизни и чувствах. Поскольку по целому ряду естественных причин мы не работали над индивидуумом, актерская сторона нашего кино постепенно клонилась к упадку. Даже эйзенштейновские картины страдают весьма посредственной проработкой человека как такового — натурщика на экране». Упрек в адрес Эйзенштейна несправедлив. Тот и не ставил своей целью анализировать в «Броненосце «Потемкин» индивидуальную психологию. Но в целом призыв Кулешова обратиться к исследованию «простых», «обычных» человеческих чувств был правилен, этот призыв находил поддержку тогда среди кинематографистов самых разных творческих ориентаций. Свой новый фильм он представлял как опыт социально-психологической драмы, в которой «необходимо было показать человека, причем человека буржуазного класса, как бы понастоящему страдающего и пытающегося быть героичным, но по карикатурным поводам, продиктованным свойственной его классу моралью».

Пожалуй, о замысле своего фильма Кулешов выражался несколько туманно, витиевато. Несмотря на то, что он выступал на страницах массовой газеты, его, мне кажется, беспокоила реакция не столько широкой публики, сколько кинокритики. Кулешов опасался, что будет неправильно понят социальный адресат фильма. Он неустанно подчеркивает, что предметом его художественного анализа является не человеческая психика вообще, а психика и мораль человека буржуазного общества.

Подобные разъяснения могут показаться сегодня странными, неуместными. Разве не очевидно, что в фильме выведены люди совершенно определенного социального слоя? Однако Кулешов имел веские основания для беспокойства. В середине 20-х годов в эстетике и искусствоведении были очень сильны позиции так называемой социологической критики. Позже ее назовут вульгарно-социологической. Ее адепты всячески подчеркивали, что они требуют от художника строгого и четкого классового подхода к каждому изображаемому явлению. В общем своем виде такое

требование совершенно справедливо, оно соответствует марксистско-ленинской методологии. Но применялось оно на практике зачастую упрощенно, вульгаризаторски — вне учета сложной специфики художественно-образного отражения действительности. Фактически «социологическую» критику заботила более всего лозунговая прокламация тех или иных взглядов, их формальная правильность и четкость. Диалектическая структура художественного образа, тончайшее переплетение в нем разных тенденций и идей воспринималось порой априори негативно, как отступление от марксистского мировоззрения. Обвинения в подобных отступлениях, причем нередко в крайне резкой, даже грубой форме, предъявлялись многим крупным советским художникам; не уберется от них даже такой пламенный трибун революции, как В. Маяковский; в частности, догматические претензии высказывались ему в связи с его театральными работами — «Баней», «Клопом». Наскоки неумных и неумных ревнителей «пролетарской идеологии» приходилось выдерживать и С. Эйзенштейну, например по фильму «Октябрь». Даже «Броненосец «Потемкин», несмотря на его всемирную славу, нет-нет да пытались укусить якобы за недостаточно полное изображение событий 1905 года.

Фильм «По закону» с его «заграничной» тематикой, сложной идейной конструкцией, глубоким философско-психологическим подтекстом представлял собой отличную мишень для вульгарно-социологических нападок. Это чувствовал Кулешов, но это плохо понимали критики, выступившие вместе с ним на страницах «Кино». Правда, в рецензии А. Курса «Заметки для себя» подчеркивается верная идеологическая направленность фильма. «Материал сценария взят у Джека Лондона. Но это не означает, что мы имеем дело с повторной и удвоенной попыткой подражать американцам. Наоборот: и сюжет картины, и ее исполнение отрицают американизм лондонский и кинематографический». Курс специально обращал внимание, что Кулешов в своей психологической драме «не афишировал ее социальной подоплеки, а дал ее органично». Курс подробно разобрал фабульную конструкцию фильма, указал на те ее части и опоры, которые несут основную смысловую нагрузку. Говоря о сцене казни, критик замечает: «...по-моему, картина кончается на этом месте, хотя в ней другой конец... Этот конец тоже не портит, но можно и без него. Мнения своего не навязываю». Фигура умолчания в данном случае неуместна: трактовка фиалы почти всегда имеет концепционное значение, тем более это важно для кулешовского фильма. Конечно, в короткой, да еще первой рецензии всего не ухватишь, но назвать ее особенно глубокой, основательной тоже нельзя.

М. Левидов в статье «Новелла Кулешова» очень позитивно отзывается о картине, ставя ее в один ряд с работами Дзиги Вертова и Эйзенштейна. Рецензент указывает на дискуссионность фильма, не очерчивая, однако, тех параметров, по которым может и должен разворачиваться спор. Для самого Левидова бесспорно, что Кулешов установил некий рекорд, — «рекорд самодовлеющего мастерства»... Мастерство в «По закону» — Кулешов показал необычайное; предшествовавшие его работы «Луч смерти», «Мистер Вест», теперь это видно, — робкие наброски неуверенной рукой по сравнению с этой фильмой; некоторые ее кадры стоят вровень с кадрами «Парижанки»... По мнению Левидова, режиссер «сделал психологическую новеллу, сгущенную, насыщенную трагической прощей и безжалостной правдивостью, пессимистическую новеллу».

Понимая добрые намерения критика, приходится, однако, сказать: его похвалы хуже иной хулы. Неизвестно почему Левидов приписал фильму пессимизм. Но разве авторы «По закону» утверждают неизбежность и неизбежность торжества буржуазной морали и правопорядка? Другое дело, что эта мораль пустила глубокие и цепкие корни в сознании людей, о чем правдиво и реалистично рассказано в фильме. Еще большим упрощением является рассмотрение картины как «рекорда самодовлеющего мастерства». Почему самодовлеющего? Все как раз наоборот. В каждом эпизоде ленты художественное мастерство обусловлено, пронизано идейно-смысловым заданием.

Разбирая фильм, левовец Левидов сознательно или бессознательно следовал эстетическим постулатам «формальной школы». Ее представители, особенно на уровне текущей, журнально-газетной критики, зачастую брали во внимание преимущественно формальные достоинства художественного произведения, оставляя в стороне его содержание. Тем самым они вносили изрядную путаницу в умы творческой интеллигенции, принося порой нашему искусству не меньше вреда, чем вульгарные социологи. Вот и на Кулешова делали формалиста как раз в тот момент, когда он был более всего далек от формализма; он втягивался в совершенно ненужную ему групповую борьбу. Все это не только дезориентировало самого Кулешова, но и давало лишние козыри его противникам. Они повторяют многое из сказанного Левидовым, только со знаком «минус».

Дискуссия по фильму развернулась несравненно более острая, чем по картине «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков». Велась она и в стенах АРК, и на страницах печати, причем не только кинематографической. Как вспоминал Кулешов, критика фильма «была ожесточенная. Некото-

рые его хвалили (чрезмерно!), а другие — ругали (тоже чрезмерно!). А Хрисанф Херсонский на обсуждении фильма в АРК требовал его запереть в сейф и показывать только знатокам. На что Маяковский сказал на весь зал: «Одному Херсонскому по воскресеньям».

Сам Херсонский в книге «Страницы юности кино» излагает свое столкновение с Маяковским несколько иначе, — возможно, что речь идет о разных обсуждениях, важен же факт энергичной защиты революционным поэтом кулешовского фильма. Херсонский — он принадлежал к числу непримиримых противников картины — заявил:

«— Если разделить психологию этой картины и быть последовательным, можно дойти до оправдания самоубийства и найти удовлетворение в том, что покончить с собой...»

Владимир Владимирович с места, на правах старшего товарища, громко, на весь зал воскликнул подчеркнуто дружелюбным тоном:

— Ну и валяй, кончай. Черт с тобой, если ты такой слабенький и не выдержишь.

Надо ли говорить, что его полемическая стрела, тем более что она была выпущена без гнева, с юмором, вызвала общий хохот. И дорожил дружеским отношением ко мне Владимира Владимировича, сложившимся еще со времен совместной работы в РОСТА (в 1919 году). Рассмеялся вместе со всеми и заметил, что дело, в конце концов, не в моей скромной особе, а в характере воздействия на массового зрителя».

Ох эти заботы о «массовом зрителе»... как часто они отдают элементарным снобизмом. Дескать, я, критик, интеллектуал, застрахован от дурного воздействия фильма, а неискушенный человек может после его просмотра вдруг в петлю полезть... Под таким, в сущности, нелепым предлогом обрушивались на сложное, яркое художественное произведение.

Стоит отметить, что все критики, и защитники, и противники Кулешова сходились в признании высокого, даже высочайшего класса кинематографического мастерства картины. Но оценки ее идеологического содержания были диаметрально противоположными. Там, где одни видели тонкий психологизм, решительное развенчание буржуазного ханжества, другие усматривали «сплошной садизм, истерику, надрыв театр-гипноль, уточненное мучительство». Это — высказывание критика В. Блюма, писавшего под псевдонимом: Садко. Он назвал Шкловского и Кулешова «заядлыми формалистами», протаскивающими «куцую анархистскую идею о том, какая бяка есть «закон». Ему остроумно отвечал

А. Курс, подчеркивавший, что фильм разоблачает «классовую природу закона», развенчивает буржуазную идеологию.

С Садко более чем солидаризировался некий А. Арсен на страницах журнала «Кино-фронт», проводившего дискуссию о фильме: «Является ли компрометированием буржуазного закона картина Кулешова? Да! Но в той же мере картина компрометирует закон вообще. Остов мысли: закон при известных обстоятельствах становится абсурдом, и тогда выполнение его — преступление». Казалось бы, что можно возразить против фильма, если у него такой «остов мысли». Критик возражает, упрямая Кулешова, что он не разделил четко закон буржуазный от социалистического. Арсен совершенно не желает считать с реальным замыслом фильма, оп вне поля его зрения. Не утруждая себя особыми доказательствами, критик безапелляционно заявляет: «В картине взят буржуазный закон, но вместе с тем это не есть борьба против буржуазного закона. Ибо бороться против буржуазного закона — это значит бороться против специфически буржуазного в законе... А так как в картине компрометируется закон вообще, то в такой же мере мы имеем компрометацию и закона вообще, ибо, как я указал, тут компрометируется не буржуазное, не классовое, а сам закон. И снижение закона в работе Кулешова есть протест: 1) против закона вообще, 2) против закона о смертной казни, т. е. протест анархо-индивидуалиста, объективно — проповедника идей буржуазного пацифизма». В то время определенные круги выступили с резкими нападениями на М. Булгакова, обвиняя его, в чем особенно преуспел вышеупомянутый Садко, во всяческих «изма». Арсен, желая побольше ударить по Кулешову, подверстывает его к автору «Дней Турбиных»: «По случаю, что одновременно с нашей борьбой против Кулешова в кинематографе советская общественность на театральном фронте ведет борьбу против Булгакова. Т. е. оба они едва ли не агенты буржуазии».

Вот он, вульгарный социологизм в действии! Революционный, искрепно преданный Советской власти художник объявляется «едва ли не агентом буржуазии». Эта критика не только несправедливая, озлобленная, но и провокационная. Она словно намеренно отталкивала творческую интеллигенцию от социализма. И надо было обладать немалой мировоззренческой стойкостью, патриотическим чувством, чтобы стать выше подобных провокаций.

Ну а что-нибудь другое, кроме одипаково разносных нападков догматической критики, объединяет Кулешова с Булгаковым? Вроде бы ответ на такой вопрос можно дать лишь отрицательный: хотя и жили они в Москве почти по соседству и имели не-

мало общих знакомых, ничто не связывало их друг с другом. Первый был более чем равнодушен к театру, второй — совсем далек от кинематографа. Не знаю, видел ли Булгаков кулешовские фильмы; Кулешов же, по свидетельству Хохловой, читал булгаковские рассказы и фельетоны, но пьесу «Дни Турбиных», поставленную во МХАТ, не смотрел. А ведь эта постановка стала в середине 20-х годов крупным общественным событием, вызвала острейшие дискуссии. В них лефовские друзья режиссера, в частности В. Маяковский и В. Шкловский, выступали отнюдь не на стороне Булгакова. Он для них являлся чуть ли не белоэмигрантом в советской литературе и безнадежным «традиционалистом».

Киноноваторы в спорах о булгаковской пьесе особого участия не принимали. И вообще они прошли мимо его творчества. Посмотрите именной указатель к собраниям сочинений Эйзенштейна и Пудовкина. Там не найдешь фамилии Булгакова. Впрочем, наверняка нашуемшую мхатовскую постановку оба они видели. А. Д. Головня рассказывал, что Пудовкин отзывался о ней с немалой симпатией. Но это был отзыв чисто зрительский. Как кинорежиссер и теоретик кино Пудовкин никакого интереса к булгаковскому творчеству не проявлял. Не проявлял его и Кулешов. И, спору нет, Булгаков и Кулешов очень разные художники. Однако все же есть и общее между ними. Объективно фильм «По закону» лежит в значительной мере в русле того художественного направления, которое мощно пролагалось пьесой «Дни Турбиных» — социально-психологической драмой, в которой правдиво и проникновенно анализируются остропереломные, трагедийные коллизии человеческой жизни. Строгий реализм подобного анализа не исключал, а предполагал свободное обращение к гротеску, условности, метафоре. Нередко он был окрашен в сатирически-комедийные тона.

Жаль, бесконечно жаль, что создатель «По закону» впоследствии сошел с этого пути. Жаль, что люди, симпатизировавшие Кулешову и поддерживавшие его, не всегда были в состоянии глубоко понять и аргументированно защитить саму концепцию «По закону». Это относится и к Курсу: его ответ Садко действительно остроумный и точный по выводам, но недостаточно аргументированный. Многие же критики фактически уходили от анализа фильма по существу. Более того, они так или иначе соглашались, что Кулешов, дескать, формалист, но старались его оправдать тем, что «спецы», мастера своего дела, тоже нужны в кинематографическом хозяйстве.

С этой точки зрения характерна статья лефовца В. Перцова «Социальное значение картины «По закону», помещенная в том

же номере «Кино-фронта», где было опубликовано выступление А. Арсена.

«Общее мнение утвердило за ним (Кулешовым. — Е. Г.) несколько враждебную кличку «формалиста». Но Кулешов «родился» Эйзенштейна и Пудовкина. Формалист оказался исключительно удачливым по части «материалистического» потомства. Этот парадокс может пролить свет на специальную природу творчества Кулешова. В области средств воздействия этот факт очень близок к тому, как можно «строить социализм чужими руками». Далее Перцов задает риторический вопрос: «Сможет ли Кулешов в дальнейшем сам себя популяризировать, перевести себя на язык революционного опыта?» Постановка вопроса довольно странная, хотя она продиктована и искренней заботой о судьбе режиссера. Перцов подчеркивает: «Это, конечно, дело первостепенной важности, и это сразу вознесло бы Кулешова высоко даже над тем исключительно высоким краем дарований, который воздвигла советская кинематография. Этому нужно всячески помочь. Но даже оставаясь таким, каков он есть сейчас, Кулешов будет революционером и не только в области формы. Ведь есть же у нас «поэты для поэтов» (Маяковский о Пастернаке). Кулешов занимает себя в революционных шедеврах его преемников. Этот чистый «математик» экрана стоит десятка-другого его юрких прикладников».

Вот она, та же мысль, что прозвучит в предисловии к книге Кулешова, «Искусство кино», — одни делают картины, а Кулешов делает кинематографию. Режиссер для режиссеров. Почетно звучит. Однако Кулешов сам хотел ставить и ставил фильмы, пусть порой и нелегкие для восприятия, но имеющие вполне самостоятельную идейно-эстетическую значимость. К счастью, тогда в нашей критике не восторжествовала идея некой принципиальной отрешенности Кулешова от живого кинопроцесса, как и не приняты были вульгарно-социологические обвинения в его адрес. К 1927 году, когда фильм прошел, и не безуспешно, в прокате и критические страсти улеглись, его оценки стали более спокойными и объективными. Фильм был хорошо принят и на специальных просмотрах за рубежом. Вот еще один — тоже весьма характерный — отзыв «Учительской газеты» от 5 февраля 1927 года: «Рядом с Эйзенштейном, на уровне крупнейшего мастера, другой режиссер — Лев Кулешов. Его последняя работа «По закону»... первая попытка дать психологическую драму на экране... Пресса встретила эту картину не совсем одобрительно. Признавая очень большое режиссерское искусство Кулешова, пресса не удовлетворена идеологической стороной картины. Между тем «По закону» подтверждает верную мысль, повторяемую сейчас многими, что и

художественная литература, и театр, и, в частности, кино пойдут по пути психологического раскрытия человека».

Правда, позднее, в 30-е годы, когда Кулешова вновь будут причислять в формалисты, «достанут» и его фильм «По закону». Но постепенно, с течением времени, в советском киноведении утвердится справедливая оценка этой кулешовской картины, может быть, самой цельной из всех его картин. О ней будут, и с полным основанием, писать как о подлинном шедевре, входящем в состав мировой киноклассики.

Жаль только, что в современном киноведении еще бытует мнение, что при всей талантливости и мастерстве Кулешова он со своим фильмом «По закону» находился в стороне от магистрального пути развития советского кино. Стоял, так сказать, особняком, одиноким перстом.

Надо осторожнее обращаться с такими сложными понятиями, как «магистральный путь», «столбовая дорога», «генеральная линия» в развитии художественной культуры. Как часто ссылками на эту самую «магистральность» принижалось, а порой и просто перечеркивалось историческое значение многих выдающихся мастеров советского искусства. Вне его «столбовой дороги» время от времени оказывались то Блок, то Есенин, то Булгаков, то Платонов, то Петров-Водкин, то Мейерхольд, то Шостакович, то Довженко... Список легко можно продолжить. Не стоит повторять прежних ошибок. Искусство социалистического реализма многообразно, как многообразна сама жизнь. Оно включает в себя разные жанрово-стилевые тенденции и направления и не может быть сведено к какому-нибудь одному, единственному. В русле каждого направления есть свои маяки, свои вершины. Одной из самых значительных среди них в сфере социально-психологической драмы является фильм Льва Кулешова «По закону». Фильм, переживший своего создателя.

10. ПОИСКИ И ПОТЕРИ

Художники обычно любят, когда их произведения вызывают бурную полемику. Значит, они получили соответствующий резонанс в общественности, задели людей за живое. Хуже всего — это малчивание, забвение. Кулешов тоже любил и даже гордился неизменной дискуссионностью своих фильмов. Но в случае с «По закону» она оказалась явно сверхмерной. Не только в деловом плане, но и чисто по-человечески. Кулешов нуждался в успехе более безусловном, спокойном. Мне кажется, что критический бум вокруг фильма, резкие его оценки несколько подточили веру режиссера в самого себя. Хорошему творческому самочувствию не способствовал и ставший теперь свершившимся фактом окончательный распад «коллектива». Все его ведущие члены, писал Кулешов, «обзавелись семьями, понадобились регулярные заработки. Наконец, все просто повзрослело. Научились кинематографу. Стали зрелыми профессионалами». Умом Кулешов понимал неизбежность этого распада, но сердце щемило — потянуло ледяным ветерком одиночества.

Однако сразу же после «По закону» Кулешов входит в новую картину. Он начинает работать над сценарием «Журналистка», написанным А. Курсом специально для исполнения главной роли А. Хохловой. Героиня (ее экранное имя тоже Хохлова), репортер одной из московских газет, влюбляется в ответственного работника Чугункомбината Петровского, человека, по ее восприятию, необыкновенно сильного, мужественного, энергичного. Ее же безответно любит скромный редакционный работник Васильчиков. Увлечение Хохловой дурно отражается на ее работе, к тому же вскоре обнаруживается двуличность, внутренняя пустота Петровского. Он элементарный пошляк, эгоист. Молодая женщина едва не кончает жизнь самоубийством. Заботливое, внимательное отношение Васильчикова помогает Хохловой преодолеть свою слабость, вернуться к работе. В сценарии отводилось много места детальному изображению журналистской среды, быта и нравов. Все это превосходно знал прирожденный газетчик А. Курс. Знали это хорошо и Кулешов с Хохловой. Еще в «Фунтике» режиссер хотел вывести на экран молодых журналистов.

Стоит подчеркнуть, что, обратившись к сценарию А. Курса, Кулешов, казалось бы, поступил вполне в соответствии с требованиями времени и советами и пожеланиями критики. Он берется за современную тему, решает ее на отечественном материале и в жанре психологической драмы. О первостепенном значении этого жанра он сам недавно писал в статье «Вест» — «Луч» — «По

закону». И писал не только он. Влиятельный в 20-е годы кинокритик Ипполит Соколов подчеркивал: «Сейчас (статья опубликована в сентябре 1926 года в «Советском экране». — Е. Г.) есть вопрос на психологическую драму. В общественной жизни встали вопросы быта», а в искусстве — «вопросы психологии». Еще недавно боролись не столько против психологизма, сколько против самоковырнения, нытья и разложения в дореволюционном театре. Сейчас в кино реабилитируется психологизм, деталь, спокойствие, пауза, эмоция, актер и даже «переживальщик»... Нам нужна эпопея массы (типа «Стачки» или «Потемкина»), с одной стороны, и бытовая драма (типа «Бухты смерти») — с другой. Эпопея — жанр монументальный, героический, классический: герой-масса. Драма — жанр интимный, лирический, романтический: герой-одиночка. Героика, монументализм, классицизм — это большой стиль нашей эпохи. Психологизм, интимизм — это малый стиль нашей эпохи».

Некоторые критики шли еще дальше. Психологизм, морально-бытовая драма рассматривались ими едва ли не как «генеральная линия» в развитии советского кино. При этом порой даже ставилось под сомнение идейно-эстетическое значение эпических лент, в том числе и «Броненосца «Потемкин». «ПЕРЕКРИЧАЛА, — записал некий В. Мускин (по духу рапповец) на страницах того же «Советского экрана», — советская критика подлинный размер «Потемкина». Перекричала советская критика настоящую величину неудачи бытовой картины». По мнению Мускина, фильм Эйзенштейна «не дошел» до советского зрителя: «Зрителя недостаточно поводили в глубины советского корабля, в глубины матросских сердец, зрителю мало показали настоящего, живого человека». Противоречая самому себе, Мускин называет «Потемкина» «лучшей из современных советских фильмов». Но тут же менторски добавляет: «...было бы несравненно лучше, запомнился бы неизмеримо больше, если бы к прекрасной технике добавить показ живых людей... Пора заглянуть в глубину революции... Покажите быт нового советского гражданина. Раскройте в действительном показе противоречия послереволюционного периода... Покажите растущую новую женщину. Но не в красном платочке и на трибуне, а во всей сложности семейных и общественно-бытовых отношений. Покажите токаря Иванова не только тогда, когда он за станком (тогда он не Иванов, а токарь), а когда он снял спецодежду и стал обычным человеком со всеми своими слабостями и со всей своей силой. Достаньте из-за станков, парткомитетских столов и окопов живых людей! Раскройте глубину всех совершающихся процессов! Художественно оформите глубокую суть

политических лозунгов! НА ЭТОМ ФРОНТЕ — ЗАСТОЙ! ПО ЭТОМУ ФРОНТУ — ОГОНЬ!»

Однако, несмотря на все эти громковещательные заявления и призывы, в кинематографической среде не ощущалось подлинной ясности в понимании того, что должен представлять собой советский психологический фильм, каковы реальные критерии его эстетических оценок. Режиссеры испытывали огромные трудности чисто практического порядка. Как передать средствами специфически экранными сложные движения человеческой души? Подобные вопросы остро встают даже сегодня, в условиях развитого звукового кино. Не секрет, что с точки зрения убедительности и полноты психологического анализа оно отстает от сценического искусства, не говоря уже о художественной прозе. Своего Достоевского кино пока не породило. Немому кинематографу, не имеющему в своем распоряжении ни живого слова, ни музыки, ни шумов, было крайне не просто вторгаться во внутренний мир человеческой личности. В 20-е годы немой кинематограф волею-неволею сосредоточивал свое внимание в жанре психологической драмы на традиционных, апробированных еще в дореволюционные времена любовно-бытовых сюжетах, стремясь, правда, насытить их новым жизненным материалом. Тут не требовалось, да при всем желании большей частью и не удавалось достичь особо тонкой, детализированной психологической нюансировки характеров. Так обстояло дело во всем кинематографе, не только советском. Чуть ли не единственной подлинно значительной психологической драмой, пережившей свое время (имеются в виду 20-е годы), является в западном кино «Парижанка» Чарли Чаплина. Фильм оказал большое влияние и на наших режиссеров, в том числе и на Кулешова. Впрочем, в плане идейном они объективно и полемизировали с «Парижанкой».

Чаплин предварил свой фильм ставшей знаменитой надписью: «Человечество состоит не из героев и злодеев, а из обыкновенных мужчин и женщин, и все их страсти, как хорошие, так и дурные, дарованы им природой. Они грешат только из-за своей слепоты. Невежда осудит их ошибки, мудрец окажет снисхождение». В советском кинематографе доминировала иная концепция личности, согласно которой страсти и грехи «обыкновенных мужчин и женщин» обусловлены не столько их извечной природой, «слепотой», сколько социальными обстоятельствами, общественным укладом; отсюда вытекало совершенно иное понимание героя и героического в человеке. Однако, надо признать, реализация этой концепции на экране оказывалась нередко художественно малоубедительной, схематичной. И кинокритика, призывая «в общем и целом» к «интимизму», очень неровно, непоследовательно реагировала на кон-

претные формы его кинематографического выражения. Об этом много писалось нашими историками кино, особенно в связи с фильмами А. Роома, прежде всего его картиной «Третья Мещанская». Действительно, в газетно-журнальной прессе 20-х годов со несомненными достоинствами, смелая попытка раскрыть сложные личные отношения героев, правдиво воспроизвести бытовые условия зачастую не получали справедливой оценки, зато просчеты и недостатки рассматривались сквозь увеличительное стекло и осуждались с наклеиванием политических ярлыков, так что отбивалась охота к дальнейшей работе в русле морально-бытовой драмы. В известной мере судьбу Роома разделил и Кулешов.

Новый его фильм — в окончательном варианте он назывался «Ваша знакомая» — вышел на экраны в 1927 году и получил преимущественно отрицательную оценку в печати. Вот что писалось о нем в сравнительно доброжелательной рецензии в газете «Гудок» — тогда это была весьма популярная газета. «В картине занято всего три человека *, в ней мало надписей; вся тяжесть действия лежит на плечах актеров и на... вещах. Кулешов очень умело и тонко показал человеческие взаимоотношения на игре этих вещей. Она заменяет собой места и действие, и надписи. Например, отношения Хохловой и Петровского сразу становятся очевидными для зрителя в сцене, когда они объясняются в квартире Петровского перед приездом жены: он — без пиджака, она — без туфель. Ничего как будто бы не сказано — и все ясно, однако без пошлых многоточий в надписях и без поцелуев, «крупным планом». И таких удачных и выразительных приемов в картине очень много. Кулешов сделал значительную картину именно со стороны этих чисто формальных достижений. И форма картины, и техника ставит ее на большую высоту. Однако эта работа представляет собой интерес только для ограниченного круга любителей психологических тонкостей и работников и знатоков кино. Широкому зрителю она покажется неинтересной».

Другие рецензии и отзывы послали гораздо более резкий, уничтожающий характер. «Картина, — говорилось в заключении Главреперткома, — рисует никудышных людей нашего времени: Петровского — ловеласа, Хохлову — самку и Васильчикова — культурного самца. Каждый из них может найти своих поклонников, но для мыслящего зрителя все они — слякоть с раздвоенной психикой и отсутствием заслуживающих внимания целей и стремлений». На разного рода обсуждениях и совещаниях фильм нередко фигурировал как пример буржуазной пошлости и очернительства

* В картине занято шесть актеров, но действительно все внимание режиссера отдано троице, исполняющим главные роли.

советской действительности. Такие оценки держались по инерции в киноведении весьма долго, их пересмотрели лишь в 60-е годы, когда с фильма были сняты идеологические обвинения. Бесспорно, что Кулешов и субъективно и объективно отнюдь не чернил нашу действительность; его фильм, не претендовавший на большие социальные обобщения, рассказывал о частном житейском казусе. Вопрос в другом: удался ли художественно этот рассказ?

От фильма «Ваша знакомая» сохранилась лишь одна часть. Но сохранился режиссерский сценарий (правда, он с помощью В. Ашмарина сильно переделывался режиссером в ходе съемок), фотографии; можно опереться также на отзывы и воспоминания современников. То есть имеется достаточно материалов, чтобы с относительно высокой степенью достоверности составить объективное суждение о фильме.

Фильм представлял собой интересное явление с точки зрения кинодекорационного мастерства, о чем есть смысл поговорить подробнее. Декорации делались по эскизам и при участии известного художника и фотографа левовца А. Родченко. Снимки с этих фотографий были напечатаны тогда во многих журналах. Родченко работал в полном творческом союзе с Кулешовым, разделяя все воззрения последнего на кинематограф и на роль в нем художника. Существо этих воззрений выразилось в формуле, провозглашенной Кулешовым несколько позднее в книге «Искусство кино»: «В кадре прежде всего должно быть светло, ясно, понятно. Лишнее необходимо во что бы то ни стало убрать и затемнить». Это требование было обращено автором главным образом к своей школе, а не к кинематографу в целом. Впрочем, Кулешов, как и любой творческий человек, не мог не верить в душе, что его собственный путь если не единственный, то самый лучший.

Итак, лишнее убрать. И делать это надо, начиная с павильона, с постройки декорации. «В кино,— говорил А. Родченко в связи с работой над фильмом «Ваша знакомая»,— важно уметь убрать неработающие вещи, кино не терпит реализма «как в жизни». В жизни так много наворочено вещей, что если так снимать, то в кадре два дня не разберешься. Кино не терпит, чтобы на экране было одиннадцать бутылок, когда пьют из двух, все равно остальные зритель не увидит».

Высказывание, конечно, отнюдь не бесспорное. Слов нет, зритель, как правило, не успевает рассмотреть множество различных предметов в кадре. Он обычно видит избирательно и ограниченно. Но восприятие существует на двух уровнях: сознательном и подсознательном. Зрительный образ формируют как «работающие», так и «неработающие» вещи. Человек может и не осознавать ясно, что у него создан такой-то образ, но стихийно, ин-

туитивно в психике сложилось определенное впечатление от увиденного. Лаконизм в кино, как и в любом другом искусстве, возможен, а иногда и просто необходим. Однако восприятие ограниченного количества предметов в кадре легко может вести к монотонности, однообразию, поверхностности художественного впечатления. В то же время, почему только одна-две детали должны раскрывать внутренний мир человека? Более или менее сложное действие и поведение персонажа далеко не всегда может быть раскрыто посредством заведомо ограниченного количества предметов.

Вероятно, Кулешов и Родченко чувствовали некоторую уязвимость своих воззрений и, в духе общих художественных исканий 20-х годов, стремились к диалектическому истолкованию выдвигаемых ими эстетических порм. Отсюда возникало требование, чтобы деталь, частное было полномочным представителем целого, — это требование, как известно, лежит в основе монтажной теории и Кулешова, и Пудовкина, и Эйзенштейна. В аспекте декоративного искусства оно выражалось в поисках особо характерных деталей, аксессуаров, предметов, что проявилось и в работе над «Журналисткой». «Художнику в кино,— подчеркивал Родченко,— важно пайти характерную вещь, которая не была бы еще отснята, показать обычную вещь с новой точки зрения так, как ее еще не показывали».

Под этим тезисом мог бы подписаться практически любой художник кино того времени. Еще раз подчеркнем, что высокая оценка эстетической роли детали, тяготение к лапидарной и обобщенной форме — не монополия кулешовской школы, а примечательная особенность всего киноискусства 20-х годов.

Но в киноживописи Кулешова лаконизм был особым свойства. Кулешовский кадр трудно спутать с любым другим. Ему присущи необычайная четкость и воздушность, геометрическая строгость и гармония, прозрачная ясность. Видимо, не случайно любимым поэтом (из классиков) Кулешова был А. С. Пушкин. Влияние его прозы ощущается в подходе режиссера к организации материала и к его выражению в экранных образах. Другое дело, что Кулешову педоставало пушкинской «легкости», непринужденности, импульсивности в восприятии бытия. Так или иначе, по в кинематографе, как отечественном, так и зарубежном, трудно найти прямые апалогии кулешовскому почерку. Скорее, они в живописи 20-х годов. Некоторые кадры «Журналистки», как и «Мистера Веста», «По закону», напоминают суровые и фактурные натюрморты Д. Штерепберга, одного из основателей ОСТА (Общество стапковистов). Когда читаешь сегодня об остовцах, то кажется, что многое — про кулешовцев. Вот как критик Я. Ту-

гендхольд описывал художественную платформу этой школы в изобразительном искусстве. Общими чертами остовцев «являлись» выбор сюжетов преимущественно урбанистического, наиболее актуального современного характера, скорее графическая, нежели живописная манера письма (по черному фону), игра контрастами плоскостей и объемов, броская «вывесочная» выразительность».

Помните «Шар улетел» С. Лучишкина? Два наклоненных друг к другу современных дома, четкие проемы окон, несколько деревьев внизу, одинокая фигура ребенка и крошечная точка улетевшего воздушного шара. Ни одной «неработающей» детали! Сегодня почти невозможно установить, кто и что у кого перебрал. Скорее всего, речь должна идти о взаимовлияниях и взаимообогащении. Оригинальность кулешовской киноживописи — явление настолько крупное и самобытное, что это не нуждается в особых доказательствах.

«Журналистка» продолжает линию натурных съемок, намеченных еще в «Проекте инженера Прайта». Улицы, полные машин, новые, геометрически строгие дома, быстро идущие люди. Урбанизм фильма очевиден и, можно сказать, задорен. Интерьер типографии и редакции. Этот интерьер — образцовый. Образцовый в том смысле, что на экране воспроизводится не столько реальная обстановка «типичной» редакции, сколько показывается, какой она должна быть в идеале, согласно понятиям Родченко — Кулешова о разумном, целесообразном, современном интерьере. В этой связи их упрекали за отступление от правды жизни, от бытовой достоверности. Упреки не основательны. Художники 20-х годов активно добивались внедрения своих эстетических идей в текущую повседневность. Добивались они этого и посредством экрана, часто опережая свое время. Только позднее, в 60—70-е годы, дизайнерские прозрения того же Родченко начали широко внедряться в практику художественно-промышленного конструирования.

В фильме «Журналистка» геометризм декоративных сооружений и реквизита подчеркнуто строгий, в чем, вероятно, сказалось влияние школы конструктивизма. Графически четкие перегородки редакционных и типографских помещений, открытые плоскости стен, правильные квадраты письменных столов. Листы бумаги на полу сложены в аккуратные стопки. Любимый кулешовский оператор К. Кузнецов крупно снимает ротационные машины, находящиеся в постоянном движении. Своего рода символ редакционной жизни. В кадре — только «работающие» предметы, каждый из них несет в себе четко функциональное и точно фиксированное значение. Графин с водой, канцелярские ножницы — опознавательные знаки профессиональной принадлежности героев,

среды действия. «В «Журналистке», — писал Кулешов, — впервые была использована необходимая скупость в расстановке вещей и деталей». Особенно удачными, по мнению Кулешова, оказались декорации кабинета в Чугункомбинате. Фотографии его сохранились, они подтверждают справедливость этого мнения.

Нельзя, однако, не сказать и о некоторой суховатости, рационализме декоративной идеи «Журналистки». Кадр порой слишком аскетичен, а отсюда — условен, глазу подчас не хватает живых подробностей, которые существовали как бы сами по себе, вне жестко запрограммированного задания. Судя по воспоминаниям Кулешова, он стремился избежать аскетичности и сухости, выходя с аппаратом на улицы, снимая актеров в толпе, импрессионистски, в «потоке жизни». «Константин Андреевич Кузнецов умел снимать в духе импрессионистической живописи. Его кадры в «Вашей знакомой» могли сопоставляться с пейзажами и портретами лучших французских художников, но были сделаны на советском материале. В особенности ему удалось сцены на пустых ночных московских улицах против Кремля». Вероятно, так и было на самом деле, но кадры подобного рода не сохранились.

Не будет преувеличением утверждать, что фильм «Ваша знакомая» означал шаг вперед в художественном развитии Льва Кулешова, расширял и обогащал творческий арсенал советского кинематографа, прежде всего в плане декоративно-изобразительном. Но большого зрительского успеха фильм не имел и, пожалуй, не мог иметь, даже если бы ему создали максимально благоприятную прокатную ситуацию.

Действие в фильме развивается быстро, динамично, экранный язык строг и прост. Сюжет занятен. В юмористическом, даже эксцентрическом плане повествуется о журналистской братии. Репортер Хохлова. Независимая, угловатая, решительная, она, конечно, разительно отличается от напудренных и выглаженных пишбарышень, которые ее явно недолюбливают. Хохлова пишет какую-то статью, одновременно жуя хлеб. Вдруг она укалывается рукой о попавший туда гвоздь. Погруженная в свое дело, Хохлова не очень реагирует на это, но у секретаря редакции возникает идея — подготовить критический материал о выпечке хлеба. Хохлова отправляется выполнять задание.

Она в кабинете зава хлебопечением. Демонстрирует ему хлеб. Зав кисло улыбается. Хохлова показывает, как можно наколоться гвоздем. Зав пожимает плечами. Хохлова возмущается. Она хватается за руку, второй рукой показывает ему, как можно наколоться в хлебе, укалывая им себе руку. Зав принимает это за заигрывание и, пододвигаясь к ней, нежно засматривает ей

в глаза. Предлагает ей билеты в театр. Хохлова не сразу понимает, чего от нее хотят. Потом возмущается еще сильнее. Зав, пытаясь успокоить гостью, берет ее за руки. Она приходит в ярость. Возникает едва ли не драка. Хохлова кулаком ударяет по гвоздю. Бросает в зава хлеб, который летит, задевая чернильницу. Переворачивая стул ногами, Хохлова выбегает из кабинета.

«Вещь» — в данном случае хлеб — всячески «обигрывается», тут явственно ощущается влияние комической 20-х годов, в первую очередь фильмов Чарли Чаплина, перед которым всегда благоговел Кулешов. Сцена задумана интересно, но и несколько длинновато, тем более что таких «обигрываний» — то ботика, то туфель, то пуговицы, то пишущей машинки, то примуса — в картине, или, точнее, в режиссерском сценарии, очень много. Но главное не в этом. Пока речь идет о репортерской работе, о показе бытовой среды, все в сценарии кажется достоверным, органичным. Претензии, если они и возникают, носят частный характер. Такой достоверности не ощущаешь в собственно любовных сценах. Непонятно, что привлекло Хохлову в Петровском. Если судить по сценарию, он, скорее, человек не с сильным характером, а вообще без него. Непонятно и чем его, ловеласа и пошляка, приманила Хохлова, по внешности и манерам отнюдь не соответствующая стандарту хорошенькой женщины в восприятии людей типа Петровского. Конечно, в жизни всякое случается. Но в искусстве оно должно как-то мотивироваться, объясняться.

Не шаблонно, внутренне полемично по отношению к стереотипам мещанской мелодрамы задуман был центральный эпизод свидания и разрыва Хохловой с Петровским. В режиссерском сценарии этот эпизод выглядит следующим образом. Хохлова у Петровского. «Он завязывает галстук. Она продолжает лежать на диване. Туфли Хохловой возле дивана». Петровскому только что позвонили по телефону и предупредили о возвращении жены. С равнодушной твердостью он говорит своей любовнице: «Одевайся». Та «не встает, пожимает плечами. Он приносит ей какую-то часть ее туалета. Она держит ее в руках, не надевая и удивленно говорит: «Я понимаю, что без небольшой трагедии не обойтись, но зачем уходить?» То есть героиня наивно убеждена, что она теперь насовсем вошла в жизнь Петровского. «Он, стараясь смеяться, по грубовато поднимает ее с дивана. Она нехотя сходит. Он натягивает на нее кофточку. Приносит ей пальто и шляпу. Пока она надевает пальто, он надевает на нее шляпу. Она, подавленная, отходит, не замечая отсутствия туфель. Потом возвращается, садится на диван, опустив голову, поправляет

пидию. Надевает дрожащими руками туфлю с левой ноги на правую. Он делает попытку привести комнату в порядок, она, не прощаясь, уходит спиной».

Все это исполнено психологически тонко, рафинированно — немножко под Анну Ахматову. Слишком, однако, рафинированно. А. С. Хохлова вспоминала, что испытывала некоторую «закзатость» в эпизоде расставания.. Боюсь, что значительная часть публики даже не успевала разобраться в происходящем на экране. Этой, как и другим лирическим сценам, недостает живой трепетности, непосредственности, эмоциональной наполненности. Не остается в памяти образ влюбленного в Хохлову секретаря редакции Васильчикова. Его характер совершенно не прописан в сценарии. Словом, драматургическая канва, по которой вышинал режиссер, оказалась весьма рыхлой и редкой. «В фильме,— говорил Кулешов,— не было традиционной драматургии или, вернее, она была максимально разжижена». Как же можно было браться за такой сценарий? Забыл Лев Владимирович о печальном опыте «Луча смерти»?

Впрочем, он и тут простодушно рассчитывал «вытянуть» фильм за счет режиссуры, изобразительных решений и, конечно, актеров. В мелодраме последний фактор оказывается зачастую решающим. Сколько можно назвать случаев, особенно из практики французского кинематографа, когда фильм, поставленный по самому банальному и пустенькому сюжету, все же смотрится, и порой с неподдельным волнением, только благодаря покоряющему мастерству популярных актеров. Кулешов не любил экранных «звезд». На роль секретаря редакции он взял начинающего режиссера Ю. Васильчикова, с которым он был знаком по занятиям в ГТК. И ошибся в выборе. Позднее он напишет: «Плох как актер был Ю. Васильчиков. Непонятно, почему Кулешов разрешил ему так откровенно подражать Адольфу Менжу*? Вероятно, это шло от прорывавшейся молодости, так часто подражающей». Но Васильчикову трудно предьявлять какие-либо претензии: ему нечего и некого было играть. Как рассказывает А. Хохлова, в роли Петровского предполагали снимать В. Фогеля, любимого актера Кулешова. Если бы играл Фогель, резонно полагает А. Хохлова, то получилась бы совсем иная картина. Но актер был занят тогда в другой постановке, ждать, когда он освободится, не представлялось возможным: поджимали производственные сроки. Тогда Кулешов приглашает Б. Фердинандова, того самого режиссера Опытно-героического театра, в котором несколько лет тому назад нашла себе приют кулешовская мастер-

* Американский актер А. Менжу играл главную роль в «Парижанке».

ская. Это приглашение — шаг, по-человечески вполне понятный, но творчески необоснованный, рискованный. Фердинандов являлся актером сугубо театральным, не чувствующим документальную стилистику кулешовской школы. Хохловой играть с ним в паре было трудно. Не удавалось им достичь подлинной творческой совместимости.

Как играла сама Хохлова? Один из рецензентов фильма утверждал, что «оригинальная... артистка Хохлова не в силах «вдунуть» душу живую в насквозь фальшивый тип «журналистки». Скука смертная». Современный исследователь Р. Н. Юрнев оспаривает это мнение: «Основная... «мишень» противников Кулешова — Хохлова как раз играла интересно. За эксцентричностью, угловатостью, чудаковатостью она сумела показать искреннее и ранимое чувство, душевную незащищенность, чистоту». «Когда смотришь сейчас «Журналистку», — писал Лев Кулешов на склоне лет, — поражаешься современному стилю игры Хохловой. И даже самому трудно поверить, что это снято сорок лет назад».

Однако широкий зритель в массе своей Хохлову, видимо, все-таки не принял. Это и давало основание ряду тогдашних руководителей кинематографа объявить ее своего рода персоной нон грата. Собственно, объявлялась она таковой еще до «Вашей знакомой», когда, по словам Кулешова, «руководители «Руси» не хотели, чтобы Кулешов снимал Хохлову. А одна из полустудий киностудий даже предложила Хохловой подписать договор и платить ей жалованье, но с условием, чтобы она не снималась».

Ситуация с Хохловой глубоко травмировала Кулешова и переживалась им даже, может быть, острее, чем ею самой. Он ущемлялся здесь не только как режиссер, художник, но задевалось и его мужское достоинство. Получалось, что он ничем не мог помочь любимой женщине. Александра Сергеевна крайне много значила в его жизни. Если в их творческом содружестве Хохлова, отчасти сознательно, играла вторую скрипку, то в плане человеческого, житейском она, пожалуй, давала ему гораздо больше, чем он ей. Кулешову прощались и его богемные увлечения, и присущие ему порой раздражительность, невниманье. «Прощалось» — даже не то слово. Хохлова просто умела стать выше ревности и бытовщины, она их как бы не замечала. Кулешова всегда ждал теплый домашний очаг и замечательная жена-друг, все тонко понимавшая и неизменно верная. Он высоко ценил это. Несомненно и другое. Кулешов считал Хохлову талантивейшей актрисой, которой должно гордиться все советское кино. Так, и вполне обоснованно, думал не только он.

Еще в 1926 году, в тот период, когда Кулешов сидел без ра-

боты, в печати появились тревожные статьи о творческой судьбе Хохловой. Почему ее не снимают? В очерке «Хохлова» Виктор Шкловский писал: «Есть в мире несколько десятков киноактеров. Для них пишутся сценарии, потому что самое их движение, их способ передачи ощущения — это уже искусство. К числу этих людей принадлежит Хохлова».

Шкловский тогда дружил с Кулешовым и Хохловой, — допустим, что он не совсем объективен. Такое допущение можно сделать в случае с А. Роомом, работавшим в то время в кулешовской мастерской, — он тоже выступил в печати в поддержку актрисы. Но вот Сергея Эйзенштейна в недостаточной объективности заподозрить никак нельзя. Его выступление было совершенно неожиданным, что нашло отражение уже в самом заголовке его статьи: «Как ни странно, — о Хохловой».

Создатель «Броненосца «Потемкин» тесно связывает вопрос о Хохловой с вопросом об общем отношении в кинематографической среде к стереотипам восприятия женской красоты. «Прозвучало 8 марта. Промелькнули на страницах «Правды»: женщина-капитан, женщина-механик, женщина-мастер. По фабкомам кинофабрик прошли горячие собрания «женского дня». Отмечены победы женщины на всех фронтах. И мрачно, как всегда, на кинофронте: к плеяде мастериц-мастеров он не может присоединить мастера-актрису. Мастером актрисе не дают стать. И потому, что на культурнейшем, быть может, фронте — киноактриса-женщина по-прежнему только... «баба». В женском вопросе наше кино — все тот же дореволюционный Бомбей о девятистах голых женщин в клетках. Пусть «комсомолки», «крестьянки», «женщины-атаманы», но «практика» требует: комса должна быть пухленькой, крестьянка в тельце, атаманша вообще «хлебная девочка». Иначе публика не пойдет».

Вероятно, Эйзенштейн в полемическом запале несколько заостряет проблему. Но в общем он прав. В 20-е годы режиссеры «кассовых» фильмов просто охотились на хорошеньких женщин. Пусть у нее нет даже крошечки таланта, лишь бы броско смотрелась в кинокартине. Профессиональные актрисы тоже очень пеклись о том, чтобы «покрасивше» выглядеть на экране. Пудовкин пригласил на роль Ниловны в фильме «Мать» актрису Художественного театра Веру Барановскую. Она прочла сценарий, и эта роль ей не приглянулась. Барановской, умной женщине, но женщине, и отнюдь не свободной от предрассудков и понятий тогдашней артистической среды, не понравилось, что на экране ей предназначалось выглядеть старой, в морщинах, сутулой, бедно одетой. Она настойчиво выражала пожелание, чтобы ее снимали, обязательно сохраняя ее женскую привлекатель-

ность. Потом она, под воздействием В. Пудовкина и А. Головкин, поняла, что замысел картины обязывает актрису быть именно старой и некрасивой и что на экране все должно выглядеть предельно естественным и правдивым, как в романе А. М. Горького. Однако к концу съемок Барановская выдвинула новое, по сегодняшним меркам совершенно уже фантастическое требование, чтобы в начале фильма в титрах дали ее крупный план, такой, какая она есть, — красивой и эффектной. Пудовкин не стал спорить с нею, и просьба ее была удовлетворена. В первых картинах давался портрет В. Барановской в жемчугах, затем его изъяти.

Хохлова, с ее неприятием всяческой «красивости», высокой интеллектуальностью, никак не вписывалась в обычные представления, что есть актриса. Ее на кинофабрика зачастую отвергали прямо с порога. Это-то и возмутило Эйзенштейна. «Хохлова, — подчеркивает он, — это, конечно, единственное в своем роде, быть может, стоящее серьезного упоминания актерское дарование на сегодня. Это ставка на мастерство. И к тому же — резко свое. Это — не «советский Вейдт» или «советская Пикфорд». Америка, Европа этого не знают, не имеют... Америкой владеет идеал мещаночек или Bathing Girl. Самое «бытие» (наличие) Хохловой опрокидывает этот идеал. Решительная же хватка ее оскала в ключья рвет трафарет формулы — «женщина экрана», «женщина алькова». Но отсюда: тормозки традициям. А наши американизированные дирекции видят в этом погром».

Эйзенштейн тонко почувствовал национальную основу художественного дарования Хохловой. Корни этого дарования далеко уходят в русский лубок, в скоморошья празднества, в цирковую представления на ярмарках. Уходят, но к ним не сводятся. «Определить жанр, — продолжает Эйзенштейн, — крупному дарованию — да еще столь многообразному, как Хохлова, — вещь совсем не такая простая». Это, констатируется в статье, еще не удалось сделать ни Кулешову, ни самой Хохловой. Стоит отметить, что Шкловский высказывал схожую мысль: «У Кулешова есть вина. Он не нашел для Хохловой сценария. А режиссер иногда должен быть для актера подсвечником». Однако Эйзенштейн выдвигает еще и конструктивное предложение. «Хохловой надо дать отвечающий ее данным остросоветский репертуар и правильную трактовку. Решительно отбросив демонических женщин, авантюристок и прочее, я бы заплел ей косички, надел бы сарафан и пустил бы циклом гротескных комических «деревня — город» с первой на экране киноэкцентриком Хохловой («Дунька в ГУМе», «Дунька в автобусе» или в этом роде). А затем, быть может, прицепил бы к ней Охлопкова и получил бы пару настоя-

щих «киномасс» — живьем, тех гипсовых Таньку-Ваньку, которых вы видите на любом комодe, на любом подоконнике».

К сожалению, предложения Эйзенштейна не получили конкретной реализации. Они не отвечали планам Кулешова, да и вообще трудно сказать, удался ли бы в принципе этот замысел. Важно, однако, отметить, что Эйзенштейн увидел в Хохловой актрису прежде всего эксцентрично-комедийного плана. Примерно так она и выступила в «Необычайных приключениях мистера Веста в стране большевиков». Работа Хохловой в фильме «По законам» показала, что ей вняты и трагедийные краски. Это, по законам единства и борьбы противоположностей, совместимо с яркой комедийностью. Говоря по-театральному, Хохлова — актриса характерная, актриса жанрово-психологических крайностей, сломов. Такому амплу соответствовала и необычная ее внешность, некрасивая красавица. В мелодраматических же положениях, где актриса должна выглядеть «нашей знакомой» — легко узнаваемой, обычной, типичной, — Хохловой, при всем ее мастерстве и обаянии, было тесно, узко. Эти морально-бытовые коллизии не отвечали масштабу ее личности и специфике дарования. В итоге, что и получилось в «Журналистке», почти пеминуемо возникал разрыв между актрисой и широкой публикой. Зрительницы не хотели ставить себя на место ее героини, «примерять» ее на себя, а зрители-мужчины не могли «влюбляться» в нее. А без таких «примерок» и «влюблений», пусть и самых кратковременных, сиюминутных, трудно рассчитывать в жанре мелодрамы на широкую популярность.

Вместе с тем необходимо иметь в виду и другое. За годы наша существенно изменился и кинозритель. Его художественные вкусы и ориентации по сравнению с началом 20-х годов стали более сложными и противоречивыми. Эти вкусы формировались под благотворным влиянием новаторских революционных фильмов: в то же время сильное воздействие на публику оказывали и картины текущего репертуара, в котором нередко преобладали далеко не лучшие заграничные ленты, да и наши студии поставляли на кинорынок немало вполне коммерческих картин. Что стоят, например, фильмы К. Эггерта — «Медвежья свадьба», «Последний дом», «Хромой барин»... Эггерт имел широкую известность, будучи, пожалуй, самым «смотрибельным» режиссером студии «Межрабпом-Русь». И как актер он тоже был весьма и весьма популярен.

Эггерт брал обычно какое-то известное литературное произведение, чаще классическое, и обрабатывал его в духе коммерческого кино. На картину приглашались красивые актрисы, умевшие привлекательно позировать на экране, — в этом состояла их

27,1 %, красноармейцы — 2,8 %, кустари — 2,4, коммерсанты — 0,6 %, люди свободных профессий — 3,1 %, домашние хозяйки — 1 %. Из них партийцев — 15 %, комсомольцев — 18,9 %, кандидатов — 2,5 %, беспартийных — 53 %, не указавших партийность — 0,7 %. Можно считать, что основную публику московских кинотеатров — а изучались кинотеатры самые популярные — составили служащие и учащиеся. В большинстве своем это были люди молодые: с 14 по 18 лет, с 19 до 30 лет — 61,5 %. Перед анкетирруемыми ставился вопрос: «С какой целью Вы обычно ходите в кино?» Значительная часть публики (от 41,4 % до 52,4 %, в зависимости от кинотеатра) отвечала без затей: «чтобы отдохнуть», «развлечься», «посмотреть худ. зрелище». Немало, однако, отмечало, что ширяду с желанием развлечься ими двигало стремление «расширить свои познания». Нет полных сведений, характеризующих образовательный ценз, но, учитывая общую ситуацию в стране, когда культурная революция еще только разворачивалась, можно предположить, что он был сравнительно невысок. Из этих статистических данных нельзя сделать какие-то далеко идущие и категоричные выводы, их, кстати, не делали и авторы опросов. Но ясно одно: новаторским, сложным по своему экранному языку художественным произведениям было не просто завоевывать зрительскую аудиторию.

Теперь о «самоотчетах» — отзывах зрителей о положении дел в кинематографе. Учащийся, партиец, 24 года (отзывы безымянны) требует «убрать из кино фальшивую американскую дрянь». Ему вторит студент, партиец, 23 года: «Следует отказаться от заграничных картин, главным образом, от американских». Но тут же: «Очень хотел бы посмотреть картины с участием Мозжухина. Хотелось бы знать, можно ли теперь при нашей обстановке пропустить несколько картин с участием Веры Холодной». Это пишет тоже учащийся, студент, 22 года, правда, беспартийный. Подобного рода отзывы все же преобладают. Очень хвалят «Медвежью свадьбу», фильмы с участием Д. Фэрбенкса, «Процесс о трех миллионах». В некоторых отзывах идут через запятую столь разные фильмы, как «Броненосец «Потемкин», «Красные дьяволята», «Третья Мещанская», «Багдадский вор», «Аборт», «Дворец и крепость». Фильмы С. Эйзенштейна упоминаются часто. В положительном контексте называется, но редко, и кулешовский «По закону». Многим «самоотчетам» присуща определенная спутанность эстетических критериев. Сочетается нередко трудно сочетаемое: искреннее восхищение фильмом В. Пудовкина «Мать» с требованием снова показать на экране препошлую «Индийскую гробницу». «Куда скрылись... — спрашивает служащий, беспартийный, 22 года, — Хохлова, Жозеффи и

Есиковский?» (Двое последних исполняли главные роли в фильме Перестиани «Красные дьяволята».) Домашняя хозяйка, 37 лет, замужем, решительно заявляет: «Хочу советскую бытовую картину. Без навязывания пролетарской идеологии и без киноартистки Хохловой». Примечательно, что «пролетарская идеология» связывается у зрителей с актрисой Хохловой. В общем, разброс мнений весьма значительный. Вместе с тем несомненна и активная заинтересованность широкого зрителя в судьбах кинематографа. По анкетным опросам, ему отдается явное предпочтение перед всеми другими видами культурного досуга.

К сожалению, реальную ситуацию со зрительской киноаудиторией плохо представлял себе Кулешов, хотя он и стремился к ее познанию. Лучше, на уровне коммерческой интуиции, представляли ее прокатчики, администраторы. И многих из них она, в сущности, вполне устраивала. Они отдавали свои симпатии обывательским запросам, совершенно не думали об эстетическом воспитании зрителя, игнорировали его критические отзывы о коммерческой кинопродукции. Тот же М. Алейников, продолжавший руководить студией «Межрабпом-Русь», был, наверное, обрадован неудачей «Вашей знакомой», поставленной на конкурирующей студии — Совкино. Эта неудача подрывала репутацию не только Кулешова, но и представляемой им «левой» тенденции в кинематографе. В таком контексте и надо рассматривать отношение Алейникова к Хохловой. Отказывая ей в праве сниматься, он выступал в выигрышной роли последовательного защитника интересов широкого зрителя. Причем лично он ничего не имел против Хохловой. Стреляя по ней, Алейников метил в Кулешова. Но не с целью изгнать того из режиссуры. Наоборот, он хотел видеть Кулешова работающим у себя на студии. Алейников, человек умный и знающий, ценил талант и мастерство создателя «По закону». Однако ему нужен был Кулешов прирученный, сломанный, управляемый, что отвечало не только деловым соображениям, но и личным амбициям самолюбивого и властного руководителя «Межрабпома». У него были давнишние счеты с Кулешовым. Раздосадованные неудачей «Журналистки» руководители Совкино были не очень склонны поддерживать Хохлову как актрису. Трезво оценивая обстановку, Александра Сергеевна поняла, что плетью обуха не перешибешь. Она принимает решение уйти в режиссуру, к чему питала давнюю склонность.

Решение не из легких. И сегодня в мировом игровом кино работает не так уж много женщин-режиссеров. Принято считать, и не без оснований, что это — мужская профессия. Во всяком случае, это — тяжелая профессия, требующая от занимающегося ею человека зачастую крайнего напряжения всех духовных и фи-

вических сил, огромной энергии, силы воли, времени. В 20-е годы женщины-режиссеров было совсем мало. Сама возможность их появления на студиях воспринималась многими воспитанными в дореволюционных традициях киноадминистраторами, да и творческими работниками как совершенный нонсенс. Александра Сергеевна ясно отдавала себе отчет, что никто не ждет ее с распростертыми объятиями. Однако никакие трудности ее не пугали. И она действительно их успешно преодолела.

Сначала, впрочем, надо было запастись сценарием. Его она решила написать сама. На какую тему? Выбор Хохловой, учитывая ее предшествующую творческую биографию, может показаться на первый взгляд несколько неожиданным: она обращается к рассказам М. Горького «Страсти-Мордасти», «Двадцать шесть и одна», «Клоун», «Дело с застегками». Неожиданного, однако, тут ничего нет. Хохлова любила творчество Горького, знала его лично — они познакомились в Петрограде, в доме Шаляпина, в первые послереволюционные годы. Она написала два сценария. Один — по рассказам «Клоун» и «Страсти-Мордасти», другой — по рассказу «Дело с застегками». Теперь надо было получить разрешение на экранизацию от Горького, который давал такие разрешения довольно неохотно. (В 1928 году писатель возвратился из Италии в Москву.) С. П. Троицкий повел Александру Сергеевну в гости к Горькому, который жил тогда на квартире своей первой жены, Е. П. Пешковой.

«Когда мы вошли в квартиру, — вспоминает Хохлова, — первое, что мне бросилось в глаза, — большой бюст Алексея Максимовича, сделанный из какого-то черного материала (камня или чугуна), к которому были приклеены настоящие щетинистые волосы, изображавшие прическу и усы. В комнате сидел сын Алексея Максимовича, потом вошел писатель, поздоровался и, поняв наше изумление, сказал, показывая на бюст и сына: «Это мы развлекаемся. В Ленинграде подарили, а мы развлекаемся... наклеиваем...» Алексей Максимович повел нас в отдельную комнату, и мы приступили к делу. Я рассказала свою идею, план, показала сценарий». В разговоре с Горьким Александра Сергеевна подчеркнула, что ей хочется так сделать постановку, чтобы на экране не чувствовались актеры, а люди были бы как настоящие. «Алексей Максимович оживился и сказал: «Да, когда чувствуются актеры, это самое ужасное». Потом он написал записку в Госкино: «Дорогие товарищи, инсценировку рассказа моего «Дело с застегками» разрешаю. Говорю о сценарии Хохловой».

Фильм «Дело с застегками» вышел на экран в 1929 году. Он неплохо прошел в прокате и получил одобрительные отзывы в прессе. Положительно были оценены и две последующие работы

Хохловой: «Саша» и «Игрушки». В «Саше» (авторы сценария О. Леонидов, Л. Кулешов, А. Хохлова) повествовалось о беременной деревенской женщине, которая приехала в город искать своего мужа, не нашла и попала в милицию. Там к ней, узнав о ее судьбе, проявили большую сердечность, внимание, помогли устроиться на работу. «Снимала картину я,— пишет Хохлова,— в соответствии с моими творческими принципами — больше всего старалась, чтобы люди в ней были как настоящие, не актеры. Поэтому, когда мою главную актрису принимали за уборщицу и спрашивали, зачем ее с собой возжу,— я считала себя удовлетворенной, потому что на самом деле это была настоящая актриса, учившаяся в ГТК».

Стоит отметить, что снимала Хохлова совершенно самостоятельно, но и в тесном творческом контакте с Кулешовым. Вот что пишет он ей, например, из Одессы (письмо от 14 сентября 1928 года): «Общее пожелание: возможно больше показывай быт. Естественнее и жизненнее ставь сцены. Возможно тверже веди идеологическую линию, снимай больше в запас, но не дублей, а вариантов. Снимай одно и то же с нескольких точек зрения. Крупно и мелко. Тогда у тебя все выйдет. Не мудри, но тщательно прорабатывай детали. Ты умная и талантливая, хорошо с работой справишься, а монтировать я тебе помогу — монтажом все можно сделать».

Последней режиссерской работой Хохловой явилась картина «Игрушки» по сценарию Г. Гребнера,— речь шла о производстве русских кустарных игрушек и играх детей. В фильме, полудикументальном, было около сорока эпизодов с детьми дошкольного возраста. Увлеченно, проявляя огромное терпение и такт, работала Александра Сергеевна со своими юными актерами. И те с удовольствием играли, пет, жили жизнью своих экранных героев на съемочной площадке.

В 1932 году выйдет новый фильм Л. Кулешова — «Горизонт». В его титрах значится: «Ассист. реж. А. Хохлова». Отныне, и с полным правом, Александра Сергеевна станет первым помощником Л. Кулешова и по режиссуре. Его фактическим соавтором.

Даже тогда, когда начала разрешаться проблема с работой А. Хохловой, творческое самочувствие Кулешова оставалось тяжелым, мрачным. «Настали черные дни»,— читаем мы в книге «50 лет в кино». «Меня,— указывает Кулешов в письме к И. Зоркой от 19 февраля 1965 года, постигла «творческая трагедия». Нынешнему читателю может показаться, что создатель «Вашей знакомой» чересчур сгущает краски. В конце концов, что

произошло? Режиссер поставил фильм, оцененный как неудачный. Бывает,— с кем такого не бывает!.. Судя по современной практике, у многих, и весьма талантливых, мастеров творческая жизнь в кино разворачивается своего рода «зеброй»: белые полосы сменяются черными. И никто особой трагедии из этого не делает. Но нельзя механически мерить сегодняшним днем день вчерашний. Возможно, что Кулешов несколько сгущал краски. Однако, действительно, он имел основания, чтобы первичать, тревожиться.

Обстановка в кино тогда была очень сложной, как сложной была сама эпоха. 1926—1929 годы. Годы борьбы за социалистическую индустриализацию страны и подготовку сплошной коллективизации сельского хозяйства. Обострение международной обстановки. Борьба партии против троцкистско-зиновьевского блока, а затем против правого уклона. Развертывание культурной революции. В этих условиях партия решительно поставила вопрос о качественном усилении идеологического потенциала и воспитательной роли самого массового и популярного из искусств. Такая постановка вопроса была совершенно правильной и своевременной. Она встретила поддержку в кинематографической общественности. Поддержку, но и скрытое сопротивление немалого числа творческих работников старой школы и тех киноадминистраторов, хозяйственников, которые не желали отказываться от привычных, удобных им организационных форм, позволявших в изобилии ставить чисто развлекательные, коммерческие фильмы. Но отдельные руководители кино, а еще больше представители враждующих друг с другом художественных группировок и течений зачастую допускали субъективизм и перегибы в истолковании партийной линии. Весьма активизировались рапповцы, которые наряду со справедливой и серьезной критикой обывательски-мещанских фильмов подвергали нередко анафеме и остракизму многих талантливых мастеров.

Впрочем, саму «Вашу знакомую» по выходе ее на экран рапповцы не тронули. Это кажется удивительным, учитывая, что в конце 20-х годов Кулешов станет едва ли не главным объектом арковских проработок. АРК же, с 1929 года АРРК (Ассоциация работников революционных кинематографистов), находилась под прямым и сильным воздействием рапповцев. Однако в 1928 году их лидеры, Л. Авербах и В. Киришон, выступая на Всесоюзном партийном совещании, кулешовский фильм не упоминают и даже на него не намекают. Это нельзя объяснить их незнакомством с картиной. Она в то время у всех была на кончике языка. Причина умолчания, возможно, в другом. Автор сценария «Журналистка» Александр Львович Курс сам являлся видным рапповцем.

В книге историка литературных течений 20-х годов С. Шешукова «Неистовые ревнители» (1970), он рассматривается как ярый приверженец и ученик Авербаха.

Известно, что, сдав в 1926 году в Совкино сценарий «Журналистка», А. Курс уехал в Новосибирск, где вскоре стал руководителем рапповской организации и редактором журнала «Настоящее» и газеты «Советская Сибирь». Примерно в то время, когда А. Хохлова ставила фильм по рассказу Горького, Курс публикует в своем журнале крайне недоброжелательные, враждебные статьи о великом пролетарском писателе, что отвечало позиции Авербаха. За эти статьи Курс был снят с занимаемых им постов, а затем в 1930 году исключен из партии.

Естественно возникает вопрос: не был ли сам Кулешов связан с рапповцами? Ни в коей мере. Фанатично преданный кино и замкнутый на нем, Кулешов никогда особенно не вникал в литературную борьбу, если она не касалась прямо кинематографа. Эту борьбу он представлял себе лишь в самых общих чертах, — разве что, благодаря личным связям, да и некоторым творческим склонностям, лучше и конкретнее разбирался в лефовской программе. Далека от Кулешова, как и от Хохловой, была и та, другая, редакторско-публицистическая деятельность Курса. Далека не только в смысле географическом, но и творческом.

Стоит подчеркнуть, что и сам Курс держался в кино несколько иначе, чем в литературе. Не высказывая претензий на роль теоретика и идеолога нового искусства, он хотел выступать в нем в качестве драматурга, художника, к чему, однако, не имел значительных природных данных. Не исключено, что в работе над «Журналисткой» Курс субъективно следовал рапповской концепции «живого человека» — концепции, к слову заметить, не лишенной позитивных идей, но это является, если является, фактом его биографии, а не Кулешова.

Старший по возрасту Курс с искренней симпатией и уважением относился к Кулешову и Хохловой, особенно к первому, и страшно возмущался, когда «его» режиссера заставляли переделывать сценарий. Кулешов послал новый вариант сценария в Новосибирск, прося автора включиться в работу над ним. Курс отвечает (письмо Кулешову от 5 декабря 1926 года): «Дорогая Александра Сергеевна, дорогой Лев Владимирович, милые друзья. Спасибо за любовь и папиросы... Знаки вашей дружбы действуют на меня тем сильнее, что я бессилён ответить вам тем, что вы от меня ждете. Меня тяготит сознание того, что я так бессовестно отвечаю на ваши горячие просьбы что-нибудь сделать со сценарием, испачканным нашими многодумными дьяками. Но я уже писал вам и повторяю, что я бессилён, импотентен перед

обезображенным лицом нашей «Журналистки». Вам, молодым и сохранившим в искусстве свежесть чувств людям, это должно стать понятным... В переделке все (за исключением, может быть, момента задержки жены Петровского, хотя я думаю, что в первоначальном тексте было лучше) — антихудожественно, неверно и очень много пошлого и лживого».

Есть основания предполагать, что и сам фильм Курсу не понравился, однако он возлагал вину за неудачу не столько на режиссера, сколько на «многодумных дьяков» из Главреперткомма, с которым у рапповских литераторов были свои счеты. Так или иначе, но имя Курса в титрах фильма, скорее всего, оберегало тогда Кулешова от нападков со стороны «неистовых ревнителей». Однако все равно «Ваша знакомая» подверглась жесткой критике на Всесоюзном партийном совещании.

В докладе А. Криницкого о фильме было сказано, впрочем, сдержанно и сдержанно. Он указан в группе фильмов, освещающих новые проблемы бытовых, семейных, личных отношений. По словам Криницкого, «к числу таких фильмов относятся «Любовь втроем», «Ухабы», «Жена», «Парижский сапожник», «Катя — Бумажный ранет», «Журналистка», «Амок» и ряд других. Среди них есть часть фильмов, в основном верно в художественной форме ставящих проблемы быта, семьи, нового человека. Большинство же этих фильмов неудачны, отразили мелкобуржуазную, мещанскую установку или совершенно не справились с художественной стороной». Сидящим в зале было понятно, что докладчик относит к этому большинству и новую работу Кулешова.

Резче и определеннее высказался, выступая в прениях, С. В. Косиор. Он выделил два фильма: «Рейс м-ра Ллойда» и «Вашу знакомую», — это «ляпсус», «безобразие». Примечательно, что С. В. Косиор полемизировал в своем выступлении с перегибщиками и экстремистами, которые тогда хотели перечеркнуть все достижения советского кино, объявить его идеологически несостоятельным. «Можно спорить о размерах достижений, но когда товарищи говорят о загнивании, о величайшем кризисе, об упадке, об установке кино на мелкую буржуазию, — это, по моему, либо непонимание, либо, так сказать, злой умысел — это в особенности у тов. Кострова, Крылова и других». В частности, Костров — он представлял на совещании «Комсомольскую правду» — говорил и о «Вашей знакомой». Он назвал ее в числе других картин как пример «огромнейшего провала», «беспорнейшего провала».

Надо думать, как тяжело все это было читать Кулешову. Вместе с тем ради истины скажем, что критика в его адрес не носила столь беспросветный, уничтожающий характер, как ему

тогда представлялось. Никто не ставил под сомнение прежние заслуги режиссера, не призывал спясть его с работы. К сожалению, дав волю обиде, Кулешов не захотел или не сумел серьезно и трезво проанализировать как свою личную ситуацию, так и общую обстановку, складывающуюся в кино. Это послужило одной из основных причин его дальнейших неудач.

Рассорившись с Совкино, Кулешов переходит на «Межрабпомфильм». По его словам, ему согласились дать там работу «только на двух условиях: 1. Не снимать Хохлову («некрасивая и худая»). 2. Снимать «коммерческие фильмы». Насчет первого требования — тут все понятно. Что касается второго, то мне кажется, оно не могло формулироваться Алейниковым столь откровенно и прямолинейно. Скорее, речь шла о том, чтобы Кулешов прекратил ставить чисто экспериментальные картины и делал бы фильмы, которые бы имели зрительский успех. Требования для акционерной фирмы достаточно резонное. Чего другого мог ожидать Кулешов, вступая в контакты с Алейниковым? Вопрос состоял в другом: как, каким образом создавать «зрительский» фильм?

Кулешов, впрочем, предпринимает попытку установить свои правила игры. Он предлагает сценарий «Клеопатра», написанный О. Бриком специально для А. Хохловой. Предложение отвергается. Что представляла собой эта работа Брика — неизвестно. Кулешову вручают сценарий присяжных авторов студии Б. Гусмана и А. Мариенгофа, по которому он и ставит фильм «Веселая канарейка», вышедший на экран в начале 1929 года. В аннотированном каталоге «Советских художественных фильмов» о фильме сказано: «О борьбе подпольной большевистской организации на Украине в годы гражданской войны. В занятом интервентами городе подпольный комитет большевиков поручает коммунистам Брянскому и Луговцу следить за деятельностью вражеской контрразведки. С этой целью Брянский знакомится с актрисой Брио из кафе «Веселая канарейка», в которую влюблены начальник контрразведки и его личный адъютант. Во время проходящей в кафе проверки документов Луговца арестовывают. Ему грозит расстрел. Брянский решает спасти товарища. На благотворительном вечере он приобретает с аукциона право на любовь Брио и уступает его адъютанту начальника контрразведки в обмен на военную форму. Под видом адъютанта подпольщик проникает в тюрьму и, организовав мнимый расстрел, спасает товарища от гибели».

Из этой аннотации видно, что создатели фильма хотели сов-

местить в нем занимательность интриги с серьезностью тематики. Замысел вроде бы благородный, хотя реализация его, о чем свидетельствует и современная практика, дело всегда трудное и деликатное. Однако в действительности авторов сценария мало волновала сама «борьба подпольной большевистской организации», о коей они имели весьма смутное представление. Для них главным был придуманный авантюрный сюжет, который расплетался на фоне революционных событий. С таким же, если не с большим успехом он мог расплетаться на любом ином фоне. И это, конечно, сразу понял Кулешов, едва он познакомился со сценарием. Но пятиться назад он уже не мог и не хотел.

Центральное место и в сценарии и в фильме отдано эпизодам с актрисой кабаре Брио. Эту роль — легкомысленной дивы, потому, однако, проникающей симпатией к большевикам, — исполнила Галина Кравченко, одна из самых красивых актрис 20-х годов. Кулешов знал ее по ГТК. Кравченко очень эффектно смотрится на экране. Она смело и непринужденно выполняла сложные трюковые сцены, точно следуя всем требованиям, предъявляемым к ней режиссером. Кравченко оставила интересные наблюдения о том, как вел себя Кулешов на съемочной площадке. «Лев Владимирович был на съемках требователен и непреклонен. Он, как известно, никогда особенно покладистым характером не отличался, а во время работы превращался в подлинного диктатора. Впрочем, это не мешало друзьям глубоко уважать его и нежно любить, а актерам сниматься в его фильмах. Трудности его характера искупались с лихвой его знаниями, которыми он щедро делился с окружающими... Мне думается, что Кулешов знал возможности своих актеров лучше, нежели они знали сами себя. Он был требователен и суров потому, что верил в актера. И должна сказать, что в его отношении к актерам не было и тени пренебрежения, свойственного некоторым режиссерам».

В фильме занято немало хороших актеров: С. Комаров, А. Файт, А. Войцик, М. Доронин, В. Пудовкин... Кулешов тщательно и детально готовил и ставил каждую сцену, он органически не мог работать плохо, халтурно. Но ничем нельзя было преодолеть удручающей банальности и фальши исходного драматургического материала. В итоге самые ударные эпизоды: в кафе, когда Брио — Кравченко виртуозно танцует на провисающей проволоке, или она же в ванне, или пышно разыгранный аукцион за «право на любовь» — выглядели, сколь бы технично они ни исполнялись, откровенными цитатами из других картин, отечественных и зарубежных, причем картин невысокого художественного качества и сомнительного вкуса. Нечего и говорить, что все это было совершенно чужеродно кулешовской стилистике.

Фильм подвергся сокрушительному разгрому критики, хотя и имел кассовый успех. Худшей прессы, констатировав Кулешов, не было ни у одной его картины. «Веселая канарейка» и ее постановщик стали притчей во языцех. «Меня считали формалистом, пошляком и чуть ли не контрреволюционером». Разумеется, никакой контрреволюции в фильме не содержалось. Вместе с тем трудно и отвести от него обвинение в известной дискредитации идеологически важной темы. Подпольщики-коммунисты показывались на экране в духе несколько опереточном. Надо сказать, что «Веселая канарейка» отнюдь не являла собой чего-то из ряда вон выходящего из кинопродукции тех лет. Такого типа развлекательных картин ставилось немало. Но — тут придется переиначить древнюю пословицу — простительное обычному смертному непростительно Юпитеру. Кулешову не прощали измену самому себе. Еще совсем недавно он метал громы и молнии в ремесленников и консерваторов от кинематографа, хватываясь с ними не на жизнь, а на смерть. Теперь, вышло, он к ним примкнул. Впрочем, тот исконно враждебный Кулешову лагерь все равно не считал его «своим». Но и новаторы, революционно настроенные художники, не могли защищать «Веселую канарейку». Так сложилась действительно трагическая ситуация, поставившая Кулешова на грань моральной катастрофы.

...Еще раз я возвращаюсь мысленно к предыстории «Веселой канарейки». Почему Кулешов пошел на ее постановку? Этот вопрос важен не только для понимания его личной судьбы, но и психологии творческой личности вообще. Перечитываю его воспоминания. Алейников «убедил меня сделаться «коммерческим режиссером». Мне было уже все равно, и я согласился, как соглашается девушка, доведенная до отчаяния, выйти замуж за нелюбимого богача. Пускай историки так и рассматривают этот мой период творческой жизни — я не прошу о снисхождении. Был нэп. Союз кинороботников меня не поддержал, жить было не на что. Во времена нэпа работу по специальности было найти очень трудно. Биржа труда была тогда переполнена, а бросить кинематограф я не собирался... В отчаянном исступлении, с пустым сердцем снял я этот фильм... Я перестал нуждаться».

Нельзя усомниться в искренности этих горьких строк, но, пожалуй, они не дают исчерпывающего ответа на поставленный вопрос.

Нуждаться. Понятие всегда относительное. Кулешов и Хохлова испытывали подлинную нужду в начале 20-х годов. Затем их положение заметно улучшилось. Оба они, начиная с фильма «По

закопу», постоянно были заняты на кинопроизводстве, преподавали в ГТК, Кулешов регулярно печатался. Конечно, его заработки не шли ни в какое сравнение с теми очень солидными гонорарами, которые получали многие коммерческие режиссеры того же «Межрабпома», и надо полагать, что молодому, любящему жизнь режиссеру — ему не исполнилось тогда и тридцати лет — порядком надоело вечное стеснение в средствах, хотелось жить посвободнее, пошире. Режиссеры, а особенно Кулешов с его просто запойной страстью к кинематографу, издавна боялись «простоя». Но и совершенно крайней материальной необходимости после «Журналистки» тотчас браться за любую работу все-таки, пожалуй, и не было. Главным тут являлось другое. Душевное состояние Кулешова. Выше мы уже касались этой темы. Остановимся на ней теперь несколько подробнее.

Кулешов не являлся человеком, избалованным славой. Но долгие годы он находился в центре общественного внимания. Даже тогда, когда его постигали неудачи, о нем говорили и писали как о талантливом и чрезвычайно перспективном мастере, которому предстоит еще многое сделать в киноискусстве. Его окружала толпа учеников, приверженцев, друзей, товарищей. Но вот распался «коллектив», при трагичных обстоятельствах умер любимый актер В. Фогель, отошли в сторону иные близкие люди. В кино пришли и ярко заявили о себе новые режиссеры. Не только С. Эйзенштейн и В. Пудовкин, но и Г. Козинцев, С. Юткевич, Л. Трауберг, Ф. Эрмлер, Б. Барнет, Ю. Райзман... Кулешову казалось — а отчасти так было и на самом деле, — что интерес к его работе и личности угасает в критике и публике. Или если не угасает, то имеет преимущественно негативный характер. Вот, дескать, режиссер, который не оправдал возлагаемых на него надежд. Кулешов уже гораздо более остро, чем после фильма «По закону», испытывает чувство одиночества, пустоты. И здесь огромное значение приобрели для него те люди, которые продолжали верить в его талант и оказывали ему нравственную поддержку.

«Наши черные дни, — читаем мы в книге «50 лет в кино», — выдержать было очень трудно, мы, может быть, и не справились бы с ними. Но на свете есть люди, товарищи, друзья — те, кто в беде остается с вами или приходит к вам. Они делают доброе дело — укрепляют веру в человека, в дружбу. Такие люди — Сергей Тройницкий, Александр Бенуа, Владимир Маяковский, Лиля и Осип Брик, Александр Курс, Михаил Левилов, Сергей Эйзенштейн, Виктор Шкловский, Александр Андриевский, Эсфирь Шуб, Алексей Ган — были с нами, или пришли к нам, или приняли нас».

Это, несомненно, разные люди, и разную, порой вовсе не од-
нозначную роль сыграли они в творческой судьбе Льва Куле-
шова.

Естественно, что он очень высоко ценил дружеское распо-
ложение к себе В. Маяковского, которому посвятил проникновен-
ные строки в своих мемуарах. Для историка кино особенно ин-
тересно свидетельство Кулешова, что «Владимир Владимирович
очень любил Эйзенштейна, глубоко уважал и почитал его. «Бро-
носец «Потемкин» была одна из любимых картин Маяковско-
го. Маяковский вообще очень увлекался кинематографом, но
больше всего любил хроникальные картины. Из своих сценариев
ценил «Как поживаете?» и хотел, чтобы его поставил Кулешов,
поэтому хлопотал о возможности съемок в Госкино, но так и не
добился результата. Мы не знаем, как бы у нас получилась эта
картина,— сценарий был необычным по форме, требовал особого
решения — полумультипликационного, трюкового. Наша мечта о
постановке этой вещи так и не сбылась».

В доме Кулешова — Хохловой продолжал бывать и директор
Эрмитажа С. Н. Тройницкий, старый и верный друг семьи. Оста-
навливался у них и Александр Бенуа. «Увлекательно, как вели-
кий знаток, рассказывал он нам об истории искусства. Лучшего
университета нельзя было нам и придумать. Беседы с Тройниц-
ким и Бенуа затягивались глубоко за полночь. Эти беседы назы-
вались «беседами Сенек». (Между прочим, Бенуа часто смотрел
на Кулешова и уверял, что он будто бы в профиль похож на мо-
лодого Наполеона. Нас это очень сместило...)».

Добрые отношения сложились у Кулешова — Хохловой с ре-
дактором журнала «Кино-фот» А. Ганом и Э. Шуб. «Несмотря
на то, что Ган и его жена Эсфирь Шуб, так же, как Вертов,
признавали только документальное кино, они принимали и нашу
работу в кино художественном, так как считали нас «крайне ле-
выми» и поэтому делали для нас исключение... Когда нам стало
трудно, Алексей Ган и Эсфирь Шуб всегда были с нами. Мы
постоянно встречались у них и у нас. Говорили, спорили, изу-
чали монтаж, всегда находили общие интересы во всем, а глав-
ное, в кинематографии (несмотря на то, что мы были «художест-
венники»)».

С Сергеем Михайловичем Эйзенштейном Кулешов работал
вместе в Государственном техникуме кинематографии. Как пи-
шет Р. Юрнев, «при ГТК сам Эйзенштейн организовал курсы
для режиссеров, уже проявивших себя на производстве. У него
учились знаменитые режиссеры-монтажеры Георгий и Сергей Ва-
сильевы, темпераментный Марк Донской, пролеткультовцы Гри-
горий Александров, Иван Пырьев, Александр Левшин. К Эйзен-

штейпу прикнул Л. Оболенский, верный кулешовец, мастер на все руки. Эйзенштейн всем сердцем поддерживал Кулешова, подчеркивая его первенство в преподавании кинорежиссуры; его ученики с радостью учились и у Кулешова: для них он был старшиной новаторов, волшебник работы с актерами, маг монтажа».

Однако в период, наступивший после «Журналистки», Кулешов ближе всего в плане деловом, а также и личном находился к Брикам, к лефовцам, хотя, еще раз подчеркнем, он никогда формально не входил в эту литературную группировку. Не принимал он и лефовскую концепцию кинематографа. Будучи поисковой в начале 20-х годов, когда, как мы помним, шел ожесточенный спор между Кулешовым и Вертовым относительно путей грядущего развития революционного кино, эта концепция стала к концу десятилетия просто анахронизмом. Тем не менее лефовцы продолжали настаивать на своем. В 1928 году Л. Брик вместе с В. Жемчужным снимает уже упомянутую нами картину «Стеклоушный глаз». В ней очень интересны хроникальные материалы, остроумная критика расхожих штампов коммерческого кино, но ошибочна основная идея: о якобы принципиальном, изначальном превосходстве документального кино («кинематографа факта») над игровым, которое чуть ли не априори искажает действительность. Как ни симпатизировал Лев Владимирович Лиле Брик, но подобную идею он отвергал напрочь, что выражалось и в его спорах с Эсфирью Шуб.

Впрочем, лефовцы отнюдь не свято держались своей концепции. В. Шкловский написал несколько десятков сценариев игровых фильмов, среди которых есть немало таких, которые вошли в золотой фонд советского кино,— тот же «По закону». Но он нередко принимал участие и в создании вполне кассовых боевиков. В. Маяковский написал эпиграмму на Эггерта, одним же из авторов сценария «Ледяной дом» являлся В. Шкловский. Дело тут даже не в том, что подобные фильмы шли вразрез с лефовской доктриной. Фильмы типа «Ледяного дома» находились за пределами любой доктрины, которая хотела бы претендовать на эстетичность и революционность. И это всем было понятно. Из песни слова не выбросишь. Писатели, литераторы не всегда относятся к работе в кино с должной ответственностью и тщанием. Так бывает и в наше время, так было и в 20-е годы. Порой на эту работу смотрят как на отхожий промысел, в чем, вероятно, виновато и кино, те его руководители и режиссеры, которые довольствуются второсортной литературной продукцией, а то и провоцируют на нее. Но это не меняет сути дела.

Осип Брик писал сценариев сравнительно мало. В историю кино он вошел пудовкинским фильмом «Потомок Чингисхана»: Брику принадлежит идея экранизации одноименного романа сибирского писателя И. Новокшенова. По этому роману он написал с участием В. Пудовкина четко выстроенный сценарий. Однако, состоя в штате «Межрабпомфильма» и заведя одно время его литературным отделом, Брик в качестве редактора имел прикосновение не только к «классовым», но и «кассовым» фильмам студии. И, как мы убедимся впоследствии, в собственной сценарной практике он вполне пользовался штампами развлекательного, чисто коммерческого кино, против которого ополчался в своих публицистических выступлениях.

Идя на «Межрабпом», Лев Кулешов не просто поддался уговорам М. Алейникова. Он, конечно, очень рассчитывал на поддержку О. Брика, которую тот действительно ему оказывал. До конца жизни Лев Владимирович тепло и благодарно отзывался о Брике. Тот, будучи человеком широко образованным, опытным, волевым, имел на него огромное влияние. Кулешов, как почти и всякий художник, был натурой сложной, непоследовательной. В нем властность, повелительность, не лишенная упрямства, сочетались с незащищенностью, податливостью, оглядкой на чужой пример. И пример не всегда положительный... Если умные и уважаемые люди позволят себе порой отступать от провозглашенных ими высоких принципов, то почему сие заказано ему? Что страшного, если он поставит один коммерческий фильм? Кто их не ставит? Кто в них не участвует? Я вовсе не собираюсь оправдывать Кулешова: историк искусства — не адвокат, как и не прокурор. Я лишь пытаюсь проникнуть в ту психологическую атмосферу, в которой мой герой принимал те или иные решения. И здесь не будет ошибкой сказать, что в определенной мере они зависели и от позиции непосредственного окружения, хотя, конечно, за все свои поступки человек отвечает прежде всего сам. Есть немало оснований предполагать, что никто из тех, кто тогда из круга левых являлся первым советчиком Льва Владимировича, не отговаривал его серьезно от постановки «Веселой канарейки». Скорее, его на нее благословили, к ней подталкивали.

Тотчас после «Веселой канарейки» Кулешов начинает снимать фильм по сценарию О. Брика «Два-Бульди-Два», — сценарий писался с участием режиссера. Приведем снова выдержку из аннотированного каталога «Советские художественные фильмы». Фильм «о пробуждении чувства революционного протеста

у старого циркового артиста во время гражданской войны. Один из небольших русских городов находится под угрозой захвата белогвардейскими войсками. Большевики призывают население к обороне. Сын старого клоуна, Бульди-младший, руководит формированием дружины из артистов цирка. В результате упорных боев хорошо вооруженным отрядам белых удается захватить город. Наступают дни белого террора. Бульди-младшего арестовывают. Ему грозит смерть. Отец умоляет белогвардейского полковника пощадить сына: через несколько дней должна состояться премьера их совместного выступления «Два-Бульди-Два», о котором всю жизнь мечтал старый артист. Даже в день представления старик все ожидает прихода сына, не зная, что полковником уже отдан приказ о расстреле. Старый клоун, как и прежде, выходит на арену один. Внезапно во время его выступления в цирк бегают Бульди-младший, преследуемый солдатами. Ловкость и сила циркового артиста помогают ему обмануть своих преследователей и скрыться в окне купола цирка. Бульди-старший восторженно аплодирует сыну. Через некоторое время сын встречается в рядах красноармейского отряда своего отца, понявшего смысл и цели революционной борьбы».

Не будет преувеличением сказать, что по своему литературному материалу «Два-Бульди-Два» содержательнее «Веселой капарейки». Довольно тщательно проработан, индивидуализирован образ старого циркового клоуна Бульди, его роль запоминающе сыграл талантливый кулешовец С. Кюмаров. Со знанием дела передана атмосфера и быт цирка. В событийном ряде меньше искусственности. Четче обозначена идеологическая установка. И все же в принципе оба этих фильма — явление одного эстетического класса: развлекательное кино. Схожи сюжетные конструкции, только теперь основное действие разворачивается не в кафе, а в цирке. Снова и настойчиво внимание публики привлекается к легкомысленной диве наезднице Майе, в ее роли спялась тоже очень красивая актриса Апель Судакевич. Демонично-коварен ее любовник, белогвардейский полковник-контрразведчик — актер А. Файт. Снова подиольщики-большевики совершают свои замечательные подвиги где-то там, на втором плане. Заметим к слову, что в роли председателя ревкома выступил молодой М. Жаров, а секретаря — юная В. Марецкая. Увы, они не остаются в памяти.

Несомненно, что в сценарии Льва Владимировича более всего привлекли цирковые эпизоды. К праздничному и мужественному искусству арены он питал давние и прочные симпатии. Любовь к цирку — своего рода традиция в кинорежиссуре, традиция, начало которой в русском кино положил именно Лев

Кулешов. Для него это имело и концепционное значение. Еще в 1925 году он опубликовал в журнале «Цирк» специальную статью: «Цирк — кино — театр». Там отмечается, что «театр и кинематограф последних лет пережили увлечение цирком. В спектаклях вводятся элементы акробатики, силовые акты, клоунада и т. д. На экране мы видим «детективные» картины, насыщенные сложными трюками определенно циркового характера, и комедии с эксцентриками вроде Чаплина. Левые режиссеры в постановках последних лет наглядно продемонстрировали нам, насколько цирк неотъемлемо внес свою культуру в современное зрелище».

Однако, по мнению Кулешова, увлечение цирком на театре «носит исключительно внешний характер». Природа этих двух зрелищных искусств совершенно разная. «На театре играют, изображают и представляют. На арене и на экране работают: преодолевают ряд физических и механических препятствий». Последнее, считает Кулешов, и сближает цирк с кинематографом, если в нем, конечно, выступают «натурщики» в кулешовском понимании данного понятия. При условности и театрализованности аренного представления родство цирка с кино «лежит не во внешних признаках, не во внешнем сходстве, а в системе обработки человеческого материала и в его методах работы над собой». Кулешов выражает сожаление, «что работники цирка и кинематографии так мало между собою связаны. Они могли бы почерпнуть многое друг у друга для своего развития». Кинонатурщики «могут идти с циркачами рука об руку, как добрые товарищи, помогая друг другу в преодолении препятствий, стоящих на общем пути достижения высочайшей техники и физического усовершенствования личности».

На съемках «Два-Бульди-Два» Кулешов получил возможность на деле осуществить связь между экранным и цирковым искусством, что доставило ему немало радости. Он близко знакомится с цирковыми артистами, особенно со знаменитым тогда наездником Вильямом Труцци и его семьей. Они выступили в его фильме. Цирковые эпизоды сняты виртуозно, ярко. Но их, однако, многовато. У кинематографа есть свои законы восприятия. Как бы ни были сами по себе занимательны отдельные цирковые, а равно музыкальные, хореографические, театральные сцены, они хорошо принимаются обычно лишь тогда, когда органически вплетены в сюжет и даны в меру, не избыточно. Все-таки зритель приходит в кинотеатр смотреть фильм, а не клоуна или дрессировщика. Но и увлеченность Кулешова тоже можно понять.

А вообще он снимал картину с тяжелым сердцем. Критика в адрес «Веселой канарейки» не затихала, напротив, ужесточалась.

За ней последовали и некоторые «оргвыводы». Вот что он писал в письме Александре Сергеевне (7 октября 1929 года): «Дорогой Шуренька, пиши мне, пожалуйста, почаще, а то я себя чувствую ужасно одиноким... На внешнем фронте дела катастрофичны: 1. В АРКе решено меня снять за неидеологичность с работы в Москве. 2. В Главреперткоме предполагают сделать то же самое. Инициатор травли В. Шнейдеров и Силлов. 3. В посредрабисе актеры (!?!?) сняли меня из состава квалификационной комиссии, как режиссера ненавидящего и не признающего актера. 4. Бульди решили доснять. Пролог и эпилог — недель 6—8 работы и т. д. и т. д. Все это абсолютно жестоко и несправедливо (кроме досъемки Бульди), но со всем этим я не то что устал дулом, — но страшно одинок».

При досъемках отличным получился эпилог — партизанский отряд на марше, летящий над ним самолет. Да и вообще натурные съемки, массовки исполнены в фильме с подлинно кулешовским блеском.

«Два-Бульди-Два», законченный производством в конце 1929 года, выпускается на экран в начале тридцатого года, печатывается, по словам Кулешова, сорок копий, что считалось тогда немало. Однако фильм сразу же подвергли сокрушительной критике, даже еще до официальной премьеры. В статье «Буржуазные влияния в советском кино» («Кино и жизнь», 1930, № 2) некий Феликс (такой уж странный псевдоним) писал о «правой группировке» в кино. Учитывая, что тогда партия вела борьбу с правым уклоном, подобная классификация носила откровенно политический и провокационный характер. По мнению сего Феликса, «формирующей классовой силой этой группировки является, с одной стороны, буржуазно-напманский зритель, а с другой стороны, мешанские деклассированные элементы, выбитые революцией из седла. Именно эта классовая среда и дает свой «социальный заказ» творцам «хромых бар», «живых трупов», «веселых канареек» и др.). Намек более чем прозрачный. Имелись в виду три работы «Межрабпомфильма»: К. Эггерта «Хромой барин» — экранизация одноименной повести А. Толстого, Ф. Оцера «Живой труп» — по мотивам одноименной пьесы Л. Толстого и кулешовский фильм. Ради истины отметим, что ни один из этих фильмов не являлся шедевром, отнюдь, хотя картина Оцера с Пудовкиным в главной роли — произведение вполне добротное, серьезное. Эггерт действительно опошил повесть А. Толстого, по никакому «правому уклону» в фильме не было. Критик в типично рапповском духе механически перенес политические понятия и оценки на художественное творчество. Туда же он присоединил картины Ч. Сабинского, В. Гардина,

Я. Протазанова, а также «многочисленные фильмы на цирковые темы: «Бенефис клоуна Жоржа», «Последний аттракцион», «Смертный номер» и близящуюся премьеру новой картины Кулешова «2 Бульди 2».

Это было отнюдь не единичное критическое выступление. В Главреперткоме перепугались и предложили режиссеру срочно переделать фильм. Он отказался. Тогда эта работа была поручена Н. Ф. Агаджановой-Шутко, автору сценария «Броненосец «Потемкин», режиссурой она никогда не занималась. Как пишет Кулешов, «ее варианта я никогда на экране не видел, но знаю, что он получил в Главреперткоме худшую оценку, чем мой... На экранах кинотеатров в то время шел мой вариант».

Кулешов настойчиво боролся за свой фильм. В частности, он писал руководству «Межрабпом»: «Эта лента неудачная, что я безусловно понимаю, и в своих дальнейших работах всеми силами постараюсь добиться подлинной политической актуальности. В то же время мне очевидно, что БУЛЬДИ не является лентой вредной, и даже наоборот, может принести крупицу пользы... Считаю необходимым узнать мнение о ленте не специалистов, а рабочей публики, поэтому прошу Вас, товарищи, устроить один-два просмотра фильма на заводах, с тем, чтобы от рабочего зрителя узнать: можно или нельзя демонстрировать «БУЛЬДИ».

...Думается, что если бы сейчас по телевидению показали эту кулешовскую картину, то она бы смотрелась с немалым интересом. Даже избыточность ее цирковых эпизодов воспринимается ныне иначе — не в их собственно сюжетном контексте, а, скорее, в их самостоятельно цирковом значении, как документ истории искусства. Ясно и другое. Политического криминала фильм в себе не содержит. Но и считать его сколь-нибудь художественно значительным экранным произведением тоже не приходится.

Человеку свойственно искать и находить позитивные моменты и в самых тяжелых ситуациях. Как писал Кулешов, «слава «коммерческого режиссера» принесла нам и пользу. Неожиданно я и Хохлова были приглашены в Госкинопром Грузии снимать отличный историко-революционный сценарий Сергея Третьякова «Паровоз Б 1000». Возможно, конечно, что «слава «коммерческого режиссера» и сыграла какую-то роль в приглашении Кулешова в Тбилиси, но, думается, большую значимость имела общая его репутация как замечательного профессионала и педагога. Переговоры о его приезде в Грузию велись еще весной 1927 года, когда был заключен договор между ним и Акционерным обществом Государственной кинопромышленности Грузии (Гос-

кинопромом): «1. Гр. Кулешов приглашается Госкинопромом Грузии на службу на должность режиссера для постановки разных кинокартин. 2. Сверх обязанностей, возлагаемых на гр. Кулешова 1 п. сего договора, последний обязывается также руководить подготовкой режиссерской группы Госкинопрома». Ему установили оклад в 660 рублей. Тогда, однако, он стал снимать «Журналистку».

Что же касается сценария лефовца С. Третьякова, то тот (сценарий) отнюдь не носил коммерческого характера; вместе с тем его и «отличным» трудно назвать. Это рассказ о паровозе, который сначала исправно служил на царской железной дороге, затем его широко использовали революционные рабочие во время гражданской войны и мирного строительства, вплоть до 1927 года. В финале «заслуженный паровоз» совершал торжественный проезд от Красной Пресни мимо башен Кремля и останавливался у Мавзолея Ленина. Символика понятная, замысел сценария благородный, но и не было в нем особо запоминающихся героев — его персонажи довольно безлики, этакая персонификация идей. Вряд ли фильм, поставленный по данному литературному материалу, смог бы вызвать живой зрительский интерес. Однако и исключить напрочь подобную возможность тоже нельзя.

Так или иначе, но Кулешов очень увлекся этой работой. Оператором фильма был назначен Михаил Калатозов, впоследствии знаменитый советский кинорежиссер, снискавший себе всемирную славу фильмом «Летят журавли». А начинал он у Кулешова. «Мы подружились и, чтобы получше сработаться, решили снимать сначала хроникальные фильмы. Все, что я знал сам, все, что знал от Левицкого и Кузнецова (он должен был консультировать съемки «Паровоз Б 1000»), я рассказал Калатозову, который чудесно все понял. В результате Калатозов показал блестящую операторскую работу даже, например, в таком, казалось бы, неаппетитном и нефотогеничном фильме, как «Фабрика кишок». Калатозов сумел снять прозаические кишки ослепительными контражурами, и они выглядели на экране как волшебные драгоценности. (Когда Калатозов узнал, что мы пишем воспоминания, он просил нас сказать, что считает себя учеником Кулешова.)»

Съемки велись и в Москве, в частности на Красной площади, где снимали массовки и участие паровоза в демонстрации, для чего была сделана точная деревянная копия паровоза «Б». Фотографом на картине являлся молодой Роман Кармен. Кулешов хотел создать полухроникальный-полуигровой фильм. Но тут ему снова не повезло. В один из приездов в Тбилиси его неожиданно арестовали — первый и последний раз в жизни. Что произошло? Не вполне ясно. Сам Кулешов писал, что его обвинили в

«самозванстве», в том, что он выдавал себя за «известного Кулешова». В дело вмешался В. Маяковский, и «трагикомическое недоразумение быстро, меньше чем в неделю, разрешилось. Кулешов выпустили на свободу. Но, что тоже довольно странно, фильм успели закрыть, да и у самого режиссера отпала охота его снимать. «Нас любезно и предупредительно провожали, устроили товарный вагон для моего мотоцикла с коляской, посадили нас с Хохловой в отдельное купе международного вагона и даже преподнесли цветы».

Кулешов вернулся на «Межрабпомфильм», который стал теперь государственной организацией.

11. ПЕРЕД НОВЫМ СТАРТОМ

Можно по-разному относиться к ошибкам и срывам Кулешова, постигшим его на сломе 20-х годов. Но следует подчеркнуть одно: несмотря ни на какие срывы, в главном, в сути своей личности, он оставался верным своим убеждениям, своим коренным взглядам.

В 1929 году в издательстве «Театропечать» выходит его книга «Искусство кино (мой опыт)». В ней он твердо и четко подтверждает свою приверженность революционному кинематографу, тем его теоретическим принципам, которые он разрабатывал более чем десяток лет. Отчасти, конечно, появление книги подлило масла в тот критический огонь, который велся по нему в связи с «Веселой канарейкой»: их разительное несоответствие бросалось каждому в глаза. Но книга есть книга. Написанное пером не вырубшь и самым острым топором. «Искусство кино» привлекло к себе внимание кинематографической общественности. Впрочем, дискуссии по выдвинутым там положениям начались еще раньше.

В апреле 1928 года Кулешов выступил в АРК с докладом «Грамматика кинематографии», в которой изложил основные тезисы своего исследования. Сохранилась стенограмма арковского обсуждения, которую, однако, нельзя цитировать, — она не правленая, не подписанная. Но по ней можно все-таки судить о той атмосфере, в которой проходило заседание. На нем, согласно приложенному списку, присутствовало 155 человек. Это в основном критики, журналисты, но и немало пришло режиссеров, драматургов, актеров. В поддержку Кулешова выступили В. Перцов, О. Леонидов, М. Донской, А. Уральский и другие. Они отмечали новаторскую направленность его взглядов, актуальность самой постановки вопроса о том, что кино есть вполне самостоятельное искусство со своей «грамматикой», которую надо изучать и пропагандировать. Изучать не кабинетно, абстрактно, а в неразрывном единстве с кинематографической практикой.

Разумеется, у Кулешова нашлось и немало противников. Среди них самыми яркими являлись критики И. Соколов и Н. Юдин. Его обвиняли в недооценке идеологической направленности искусства и даже в защите «чистого искусства». Поскольку текст кулешовского доклада не сохранился, то неясно, что давало основания для таких обвинений. В самой же книге авторская позиция выражена совершенно недвусмысленно. Он ратует за реализм в киноискусстве, за тесную его связь с жизнью, с революционной действительностью. Правда, Кулешову никогда не был присущ тот философский размах, который отличает теоретические

работы, например, Эйзенштейна, он рассматривал кинематографические проблемы обычно более узко, преимущественно с точки зрения внутренних закономерностей экранного языка. Точка зрения вполне правомерная, и Кулешов неоднократно подчеркивал, что не претендует на глобальное решение этих проблем. «Цель моей книги,— сказано в первом абзаце ее первой главы,— ознакомить читателя с методами моей работы — работы кулешовской группы».

Это, впрочем, тоже вызывало недовольство. Кулешова упростили в нескромности: почему, дескать, он черпает материал для примеров только из своих картин. В книге это не совсем так. Автор обращается и к иным фильмам, в частности Эйзенштейна и Пудовкина. Но действительно основное его внимание отдано анализу собственной практики. Недаром книга снабжена подзаголовком: «мой опыт». Тогда новое искусство и новая профессия — кинорежиссера — зачастую не воспринимались в принципиальном равенстве с другими искусствами и творческими профессиями. Когда писатель рассказывал о своей работе, то это казалось естественным, нормальным, иное отношение вызывал к себе режиссерский самоанализ. Пройдет совсем немного времени, и все станет на свои места. Будет вполне понятно то огромное значение — и для кинотеории и для воспитания зрителя, — какое имеет искреннее и серьезное осмысление мастерами кино собственного опыта. Можно сказать даже резче. Из таких осмыслений и возникает киноведческая наука. У ее истоков стоят не столько критики-искусствоведы, сколько кинорежиссеры: Эйзенштейн, Пудовкин и, конечно, Кулешов. Пионер кинотеории. Пока же ему приходится выслушивать упреки в нескромности.

Но, пожалуй, самым обидным для него на арковском диспуте явилось обвинение в том, что он якобы ничего не говорит нового, что его рассуждения о монтаже, кадре, зрелищном ряде общеизвестны, они уже давно «были в воздухе». Кулешова обвиняли едва ли не в плагиате: его доклад — «чисто компилятивная работа». Нечто подобное заявляли и при выходе книги в свет.

Конечно, хулители Кулешова понимали, что если он и компилирует, то из собственных, а не из чужих работ. Но они пеклись не о дальнейшем развитии кинотеории, а хотели лишь побольше ударить по режиссеру-новатору и представляемому им художественному направлению. Не пройдет и двух лет, как Ипполит Соколов опубликует в журнале «Кино и жизнь» (1930, № 5) хлесткую статью «Легенда о «левом кино». В ней сказано: «Теория «левого кино» — это одна из легенд, творимых в кипопрессе и в несуществующей «теории киноискусства». Само же «левое кино» объявляется «мелкобуржуазным». Более всего в статье достается

Кулешову. Он, видите ли, был причислен к «левому кино» и даже объявлен его лидером лишь усилиями дружественных ему критиков М. Левидова и В. Шкловского. Последний сделал это в своей книжке «Их настоящее»: «...за упадническую картину «По закону», за совместную работу над сценарием этой фильма, за любовь Кулешова к езде на мотоцикле и за прочее...» Не без восторга критик констатирует, что «сейчас Л. Кулешов, тот Л. Кулешов, который шел «впереди» Эйзенштейна,— всего-навсего автор реакционнейшей, пошлейшей, типично ханжонковской фильма «Веселая канарейка».

Арковские противники Кулешова алкали доказать его творческую и идеологическую несостоятельность еще тогда, когда никакой «Веселой канарейки» и в помине не существовало. Вот они и взяли под обстрел кулешовский доклад о «Грамматике кино». Самое смешное состоит в том, что, обвиняя Кулешова в банальности, трюизмах, его противники тем самым волевым решением признавали широкое распространение новых эстетических идей, в частности той же монтажной теории. Она, в различных своих модификациях, пронизала все поры экранного искусства. Попытались, правда, отсечь от нее одного из главных ее создателей. Но это вызвало недоумение и отпор даже внутри АРК.

Другое дело, что для многих сверстников и коллег режиссера основные положения его доклада и книги не являлись чем-то абсолютно новым, неизвестным. Как отмечалось выше, эти положения высказывались Кулешовым гораздо раньше, теперь же они оказались собранными воедино. Мы знакомились с ними тоже по мере их возникновения и становления в творческой и научно-педагогической деятельности Кулешова. Не раз обращались мы и к книге «Искусство кино», так что теперь отпадает необходимость в ее детальном анализе. Остановимся лишь на некоторых, менее освещенных нами моментах.

«Искусство кино», предваряемое предисловием Пудовкина, Оболенского, Комарова, Фогеля, открывается кратким авторским введением. Книга, пишет Кулешов, предназначена 1) зрителю, 2) директорам кинофабрик, 3) кинематографистам. «Зрителю потому, что ему необходимо знать о кинокультуре, о методах и приемах построения фильм. Прочтя книжку, он будет лучше видеть картины, лучше читать их, лучше в них разбираться. Директорам потому, что «Правления уходят, искусство остается». Помимо устройства киноаппарата, ателье, лаборатории, канцелярии, проката и бухгалтерии директор производства должен быть паскоро знаком с кинокультурой, причем не меньше, чем зритель. Лучше знакомство по книжке, чем полное отсутствие опыта. Кинематографистам потому, что мы не должны строить

работу только на личном опыте и на «художественном вдохновении». Пройденные пути, опыт товарищей должен быть учтен и изучен. Я хочу помочь этому, чем могу».

Может показаться странным, что Кулешов выделяет в особую читательскую группу «директоров», — они же тоже кинематографисты. Но это сейчас основной административный аппарат кино составляют люди со специальным, нередко вгиковским образованием. Тогда все было иначе. И «директорами» являлись зачастую люди прошлые, случайные, имевшие о кино довольно смутное понятие. С ними режиссеру приходилось не раз схватываться, и не только по творческим, но порой и по чисто производственным вопросам, в которых те тоже не слишком были сведущи. Так что обращение автора отдельно к организаторам, администраторам кино имело свой смысл, хотя и таило в себе полемическое жало. Полемичным было и замечание относительно «художественного вдохновения». Это выражение взято в кавычки и употреблено с ироническим оттенком. Подобно Эйзенштейну и Маяковскому, Кулешов терпеть не мог красивых фраз о вдохновении, таинствах творчества, озарении, наитии, — фраз, которыми нередко прикрывалась творческая беспомощность и производственная некомпетентность. В его глазах кино являлось прежде всего работой, требующей профессиональной подготовки и планомерных усилий. Недаром Кулешова называли в критике «режиссером-инженером». Он ценил трезвый расчет, аналитичность ума, точные знания. Без всего этого, полагал он, режиссеру в кино делать нечего. А его книга, если рассматривать ее по существу, обращена в первую очередь к кинорежиссерам, а также к киноактерам, к творческой молодежи. Именно ей он хотел поведать о своих достижениях и трудностях, привлечь ее на свою сторону. Тем самым книга оказалась интересной и просто читателям, не кинематографистам, но любящим кино. Любящим серьезно и основательно. Кулешов широко распахивает врата, ведущие в мир кино, и приглашает войти туда всех желающих. Его рассказ об этом мире увлекателен и прост.

Книга состоит из семи глав, охватывающих все основные стороны кинематографа: I. Монтаж, как основа кинематографии. II. Материал кинематографии. III. О декорации. IV. Работа оператора. V. О сценарии. VI. Обучение натурщика. VII. На производстве. Наиважнейшее значение имеют две первых главы, где в историческом разрезе изложена общая теория монтажа и кадра. Кулешов не только подтверждает свою приверженность ранее высказанным взглядам, но и несколько их корректирует, уточняет. Больше внимания уделяется теперь вопросу о содержании отдельного кадра, его художественной организации. Кулешов, о

том уже шла речь в связи с «Журналисткой», выступает за простоту и ясность кадра. «Кадр должен действовать, как знак, как буква, чтобы вы его сразу прочли и чтобы зрителю было сразу очерчивающим образом ясно, что в данном кадре сказано. Если зритель начинает путать, то кадр свою роль — роль знака, буквы — не выполняет. Повторяю, отдельный кадр должен работать так же, как отдельная буква, причем буква сложная, например — китайская. Кадр — это целое понятие, и оно должно быть немедленно прочтено от начала до конца».

Данное высказывание часто цитируется, в нем некоторые зарубежные авторы пытаются усмотреть прямую зависимость Кулешова от «формальной школы» — Ю. Тынянова, Б. Эйхенбаума, В. Шкловского. Зависимости тут нет. Несмотря на личную близость с В. Шкловским, Кулешов был далек от его собственно теоретических изысканий. Сравнение кадра со знаком, буквой, понятием — это у Кулешова метафора, правда, необыкновенно емкая, яркая. В ней уловлено внутреннее родство литературного и кинематографического творчества, сделана попытка выявить первоэлементы последнего. Вместе с тем, в отличие от Эйзенштейна, Кулешов никогда фундаментально не занимался теоретическим исследованием диалектической взаимосвязи искусства слова и искусства экрана, что отчетливо проявилось в главе «О сценарии».

Надо признать, что проблема сценария рассматривается Кулешовым сравнительно технологически, локально. Он не отрицает его большого значения, но и не подчеркивает с необходимой решительностью и определенностью определяющую роль исходного литературно-драматургического материала в экранном творчестве. «Основой кинематографического сценария является чистое действие. Движение, динамика — материал кинозрелища». И в другом месте: «Работа сценариста должна сводиться к выявлению фабулы через обращение действующих людей с вещами, через поведение человека и его рефлексy».

Все это правильно, особенно для немого кино. Однако и для него, что подтверждалось и собственной практикой Кулешова (фильм «По закону»), подлинной основой сценария является глубокая мысль, дающая импульсы к режиссерскому творчеству. И важно не только, а порой и не столько сюжетно-фабульное движение, сколько движение, внутренняя напряженность самих идей, их богатство, наполненность, масштабность.

Бесконечно влюбленный в кино, Кулешов и в своей книге настаивает на его принципиальном отличии от театра, особенно в плане актерского исполнения. Делает это он теперь в более сдержанной манере, отнюдь не принижая театр как вид искусства.

Но, конечно, его религией остается «чистое» кино. Он резонно указывает, что механическое перенесение в кино «работы актера Камерного театра или Театра Мейерхольда не будет доходить с экрана, потому что в ней имеется целый ряд таких нарочитых, неестественных для кинематографа движений, которые сами по себе являются условными и не дают той реальности материала, которая для кинематографа обязательно нужна». Более подходит кинематографу актерский опыт Художественного театра, — работа актера-художественника в кино «значительно лучше, выразительнее, естественнее», но и она, максимально приближаясь к «жизненным, реальным формам», не может быть признанной вполне удовлетворительной. Любой театральный актер — считает, и вполне справедливо, Кулешов, — обращаясь к кино, должен отказываться от привычных сценических приемов и стереотипов, играть иначе — натуральнее, живее, достовернее. Жаль лишь одного. Все-таки Кулешов в своей книге не обращает внимания на другую сторону вопроса — на огромное значение театральной культуры, театральной традиции для полноценного развития экранного искусства. Впрочем, на это мало обращал внимания и Сергей Эйзенштейн. Самым важным для первопроходцев земли Кино являлся анализ эстетического своеобразия нового искусства, «иного искусства...

Все, что касается анализа собственно экранного творчества, работы оператора, художника, натурщика, не говоря уже о режиссере, осуществлено в книге Кулешова на высоком уровне и с превосходным знанием дела. Принципиальное значение имеет глава, посвященная кинопроизводству. В этой связи нелишне заметить, что порой Кулешова изображали неким доктринером-теоретиком, который всегда и во всех случаях стремился «навязать» художественной практике априори выведенные аксиомы и теоремы. Так сказать, жестко запрограммировать творческий процесс... Кулешов действительно не раз говорил, что в кино «не должно быть ничего халтурного, ничего случайного и необдуманного. Для съемки картины должен быть составлен твердый производственный план, установлено количество съемочных дней, сценарий разработан до мельчайших деталей, составлена смета и т. п.». Вместе с тем он указывал: «...теоретически нельзя все рассчитать, практика иногда в корне ломает теоретические установки, если в них была допущена ошибка. Есть ошибки в предварительном расчете, могущие обнаружиться только на производстве». И еще: «Конечно, помимо расчета, на съемках бывают случайности: или что-нибудь не ладится, или придет новая мысль в голову постановщика, или обнаружится неожиданный, неучтенный ранее материал. В таком случае нельзя не отступить от плана, — наоборот:

всякая случайность, всякое новое открытие, всякая возможность обогатить съемочный материал должна быть использована. Режиссер в таком случае должен быстро ориентироваться и возможно полнее и лучше использовать заново открывшийся материал».

Надо ли говорить, что эти рекомендации отнюдь не утратили своей ценности и в наше время. Кинопроизводство, если подходить к нему с точки зрения его эвристического содержания, диалектично по самой своей сути. Оно, безусловно, требует основательной подготовки, инженерной выверенности, технико-экономической плановости и строгости. И оно же предполагает и свободный полет воображения, импровизацию*, — к слову сказать, ее роль в современном кино неустанно возрастает, отчасти и благодаря совершенствованию аппаратуры и пленки. Но все равно «гармония» тесно связана с «алгеброй». Одно не существует без другого. Это и составляет суть «грамматики кино», как ее понимал Лев Кулешов и как понимаем мы ее сегодня.

Книга Кулешова по независимым от него обстоятельствам задержалась с выходом в свет — написана она была значительно раньше. И вышла в неблагоприятное для него время, вскоре после «Веселой канарейки». Неудивительно, что книгу сильно критиковали, а потом начали просто замалчивать, и она, став библиографической редкостью, как бы потерялась в океане кинолитературы. Именно «как бы». Высказанные Кулешовым идеи пустили глубокие корни в сознании кинематографистов самых разных поколений. С течением времени все чаще ее стали доставать с библиотечных полок, ее читают и перечитывают. Без всяких преувеличений можно утверждать, что она содержит в себе мысли и наблюдения непреходящей ценности. Нестареющий документ кинотеории, органично отражающий свою эпоху, но ее переживший. Для самого Кулешова появление его книги значило очень много. Оно вернуло ему самоуважение, укрепило веру в самого себя, в свое призвание.

По возвращении в Москву Кулешов снимает фильм «Сорок сердец» по сценарию А. Андриевского. В книге «50 лет в кино» о нем говорится с большим уважением и нежностью: «Андриевский — старый большевик, бывший военный прокурор, друг поэтов Хлебникова, Асеева... Андриевский в нашей с Хохловой жизни значил очень много. Прежде всего он помог нам сделаться грамотными марксистами — лучшего педагога политических дисциплин, диалектики и философии мы никогда не знали. В этом

* Само слово «импровизация» Кулешов не любил и употреблял чаще с негативным оттенком.

отношении талант Андриевского поразителен. Александр Николаевич — человек глубоко принципиальный, высокообразованный, настоящий коммунист. Андриевский всеми силами защищал нас от всяческих певзгод и несправедливостей).

От «Сорока сердец» сохранился лишь сценарий и режиссерские разработки. Это был, как говорили тогда, «культурфильм» — документальная, а точнее, научно-популярная картина, посвященная проблемам электрификации страны, осуществляемой согласно ленинскому плану ГОЭЛРО. «Сорок сердец» — сорок электростанций, которые должны были построить в Советском Союзе. Натурные съемки сочетались с мультипликацией. Возглавляемая Кулешовым киогруппа (оператор К. Кузнецов) немало поездила по стране, снимая новостройки, заводы, города. Фильм носил ярко выраженный публицистически-дидактический характер. В эпилоге, если верить сценарию, давалась большая мультипликационная карта СССР, по кадру возникала надпись: «ДО РЕВОЛЮЦИИ ВСЕ СТАНЦИИ В РОССИИ ВЫРАБАТЫВАЛИ ВМЕСТЕ ПОЛТОРА МИЛЛИАРДА КИЛОВАТТ-ЧАСОВ». Затем на фоне большой электростанции появлялась другая надпись: «В 1929—1930 гг. МЫ ВЫРАБОТАЛИ 5 МИЛЛИАРДОВ КИЛОВАТТ-ЧАСОВ ЭНЕРГИИ»... Наплывом карта переходила в густую сеть проводов, снятую сверху.

Кулешов не переоценивал значение собственного фильма. «Режиссерская работа по фильму была очень проста и примитивна. Надо было монтировать надпись и несколько иллюстративных кадров, потом опять надпись и несколько иллюстративных кадров — и так все полтора часа демонстрации фильма. Для «Сорока сердец» во весь большой павильон студии был построен макет будущего Днепрогэса. Вода была настоящая, а комбинированной съемкой над Днепрогэсом пролетали сотни самолетов. Макет строили замечательные работники — художники братья Никитченко. Очень интересны в картине были мультипликации, сделанные художником и режиссером И. П. Иваповым-Вано... Лишенная актерских образов картина, очевидно, с трудом смотрелась зрителем, хотя была очень красива и интересна. В АРРК были довольны, и меня пока перестали прорабатывать. Правда, временно! Рецензии и обсуждения фильма были для меня весьма лестными. Наконец-то я сделал то, что «надо». Слава богу, что фильм не сохранился...».

Последнее сказано, думается, для красного словца. Картина «Сорок сердец» (1930) относится к активу Кулешова, и, конечно, жаль, что она не сохранилась. За нее, заметим кстати, он был премирован как ударник труда.

Годы 1931—1932-й — тяжелая пора в истории нашего искусства.

на. Рапповцы развернули фронтальную кампанию едва ли не против всех талантливых художников, обвиняя одних в правом уклоне, других — в левом, третьих — в мелкобуржуазности, четвертых — в идеализме, пятых — в анархизме и т. д. От их нападок никто не был застрахован, — нередко жестко били сегодня по тем, которых вчера всячески расхваливали. Если в 1928 году, выступая на Всесоюзном партийном совещании, Л. Авербах высказывал полное восхищение Эйзенштейном, то вскоре он стал добираться и до него. В одном из своих докладов, посвященных очередной перестройке РАПП, Авербах, объединяя Эйзенштейна с Маяковским и Мейерхольдом, называет их «крайней левой революционного искусства». На этот факт, насколько мне известно, первым обратил внимание литературовед и критик Дм. Молдавский в статье «Направление — бесконечность» («Звезда», 1982, № 4). Там показано, что Авербах рассматривал этих выдающихся художников как людей, цитирую Авербаха, «не понимающих диалектики, людей антипсихологического искусства, биологизации социальных явлений». Художники эти были, дескать, «связаны с установками конструктивизма, на разных этапах проявляется мелкобуржуазная механистическая методология и мелкобуржуазная революционность... У всех у них культ вещей и мелкобуржуазный пафос машины».

Заметим: Эйзенштейн обвиняется во многом в том же, что и Кулешов, — в мелкобуржуазности, конструктивизме, биологизме. Правда, АРРК, несмотря на свою прорапповскую направленность, не развернула тогда критической кампании против создателя «Броненосца «Потемкин», — может быть, потому, что тот находился в длительной заграничной командировке, но карающий меч был уже над ним занесен. Преследуя свои групповые, сектантские цели, «неистовые ревнители» хотели доказать, что советское искусство облято глубоким идейно-творческим кризисом. Этот совершенно ошибочный тезис распространяли и на кинематограф. Выступая в 1932 году на VIII съезде Рабиса, В. Плетнев (бывший пролеткультивец, его критиковал еще В. И. Ленин) заявил: «Очень плохо с качеством нашей кинопродукции. За весь 1931 год можем найти самое большое два хороших фильма. Остальное — серый бесцветный середнячок».

Надо сказать, что на рубеже 30-х годов кинематограф испытывал огромные производственные трудности в связи с освоением звука. Это привело к резкому сокращению выпуска игровых фильмов: пять — в 1930 году, десять — в 1931 году. Тем не менее среди них были и значительные: «Путевка в жизнь» Н. Экка, «Одна» Г. Козинцева и Л. Трауберга, «Златые горы» С. Юткевича. Экка рапповцы начисто отвергали, хотя «Путевка в жизнь» —

первый советский звуковой фильм, открывший новые рубежи в нашем кинематографе. Признавались лишь работы ленинградцев — «Одна» и «Златые горы». Картины, действительно, яркие, новаторские. Но их признание обставлялось столь многочисленными и угрожающими оговорками, что в любой момент могло быть взято обратно. Авторы этих фильмов, дескать, еще далеко не полностью изжили в себе формализм и мелкобуржуазность, они пока только попутчики,двигающиеся в направлении к пролетарскому мировоззрению. Рапповцы задевали и В. Пудовкина, даже в его великой трилогии («Мать», «Конец Сапкт-Петербурга» и «Потомок Чингисхана») они усматривали лишь «элементы революционности», но не революционность в полном объеме своего понятия.

Кулешову же отказывали в каких бы то ни было позитивных качествах, его разносили беспощадно и безоговорочно. Как лидера формализма и безыдейности. «Идеологическая и художественная линия Кулешова, когда-то пытавшегося «обвенчать» революционную тематику и советский бытовизм с кровавым детективом и салонным психологизмом,— была не линией советского кино, а линией формализма, насильственно втиснутого в советские рамки» (Н. Юдин). Это — о фильмах Кулешова. Затем вспомнили о его книге. «В последнее время (статья опубликована в январе 1932 года. — *Е. Г.*) теоретики формализма, потерпевшие полный крах в литературе, автоматически переносят свои теории в кинематографическую литературу, где еще не забыты всякие реакционные «измы». Роль партии, роль Ленина в развитии кинематографии затушевывается и вытесняется на задний план. Особенно далеко зашли в этом направлении авторы книг: Кулешов «Искусство кино», Эренбург «Материализация фантастики» и, главное, сборник «Поэтика кино», являющийся «евангелием формализма» (Е. Кузнецов).

Нелишне отметить, что Кулешов подвергся разгромной критике не только со стороны аррковцев-рапповцев. Нередко доставалось ему и от «своих», от «левых», — например, из числа приверженцев Фэксов. В напумевшей статье «Человек в советском фильме. История одной ошибки» критик и драматург Михаил Юрьевич Блейман (самого его рапповцы резко критиковали за «формализм») рассматривал Кулешова и Пудовкина как лжеинноваторов. Особенно доставалось первому. «В предисловии к книге Кулешова его ученики Пудовкин, Барнет и другие писали, что они делают картины, тогда как Кулешов сделал кинематографию, но забыли сказать, какую кинематографию он сделал. Его новаторство было только техническим, формальным новаторством. Кинематография Кулешова не ставила перед собой идейных задач».

Истинными новаторами — в области как формы, так и содержания — Блейман считал лишь Эйзенштейна и Фэксов.

Примерно схожую позицию занимал и Н. Иезуитов, один из пионеров профессионального киноведения в нашей стране. В статье «О стилях советского кино» («Советское кино», 1933, № 10) он противопоставлял Кулешова тому же Эйзенштейну, а также Пудовкину, Фэксам, Дзиге Вертову. Называя Кулешова «талантливым экспериментатором», Иезуитов утверждал: «Пока лаборатория Л. Кулешова помогала становлению нового стиля, она была в его пределах. Как только новый стиль стал на ноги (в это время Кулешов делал «Журналистку» и «Веселую канарейку» — фильмы, преследовавшие по-прежнему и в том же духе формально-экспериментальные задания), эта школа очутилась в стороне от большой дороги советской кинематографии и даже, больше того, оказалась помехой в развитии советской фильмы. Советскую кинематографию повела вперед школа Эйзенштейна, главная выразительница нового стиля — его мозг и воля».

При всем уважении к Н. Иезуитову нельзя не отметить тенденциозной односторонности его позиции. Односторонности тем более странной, что писал он уже после ликвидации РАПП и решительного осуждения партией групповщины и субъективизма в художественной критике. Неясно, почему серьезный и эрудированный киновед называет в качестве примера лишь относительно слабые фильмы Кулешова, причем, что общеизвестно, «Веселая канарейка» никаких формальных задач не преследовала. Конечно, легче отлучить от «революционного стиля», от экранного постановщика «Журналистки» и «Веселой канарейки», нежели — «На красном фронте», «Необычайных приключений мистера Веста в стране большевиков» и «По закону»... Но зачем было отлучать?

В защиту Кулешова выступили лефовцы, теперь уже бывшие, поскольку ЛЕФ самораспустился. Осип Брик опубликовал в мае 1932 года в газете «Кино» большую статью «Путь Кулешова», где тот рассматривается как крупный революционный художник, режиссер-новатор. Эта статья, однако, объективно скорее шла во вред, чем на пользу Кулешову. В ней утверждалось, что «Веселая канарейка» и «Два-Бульди-Два» значительно выше и «Мистера Веста» и «Вашей знакомой». Выходило, правы были противники Кулешова: самые близкие друзья и единомышленники режиссера тоже перечеркивали его ранние, лучшие фильмы.

Вернемся, однако, к этим противникам. Я хочу рассказать еще об одном из них, в свое время весьма влиятельном. Это М. Шнейдер, стоявший в конце 20-х — начале 30-х годов у руководства московской АРРК. Кулешов считал его главным органи-

затором травли против себя. А в середине 20-х годов Михаил Шнейдер являлся горячим поклонником создателя «По закону». Он писал в статье «Генеалогия советской картины»: «Кулешов — основоположник метода конструктивного монтажа в советском кино. Вне заложенных им основ киномастерства и кинокультуры работать в кино невозможно. Его зрелая «госплановская» манера влияет на каждую сколько-нибудь заметную русскую картину. Кулешовым воспитана целая группа первоклассных кинематографистов — актеров, режиссеров, операторов. Как Эйзенштейн ищет темы революции, так Кулешов ищет все новых и новых возможностей кино. Этим объясняется его резкая склонность к эксперименту. Вместе с тем классическая завершенность его опытов несомненна. «По закону» — как картина — превосходная вещь. Строгое и зрелое мастерство Кулешова позволяет видеть в нем режиссера, создающего не только картины, но и самое искусство кино».

Пройдет чуть больше года, и Кулешов станет для Шнейдера законченным формалистом, персоной non grata. По-видимому, Шнейдер председательствовал на обсуждении кулешовского доклада о «Грамматике кино» и вел дело к его осуждению. Я далеко от мысли задним числом упрекать каждого противника Кулешова, равно как и Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, в близорукости или, тем более, в бесчестности. Справедливые и точные оценки в искусствоведении нередко рождаются в острой полемике, в борьбе и перепадах мнений. При этом порой сегодня в ярости сжигают то, чему истово поклонялись еще вчера. А затем снова крутой поворот, и глядишь — из непла выгребают незатухшие головешки... Однако критик критику рознь. Одни спорили с Кулешовым пусть и резко, даже зло, но руководствуясь какими-то принципиальными (во многом, правда, групповыми) соображениями, по убеждению, другие — следуя конъюнктуре, действуя беспринципно, карьеристски. Отделить первых от вторых крайне трудно, иногда невозможно. Может быть, поэтому столь сложно писать историю критики. В случае с М. Шнейдером есть немало оснований усомниться в его принципиальности. Помимо статьи «Генеалогия советской картины» он написал Кулешову личное письмо (от 31 декабря 1926 года), в котором, в частности, говорилось: «Знающие люди теперь не нужны, потому что некому ценить их. Место мастера в нашем кино пустует, потому что никто не догадывается, что оно есть. Когда пройдет дилетантская шумиха с Вертовым и другими, когда придет пора работать, — ты один займешь его. Во Франции ты вместе с Эйзенштейном и Гансом был бы надеждой искусства... Дай бог тебе пережить это мрачное время, перерасти настолько, чтобы работать через его голову».

Такое письмо обязывает ко многому. Между тем сам М. Шнейдер вполне вписался в «мрачное время» и чувствовал себя в нем неплохо. Особенно он преуспел в жанре погромных устных выступлений, за которыми следовали «оргвыводы». Доведенный до крайности Кулешов направил в раздраемый внутренними дразни и интригами АРРК личное письмо к нему Шнейдера. Скандал вышел громкий. Письмо, вместе с кулешовским признанием своих прежних ошибок, было опубликовано в газете «Кино» от 22 января 1931 года. Шнейдера исключили из АРРК, Кулешова в него приняли. На время он получил передышку. Она была ему очень нужна.

Деловая суета, «оргборьба» занимала, к сожалению, немало места в жизни Кулешова. Но главным ее содержанием оставалось самое творчество — работа над сценариями, фильмами, статьями, размышления о грядущих путях кинематографа. В кино приходит звук, что было воспринято Кулешовым как нечто совершенно необходимое, позитивное, качественно расширяющее художественный потенциал нового искусства. В отличие от многих своих сверстников и коллег никакой особой тоски по «Великому Немому» он не испытывал. В 1930 году, обращаясь в Правление «Межрабпомфильма», Кулешов писал: «Звуковое кино еще не является искусством, воздействующим на зрителя в полной мере, оно только техническая новинка («чудо техники»). В то же время совершенно очевидно, что тон-фильм должен произвести художественный переворот в мировой кинематографии». Искренне приветствуя этот переворот, Кулешов, однако, счастливо избегал крайностей в его оценке. Тогда многие, в том числе и близкие ему люди, утверждали, что специалистам «нового» кино нечего будет делать в кино «старом». Второе якобы абсолютно несовместимо с первым — так считал, например, А. Андриевский. Режиссер Л. Оболенский поспешил переквалифицироваться в звукооператора. Предполагалось, что они, вытеснив кипорежиссеров, займут ведущее место на кинопроизводстве. Кулешов менять свою профессию не собирался. Не сомневался он и в том, что она останется в кино главной. По его мнению, надо было решительно переходить от слов к делу и всерьез, без пепужкой торопливости и суеты заняться практической работой по постановке звуковых фильмов: не войдя в воду, не научившись плавать.

Это было, конечно, не просто. На пути создания «тон-фильма» стояло немало препятствий, и производственных и творческих. Изрядную путаницу в умы вносили аррковцы. Гальванизируя лэфовскую идею об изначальном превосходстве документального

кино над игровым, они требовали перевести весь кинематограф на производство «культурфильмов». В них зрителя, дескать, наглядно и достоверно убеждают сами факты, всякая же там «художественность» есть буржуазный эстетизм, реакционная выдумка. Так началось широкое производство агитационно-пропагандистских картин. По словам Р. Юренева, никто не знал, какими они должны быть. Одни авторы допускали наличие сюжета и игровых эпизодов, другие ратовали за строгую хроникальность. «Первый путь приводил, обычно, к неудачам,— примитивным дидактическим плакатам, никого ни в чем не убеждавших. Таковы были, например, фильмы А. Роома «Манометр I» и «Манометр II» о действительно имевшем место прорыве, ликвидировать который рекомендовалось силами пионерских отрядов. Обращение к документализму приносило порой прекрасные плоды: «Турксиб» В. Туркина, «Соль Сванетии» М. Калатозова». Рядом с двумя последними можно поставить и кулешовские «Сорок сердец». Аррковцам потому и нравился фильм, что он отвечал их коренной теоретической установке. Но сама эта установка была вздорной, беспочвенной, что отлично понимал Кулешов. И он был прав. Пройдет год-два, и она будет отброшена самой жизнью и прочно предана забвению.

Вместе с тем Кулешов, начинавший в советском кино с хроники и всегда любивший ее, не прочь был поработать и в документальном кино. В соавторстве с В. Шкловским он написал сценарий документального фильма «Ленинград». Кулешов хорошо знал город на Неве, часто и с удовольствием бывал в нем. Ему хотелось в лирической тональности рассказать о его славном прошлом и прекрасном настоящем. Фильм, что видно из режиссерского сценария, предполагалось начать с поэтической заставки. «Раннее утро. Сирень висит из-за решетки Елагинского дворца. Острова, дворцы, река. По реке едет яхта. Раннее утро, в тумане стоит Петропавловская крепость. Утро начинается, блестят шпили Ленинграда». Камера затем отправлялась в ленинградский порт, далее на городские улицы, полные людей, спешащих на работу. Намеревались снять заседание Ленсовета и записать речь одного из его руководителей. В сценарии подчеркивалось, что «в этом городе работал Ленин... в этом городе под руководством его и партии произошла Октябрьская революция». Кулешов собирался вклеить в свой фильм кадры Октябрьской революции на ленте «Октябрь» — еще одно свидетельство тех дружеских чувств, того огромного уважения, которое питал он к Сергею Михайловичу Эйзенштейну.

Любопытный прием: рассказ о ленинградских достопримечательностях должен был вести мальчик — пионер из музейного

сружка. Это позволяло придать звуковому ряду поэтическую безыскусственность и избежать чисто «экскурсионных» подробностей. В фильме подчеркивалась, по нынешним меркам в несколько шивной форме, принципиальное единство Ленинграда старого и нового. Камера переносила зрителя в Мариинский театр, на балет «Лебединое озеро». На этом фоне пионер тихо говорил: «Мы наследники старого мира и изучаем его. Мы не отвергаем безусловно даже наследие феодализма». Далее — съемки плывущих лебедей в Царском Селе. Галерея Камерона, китайский мостик, фонтаны Петергофа. Дом отдыха рабочих в Петергофе. Наступал вечер. Снова сирень. Сидят люди, смотрят на закат, он дается сквозь узорные решетки набережной. Играют куранты. Зимний дворец. Темнеет. «По реке плывет лодка, поют протяжную очень печальную русскую песню. Другая лодка с другим ритмом в гребле, с другой, веселой песней нагоняет ее. Песнь находит на песнь, и обе лодки уходят в черное затемнение. Арки моста. Конец».

Искренний, тонкий сценарий. Была уже составлена смета «на звуковую картину «Ленинград» в немец. и франц. вариант 400 м»; разработан календарный план съемок. По неизвестным причинам они не состоялись.

В бумагах Кулешова в ЦГАЛИ имеется написанный в начале 30-х годов совместно с друзьями сценарий полнометражного фильма об автомобильном заводе. Сценарий не очень удачный — растянутый, рыхлый. Хранится еще его личная «творческая заявка на приключенческий фильм с участием И. В. Ильинского. «Жили-были в Москве два приятеля. У обоих были автомобили. Один выиграл по лотерее Автодора, а другого премировали на заводе за хорошую работу. У обоих у них не было гаражей. И вот только на этой почве они стали друзьями: по очереди машины караулили». Так обозначается бытовой, реальный план повествования, где Ильинский выступает в качестве горе-шофера и незадачливого ухажера. Основное действие разворачивается в его фантастических снах, там он неизменно выходит победителем из самых опасных ситуаций. Прием со снами — прием не новый, к нему обращался Кулешов и в «Фунтике», но ново, неожиданно содержание этих снов. В них верно предугадывается техника будущего. Ильинский летает на ракете и приобретает «радио-телевизор», с помощью которого обнаруживает похищенную гангстерами девушку. В фильме должны были действовать необыкновенные стратопланы и сверхскоростные дирижабли. У героя есть «ладанка», «В ней оказывается очень маленький аппарат. Энер-

гией служит радий, и ладанка располагает достаточной силой, чтобы Ильинский мог сноситься по радио на далеком расстоянии. Со всех сторон летят к нему самолеты. На них крупные падальщики: Радиоцентр, Стальсбыт, Фомотрест, Роспароходство — и имена городов: Ленинград, Сталинград. Из доставленных агрегатов он сам быстро собирает небольшую стальную лодку, все части подвешивают одна к другой. Он ставит на лодку какие-то приборы».

Задумывалось дать целый апофеоз техники, машинерии. В заявке (десять страниц машинописного текста) масса веселых, лихо придуманных трюков, отчасти подражающих американской комической, отчасти ее пародирующих. Постаповочно фильм весьма сложен даже сегодня. Режиссерское воображение дерзко опережало реальные возможности тогдашнего кинопроизводства, но верно улавливало его перспективы и потенции. Заявка кажется сделанной на одном дыхании, в едином порыве. Претворить ее в жизнь Кулешову было не дано, да и вряд ли он серьезно рассчитывал на это. Более всего жаль, что так и не состоялась творческая встреча режиссера с одним из талантливейших наших авторов — Игорем Ильинским.

В 30-е годы «Межрабпомфильм» сосредоточивается на производстве фильмов на международную тему. Кулешов начинает работу над звуковой картиной «Горизонт». Авторы сценария — Г. Мунблит, В. Шкловский и сам режиссер. Это повествование о ремесленнике-часовщике Леве Горизонте, влечившем жалкое существование в условиях царской России и мечтавшем уехать на «землю обетованную» — в Соединенные Штаты Америки. Туда уже эмигрировал его дядя. Но тут начинается первая мировая война, и Леву забривают в армию. Он дезертирует и всякими правдами-неправдами добирается до желанной цели. В Америке, однако, его ждут сильнейшие разочарования и невзгоды. Дядя разорился. Пройдоха раввин устраивает бесправного эмигранта на тяжелейшую работу на фабрику кишок, откуда его затем увольняют. На собственном горьком опыте познает Горизонт простую истину: Америка — рай для богатых и ад для бедняков независимо от того, кто они по национальности. В 1919 году Лева оказывается солдатом американского экспедиционного корпуса, направленного воевать на север России. Наш герой переходит на сторону Красной Армии и приводит за собой других солдат. Закапчивается гражданская война, Лева Горизонт становится машинистом паровоза.

Для работы над фильмом Кулешов создал сильную и сплоченную съемочную группу. В нее входило немало испытанных его

единомышленников. Конечно, А. Хохлова — ассистент и первый помощник режиссера. К. Кузнецов — оператор, Л. Оболенский — звукооператор. Актеры — П. Галаджев, П. Подобед, С. Комаров, М. Доллер. Пришло и немало новых людей. В главной роли снимался мхатовец Н. Баталов — Павел Власов в фильме В. Пудовкина «Мать». Приглашение Баталова не означало, что Кулешов отказался от своей концепции кинонатурщика. Но теперь она стала более гибкой, емкой. Баталов равно профессионально владел как сценической, так и экранной техникой исполнительского мастерства. Это вполне оценил Кулешов. Теперь он лучше понимал, что звуковому кино были необходимы театральные актеры, особенно мхатовской школы. Они приносили на экран доселе неизвестную ему культуру слова, речи. В фильме выступали и другие театральные актеры: Д. Кара-Дмитриев (часовщик) и К. Хохлов (фабрикант кишок).

Фильм вышел на экран в начале 1933 года. Реакция зрителей и критики была довольно сдержанной. Особых восторгов никто в прессе не выражал, но обвинения в различных «измах» Кулешову тоже не предъявлялись. Отмечалось высокое качество операторской работы, звукового решения. Основные претензии шли в адрес сценария, что во многом справедливо. Его фабула довольно искусственна по своей конструкции, образы основных персонажей схематичны. Баталову, актеру удивительного человеческого обаяния, удалось несколько преодолеть этот схематизм, но все равно Горизонт не является его лучшей ролью.

Вместе с тем сценарий (и фильм), безусловно, патриотичен и интернационалистичен по своей идейной направленности, в «русской» его части немало сочных бытовых зарисовок, живы и остроумны диалоги. Слабы — по всем параметрам — «американские» эпизоды. Можно сказать даже, что с ними вышел полный конфуз. Фильм был послан в Соединенные Штаты Америки, где демонстрировался в рабочих аудиториях, лояльных к Советской России. И плачевно провалился. По свидетельству находившегося тогда в США советского журналиста, «часть зрителей выходила, не досидев до конца картины. В зале непрерывно слышался шепот, чувствовалось смущение аудитории. При демонстрации «Горизонта» всеобщим смехом встречены следующие эпизоды: разговор хозяина с раввином, разговор Горизонта с полицейским сержантом, приход сыщиков на фабрику для ареста и ряд других». Специально указывалось на неправдоподобие декоративного оформления. «Если бы режиссер и художник поинтересовались несколько более местом действия, то им не пришлось бы выписывать в реквизит такое невероятное количество стираемого белья, которое, по мнению авторов, даст характеристику нью-йоркского

Ист-Сайда. Им не пришлось бы вешать это белье между нью-йоркскими небоскребами. Если бы режиссер поглядел бы на фотографии американских полицейских, ему не пришлось бышивать галуны на брюки американского сержанта...».

Упреки — резонные. Правда, сегодня сцены со «стиранием белья» смотрятся иначе. Они поразительно превосходят прославленные кадры неореализма. Запущенные дворы, грязные улицы, обшарпанные дома и высоко повешенное белое-белое белье, Щемящий образ бедности. Но при всем том этот образ в общем контексте фильма выглядел нарочитым, плакатным, фальшивым.

Почему возникала подобная фальшь? Конечно, Кулешов, как и его декораторы, знал Америку лишь по книжкам и картинам. Ее бытовая среда была далекой, чужой. Но почему они не поглядели внимательно на фотографии американских стражей порядка? Не изучили в подробностях, хотя бы по иконографии, атмосферу Ист-Сайда? Не ввели в фильм необходимый реквизит, более или менее достоверно передающий американский образ жизни? Как и в «По закону», Кулешов пошел по линии обобщенно-символического показа бытовой обстановки и места действия, что в данном случае являлось неоправданным, неорганичным: жанр требовал реалистически точного антуража. Но, может быть, у него и не было иного выхода. Производственная база, которой располагал Кулешов, заставляла жестко самоограничиваться.

На страницах «Киногазеты» режиссера упрекнули в том, что он остановился в своем творческом развитии. Дескать, фильм неплохой, но «средний», ничем не выдающийся. «Пусть не повторяются, — патетически восклицал рецензент, — в «Горизонте» острые формальные эксперименты «Веста» и «Журналистки», предельная эмоциональная насыщенность «По закону», дешевая пинкертоповщина «Канарейки», наивный символизм «Сорока сердец». Все это, очевидно, пройденный этап для художника, и хорошо, что он пройден. Но где в «Горизонте» новый этап, по масштабам равновеликий былым ошибкам и удачам? Где художник, идущий вперед?»

Типичный пример кабинетной критики, не связанной с реалиями кинопроизводства, кинопроцесса. Будучи вторым по счету звуковым отечественным фильмом, «Горизонт» одним фактом своего появления утверждал новую технику и поэтику, причем по отрывая ее от старой, от лучших традиций немого кинематографа. Слово в кулешовской ленте существует не самоцельно, не отвлеченно от пластики, изображения, а в тесном контакте с ними. Само звуковое решение и сегодня поражает своей естественностью, достоверностью, многокрасочностью. «Мы, — вспоминал Кулешов, — хотели сделать картину звуковой, но не театральной,

и обязательно кинематографической — то есть не потерять в ней достижений немого кинематографа и в то же время звук использовать не как иллюстрацию («немое кино заговорило»), а как новое качество, получающееся от соединения и сопоставления звука с изображением. Мы хотели в картине показать не только заговорившего актера (как в театре), но все многообразие жизненных звучаний, найти в них свою выразительность, свои образные сочетания, и обязательно во взаимосвязи с изображением. Другие переносили все свое внимание только на речь актеров, забывая о шумах, монтаже, музыке и пр., то есть собирались снимать говорящие или поющие картины, мы же хотели попробовать создать принципиально звуковую кинокартину, отличающуюся всей своей сущностью от театра, перенесенного в кино».

Звуковой ряд ленты складывается из разных компонентов. Это — слово, произносимое актером. Это — естественные шумы, записанные на натуре: скрипы закрывающейся двери, шарканье подошв, стуки и пр. Это — вплетенная в действие музыка, например играющий в саду оркестр. Это, наконец, музыка, даваемая как бы поверх кадра, но внутренне ему соответствующая: Горизонт брился, надевал воротничок, улыбался на фоне бравурной песенки «Янки-дудль». Все эти звуковые компоненты в лучших эпизодах органично увязывались как друг с другом, так и с экранным изображением.

Стоит подчеркнуть, что фильм снимался в тяжелейших производственных условиях. Остро не хватало пленки и самой необходимой аппаратуры. Она была низкого качества. Особенно плохо обстояло с техникой звукозаписи. В кино всегда было много неурядиц и беспорядка. Теперь их стало еще больше. Старые кадры производственников и администраторов вынуждены были на ходу переучиваться, что не каждому хотелось и удавалось. Появилось немало новых людей, далеко не всегда компетентных и добросовестных. Дневник Кулешова, который он вел во время съемок, полон записей о накладках, помехах, нервоотрепке. Спасали, как обычно, беспредельный энтузиазм и строжайшая дисциплина. Впрочем, с дисциплиной, когда речь идет о театральных актерах, занятых в спектаклях, всегда бывает сложно. Те не могут полностью отдать себя кино. Кулешову это было непривычно, но приходилось считаться с обстоятельствами. У него установились добрые отношения с Н. Баталовым. Однако Баталов тогда уже сильно болел, снимался сразу после санатория, ему требовался щадящий режим. Насколько это было возможно, Кулешов шел навстречу актеру. Но это порождало дополнительные трудности.

Особенно тяжело приходилось на съемках вне Москвы — в Ленинграде и Одессе. Сооружение простейшей декорации превра-

щалося там порой в целую проблему. Режиссера постоянно одолевали административно-хозяйственные заботы. А между тем Кулешов наряду со своей собственной работой оказывал систематическую помощь немецкому режиссеру-антифашисту Эрвину Пискатору, снимавшему в Одессе фильм «Восстание рыбаков». «Пискатор,— рассказывает в книге «50 лет в кино»,— был очень капризным режиссером, и Кулешов по просьбе дирекции взял над ним шефство. Дежурия на съемках Пискатора, Кулешов выслушивал любое требование знаменитого режиссера, садился за руль своего «форда» и молниеносно доставал «из-под земли» любой реквизит, который неожиданно требовал Пискатор».

В фильме «Восстание рыбаков» (первоначально дирекция «Межрабпомфильма» намеревалась дать эту постановку Кулешову, но его не вдохновил сценарий, написанный Г. Гребнером) снимались известные немецкие актеры, в частности Лотта Ления. С ней сдружились Кулешов и Хохлова. Она принадлежала к тому же кругу художественной интеллигенции, что и Б. Брехт, Б. Балаш, Э. Буш, Г. Пабст, К. Вайль. Их творчество очень интересовало Кулешова. «В тридцатых годах по радио постоянно передавали песни Эрнста Буша, музыку Эйслера и Вайля. Мы хорошо знали все современное, передовое немецкое, и поднятая рука со сжатым кулаком и возглас «Рот фронт!» — для нас были родными и близкими. Хорошо мы знали и патефонные пластинки с записью всей «Трехгрошовой оперы» и песен Лотты Ления, бывшей жены композитора Вайля... «Трехгрошова опера» запомнилась нам на всю жизнь. В фильмотеке ВГИКа сохранился фильм Пабста «Трехгрошова опера» — мы часто его смотрим с огромным удовольствием». Кулешов сблизился и с немецким коммунистом Гансом Роденбергом, работавшим тогда заместителем директора «Межрабпомфильма». Впоследствии Роденберг станет видным государственным и общественным деятелем Германской Демократической Республики. С ним Кулешову доведется встретиться в 60-е годы. Таким образом, во время съемок «Горизонта» Кулешов и Хохлова завязали добрые отношения с интересными, яркими людьми, что всегда доставляет радость. «Шефство» над картиной Пискатора имело и свои положительные стороны.

В целом же постановка «Горизонта» стоила Кулешову большой крови. Кстати, фильм предполагалось снимать в двух вариантах — для отечественного и для немецкого проката; в связи с изменениями политической обстановки в Германии второй вариант практически отпал, что, конечно, сильно огорчило режиссера. Вспоминая по свежим следам о съемках картины, он писал, что «работа над ней так была тяжела, что в конце этой картины я твердо решил покончить с жизнью все счеты». Тут же он замо-

част, что «Горизонт» — «самое бездарное, что я сделал в жизни».

Не будем преувеличивать значение этих слов. Они вырвались в горькую, кризисную минуту. В общем, после завершения фильма он чувствовал себя вполне «в форме», был полон планов. И к «Горизонту» он относился далеко не столь сурово, как может показаться из этих его слов. Но Кулешов признавал, что фильм не принадлежит к числу лучших его творений. Отнюдь! Вместе с тем, скажем от себя, это необходимый и важный этап в становлении советского звукового кино и художественном развитии самого Кулешова. Без творчески-производственного опыта, приобретенного на постановке «Горизонта», он бы не смог выйти на новую стартовую дорожку.

12. ПРАВДА И ТОЛЬКО ПРАВДА

Лев Кулешов был человеком удивительно стойким как в своих личных, так и в глубинных творческих симпатиях, что наглядно проявилось и в работе над фильмом «Великий утешитель». Сценарий — по рассказам и биографии О. Генри — создавался режиссером вместе с А. Курсом, его давним другом, который, потерпев в Новосибирске поражение по всем линиям, вернулся в Москву и насущно нуждался в поддержке. К творчеству замечательного американского новеллиста Кулешов выказывал пристальный интерес еще в 20-е годы. Фильм полифоничен по своему идейно-тематическому строю, но главным в нем являются проблемы общественного назначения художника, отношения искусства к действительности, которые давно занимали ум Кулешова. Они стали особенно злободневными в начале 30-х годов.

В апреле 1932 года вышло постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций». Им распускалась РАПП и другие литературно-художественные группировки и ассоциации. Предусматривалось объединение всех писателей, поддерживавших платформу Советской власти, в единый творческий союз. Подобные кардинальные изменения предполагалось провести по линии и других видов искусства. Историческое значение Постановления ЦК ВКП(б) не сводилось, однако, к организационным мероприятиям. Оно представляло собой основу долгосрочной программы идейного развития всего нашего искусства.

Подчеркивалось органичное право каждого художника на индивидуальный стиль и манеру в координатах марксистско-ленинского мировоззрения и метода социалистического реализма, вне каких-либо сектантских обязательств и фракционных доктрин. Тем самым поднимался общественный статус художника, выдвигалось вперед личностное начало в творческой деятельности. Большие задачи ставились перед печатью и критикой. Необходимо было, не снижая, а, напротив, повышая требовательность к идейно-эстетической направленности и качеству художественных произведений, проявлять максимум объективности и доброжелательности к их создателям, бережно и заинтересованно относиться к таланту. В свете постановления ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» началась, возглавленная М. Горьким фронтальная подготовка к первому съезду советских писателей, что включало в себя и представительные дискуссии по коренным проблемам литературы и искусства — о роли художника в общественной жизни, сущности ре-

лизма, соотношении правды факта и правды искусства, о мастерстве...

Кулешов не принимал непосредственного участия в этих дискуссиях. Как теоретик, он обычно не выходил за границы земли Кино. Но многие из обсуждаемых в литературных кругах и поставленных самой эпохой творческих проблем были ему органично близки как русскому советскому художнику, достигшему определенных рубежей нравственной и идейной зрелости и стремившемуся подытожить свой сложный и трудный опыт. Он жаждал «снять картину, затронув в ней волнующие проблемы взаимоотношения искусства с жизнью (в этом плане картина была в какой-то степени автобиографична)».

В нашей киноведческой литературе высказывалось мнение, что сценарный замысел «Великого утешителя» принадлежал А. Курсу. Сам Кулешов, с присущей ему щедростью в оценках, называет того «основным автором сценария». Однако договор на литературный сценарий — тогда он назывался «Джим Валентайн» — был заключен летом 1932 года «Межрабпомом» с одним Кулешовым. В декабре того же года сценарий обсуждается и принимается на художественно-производственном совете студии. Имя Курса там тоже не произносится. Кстати, Кулешова кто-то на совете обвинил в «лефовщине». Он запальчиво ответил, что он и есть лефовец и этого не скрывает. Более поздние варианты литературного сценария идут уже за двумя подписями. По свидетельству А. С. Хохловой, идея обратиться к творчеству О. Генри скорее всего исходила от Курса, что, однако, вполне отвечало намерениям и вкусам Кулешова. Сценарий же в основном писал он сам. Курс, вспоминает Хохлова, помогал ему советами и в отделке диалогов. Не исключено также, что Курс (возможно, вместе с Кулешовым) написал тексты песен, исполняемых в фильме. Кулешов придумал сложную, «трехслойную» структуру фильма, что и определило его композицию и стилистику.

Таким образом, нет никаких оснований приписывать роль Александра Курса в формировании сценария «Великого утешителя». Но нет основания и ее преувеличивать. Что касается самого фильма, то это, безусловно, ярко выраженный авторский фильм. И не только потому, что Кулешов выступает в нем в трех ипостасях: соавтора сценария, режиссера-постановщика и декоратора. Фильм авторский еще и потому, что он полно и сильно выражает сокровенные мысли и чувства Льва Владимировича Кулешова.

Первоматерией сценария послужил рассказ О. Генри «Обращение Джимми Валентайна». Его герой — искусный взломщик сейфов по кличке Франт. Вызволненный влиятельными друзьями из тюрьмы, он берется за прежнее занятие: очищает один банк

за другим. По следу Джимми идет знаменитый сыщик Бен Прайс. Ускользая от преследования, тот попадает в маленький городок Элмор, где собирается хорошенько пожить. Но тут на улице ему встречается молодая девушка. «Джимми Валентайн заглянул ей в глаза, забыл, кто он такой, и стал другим человеком». Приняв имя Ральфа Д. Спенсера, он открывает обувной магазин и становится преуспевающим коммерсантом. Естественно, он предлагает руку и сердце той молодой девушке — Аннабел Адамс, дочери местного банкира. Предложение с радостью принимается. Готовится свадьба. Будучи истинным американцем, Джимми не может, однако, допустить, чтобы его замечательный набор взломных инструментов пропадал всуе. Он пишет письмо старому другу, в котором сообщает о своей метаморфозе и предлагает взять себе этот набор. Джимми хочет напрочь завязать с прошлым, но оно его еще не отпускает.

В элморском банке оборудована новая кладовая с сейфом. Мистер Адамс страшно гордился ею и повел все свое семейство осматривать ее. Одна из его маленьких внучек незаметно для взрослых залезла в сейф, а другая прихлопнула дверь, ключ же остался внутри. Обезумев от страха, запертая девочка истушленно кричала. Взломать сейф было невозможно, мастер же, который мог бы его отпереть, имелся лишь в соседнем городке. Ситуация складывалась безвыходная: девочка обрекалась на смерть от удушья. «Аннабел повернулась к Джимми, в ее больших глазах вспыхнула тревога, но она еще не отчаивалась. Женщине всегда кажется, что нет ничего невозможного или непосильного для мужчины, которого она боготворит». И тогда Джимми, в его руках находился чемоданчик с инструментами, который он собирался передать старому другу, решил. Попросив у Аннабел приколотый к ее груди розовый бутон, он принялся за привычную работу. Через десять минут все было готово, девочка спасена. За его действиями, однако, наблюдали не только потрясенные домочадцы мистера Адамса, но и сыщик Беп Прайс, наконец-то настигший Джимми.

— Здравствуй, Бен! — сказал Джимми все с той же необыкновенной улыбкой. — Добрался-таки до меня! Ну что ж, пойдем. Теперь, пожалуй, уже все равно.

И тут Бен Прайс повел себя довольно странно.

— Вы, паверное, ошиблись, мистер Спенсер, — сказал он. — По-моему, мы с вами незнакомы. Вас там, кажется, дожидается экипаж.

И Бен Прайс повернулся и зашагал по улице.

О. Генри называют несравненным мастером неожиданных эпизодов. Он умел круто, одним махом, поворачивать сюжет в конце,

что нередко придавало его новеллам особую парадоксальную остроту. Неожидан и финал данной новеллы. Ждешь, что сыщик схватит свою жертву, а он ее благородно отпускает. Это, однако, отдает святочным рассказом, которые так любили печатать буржуазные газеты в своих воскресных выпусках. Вместе с тем О. Генри с трезвым сарказмом говорит об условности и зыбкости границ, отделяющих честный бизнес от преступного. Сегодня ты — взломщик сейфов, завтра — почтенный коммерсант. Интонация, в которой ведется повествование о метаморфозах Джимми Валентайна, не лишена легкого налета иронии. Может быть, это тогда пародия на святочный рассказ? О. Генри славится и как искусный пародист. Но пародия — лукавый жанр. Она нередко вводит в заблуждение и искушенного читателя, порой же подводит и своего создателя. Он волей-неволей отождествляет себя с пародируемым явлением.

«Обращение Джимми Валентайна» если и пародия, то слишком глубоко зашифрованная, скрытая. И вряд ли она фиксировалась в сознании массового читателя 30-х годов, в особенности молодого, несведущего в литературных лукавствах. Скорее всего, он воспринимал историю раскаявшегося гангстера, как и подобные ей истории, в их прямом непосредственном значении — за чистую монету. Если это так — а Кулешов был убежден, что это так, — то он имел основания рассматривать рассказ как лакировочный. В нем в фальшиво-идеализированном виде представлены и преступник, и сыщик, и банкир со своим семейством, и американские порядки в целом. Это, стало быть, утешительское, розово-пресное искусство, с которым у режиссера велись давние счеты. Он непримиримо боролся с ним в своих теоретических статьях и своими лучшими фильмами, но он, увы, и отдал ему немалую дань как в своей хэппи-эндской юности, так и позднее, ставя «Веселую канарейку», «Два-Бульди-Два», а отчасти и «Горизонт». Теперь Кулешов жаждал реванша. Новелла О. Генри служила отличным предлогом, чтобы начать боевые действия. Не причиной, а предлогом, потому что сама по себе она интересовала Кулешова лишь постольку, поскольку помогала выявить утешительское искусство как таковое, проникнуть во внутренние механизмы его возникновения. Рассказ берется в сопряжении с фигурой автора, Билла Портера, печатавшегося под псевдонимом О. Генри. Он выводится на экран в качестве главного героя. Отрицательного героя.

Скажем сразу: проживший пелегкую и недлинную жизнь Уильям Сидней Портер, человек и писатель гораздо более сложный и масштабный, чем это дано у Кулешова и Курса. Ему, правда, не чужда конформистская сентиментальность, немало он

написал рассказов чисто развлекательных, поверхностных, они канули в Лету. Но лучшие его произведения проникнуты глубоким сочувствием к простому человеку и насыщены вдумчивой и остроумной критикой американского мещанства и акул крупного бизнеса. По сегодняшним нашим понятиям, изображать О. Генри под собственным именем и в негативном плане — излишняя дерзость, имеющая привкус бестактности.

Но в те времена на подобные вещи зачастую смотрели иначе. Классиков нередко прорабатывали, как школьников, в чем особенно преуспевали рапповцы. В отличие от пролеткультовцев они не отрицали напрочь культурное наследие, но препариовали его в значительной мере с вульгарно-упрощенческих позиций. Не будем забывать, что А. Курс — из их среды. По-видимому, ему принадлежит термин «утешительство». В нем он уличал в одной из своих статей Чарли Чаплина, считая, что тот приводит маленького человека «в небесное царство иллюзий верхом на своей рьяческой палочке». Правда, Курс не отрицал ни великого комедийного таланта Чаплина, ни антибуржуазности его лучших фильмов.

Многие из писателей, поэтов, художников 20—30-х годов, даже почитая классиков, относились к ним не без спусходительности и панибратства. Это панибратство проскальзывает в некоторых строфах Сергея Есенина, когда он пишет, например, о А. С. Пушкине, а еще резче — у В. Маяковского в его знаменитом «Юбилейное»: «Мне приятно с вами,— рад, что вы у столика. Муза это ловко за язык вас тянет... Я бы и агитки вам доверить мог. Раз бы показал,— вот так-то, мол, и так-то... Вы б смогли — у вас хороший слог».

Лефовцы, в том числе и В. Маяковский, возмущались, когда В. Мейерхольд поставил в 1924 году «замшелого» А. Островского, что, по их мнению, противоречило духу «театрального Октября». Однако спектакль «Лес» не отличался особым пиететом к великому драматургу. Не стеснясь, Мейерхольд перекраивал и перекomпоновывал его пьесу. Спектакль, как известно, получился ярким, необычным, он оставил заметный след в истории советского театра. Вместе с тем не все в подходе Мейерхольда к классическому наследию является верным, приемлемым. Отчасти это он признавал и сам. Выступая перед юбилейным спектаклем «Леса» в январе 1934 года, Мейерхольд говорил: «Когда мы поставили «Лес», старые театральные деятели нападали на нас за то, что мы осмелились переработать крупное произведение прошлого. В этих нападках была доля справедливости: после «Леса» многие из наших последователей стали так перерабатывать классически

пысы, что из них выпадало основное, делавшее их классическими».

Кинематографисты и по сей день печально славятся как изрядные мастера так экранизировать классические произведения, что начисто выветривается то основное, что делает их классическими. Но это происходит и может происходить по совершенно разным причинам. Порой из-за принципиальной невозможности адекватного перевода словесных образов в визуальные, что обнаруживается лишь в процессе съемки и монтажа. Нередко из-за некультурности, легкомыслия, профессиональной беспомощности, наконец, прокатно-коммерческих соображений. Нас интересует другое. Программное утверждение режиссерского права на коренное перелопачивание классики — не на творческий спор с нею, что в принципе возможно, подчас и необходимо, а именно на перелопачивание, произвольное отношение к ней и ее создателям. Подобных установок никто не высказывает в современном советском кино. Напротив, все клянутся при экранизациях ей в верности. (Клясться можно и поменьше.) Иная ситуация существовала в 20-е годы, когда начинал Кулешов свои эксперименты. Традиционалисты и новаторы расходились и в своем отношении к задачам экранизации. Какой она должна быть: бережной, точной или свободной, вольной? Но тогда этот вопрос носил несколько академический характер, во всяком случае, он лежал на периферии кинематографических дискуссий. В условиях немого кино практически любая экранизация получалась так или иначе вольной, вне зависимости от исходной режиссерской идеи. С этой (только с этой) точки зрения фильмы традиционалистов — «Отец Сергей» Я. Протазанова, «Поликушка» А. Санина, «Коллежский регистратор» Ю. Желябужского, и фильмы новаторов — «Мать» В. Пудовкина, «По закону» Л. Кулешова, «Шпатель» Г. Козинцева и Л. Трауберга, при всей разнокалиберности своего идейно-художественного потенциала, есть явления одного эстетического ряда. Другой вопрос, что кинореформаторы предпочитали ставить картины по оригинальным сценариям. Три названных выше фильма чуть ли не исчерпывают случаи их прямого обращения к классике в 20-е годы. Обращения, кстати сказать, внутренне вполне уважительного, заинтересованного.

Порой, правда, киноноваторы, в частности фэкссы, позволяли себе резко вызывающие высказывания о классике. Но, в общем-то, в большинстве своем они отлично понимали насущную необходимость у нее настойчиво учиться. В отличие от театра кинематограф не страдал от избытка традиций, напротив, ему надо было еще влиться в общий поток развития художественной культуры, прописаться в ней. При всем своем авангардизме режиссе-

ры-новаторы не могли принимать всерьез, как практическую программу действий, широковещательные тезисы о ниспровержении классики, которые шли от Пролеткульта и ЛЕФа,—несмотря на свои тесные связи с обеими этими организациями.

В середине 20-х годов В. Шкловский, как всегда, чуть играл собственной парадоксальностью, озорно призывал вести при экранизациях едва ли не гражданскую войну с классиками, отстаивая право кино быть «великим искажителем». Однако, что хорошо показал Лев Аннинский в книге «Лев Толстой и кинематограф» (М., «Искусство», 1980), ведущие советские кинорежиссеры не бегали выступать в такой роли. А на что уж был подходящий случай — столетний юбилей со дня рождения Л. Н. Толстого в 1928 году. Кино отметило эту дату экранизацией «Казак» в Госкинопроме Грузии — режиссер (очень средний) Б. Барский, автор сценария В. Шкловский. Газеты назвали фильм «безграмотной спекуляцией», что близко к истине.

В рамках нашего изложения более важна другая картина — «Мертвый дом», поставленный в 1932 году на «Межрабпомфильме» режиссером В. Федоровым по сценарию В. Шкловского. Фильм — о Ф. М. Достоевском. Ныне этот фильм основательно забыт. А в свое время он гремел. Ему отводили целые полосы в газетах и журналах. Дискуссия о фильме переросла в пространственный разговор об экранизациях классики и об отношении к культурному наследию. Обе эти проблемы вызвали все нарастающий интерес в связи с приходом в кино звука, когда обозначилась некая возможность адекватного переноса писательского Слова. К сожалению, дискуссия получилась не слишком продуктивной. Она заиклилась на вопросе, формалистичен или реалистичен фильм «Мертвый дом». В итоге фильм был объявлен порочным, формалистическим. В статье под грозным названием «Чей голос звучит из «Мертвого дома?»» подчеркивалось: «Фильм в целом раскрывает всю вредность теории формализма именно на практике».

Когда сегодня смотришь «Мертвый дом», то удивляешься подобной оценке. В рамках своего эстетического назначения его форма вполне содержательна. К слову сказать, любопытна работа известного артиста МХАТ Николая Хмелева, в ряде эпизодов он создает впечатляющий образ Достоевского. Оператор В. Пропп и художник В. Егоров, виртуозно используя контрасты света и тени, убедительно передают атмосферу эпохи. Но необходимая концепция фильма, что, кстати, фактически не подвергалась серьезной критике, насквозь ошибочная, вульгарно-социологическая. Великий писатель земли русской Федор Михайлович Достоевский представляется «деклассированным интеллигентом»,

«пособником реакции». Долголетние жестокие муки якобы подорвали волю Достоевского. Вернувшись из ссылки, он, согласно фильму, открыто переходит в лагерь царизма, находя общий язык с обер-прокурором Святейшего синода мракобесом Победоносцевым.

Сам по себе фильм «Мертвый дом» не произвел на Кулешова особого впечатления. Не исключено, что он его вообще не видел. Но та идейно-эмоциональная атмосфера, в которой возникла картина подобного толка, конечно, влияла на Кулешова. Вместе с тем необходимо отдать ему должное. Даже в ранних своих, столь запальчивых статьях он никогда не позволял себе некорректных суждений о классиках. Не избирал он их произведения и полем для своих режиссерских опытов. Но, конечно, и благоговения перед маститыми авторами, особенно американскими, Кулешов тоже не проявлял. Как уже отмечалось выше, относясь с уважением и симпатией к Джеку Лондону, он тем не менее вступает с ним в принципиальный спор и, думается, выигрывает его в фильме «По закону». Еще более серьезный спор затевает Кулешов с... О. Генри. Многозначие, пауза тут уместны. Казалось бы, никак нельзя усомниться в адресате кулешовской полемики: он назван по имени. Но, в сущности, фигурирующий в фильме под этим именем писатель — лицо вымышленное. И не просто вымышленное, а символическое. Позднее за это будут упрекать режиссера, и не только в связи с образом Билла Портера. «Люди в фильме, — писал критик В. Волощенко в журнале «Советское кино», — с полным успехом могли бы быть лишены своих американских имен, ибо ясно, что для автора это просто некие человеческие категории или некие точки приложения неведомых сил. Как в заправской экспрессионистской драме, перед нами, в сущности, действуют: Писатель, Женщина у прилавка, Инспектор, Начальник тюрьмы, Смеющаяся подруга женщины, Сыщик и т. д.». Мы вернемся еще к этому рассуждению, сейчас отметим лишь одно. Действительно, ни во внешнем рисунке образа писателя, ни в его психологической характеристике Кулешов не заботился о сходстве с прототипом, хотя и взял от последнего не только имя, но и биографию, точнее, ее отдельные обстоятельства. И все же режиссера интересовала не столько личность О. Генри, сколько социальное явление, которое он в нем персонифицировал. «Тема вещи, — читаем мы во вступлении к одному из вариантов сценария, — трагедия мелкобуржуазного художника в капиталистических условиях, исторически развившаяся в настоящее время до высшего своего предела. Идея вещи — разоблачение современных мелкобуржуазных творческих иллюзий надклассового искусства».

Понятно, что привлекло режиссера в биографии О. Генри, сведения о которой он и Курс почерпнули из популярной тогда книги А. Дженникса «Во мраке скитаний» и пьесы Э. Синклера «Билл Портер». Кулешов любил ставить своих героев в экстремальные ситуации, а тут ситуация, так сказать, шла в руки сама. Прежде чем стать писателем О. Генри, Уильям Сидней Портер служил бухгалтером в одном из тexasских банков. Там произошла растрата, в коeй он был неповиен, но над ним нависла угроза ареста. Портер пускается в бегство. Он скитается из города в город, перебирается за границу, в Центральную и Южную Америку. Там до него доходит весть о тяжелой болезни жены. Билл Портер тайком возвращается домой. Жены в живых он не застал, зато его поджидал судебный пристав. Скорая на расправу с маленьким человеком американская Фемида упекает Портера за решетку, где он провел свыше трех лет, исправляя должность тюремного аптекаря.

Еще до своего бегства он писал юмористические рассказы. Писал между делом, не помышляя стать профессиональным литератором. В тюрьме он возвращается к этому занятию. Вынужденно. Ему очень хотелось сделать рождественский подарок горячо любимой дочери — она воспитывалась родными и верила, что отец находится в дальнем путешествии. Арестант номер 34627 сочиняет рассказ «Рождественский подарок Свистуна Дика» и посылает его в журнал. Рассказ опубликован, гонорар идет на подарок дочери, а в печати впервые появляется имя О. Генри.

В литературном сценарии сначала сохранялись мотивировки, побудившие узника тюрьмы в штате Огайо взяться за перо. Затем они были опущены. Основная же коллизия остается, она дана в фильме в предельно концентрированном виде. Арестант-аптекарь пишет рассказ. Только не тот, который сделал имя О. Генри, а, как мы догадываемся, «Обращение Джимми Валентайна». (На самом деле он написан в 1909 году, когда О. Генри давно уже был на воле и снискал себе славу «короля короткого рассказа».) Этот рассказ почти полностью перенесен в фильм. Даже читаются за кадром отрывки из текста О. Генри. Словом, экранизация. Скорее, однако, антиэкранизация. «Великий утешитель» — почти уникальный пример коренного переосмысления литературного первоисточника при сохранении его основного фабульного ядра. Рассказ дан в фильме в пародийном плане, что достигается стилизацией экранного его воспроизведения под буколические мелодрамы немого кино. «Рассказ, сочиненный писателем, шел, — пишет Кулешов, — в фильме как немой эпизод (диалоги передавались надписями, снабженными ироническими виньетками художника И. Иванова-Вано, которые конферировал якобы сам

О. Генри). Все «действие «рассказа» исполнялось ритмически — в соответствии с музыкой, заранее написанной. Музыка и действие (и монтаж в картине) совпадали по ритму и смыслу, что давало своеобразную стилизованную окраску этой «вымышленной» части картины. В «парадных» экземплярах картины один из фрагментов «рассказа» был сделан цветным).

Я смотрел обычный, сплошь черно-белый экземпляр картины и не знал, что один из ее фрагментов делался цветным. Но, помню, впечатление было такое, будто бы ее «вымышленная» часть действительно окрашена в розовый цвет. Слащаво-розовый. Ассоциации с ним вызываются как лакированными виньетками и проницательно-сентиментальной музыкой (композитор Э. Фельдман), так и соответствующей им подчеркнута стилизованной манерой актерского исполнения. Зрителя незаметно и ненавязчиво подводят к мысли: здесь все ненатурально, иллюзорно, настоящая жизнь совсем иная — свинцово-черная.

В этой тональности решаются эпизоды в тюрьме, а они занимают центральное место в фильме. Он имеет в титрах подзаголовок «О. Генри в тюрьме». Впоследствии критика будет обвинять режиссера в чрезмерном сгущении красок, в излишней мрачности, в схематизме. Кулешов вполне резонно возражал, что показ тюрьмы и должен быть аскетичным. Режиссер лаконичен и строг в выборе деталей. Забранные решеткой небольшие окна, тяжело свисающий потолок, холодный коридор. По нему с неприятным тяжелым скрипом движется погребальная тележка. Обезумевший от истязаний и тоски узник механично раскачивается в камере на табуретке. Звенят ключи в руке надзирателя. Полосатые грязные робы арестантов. При всей конкретности и узнаваемости этих аксессуаров звукозрительный образ тюрьмы имеет символически-обобщающий характер. Своего рода модель буржуазного общества. Здесь все враждебно человеку и направлено на его попрание, уничтожение. Олицетворение чуждого ему Закона, развенчивавшегося и в фильме «По закону».

По воле Кулешова и Курса узниками одновременно являются и Билл Портер и Джимми Валентайн. Сильно придумено, не правда ли? Необычное, острейшее сопоставление писателя и его героя. В фильме как бы размонтирован рассказ О. Генри. Его персонажи «примерены» к реальной действительности, какой ее видели авторы сценария. «Подлинный» Джимми совсем иной, чем «вымышленный». Это рабочий, замечательный специалист по точным механизмам, который оказался замешанным в каком-то трудовом конфликте. Портер, прося начальника тюрьмы о смягчении участи Джимми, говорит, что тот «ударил хозяина, кажется. Ну, вот ему и приписали уголовное дело, а он чист, чист, как я». Как

и в рассказе, Джимми — человек благородный, но его благородство другого типа. Он, например, взял на себя вину арестанта, пытавшегося бежать из тюрьмы, за что Джимми зверски избили. Однако он тоже не чужд сентиментальности. Когда арестант, которого Джимми избавил от наказания, спрашивает его, зачем он это сделал, Валентайн отвечает: «Шестнадцать лет я гнию здесь. Эль, мне недолго еще осталось скрипеть. А вы выйдете на волю. Перед тем как сдохнуть, мне хотелось сделать что-нибудь утешительное. Я хотел отблагодарить вас за то, что вы передали мне привет от моей старушки». Старушка — его мать, которая безуспешно добивается с ним свидания.

В «реальной» части фильма сохранен и эпизод с сейфом. Но меняются все мотивировки и финал. «Подлинный» банкир Адамс бежал, прихватив с собой два миллиона долларов. Прокуратура изыскивает способ, чтобы открыть сейф, не попортив оставшихся там важных бумаг. Об этом Портеру сообщает начальник тюрьмы, который по просьбе хитрого и безжалостного сыщика Бена Прайса ищет подходящего взломщика из заключенных. Билл называет имя Валентайна. Начальник удивлен: тот не профессионал. И тогда Портер рассказывает, что Валентайн придумал исключительный способ открывать любые двери. «Страшный способ, неприятно думать, говорить о нем. Он спиливает себе ногти и собственным осязанием нащупывает движение скрытого механизма». Откуда Курс или Кулешов вычитали об этом варварском способе — не известно, но вообразить такое довольно трудно, как и трудно смотреть в фильме эпизод, когда Джимми появляется с завязанными руками, готовый к своей адской работе, — ему обещано помилование, если он успешно с ней справится. Тема страданий, мучений привлекала к себе Кулешова (как и Эйзенштейна), в чем тоже выражалось его стремление поставить героя в «пограничную ситуацию», испытать его в ней. В данном случае испытывался не только Джимми, но и тюремщики. Неужели ни у кого из них не дрогнет сердце, видя, на какие страшные муки добровольно идет человек, жаждущий свободы? Не дрогнет. Они наблюдают за его «работой» с любопытством, в котором нет и тени сострадания. Более того, Джимми нагло обманывают с помилованием. Он снова оказывается в камере, где и умирает, у него чахотка в последней стадии.

Все это своими глазами видит Билл Портер. Привилегированный узник, он полон сочувствия к Джимми и пытается как-то помочь ему, хотя и безуспешно. То есть Портер знает правду о своем герое, а пишет о нем заведомую ложь. И делает это совершенно сознательно, полагая, что «художник должен писать о том, что ему снится, и о том, что ему сказал попугай». Типич-

ная декадентская формула. Реальная жизнь со всеми ее гнусностями и противоречиями художника ни в коей мере не касается. Он должен быть выше ее. В то же время Портер, в душе своей добрый, отзывчивый, порой ощущает и сомнения в верности избранной им позиции. На него производит гнетущее впечатление откровенное издевательство тюремщиков над Джимми и другими арестантами. Билл возмущается, пытается протестовать. Властный окрик начальника тюрьмы пресекает такие попытки. Однако тот действует не только палкой, но и лаской. Чтобы успокоить Билла, его в финале жалуют в секретари-экономы и награждают бутылкой виски. Напиваясь, Портер говорит о себе: «Какой я трус, проклятый трус».

Небезынтересно отметить, что начальник тюрьмы дан в фильме необычно. Это не просто ретивый и строгий страж порядка. Это — Начальник, человек, так сказать, идейный, поощряющий писательство своего аптекаря не из одной личной симпатии к нему. Он хочет сделать из Билла Портера «полезного члена общества», а обществу, дескать, необходимо утешительное искусство. Оно и развлекает и, главное, отвлекает людей от борьбы с властями. Стало быть, если Билл Портер персонифицирует в фильме писателя-эстета, сноба, пусть и в тюремной робе, то Начальник олицетворяет буржуазное общество, государство.

Самое удивительное, однако, другое. Лакировочное, сказочное искусство нравится и заключенному Джимми Валентайну. Он искренне радуется, читая «вымышленный» рассказ о своих необыкновенных метаморфозах. Предлагая союзникам выпить за свое «последнее кровохарканье», Джимми с благодарностью говорит Портеру: «Я прочел Вашу книжку от начала до конца. Из нее я впервые узнал, какой может быть настоящая жизнь. Вот на этой бумажке я написал, чего я никогда не знал. Я никогда не видел океана, никогда не пел, никогда не танцевал, я никогда не был в театре и никогда не любил».

Итак, в поддержке лакировочного искусства сходятся палач и жертва, угнетатель и угнетенный. Кулешов — Курс круто заламывают проблему, подчеркивая ее сложность, противоречивость. Сочувствуя «реальному» Джимми, они его никак не идеализируют. Он — человек сломленный, способный лишь на пассивное возмущение, на жалобы, а потому он с удовольствием слушает бесхитростную песенку, которую ему в услужение распевают два его товарища-арестанта:

Как-нибудь, как-нибудь
Мы сойдемся в чудесном краю.
Ни болью души, ни тоской
Не спугнем беззаботность свою.

Не все арестанты, однако, думают так же, как Джимми. Один из них, Эль, заявляет, что «на свободе кольт 45-го калибра уравнивает всех людей». Он предлагает Портеру писать правду о тюремщиках, «выпустить в них все 6 зарядок» — револьверную обойму. С ним солидарен и арестант-негр. Вместе с тем спор между ними и Портером скомкан в фильме. Образы бунтарей набросаны слишком эскизно, даже, пожалуй, невнятно. Кулешова — Курса больше интересовала социальная среда, питающая почву, на которой взращивается «утешительство». Чтобы полнее ее выявить, авторы выводят действие за пределы тюрьмы. В фильм входит третья сюжетная линия — продавщицы Дульси.

Считается, что ее литературным прототипом является Нэнси из рассказа О. Генри «Горящий светильник», второй новеллы, якобы составляющей драматургическую основу «Великого утешителя».

Так ли это? Обратимся к тексту рассказа, — кстати, о нем не упоминает Кулешов, описывая свою работу над фильмом.

Нэнси и ее подруга Лу «приехали в Нью-Йорк искать работу, потому что родители не могли их прокормить. Нэнси было девятнадцать лет, Лу — двадцать. Это были хорошенькие трудолюбивые девушки из провинции, не мечтавшие о сценической карьере». Лу устроилась работать гладильщицей в прачечную, а Нэнси — продавщицей в крупный универсальный магазин. Там платят меньше, чем в прачечной, зато, как кажется девушке, открываются радужные перспективы. «Ее прилавок был расположен очень удачно. Рядом находился музыкальный отдел, и она познакомилась с произведениями крупнейших композиторов, по крайней мере настолько, насколько это требовалось, чтобы сойти за тонкую ценительницу в том неведомом «высшем свете», куда она робко надеялась проникнуть. Она впитывала возвышающую атмосферу художественных безделушек, красивых дорогих материй и ювелирных изделий, которые для женщин почти заменяют культуру».

Честолюбивая Нэнси обуяна извечной «американской мечтой» — добиться богатства и положения. Каким путем? Надо подцепить мужа-миллионера, причем обязательно молодого и красивого. Именно мужа. В отличие от своих товарок по магазину Нэнси, честная и гордая, не хочет становиться чьей-либо содержанкой. Практичная и грубоватая Лу подсмеивается над подругой, считая, что та витает в розовых облаках. У самой Лу есть хороший парень, монтер Дэн, его знает и Нэнси. Они часто и весело проводят время втроем. Казалось бы, финал предопределен. Лу выйдет замуж за Дэпа, а Нэнси ждет либо полное крушение, либо необыкновенная удача. Скорее, первое. Но О. Генри вне-

запно ставит все с головы на ноги. Неожиданно Лу исчезает из поля зрения подружки. И вдруг выясняется, что скромная гладильщица вела двойную игру. Не Нэнси, а она поймала в силки сказочного принца: мужа или любовника, О. Генри не уточняет, по все равно богатого, хотя и нелюбимого. Случайная встреча подруг в городском сквере. Лу вся в дорогих мехах и сверкающих драгоценных камнях.

«— Ах ты дурочка! — с шумной нежностью вскричала Лу. — Все еще работаешь в этом магазине, как я погляжу, и все такая же замухрышка. А как твоя знаменитая добычка? Еще не изловила?»

— Да, я все еще в магазине, — сказала Нэнси, — до будущей недели. И я поймала — лучшую добычу в мире. Тебе ведь теперь все равно, Лу. Правда? Я выхожу замуж за Дэна — за Дэна! Он теперь мой, Дэн! Что ты, Лу? Лу!..»

И вот «у железной решетки сквера горько рыдает женщина в дорогих мехах, с бриллиантовыми кольцами на пальцах, а худенькая, просто одетая девушка обнимает ее, пытается утешить».

Ничего этого нет ни в сценарии, ни в фильме. Экранная Дульси — эта роль писалась специально для А. Хохловой — тоже, правда, мечтает о принце, и у нее тоже есть подруга, но живет она совсем в иных измерениях. Все в тысячу раз прозаичнее и обыденнее. Это не изящная бедность, а просто бедность, даже нужда, что подчеркнуто аскетическим убранством маленькой комнаты Дульси. Это не шикарный универсальный магазин, а захудалая лавчонка. И рядом с Дульси не милый и добрый Дэн, а наглый и грязный Бен Прайс. Авторы фильма как бы выпаривают, и не только (и не столько) из данного, но из многих других рассказов О. Генри о судьбах простых американок их социальный концентрат. «Дульси, — скажет впоследствии Кулешов, — принадлежит к обширному слою тех трудящихся Запада и Америки, сознание которых не доросло до революционного понимания действительности». Женщина-труженица. Одинокая песчинка в холодном, жестоком мире. Но ведь и ей хочется счастья. И разве она его не достойна?

Дульси с надрывом говорит Прайсу: «Ты пойми, пойми, животное. Я не знала счастливого труда, я не слышала добрых слов, я не видела мужчин, не покупающих женщин». Страшная жизнь. Однако Дульси убеждена, что существует и другая жизнь, где царят любовь, добро, справедливость. И она надеется, что к ней придет «Другой». Кто? Когда? Неизвестно. Дульси уже немолода. Но она ждет. «В глазах у него будет тайная печаль, я буду немного бояться сурового, но нежного взгляда его глаз, и когда он

придет в этот дом, его сабля со звоном будет колотиться об его ботфорты». Слова Дульси даются в монтажной перебивке с речениями Портера, сочиняющего свои «утешительные» повеллы: «Я пришлю его к тебе в карете «скорой помощи», добрым принцем в белом халате, он поскачет искать тебя в заколдованной светелке под крышами меблированных комнат, он пробудит тебя поцелуем от голодного обморока». Снова слова Дульси, произносимые словно в бреду: «Его сабля со звоном будет колотиться об его ботфорты».

Дульси является страстной почитательницей О. Генри. В ее глазах он — великий писатель, потому что великий утешитель. Он сеет надежду. Причем если «реальный» Джимми Валентайн, восхищаясь рассказами своего тюремного собрата, в глубине души понимает, что это «враки», то Дульси простодушно и трепетно принимает все за чистую монету. Голос О. Генри является для нее призывным голосом из другого мира, в который она тщетно мечтает попасть. Она до предела возмущается, когда циник Прайс говорит ей: «Ты думаешь, Дульси, что жизнь такая, как ее размазывает твой утешитель. Врешь, Дульси, не такая, увидишь».

Увы, прав Беп Прайс. За ничтожный проступок Дульси увольняют. Рассказывая подруге о своей тщетной попытке уговорить хозяина взять ее обратно, Дульси с горечью говорит: «Меня выгнали и никогда больше не возьмут на работу, потому что я некрасивая и худая». Воспользовавшись отчаянным положением молодой женщины, Бен Прайс «покупает» ее. Предел падения, за которым, однако, вскипает яростная волна протеста. «Эпизод с приказчицей Дульси,— пишет Кулешов,— поставлен авторами между реальной жизнью и вымышленным рассказом... Ее эксплуатируют, ее выгоняют с работы, она продает себя... В сущности, ее жизнь на свободе повторяет судьбу Джима Валентайна в тюрьме. «Она читает рассказ О. Генри «Метаморфоза Джима Валентайна»*. Этот рассказ показан в картине ее глазами. Он выглядит фарсом. И когда она внезапно ощущает разницу между фарсом и реальностью, в ней пробуждается протест, стихийный бунт. Она убивает сыщика, покупающего ее. И только тогда, вероятно, когда она будет сидеть в той же тюрьме, в которой сидели О. Генри и Джим Валентайн, она поймет, что убила героя утешительского искусства. И само это искусство умрет для нее».

Сцена убийства — предфинальная. За ней в кадре появляется Портер. Обращаясь к зрителю, он резонерствует: «Твое сердце

* Так имелся в старых изданиях (и в титрах и надписях фильма) рассказ О. Генри «Обращение Джимми Валентайна».

бьется чересчур громко, Дульси. Это слишком банально для хорошего искусства». И тут же он как бы спорит с самим собой: «Никогда, никогда я не смогу написать то, что я знаю, то, что надо написать. Но, может быть, когда-нибудь придет другой, придут другие». Даже понимая, что он пишет так, как не надо писать, Портер остается на прежних своих позициях яркого адепта утешительского искусства. А оно, с трезвой горечью констатирует Кулешов, легко не умирает. Оно пустило глубокие и широко разветвленные корни в общественном сознании. Их надо решительно и терпеливо выкорчевывать. Настоящий художник лишь тот, кто говорит правду, одну правду...

Как видим, сложен и идейный строй, и архитектоника фильма. Сложен он и в плане жанрово-стилистическом. Фарс и пародия встречаются с трагедией и психологической драмой, звуковое кино — с немым, «реальное» действие — с «вымышленным». Чтобы свести все это в художественно единое целое, требовались огромные усилия, энергия, изобретательность. Конечно, кинематограф, в том числе и отечественный, накопил определенный опыт в решении сложных постановочных задач. Как отмечалось советскими историками кино, «у фильма «Великий утешитель» при всей его необычности были предшественники. В немом кино в картинах «Шинель» и «Привидение, которое не возвращается», в «Девушке с далекой реки» и в «Обломке империи» действие также строилось в разных пластах времени, скачками переходя из вчера в сегодня, из грез в реальность». Но все равно Кулешову многое приходилось делать заново, впервые.

Ему с самого начала было ясно, что фильм будет «актерским». То есть он строится в основном на игре актеров и его успех в решающей мере зависит от их способности выразительно и точно раскрыть образы действующих лиц. Почти каждое из них амбивалентно. Тот цитированный критик, который обвинял режиссера в символизации персонажей, верно угадал, хотя и не принял, авторский замысел. Действительно, в фильме начальник тюрьмы является одновременно Начальником, писатель Билл Портер — Писателем, продавщица Дульси — Одинокой женщиной-труженицей и т. д. Следуя той манере, истоки которой уходят в картину «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков», режиссер хотел, чтобы актеры умели как отождествлять себя со своими героями, так и отстраняться от них, показывая их словно со стороны. Этого было нелегко добиваться даже в сотрудничестве с «коллективом» — друзьями, единомышленниками, учениками. Этого совсем было трудно добиться, работая с про-

фессиональными актерами, не прошедшими кулешовской выучки. Так явственно обозначилась необходимость досъемочного «проигрывания» фильма в условиях, максимально приближенных к съемочным. Кулешов назвал это «методом предварительных репетиций». Сам термин «метод» здесь не совсем удачен. Скорее, надо говорить об определенной постановочной концепции, которая разрабатывалась Кулешовым. И разрабатывалась с огромной убежденностью и страстностью. В 1935 году он выпустил специальную книгу «Репетиционный метод в кино».

Кулешов не считал этот «метод» универсальным — для некоторых картин он вообще неприемлем: для тех, например, где много массовых сцен. Но для «актерских» фильмов предварительные репетиции, по мнению Кулешова, «чрезвычайно полезны». Репетиции не просто отдельных сцен и эпизодов, а фильма в целом, как это осуществлялось на «Великом утешителе». «Репетиционную площадку мы устроили по образцу сцены в Первой государственной школе кинематографии (помните, «кино без пленки») ... Когда вся актерская игра в картине прорепетирована, мы устроили несколько показов — репетиционных спектаклей (техника их проведения повторяла спектакли той же Первой государственной школы кинематографии). Эти спектакли дали очень много — актеры вжились в образы, их работу можно было проследить в последовательном развитии, найти точки кульминаций, спадов и т. д.».

Конечно, предварительная полная репетиция всех актерских эпизодов будущего фильма может быть названа идеальной постановочной моделью режиссерской работы. Но и как всякий идеал, она трудноосуществима. Предварительные репетиции позднее широко практиковались Г. Козинцевым и Л. Траубергом. Кулешов в конце жизни сослался еще на пример С. Герасимова — фильм «Молодая гвардия», возникший на основе спектакля. Пример тоже уникальный. Но само стремление в подготовительный период к съемкам оптимально вникнуть, осмыслить, проработать образный строй будущего фильма, отладить его с актерами является альфой и омегой режиссерской профессии. В этом смысле «метод предварительных репетиций» является методом универсальным, хотя каждый раз он применяется по-разному. Кулешов просто физически ненавидел тех режиссеров-ремесленников, которые репетируют с актерами «на ходу», прямо перед съемкой, а то и на ней самой, не заботясь о том, чтобы исполнитель глубоко проникся бы идейным содержанием своей роли и знал бы досконально замысел фильма. Это являлось в глазах Кулешова чистойшей халтурой, неуважением к Искусству и Зрителю. (Правда, в современном кино некоторые режиссеры, например Ф. Феллини, порой

и не знакомят исполнителей со сценарием в целом, а побуждают актера импровизировать на съемочной площадке, выполняя отдельные задания постановщика. Образ фильма ищется как бы на ощупь. Что ж, не бывает правил без исключений.)

Несколько слов о генезисе самого «метода». Выше цитировались слова Кулешова, что он снял картину «Великий утешитель» потому, что хотел затронуть в ней «волнующие проблемы взаимоотношения искусства с жизнью». Но эти слова имеют продолжение: «...во-вторых, мы хотели проверить на практике и утвердить метод предварительных репетиций в советском кинематографе». Получается, что сначала был сформулирован «метод», а потом он проецировался на практику. Думаю, что дело обстояло несколько иначе. Метод предварительных репетиций не вышел готовым, словно Венера из морской пены, целиком и сразу из головы Кулешова, а складывался постепенно в ходе работы над «Великим утешителем». Некоторые его предпосылки завязывались в период съемок «Горизонта» и даже еще раньше, когда ставились «По закону», «Журналистка» и писалась книга «Искусство кино».

Разумеется, для «Великого утешителя» предварительные репетиции имели совершенно особенное значение, о чем уже речь шла выше, теперь конкретизируем сказанное. Сколачивая съемочную группу, Кулешов старался по мере возможности привлечь в нее людей, с которыми вместе работал и которых хорошо знал. Снимал фильм любимый его оператор К. Кузнецов, звукооператором являлся Л. Оболенский, оба понимали его с полуслова. Сложнее было с актерами. Тут возникало много «но».

Естественно, что первым номером шла у Кулешова Александра Хохлова. Великая актриса, но она не снималась с 1927 года, с «Журналистки». Как ни говори, ей был нужен хотя бы маленький разгон, чтобы восстановить форму. Звезда «Межрабпома» Галина Кравченко снималась, напротив, очень часто. И порученная ей роль Аннабел Адамс не принадлежит к числу трудных. Однако добиться от актрисы пародийного отстранения от своей героини было не просто: Кравченко привыкла играть в мелодрамах не понарошку. На роль Джимми Валентайна режиссер пригласил штатного актера «Межрабпома» И. Новосельцева. Типажно и по складу характера он очень подходил к ней, но ранее он выступал в фильмах лишь в качестве «эпизодника» и не обладал необходимым опытом для столь большой и ответственной работы. Новосельцев раскрылся именно благодаря предварительным репетициям, в ходе которых поверил в себя и вошел в образ. Опытный и одаренный профессионал А. Файт (Бен Прайс), признанный исполнитель «демонических» ролей, привык играть несколько на

публику, что годилось для «Веселой канарейки», но не для «Великого утешителя». От его «премьерства» надобно было избавляться, что, между прочим, до конца не удалось сделать. Файт все-таки чуть нарочит в сопоставлении со строгой и сдержанной исполнительской манерой своей партнерши, А. Хохловой.

Особую трудность вызвал выбор актера на роль Билла Портера. Впрочем, даже не выбор. После недолгих колебаний Кулешов остановился на кандидатуре К. Хохлова. Нелегко было вписать его в актерский ансамбль. Историки кино и по сей день расходятся в мнениях относительно того, насколько это удалось режиссеру. И сам Кулешов неоднозначно оценивал работу Хохлова. Известный уже нам американский киновед С. Хилл спросил Кулешова: «Кто Вам предложил (навязал?) Конст. Хохлова на роль в «Горизонте» (фабрикант кишок) и «Утешителя» (Билл Портер)?» Кулешов ответил: «Никто... Хохлов отличался в жизни «театральными манерами» и был своего рода «снобом». Он нам с А. С. казался очень подходящим на те роли, в которых мы его снимали. Многие считают, что мы ошиблись, что «театральность» Константина Павловича получилась на экране не убедительно. Если бы мне снова пришлось снимать О. Генри — Портера, я его роль отдал бы другому актеру».

В книге «50 лет в кино» Кулешов высказывается по этому вопросу с большей категоричностью: «Некоторые критики упрекали нас за неправильную трактовку образа О. Генри, говоря, что Генри не вызывает симпатий и выведен театрально — высокопарным и безвольным человеком. Но так и должно быть! Писатель в нашем замысле — эстет, автор, приукрашивающий жизнь и расплачивающийся за это потерей своей собственной совести, человек, перестающий быть «живым».

Мне кажется, основные претензии к Хохлову возникают не потому, что он и в арестантском платье выглядит импозантным барином. Он и должен так выглядеть. С этой точки зрения Хохлов достаточно натурален, кинематографичен в кулешовском смысле данного понятия. Как ни странно, Хохлову не хватает театральнойности, но не мхатовской — ею он вполне владеет, — и мейерхольдовской, брехтовской. Хохлов «изображает», а не «показывает» своего героя, подчас слишком плотно отождествляя себя с ним. Вероятно, актер типа Игоря Ильинского был бы более убедителен в этой роли. Вместе с тем К. Хохлов в целом убедительно развенчивает эстетство и трусость «великого утешителя», его нравственную несостоятельность.

Стоит отметить, что Хохлова умело и тактично «поддержали» партнеры — В. Ковригин (начальник тюрьмы), В. Родд (негр), А. Горчилин (арестант Эль) и другие. Они, в особенности

Ковригина, играли в лучших традициях кулешовской школы: просто, точно и чуть гротесково. Режиссеру удалось сразу установить тесные душевные контакты с актерами, и те прониклись к нему полным доверием. Творческие задачи решались трудные, а работалось легко, весело.

Метод предварительных репетиций не сводился лишь к актерским репетициям. В ходе их, вспоминал Кулешов, был выверен и уточнен сценарий, музыка, подготовлены костюмы, главный реквизит. Литературный текст «примерили» на каждого исполнителя, откорректировали диалоги и монологи. Кулешов считал, что видоизменять сценарий можно лишь в период предварительных репетиций, но не на съемочной площадке. Там уже поздно импровизировать, это ведет к потере времени и темпа, к удорожанию производства. Он страшно гордился тем, что картина, о чем даже написано в ее титрах, снята за два месяца,— другие режиссеры, в том числе и весьма опытные, тратили на съемку годы. Кулешов вообще работал необычайно быстро, четко, энергично. Но и очень добросовестно, осповательно. Еще раз подчеркну: для него в кино не существовало мелочей. Все было важно.

К «Великому утешителю» он сделал массу эскизов и набросков. По словам его ассистента С. Скворцова, «к предварительным репетициям все уже знали эскизы костюмов, а к моменту показа спектакля они были окончательно готовы для всех персонажей картины и подобраны отчасти даже и для массовок. Это очень важно, потому что раньше костюмы для массовок подбирались за два-три дня, а для персонажей они нередко шились даже после начала картины. Так как были подготовлены эскизы и макеты декорации, то и вопрос с реквизитом был ясен. Реквизит отобрали, и оставалось только доставить его на место. Следовательно, все неприятности, которые раньше возникали на съемках, у нас происходить не могли».

Кое-что из сделанных Кулешовым эскизов сохранилось. Нелзя сказать, что он был выдающимся рисовальщиком. Но в лучших своих эскизах он почти не уступает С. Эйзенштейну. Его видение мира остро и своеобразно.

Эскиз «Дульси». В горестном раздумье героиня сидит на кушетке. Справа — комод с круглым зеркалом, цветком в горшке и несколькими, невнятно видимыми предметами. Сзади — окно, похожее на тюремное. Над головой Дульси — газовая горелка. Рисунок предельно аскетичен и функционален. Ничего лишнего. И почти ничего специфически американского. Интерьер комнаты бедной и одинокой девушки. Чуть (но именно чуть) более исто-

ричи зарисовки тюрьмы. Полосатые робы заключенных, тяжелесные фигуры полицейских с квадратными плечами. Снова газовая горелка — кстати, примечательная деталь городского быта конца XIX века. «Американские» черты определеннее выражены в набросках персонажей и костюмов. Шляпа с широкими полями, цилиндр, узкие брюки в полоску, массивное лицо молодого человека... Рядом с ним притулились старички несколько странного вида. Эскиз «В вагоне». Главное, что интересовало Кулешова в эскизах, — это найти зрительный эквивалент собственного замысла. Он рисует сцены в камере, в туалете, заранее зная, что их нельзя будет перевести на экран. Но его волнуют все, в том числе и интимно-физиологические подробности жизни тех людей, которые живут в его воображении...

Вот разработка костюма Дульси.

Обувь — рисунок дамского ботинка. К нему пояснения режиссера: «Все целиком лак. Без накладного поска. Каблук без ранта, книзу шире». О костюме героини. (Для точности прилагается журнал.) Черный тюль. Обшитый лентой. Черный тюль. Гофрированный край. Бархат. Серый или бежевый бархат. (Фасон юбки приложен.) Серый или бежевый бархат. Тюль среднего цвета. (Крем.) (Заказать Ламановой) * и т. д.»

Кулешов не мог не понимать, что от зрителя ускользнут многие из этих подробностей. Это в данном случае его не беспокоило. Он конструировал в своем сознании особый мир, каждый кирпичик которого шлифовался, как алмаз. Отдельные фрагменты этого мира совпадали с реальным — декорации американского городка были выполнены почти с этнографической точностью. Другие фрагменты не совпадали, на что не обращалось внимания. Условность соединялась с документальностью, доподлинностью — на экране возникала новая реальность. Внутри нее главной фигурой должен был всегда оставаться герой, декорация же выступала в роли фона, который должен споспешествовать актерскому исполнению... Динамический образ будущей картины во всех ее подробностях сложился в воображении режиссера, потому он и мог снимать быстро и легко. Он жил фильмом, а фильм жил в нем.

Передо мной стенограмма обсуждения «Великого утешителя» в РосАРРК от 18 октября 1933 года. Я пытаюсь пропикнуть за ее сухие строки и «увидеть» тех, кто пришел на это обсуждение. Собрался кинематографический актив. Творческие работники, критики, руководители кино. Большинству из них не исполни-

* Это известная портниха-модельер 20—30-х гг.

лось еще и сорока лет. Молодые люди, по сегодняшним нашим представлениям. Они действительно полны сил и энергии. Но и многое уже позади, многое пережито.

С кратким вступительным докладом выступает Лев Кулешов. Ему всего лишь тридцать четыре года, выглядит он старше, поредели волосы. Впрочем, он всегда выглядел старше своих лет. Конечно, он волнуется, но внешне спокоен, уверен в себе. Предварительные отзывы на картину, как ему известно, в его пользу. Однако он осторожен, а отчасти верен себе: ничего не говорит об эстетической проблематике картины (мол, это дело критиков), а почти целиком об ее производственных задачах. Вот выдержка из стенограммы: «Тов. Кулешов в своем докладе говорит о том, что у него и его коллектива в начале работы над картиной возникли две идеи: сделать картину максимально быстро и, следовательно, максимально дешево, но таким образом, чтобы качество не понизилось, а повысилось; с этой целью он решил прибегнуть к методу предварительных репетиций и предварительного спектакля; вторая идея была — снять эту ленту целиком на советской пленке. Тов. Кулешов говорит о том, что никто не верил, что они справятся с этими задачами, за исключением части руководства, которое приняло эти предложения и оказало всемерную поддержку в работе. И самое странное то, что это недоверие высказывало большинство творческих работников...»

Обсуждение, однако, выходит за рамки чисто производственных проблем. Первым высказывается Сергей Михайлович Эйзенштейн — самый, конечно, компетентный судья. И не только потому, что он — Эйзенштейн, признанный лидер советской кинематографии, великий режиссер и глубокий теоретик. Но еще и потому, что он долгое время работал в Мекке утешительского искусства, в Голливуде, где ему так и не дали поставить фильм. Киномагнаты испугались «красного режиссера» — он из тех, кто говорит правду, и только правду. После Голливуда Эйзенштейн отправился в Мексику. Там снимался фильм «Да здравствует Мексика!». Работу над ним — это трагедия его жизни — не дали ему довести до конца. Эйзенштейн вернулся в Москву в 1932 году. Ему здесь пришлось нелегко. Не ладилось дело с новыми постановками, трудно складывались отношения с руководством кинематографа.

«Нужно сказать, — начал свое выступление Эйзенштейн, — что Л. В. не избалован моими комплиментами, за время нашей совместной работы мы больше спорили, чем хвалили друг друга». Это так. Положительно высказавшись о фильме «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков», Эйзенштейн прошел мимо «По закону». В 1929 году он опубликовал статью

«За кадром», где полемизировал с книгой Кулешова «Искусство кино» — по вопросам монтажа. В этой же статье содержится убийственный отзыв о «Веселой канарейке», причем Эйзенштейн несправедливо подверстал ее к монтажной теории Кулешова — как якобы ее практическое выражение. Вернемся в 1933 год. «Мне особенно приятно сегодня, — продолжает Эйзенштейн, — что я могу с особой искренностью приветствовать ту работу, которую он проделал, с одной стороны, как хорошо сделанную вещь, и с другой — как первую вещь по линии того метода, о котором он говорил. В этой картине Л. В. сделал очень много, и замечательно то, что в этой картине... видно преодоление Кулешовым целого ряда таких черт, которые мобилизовали против него в течение многих лет враждебное отношение... Что касается метода с репутационным периодом и все проч., результаты в этом отношении блестящие, и будет совершенно правильно, если это будет введено в практику кинопроизводства».

Слово берет А. Столпер, тогда совсем еще молодой человек, — в середине 20-х годов он учился в мастерской Кулешова. Он запальчиво против картины, она представляется ему прозападной: «далекая от нас картина». Это единственное полностью отрицающее фильм выступление. Остальные ораторы картину поддерживают. Но не захваливают, не льют ведрами фимиама — тогда это было не в заводе. При всех своих перехлестах обсуждения в АРРК обычно носили весьма нелицеприятный характер, спорили на них горячо и открыто.

Темпераментный Пудовкин — его трудно было записывать стенографистке — говорил несколько сумбурно. Он указывал на актуальность темы, поднятой Кулешовым, на высокое его мастерство. И тут же: «Конечно, в этой картине достаточной глубины, которая сделала бы картину вполне, на 100 процентов актуальной, необходимой нам и нужной, — этой глубины здесь нет... По линии технического оформления Кулешова можно поздравить с замечательной вещью. Его сейчас мы можем поздравить как участника строительства, — он сделал по-настоящему, сознательно, планомерно предпринятый, поставленный перед собой шаг, который лег в основу нашего строительства как экономический эффект».

«Я к картине отношусь положительно», — подчеркнул другой бывший кулешовский ученик, Б. Барнет. Только не надо, предостерегал Барнет, излишне универсализировать метод предварительных репетиций. Он «не может полностью удовлетворить, он несет с собой представление о театральной коробке, и вот в некоторых местах в этой картине трудно забыть об этой театральной коробке».

У Бориса Барнета зоркий режиссерский глаз: налет театральности действительно присущ некоторым эпизодам «Великого утешителя» — этот налет присущ, в той или иной степени, практически всем фильмам раннего периода звукового кино. Но метод предварительных репетиций тут ни при чем. Корень дела — в несовершенстве тогдашней звуковой аппаратуры. Ее применение зачастую требовало строго замкнутого пространства, на котором и разыгрывалось действие. Павильонные съемки стали преобладать над натурными. Надо удивляться, как блестяще удавалось Кулешову преодолевать такую замкнутость и достигать подлинно кинематографической естественности актерских решений. Вместе с тем Кулешов совершенно точно почувствовал насущную необходимость для звукового кино более глубокого и смелого овладения театральным опытом. Как тонко заметит впоследствии С. Юткевич, метод предварительных репетиций «является как бы продолжением и закреплением традиций коллективного творчества, заложенных еще Станиславским и Немировичем-Данченко при основании Художественного театра».

Вернемся, однако, к обсуждению фильма в РосАППК. Характерное замечание высказывает В. Б. Шкловский; он тогда все более обращал свой взор к классике, изнутри пересматривая многие лефовские тезисы: «Вот что в картине меня не удовлетворяет. Такие писатели, как Диккенс, Бальзак, они не только лгали; здесь (в картине) упрощена проблема буржуазного мира и проблема искусства». Ему возражал руководитель фабрики «Рот-Фронт» (она входила в «Межрабпомфильм») Л. Зайцев: «Нельзя предъявлять картине чрезвычайно большие требования. У нее узкая тема, но весьма почетная... Бывает искусство, которое отображает правду, а бывает искусство, которое врет и эту правду замазывает. И вот эта картина является своеобразной иллюстрацией, конечно, субъективной иллюстрацией самого Кулешова, вот этой одной темы... Я хочу отметить, что эта картина будет полезной, так как она воспитывает у нашего зрителя критическое отношение к буржуазному искусству».

«Давайте не спорить, — сказал в заключительном слове Кулешов, — а давайте делать, так как спорить об этом нечего. Пускай каждый по-своему, но каждый делает. Давайте снимать быстро и хорошо. Мы должны снимать быстро, так как иначе не будет расти советская кинематография».

20 октября 1933 года состоялось обсуждение картины на расширенном заседании бюро ячейки ВКП(б) звуковой фабрики «Рот-Фронт». В итоге была принята резолюция, — позволим себе ее привести полностью, — в ней явственно звучит голос времени.

«Считать, что стопроцентное выполнение заранее заданных показателей срока, стоимости и технического качества звука и изображения является образцом сознательной и ответственной работы для каждого советского режиссера, для каждой съемочной группы».

Отметить глубоко практическое и принципиальное значение репетиционного периода.

Отметить сплоченность и организованность группы, осуществившей сознательный и бдительный контроль над ходом выполнения поставленных перед нею производственных задач.

Особо отметить операторскую работу по изображению и звуку. Высокое качество результата, полученного на негативе и позитиве советского изготовления, должно послужить примером сознательного и добросовестного участия художника в социалистическом строительстве.

Считать, что конкретное осуществление режима экономии получило в картине действительно творческое разрешение. Экономический момент разрешен как стиль производства, а не как компромиссное его искажение.

Переходя к оценке идеологического, а следовательно, и политического значения картины, как зрелища, предназначенного для широких масс трудящихся, бюро отмечает, что:

а) Картина смотрится с интересом, крепко держит внимание зрителя. Задача занимательности, необходимая и важная для нас, разрешена, несомненно, положительно.

б) Тема о подлой жи, культивируемой буржуазией в качестве орудия для борьбы с растущим сознанием пролетариата, и разоблачение типа художника-утешителя, работающего на этой жи, — эти моменты, хотя, видимо, и положенные в основу картины, развиты и углублены в пей недостаточно. В картине недостаточно четко и ясно ощущается наше понимание и оценка событий, видящих во всяком явлении не только счастливую или несчастливую случайность, но и вскрывающих те неизбежные общие законы, которые этой случайностью двигают. Здесь сказывается необходимость углубления марксистско-ленинской культуры, нужной советскому режиссеру.

в) В картине есть налет мрачной безысходности, обусловленной, по-видимому, тем же отсутствием ясной связи исторического прошлого с нашей действительностью и с тем, что мы теперь знаем о жизни общества в прошлом и настоящем.

г) Отсюда же происходит оттенок холодности и схематизма в показе некоторых образов, взятых отвлеченно мелодраматически (например, показ Валентайна).

Несмотря на указанные существенные недостатки, следует считать картину удачей советского художника.

Путь Кулешова за последние годы шел под знаком крупных художественных и политических ошибок. Последняя его работа показывает, что он вступил на правильный путь преодоления этих ошибок».

По меркам 30-х годов это положительная резолюция. Кулешовская картина получила «добро». Естественно, что не обошла ее вниманием и пресса. «Толстый» журнал «Советское кино» развернул обсуждение фильма. Мнения высказывались разные, но все-таки преобладали критические, хотя и сравнительно сдержанные, благожелательные по тону и манере.

Впрочем, все сходилось в признании ее экранного новаторства. Уже упомянутый критик В. Волощенко отвергает картину из-за якобы отсутствия в ней позитивной программы, из-за мрачности, безысходности. Заканчивает же он свою статью следующим пассажем. «Великий утешитель» на сегодня — итоговая картина Л. Кулешова. Это высокая и талантливая режиссерская работа. Превосходна игра актеров — всех без исключения (по трудности ролей можно выделить Хохлову и Новосельцева). Высокое мастерство проявлено оператором и звукооператором. Но увы! Форма неотделима от содержания, и перед нами одна из самых чуждых нашему зрителю картин, какие только были на советском экране». Разумеется, критик противоречит самому себе: как может «высокая и талантливая режиссерская работа» совмещаться с безыдейностью или совершенно ложной идейностью, если по его утверждению, форма неотделима от содержания. Но любопытнее другое. Своим мастерством, экспрессией картина брала в плен даже тех кинематографистов, которые ее не принимали.

Критик В. Россоловская отрицала картину ввиду ее несоответствия американской действительности: «Кулешов для своей коллизии отбирает не узловые, не главные противоречия довоенной Америки, а побочные, не являющиеся основной причиной столкновения классов». Но и Россоловская искренне восхищена режиссерско-актерским и операторским решением. Она первой отметила эпизод, который теперь относят к хрестоматийно-классическим. Это эпизод с Дульси и соседкой. Ту мы не видим на экране, а наблюдаем лишь за ее тенью, мечущейся по стене. Тень натягивает чулки на уродливо толстые ноги, напевая вульгарным голосом «тореадора». На этом фоне Хохлова — Дульси, в ореоле белокурых волос, хрупкая, тонконогая, с книжкой О. Генри в руках, кажется особенно одинокой, трагически незащищен-

ной. При минимуме художественных средств Кулешов добивается максимума эстетического впечатления.

Много и хорошо писали о Хохловой. А. Мацкин в статье «О пользе УТЕШИТЕЛЬСТВА» рассматривал Хохлову в ряду таких выдающихся советских актрис, как М. Бабанова и А. Коопен. Критик подчеркнул, что «возвращение Хохловой можно признать триумфальным... Хохлова в роли Дульси достигает трагедийных высот... Дарование А. Хохловой совмещает в себе гротескную злость и восторженную лиричность. Полузакрытые глаза, экстатическое лицо, угловатые движения. Угловатость математически точная. Точность, возведенная в идеал».

Статья Мацкина, пожалуй, самая верная из всех тех, которые публиковались по выходе картины на экран. Тем более интересен тот упрек, который он бросает ее авторам: «Л. Кулешов разоблачает пафос утешительства... Но разоблачительство Кулешова действительно только в пределах жизни воображаемой. В жизни подлинной он борется с самим собой. Он не утверждает, он сомневается... «Великий утешитель» — произведение высокой кинематографической культуры, острой талантливости и значительных замыслов. Это бесспорно. Но также бесспорно и то, что Л. Кулешов и А. Курс не осудили О. Генри до конца, не свергли идола буржуазной романтики — лжи возвышающей, лжи-утешительницы».

Максималистский оптимизм, который присущ 30-м годам, зачастую не позволял принять фильм, особенно его финал. Даже расположенным к Кулешову критикам хотелось, чтобы тот настаивал не на трудностях идейной борьбы с утешительством, а на неременной победе над ним, которая вот-вот грядет, коли уж поставлена такая идеологическая задача. Будучи органическим порождением своей эпохи, «Великий утешитель», однако, не вполне вписывался в нее, или, точнее, не вполне соответствовал ее самосознанию, доминирующим представлениям о себе. В фильме нет безысходности: Дульси находит в себе силы для протеста, писатель-утешитель нравственно развенчан. По-своему фильм даже оптимистичен, но его оптимизм иного порядка — не мажорного «Марша энтузиастов» И. Дунаевского, а, скорей, патетических симфоний Д. Шостаковича.

Как прошел фильм на публике? Этот вопрос стал предметом социологического исследования, проведенного сотрудниками Государственного института кинематографии. Его итоги были обсуждены на специальном заседании, которое состоялось 8 июля 1934 года под председательством Н. А. Лебедева. Присутствовал и Лев Владимирович Кулешов. Как сообщил докладчик (Щукин),

было распространено 4420 анкет, получено назад около 3000. «Углубленным методом (по-видимому, тестовым опросом. — Е. Г.) охвачено 57 чел.». Приводились материалы по «исследовательскому диспуту» в кинотеатре на Арбате. Цитирую стенограмму: «По высказываниям зрительская аудитория очень резко выявила себя классовой и даже, скорее, по образовательному уровню. Рабочий сказал, что он ничего не понял. Вузовка поняла картину, многое о ней думала, но кое-что не поняла... Выступал дворник — сказал, что ничего не понял, говорит, самая лучшая кинокартина — это «Каштанка». Интересно выступление одного иностранного специалиста. Он дал оценку отрицательную с идеологической точки зрения, что никаких социальных проблем картина не разрешает». Некий «интеллигентный зритель» дал высокую оценку картине, но воспринял «идею утешительства как что-то мешающее. Об актере, играющем Генри, высказываются в смысле отрицания физического обаяния, но воспринимают это как какой-то ужасный промах в картине с ее стройным актерским ансамблем». Общий вывод, к которому пришли на обсуждении, состоял в том, что «Великий утешитель» — «фильм для квалифицированной аудитории».

Неприятно это было слышать режиссеру, впервые поставившему в советском кино вопрос о необходимости фронтального завоевания массового зрителя. Но таковы уж парадоксы кулешовской судьбы. В своем выступлении он сказал: «Вот мы говорим, что фильм должен быть понятен и должен доходить до многомиллионных масс. Я согласен, но нельзя сделать фильм, чтобы он доходил до всех 160 миллионов одинаково, потому что эскимос будет иначе реагировать, чем студент». Иначе-то иначе, но фильм может всем нравиться. Такие картины создавались и в 20-е и в 30-е годы. Среди этих картин были кинопроизведения высочайшего эстетического класса. Лучший пример здесь — «Чапаев» братьев Васильевых, с его всемирным грандиозным успехом.

Несомненно и другое. Киноноваторы, в том числе и Кулешов, сталкивались нередко и с немалыми трудностями в продвижении своих фильмов к широкому зрителю, даже им потенциально близкому. В частности, я не уверен, что студенческая, рабфаковская аудитория, к которой апеллировал Кулешов, в массе своей живо и полно приняла «Великого утешителя»*. Нельзя не видеть, что по своей философско-этической проблематике фильм был довольно далек от ее непосредственных запросов и волнений. С другой стороны, искусство не всегда ориентируется на актуально-наущные интересы, порой оно взывает к интересам глубинным, даже

* Точные данные о его прокатной судьбе отсутствуют.

подчас не вполне осознаваемым людьми. Вопрос о художнике, говорящем горькую правду или утешительную ложь, имеет в своем подтексте и более общий смысл: жизнь по правде или жизнь во лжи. Это продолжение, развитие все той же кулешовской темы: жизни по душе и жизни по закону. В «Великом утешителе» развенчивается буржуазный закон и правопорядок, убивающий в человеке его живую душу, возвращающий в ней семена лжи, в том числе и лжи утешительной, лжи-иллюзии. Все это, конечно, сложные материи, но мимо них тоже нельзя проходить кинематографу.

...Подобно «Ивану» и «Земле» Александра Довженко или фильмам Антониони, «Великий утешитель» Кулешова принадлежит к тем трудным, спорным кинопроизведениям, которые нуждаются в особых условиях для своего распространения, — условиях, которые только сейчас начинают складываться, в частности с развитием кассетного кино. Появятся и появляются кинотеки — кинобиблиотеки, общественные и личные, обращаясь к которым можно будет смотреть фильм по желанию и настроению, как читаем мы книги. Пока же в кино жестко зависишь от внешних обстоятельств. Идет фильм в кинотеатре или нет. Показывают ли его по телевидению или не показывают. Не посмотришь фильм вовремя — потом не поймаешь. Кинозритель должен практически понимать любой фильм с первого захода, хотя это порой бывает просто невозможно...

Короче говоря, фильмы типа «Великого утешителя» требуют и несколько другой рекламы, и лекционных разъяснений, и много проката. Опыт свидетельствует, что подобные картины, брошенные одноразово в десятки кинотеатров, даже в столичных городах обычно проваливаются. Показываемые же в одном-двух кинотеатрах, они держатся на экране месяцы и годы, постепенно находя своего зрителя и собирая в конечном счете немалую аудиторию. Так или иначе, но требуется время, усилия кинокритики, киноведения, чтобы эти фильмы уложились в общественном сознании.

Но, уложившись, они становятся неотъемлемой его частицей — фактом и явлением культуры. 30-е годы в советском кино определяются «Чапаевым», вместе с тем история нашего киноискусства немыслима и без «Великого утешителя». Кстати, он прекрасно смотрится и сегодня: на одном дыхании, захватывая всецело. Этот фильм — своего рода программный манифест, ярко и убежденно утверждающий принципы реалистического мировосприятия. Говорить правду. Только правду. Одну правду. Разве не в этом призвание подлинного художника? Разве не к этому должны стремиться мы все в общении друг с другом?

В том самом, ноябрьском 1933 года, журнале «Советское кино», где открывалась дискуссия по фильму «Великий утешитель», был напечатан портрет Кулешова, снабженный краткой биографической справкой. В конце ее сообщалось, что он «в 1934 году будет ставить фильм «Автодор» по сценарию А. Платошкина». Постановка не состоялась. Это огорчило режиссера, но и не вызвало в нем особого беспокойства. Он уже привык к мысли, что не все замыслы сбываются. Кулешов немедленно включается в новую работу, и даже не одну. Вместе с Н. П. Абрамовым и И. А. Рахтановым он пишет сценарий «Бешеные мужики», а с Л. Оболенским и Л. Кассилем — сценарий «Кража зрения». Героями обоих сценариев являются деревенские люди, в первом случае — старого русского села, во втором — нового.

«Бешеные мужики» — это рассказ о девятнадцати мужиках, отправленных Александром III в Париж, в Пастеровский институт, — их покусал бешеный волк. На самом деле, утверждается в сценарии, были посланы вполне здоровые люди, укушенные же умерли, что скрыло местное начальство. С крестьянами, которые попадают сначала в Петербург, а потом в Париж, происходит ряд трагикомических происшествий. Кончается же история печально. По возвращении на родину мужиков высылают в Сибирь. Сценарий отклонила дирекция студии. Жаль. Он не являлся шедевром кинодраматургии, но представлял собой произведение достаточно добротное, серьезное. Любопытно, что Кулешов теперь не отказывает деревне в кинофотогеничности. Напротив, он собирается снять русское село любовно и проникновенно.

К производству приняли художественно более слабый сценарий «Кража зрения» — на актуальную тему о борьбе с безграмотностью. Сначала должен был его ставить один Кулешов. Но он отказался: дирекция не утвердила А. С. Хохлову на главную роль. Ставил картину Л. Оболенский под художественным руководством Кулешова. Вновь обратились к методу предварительных репетиций, дело, однако, не ладилось. На основную роль пригласили М. Блюменталь-Тамарину. Она сначала согласилась, потом отказалась, снова согласилась, опять отказалась. Обращались к другим актрисам — всего, как писал Кулешов, было просмотрено для роли шестнадцать человек. Видимо, сценарий никого особенно не привлекал. На съемку истратили свыше 200 тысяч рублей, фильм вчерне сделали, но выпускать его было нельзя. Не получился. Неудача была явной, вину в ней не столько Оболенского, сколько Кулешова.

Неудача эта случилась в самый неподходящий момент. Советский кинематограф готовился встретить свой пятнадцатилетний юбилей. Отмечался он широко, масштабно. В газетах и журналах публиковалась масса статей о кино. Некоторые из них были весьма лестными для Кулешова. Его называли «отцом советской кинематографии», ее родоначальником, основоположником. «Во главу советской кинематографии,— писал проф. М. Григорьев,— необходимо поставить двух режиссеров — Л. В. Кулешова и С. М. Эйзенштейна».

Милейший человек, Михаил Степанович Григорьев, литературовед и критик, любил Кулешова и искренне хотел поддержать его. Тот действительно нуждался в поддержке. О его больших заслугах перед советским кино писал не только М. Григорьев, тем не менее общественное положение Кулешова оставалось неустойчивым, колеблющимся. За ним слишком прочно закрепилась репутация закоренелого формалиста. Как мы помним, Кулешова травили рапповцы, теперь, после роспуска РАПП, ему это шло в актив. Тот же Григорьев, между прочим, по своим литературным связям причастный к «неистовым ревнителям», указывал: «...если бы партия дала возможность расправиться с Л. В. Кулешовым рапповскими методами, мы не имели бы такого произведения, как «Великий утешитель», сочетающий зрелое мастерство и новое слово звукового фильма, на котором надо учиться, с идейно-обличительной силой памфлета, направленного против буржуазного искусства». Но успех «Великого утешителя» был отнюдь не безусловным. На каждое «за» в пользу Кулешова имелось свое «нет». Что весило больше?

11 января 1935 года публикуется постановление Центрального исполнительного комитета Союза ССР «О награждении работников советской кинематографии» — в связи с ее 15-летием. Высшей награды, ордена Ленина, удостоились из режиссеров — В. И. Пудовкин, Ф. М. Эрмлер, Г. Н. Васильев, С. Д. Васильев, А. П. Довженко, М. Э. Чиаурели, Г. М. Козинцев, Л. З. Трауберг; орден Красной Звезды получили Д. А. Вертов, И. П. Кавалеридзе, А. И. Бек-Назаров, Я. М. Блиох, Г. В. Александров. Два актера — В. Р. Гардин и Б. А. Бабочкин — стали народными артистами. Большой группе творческих работников присвоили звание заслуженного деятеля искусств. Среди них С. М. Эйзенштейн, Я. А. Протазанов, С. И. Юткевич, Н. А. Зархи, Г. Л. Рошаль, А. Д. Головя, А. Н. Москвин, Е. Е. Еней, а также Л. В. Кулешов. Звание заслуженного артиста республики получила А. С. Хохлова — наряду с В. М. Петровым, А. Л. Птушко, Э. И. Шуб, Б. В. Барнетом, Н. Г. Вачнадзе, С. П. Комаровым, Е. А. Кузьминой,

Л. А. Кмитом, Л. П. Орловой, Ю. И. Солнцевой, Б. Т. Чирковым и другими.

Как водится в подобных случаях, кто-то вполне был доволен, кто-то обижался, считая себя недооцененным. Кулешов и Хохлова принадлежали к первым.

Объективно говоря, создатель «Броненосца «Потемкин» мог бы ожидать и более высокой награды. Однако последним фильмом Эйзенштейна, поставленным им в нашей стране, явился фильм 1929 года «Старое и новое». Фильм расценивался как неудачный. Завистники и недоброжелатели пошентывали, что Эйзенштейнде — весь в прошлом.

Однако на проходившем в те же январские дни Всесоюзном творческом совещании работников советской кинематографии С. Эйзенштейн делал основной доклад и выступал с заключительным словом. Его появление на трибуне встретили аплодисментами. Во вступительном слове, произнесенном от имени руководства кино С. Динамовым, подчеркивался тот огромный вклад, который внес Эйзенштейн своим фильмом «Броненосец «Потемкин» в сокровищницу советского кино. В один ряд с этим фильмом были поставлены картины «Мать», «Арсенал», «Чапаев». Динамов указал на «огромную роль» «Встречного» Эрмлера — Юткевича, положительно отзываясь о фильмах «Юпость Максима» Козинцева — Трауберга, «Златые горы» С. Юткевича, «Петербургская ночь» Г. Рошалья, «Гроза» В. Петрова, «Веселые ребята» Г. Александрова и др. На совещании, в том числе и во вступительном слове, высказывались, причем, что особенно прусище Динамову, в уважительной, корректной форме, и острокритические замечания, — например, по эйзенштейновскому фильму «Старое и новое», пудовкинским лентам «Простой случай» и «Дезертир». Однако эта критика носила, как теперь говорят, сбалансированный характер: наряду с большими достижениями у тех или иных мастеров отмечались и промахи, просчеты. И только Кулешова критиковали (С. Динамов) хотя и корректно, но без упоминания о заслугах: «Иногда наши режиссеры рисуют людей умирающих эмоций. Это Кулешов. Если возьмете «По закону», то в центре картины поставлена эмоция страха. Люди боятся убить врага, люди боятся смерти, они боятся жизни. И вот картина на протяжении шести-семи частей посвящена глубококому, тонкому анализу страха перед жизнью. Не только в этой картине, но и в других картинах Кулешова расцветают умирающие эмоции. Любопытно, что Кулешов у Джека Лондона увидел страх: Ленин, когда ему читала Надежда Константиновна Джека Лондона, увидел другое. Ему понравился рассказ Джека Лондона «Воля к жизни» о том, как один человек, несмотря ни на что,

не останавливаясь ни перед чем, потеряв все, не имея ни огня, ни пищи, ни жилища, ползет, как зверь. Воля к жизни горит, но угасая ни на одну секунду. Вот что нужно было видеть у Джека Лондона, вот что нужно видеть в нашей действительности. Если художник будет знать жизнь, любить жизнь, если он будет говорить правду о ней, то он произведений об умирающей эмоции не создаст».

В. Шкловский, автор сценария «По закону», до сих пор с обидой вспоминает эти слова. В своей книге «Эйзенштейн» Виктор Борисович замечает: «...покойный С. Динамов говорил не только обидно, но и неверно. Владимиру Ильичу из рассказов Джека Лондона понравился только один — «Воля к жизни». Когда Надежда Константиновна читала ему другие рассказы, Ленин говорил о неудачах писателя, об единичности удачи». Далее Шкловский размышляет об истинном содержании фильма, который, конечно, не является произведением об «умирающих эмоциях». Да и что это вообще такое: «умирающие эмоции»? Нонсенс.

Почему Динамов обратился именно к фильму «По закону» — 1926 года? Разве что из-за возможности эффектного сопоставления кулешовского понимания Джека Лондона с ленинским? Но все равно неясно, почему Динамов, человек принципиальный, с острым мышлением, обошел молчанием «Великого утешителя», ограничившись лишь намеком на него.

Кулешову туго пришлось на совещании. Понятно, что его критиковал Н. А. Лебедев. Старый арковец, он всегда считал, что Кулешов недооценивает идейные задачи искусства. Это он повторил в своем выступлении. На Кулешова истерично обрушился В. Шнейдеров — у них были давние счёты по студийным делам. Понятно, наконец, что с Кулешовым полемизировал Юткевич. Они тогда расходились во взглядах на актерскую игру в кино и по ряду других вопросов. Кстати, никаких идеологических претензий к Кулешову Юткевич не предъявлял. Спор носил чисто творческий характер, хотя и не обошелся без резкостей.

Менее понятно, почему ни слова в защиту Кулешова не сказал С. М. Эйзенштейн, — ему же нравился «Великий утешитель». На совещании с большой речью, фактически докладом, выступил В. Пудовкин. Вспоминая о годах молодости, он иронически-снижительно отозвался о работе над фильмом «Луч смерти». Говоря о картине «Мать», Пудовкин счел пужным подчеркнуть: «В этой картине я прежде всего отталкивался и руками, и ногами очень упорно и от Эйзенштейна и от многого из того, что мне давал Кулешов. Я не видел возможности уместить себя, с моей органической потребностью во внутренней взволнованности, наиболее близко определяющейся для меня как «лирическая взвол-

пованность», в этой сухой и своеобразно современной форме, которую тогда проповедовал Кулешов. Приблизительно то же самое было у меня и по отношению к Эйзенштейну».

Нельзя усомниться в искренности Пудовкина. Становление его как самостоятельного мастера шло, бесспорно, и в творческом отталкивании от Кулешова и Эйзенштейна. Но, вероятно, можно было бы и объективнее, теплее отозваться о своем бывшем учителе и друге. Пудовкин говорил немало добрых слов о Кулешове в молодости, говорил он их и на склоне лет. Тогда — не сказал.

Их сказал в своем выступлении актер С. Комаров. Он подчеркнул свое неизменное уважение к режиссерскому опыту и вкусу Кулешова.

Во время совещания Лев Владимирович физически плохо себя чувствовал и, конечно, нервничал. Но он уже был закаленным бойцом, умевшим как отражать удары, так и наносить их. Он выступал в прениях. Начал с заявления: «Я сделал очень много плохих картин. Каяться я в этом здесь не буду, потому что, как бы красиво и с воодушевлением я ни говорил, все равно мне никто не поверит, потому что дело не в словах, а в делах, в работе». Далее Кулешов сосредоточился на общеэстетических, идеологических вопросах: «...для того чтобы делать хорошие картины, нужно соблюсти основное, а это основное заключается в том, что искусство должно быть партийным. Режиссер должен быть с головы до ног, всем сердцем своим, всеми помыслами партийным человеком. А это прежде всего значит, что режиссер должен знать жизнь. Он должен знать философию. Он должен знать науку и искусство. Знание определяет партийность режиссера. Совершенно ясно, что партийная работа не может быть без любви к революции, к коллективу, к партии, к нашим вождям, без социалистического отношения к труду».

Сказано это искренне, от сердца. Кулешов не отделял свою жизнь от родины, от партии. О вступлении в нее он думал еще в 1919 году, стал ее членом в 1944 году. Помню, как горячо и заинтересованно выступал Лев Владимирович на партийных собраниях во ВГИКе...

Внутренне Кулешов, конечно, не согласился с суждениями Динамова о его фильмах. Но оспаривать их было трудно: фактически Кулешов оказался в изоляции. Он стал дипломатничать. «Тов. Динамов говорил, что в моих картинах основное — это эмоции страха. Соответствуют ли эти эмоции окружающей нас жизни? Мне надо прежде всего понять и на основе этого понимания, на основе уважения и любви к рабочему классу и партийному руководству перестроить свою работу. Но я хочу, чтобы моя

перестройка и мои ошибки не вызывали злорадного восторга и общей радости».

Тут, вероятно, зал насторожился. Запахло чем-то личным. Слухи о склоках на «Межрабпомфильме» ходили уже давно.

«Я,— продолжает Кулешов,— сделал плохую картину». Заметим: «я», а не «мы». Кулешов не перекладывает ответственности на Оболенского. И тут же он бьет в яблочко по своим недоброжелателям: «И по этому поводу у нас на фабрике большое торжество, можно сказать, бурное торжество — «Кулешов сделал плохо».

С места ему возражают: «Это не так». Из президиума Динамов бросает характерную реплику: «Это у вас есть, товарищи».

Кулешов переходит от личных проблем снова к общим. «Смысл моего выступления прост. Он сводится к тому, чтобы провозгласить: да здравствует партийное искусство, да здравствует большевистская кинематография! И все те, кто этого не поймут, будут сметены революционным социалистическим вихрем, как у Пудовкина в картине «Чингисхан» сметаются консервные банки». И далее: «По-моему, советский режиссер должен иметь сердце Довженко, страстность Довженко и мудрость Эйзенштейна. Вот правильный «состав» советского режиссера». Зал встретил эти слова аплодисментами. Как режиссеры, как люди Кулешов и Довженко были почти полными антиподами. Разве что оба делали «трудные» фильмы. Но Кулешов высоко ценил искренность и открытость Довженко, смелую масштабность его мышления, хотя и критично относился к некоторым довженковским фильмам, особенно в последние годы.

Значительную часть своего выступления Лев Владимирович посвятил Эйзенштейну. «Кстати о Сергее Михайловиче, которого с этого места с очень теплыми трогательными слезливыми улыбками преждевременно хоронят. Очень многие товарищи разговаривали о Сергее Михайловиче как о покойнике. Мне хочется сказать ему, как совершенно живому человеку, которого я очень люблю и исключительно ценю: дорогой и любимый Сергей Михайлович! Юткевич сказал, что от знания лопаются, и он боится, что это случится с вами. Дорогой Сергей Михайлович, лопаются не от знания, а от зависти».

Ядовито сказано, причем Кулешов несколько огрубляет позицию Юткевича: тот не без основания предостерегал Эйзенштейна от чрезмерного рационализма в творческой работе. И сам Сергей Иосифович Юткевич в пылу полемики тоже допускал определенные перефразы. Назвал же он Эйзенштейна хотя и «гениальным мастером», но и «часто ошибающимся теоретиком».

С бегом лет не угас молодой задор у наших режиссеров-основателей. Спорщиками, что показало и Всесоюзное совеща-

ние, они были заядлыми. И порой не щадили друг друга. Но умели становиться и выше личных обид. Пройдет совсем немного времени, и Юткевич и Кулешов будут работать на одной студии. И работать вполне дружно, хотя и не без споров и тренировок.

В конце выступления Кулешов вернулся к собственной картине. «Почему я так плохо сделал картину?.. Искусство не прощает, когда человек не отдает себя целиком работе. Положение с этой картиной по целому ряду причин было такое, что я максимально работал, но я не был с ней органически связан. Это не было моим любимым детищем, и искусство этого не простило».

В середине 30-х годов перед советским кинематографом возникла задача наладить производство звуковых фильмов в наших среднеазиатских республиках. Решалась она с помощью кинематографистов Москвы и Ленинграда. Л. Кулешов получил приглашение поставить картину в Сталинабаде (ныне Душанбе) на «Таджикфильме», где работал его друг и ученик Камиль Ярматов. Приглашение пришлось по душе Льву Владимировичу. В свое время, как мы помним, он ставил фильм в Грузии. Несколько позднее выезжал в Киев, читал там лекции по кинорежиссуре и консультировал украинских кинематографистов. Убежденный интернационалист, Кулешов проявлял искреннюю заинтересованность в развитии всех отрядов нашего многонационального кино.

Кроме того, в Кулешове не умер тамбовский реалист, который мечтал о дальних странствиях. И он и А. С. Хохлова принадлежали к людям легким на подъем. Не боялись они и бытовых трудностей. Например, в Одессу, на съемку «Горизонта», махнули из Москвы на своей машине — путешествие трудное, учитывая тогдашнее состояние дорог и отсутствие каких-либо мотелей и дорожного сервиса. В Ленинград вообще ездили, как к себе на дачу, — раз пятнадцать туда и обратно. Кулешов был заядлым автомобилистом. Принимал активное участие в скоростном пробеге Москва — Ярославль — Москва. Пришел первым. Одну из поездок в Таджикистан совершил на своих колесах. Маршрут грандиозный: Москва — Горький — Казань — Чистополь — Бугульма — Оренбург — Актюбинск — Иргиз — Аральское море — Казалинск — Кзыл-Орда — Соло-Тюбе — Чиили — по берегу Сырдарьи — Чимкент — Ташкент — Ленинабад — Ура-Тюбе — Шахристанский перевал — Сталинабад. Шестнадцать дней пути, в том числе и по пустыне и, от Ташкента, по не открытой еще горной дороге. По ней ехать было страшно. Зато в столице республики Кулешова и Хохлову ждала торжественная встреча. В городском саду вывесили полотнища на таджикском и русском языках;

«Отважному автомобилисту Л. В. Кулешову, впервые проделавшему путь Москва — Сталинабад, — пламенный привет». В его честь состоялся митинг.

Немало поездил Кулешов по Таджикистану и Узбекистану — Самарканд, Бухара, Вахшская долина, Гиссар, Курган-Тюбе, Шахристанский перевал. Как всегда, он не расставался с фотоаппаратом. Снимков делал множество и на высоком профессиональном уровне. Иные из них печатали в центральной прессе, в том числе в «Правде». Фотолюбителем (а еще и охотником) Кулешов был не менее страстным, чем автолюбителем. Но, конечно, самой большой его страстью оставался кинематограф. Чтобы ставить фильм, он готов был отправиться и за тридевять земель.

Еще в Москве договорились, что Кулешов будет снимать картину по роману основоположника советской таджикской литературы Садриддина Айни «Дохунда». Это роман о революции, об установлении Советской власти в республике. Главным героем является Едгор по прозвищу Дохунда (нищий). Роман рассказывает о его трудной жизни, о его всепоглощающей любви к красавице Гюльнор, которую насильно выдают замуж за богача. Затем Едгор становится бойцом Красной Армии. В освобожденном Таджикистане он встречается с Гюльнор, она по-прежнему его любит. Они находят свое счастье.

Сценарий фильма написал О. Брик, который отнесся к своей работе серьезно и с энтузиазмом. Вместе с Кулешовым он ездил по республике, знакомясь с ее бытом и достопримечательностями. Оба они тщательно изучали исторические источники, Коран, читали редкие книги о Средней Азии. Встречались с Айни, который одобрил сценарий. Кулешов называет его «отличным». Я бы воздержался от столь высокой оценки, но, действительно, сценарий неплохой, основательный, хотя и чуть скучповатый. Кулешов сделал несколько вариантов режиссерского сценария. «Предварительный», в котором литературный текст «группировался в режиссерском замысле» и был снабжен иллюстративным материалом — фотографиями места действия, костюмов, исторических зданий и т. д. «Окончательный» — с зарисованными кадрами и графической записью звука. «Этот сценарий делался после репетиций с актерами, причем все актерские кадры были не нарисованы, а сняты на фото и потом уже дорисованы и подготовлены, чтобы создать примерную обстановку, которой на репетициях не было».

В состав съемочной группы вошли как московские, так и таджикские кинематографисты. Натурные съемки велись в республике, павильонные, их было больше, — в Москве, на «Межрабпом-

фильме». Кулешов мотался из одной столицы в другую. Энергии у него хватало. Все шло вроде бы нормально. А потом произошло непоправимое. Вот как об этом рассказывает Кулешов.

«Отснятый материал фильма был хорошим, но он не был смонтирован, мы привезли его с дублями, повторными вариантами, бракованными кусками. Так и было запланировано — монтаж материала удобнее всего было производить в Сталинабаде. Но в дни нашего приезда на одном из больших собраний без нашего ведома был показан несмонтированный материал фильма. Естественно, что некинематографисты ничего не могли понять, не смогли оценить и материал, тем более что актеры говорили по-русски, а русский язык многие не знали. Все были в недоумении. Работники студии растерялись и испугались, пожаловались в Москву — председателю Кинокомитета Б. Шумяцкому. А он дал указание «картину прекратить, отснятый материал положить на полку». Мы после этого пробовали все-таки смонтировать материал, но вокруг съемок разразились такие «страсти», которые могли кончиться для нас в те годы трагически... Работники студии во главе с Камилем Ярматовым с нами тепло простились, и мы благополучно уехали в Москву, с сожалением оставив незаконченной полюбившуюся нам картину».

Трудно комментировать эту историю. Она столь же туманна, как и грузинская эпопея Кулешова. Ясно одно: дело тут было не только в том, что присутствовавшие на просмотре не поняли показанную им ленту. Дело обстояло значительно серьезнее. Как свидетельствует историк таджикского кино А. Ахроров, тогда прекратили производство почти всех картин, которые снимали совместно русские и таджикские кинематографисты: «Соловьиные ворота»*, «Бабий бунт», «Дехкане». В кулешовском «Дохунде» местная пресса усмотрела «грубое искажение реальной действительности и неправильную схематическую трактовку образов произведения».

Ахроров оспаривает это мнение. Он справедливо указывает на позитивное значение кулешовской работы для развития таджикского кино. По ходу съемок фильма «Дохунда» Л. Кулешов готовил таджикских кинематографистов к постановке будущих звуковых фильмов. Так, К. Ярматов приобрел необходимую практику, что пригодилось ему в будущей картине «Друзья встречаются вновь». Творческий опыт создателей фильма «Дохунда», так и не увидевшего экрана, использовался и позднее. Режиссер В. Кимягаров в период работы над своим фильмом «Дохунда» (1956) изучал материалы кулешовской постановки. Но судьба смонти-

* Кулешов принимал участие в «доводке» сценария этого фильма.

рованного материала, оставленного Л. Кулешовым в свое время в Душанбе, пока остается неизвестной».

Тут есть некоторое противоречие с Кулешовым: тот пишет, что не успел смонтировать материал. Но дело не в этом. Так или иначе, от кулешовского «Дохунды» не сохранилось даже того минимума киноматериалов, какие остались от «Бежина луга» С. Эйзенштейна. Аналогия с «Бежиным лугом» возникает непреднамеренно. В данном случае поразительна синхронность их творческих судеб.

1935 год — оба режиссера начинают работу над своими фильмами. 1936 год — отснятый и несмонтированный материал смотрят соответственно в Сталинабаде и в Москве. Кулешову сразу закрывают картину, Эйзенштейну предлагают снять второй вариант. В 1937 году на «Бежин луг» накладывается окончательное вето. Как раз в эти годы ведется кампания против формализма. Сначала в музыке — после статьи «Сумбур вместо музыки» о Д. Шостаковиче, — затем и в других видах искусства. В формалистах ходят Эйзенштейн с Кулешовым. Правда, первый оказывается в более трудном положении. Ему достается прежде всего за «Бежин луг», он у всех на слуху. Эйзенштейн пишет покаянную статью «Ошибки «Бежина луга». О «Дохунде» же мало кто знает, Кулешова прорабатывают за старые грехи. Это несколько легче. Но он тоже вынужден выступить с самокритикой.

Затем кампания против формализма несколько сворачивается. Эйзенштейн пишет вместе с П. Павленко сценарий «Александр Невский». Фильм выходит на экран в 1938 году и получает широкое общественное признание. У Кулешова дела складываются несравненно хуже. Он неустанно думает о новых постановках. Еще в 1936 году пишет вместе с Н. В. Рыжковым литературный сценарий по мотивам рассказа А. И. Куприна «Белый пудель». В 1937—1940 годах предлагает студиям массу творческих заявок: «Герой», «Лодка в открытом море», «На границе», «Живой факел», «Удача», «На краю страны», «Одной дорогой», «В воздухе», «Весенняя охота» и др. Пишет в соавторстве с С. К. Скворцовым литературный сценарий полнометражного фильма «Крылья победы»... Как установила киновед Е. Хохлова, «в архиве Кулешова лежат документы по двадцати пяти неосуществленным постановкам — сценарии, режиссерские разработки, записные книжки, письма, договоры со студиями и т. д., и все двадцать пять — сюжеты из советской действительности или из истории России».

Кулешов, например, мечтал создать «героическую серию» кинокартин-короткометражек, которые бы демонстрировались в кинотеатрах перед основной программой. «Тематикой картин, — писал Кулешов в письме в Наркомат обороны, — будут: героически

эпизоды из настоящего и прошлого Красной Армии, эпизоды из эпохи гражданской войны, героика национальных как современных, так и исторических войн». Вместо «героической серии» режиссеру предложили ставить фильм по роману Ги де Мопассана «Милый друг», от чего он отказался. Да и вряд ли предложили всерьез.

Почему же талантливому и опытному режиссеру чинилось столь много препятствий? Кулешов писал об этом так: «...причина сдержанного отношения к нам на производстве была прежняя — кое-кто все еще считал Кулешова формалистом». Да, администраторов-перестраховщиков в кино всегда хватало. Они не по-хозяйски, равнодушно относились к Кулешову. Ему не предлагали ни госзаказов, ни перспективных тем, отвечающих специфике и масштабу его режиссерского таланта. Мало помогали ему друзья и коллеги. В значительной мере он был предоставлен самому себе и бился как рыба об лед. Однако надо сказать без обиняков и о другом. Отнюдь не все, что после «Великого утешителя» предлагалось Кулешовым для постановки, представляло реальный интерес и заслуживало поддержки. Среди его сценариев 1933—1939 годов есть неплохие, даже хорошие, но ни одного равного по своему идейно-художественному потенциалу тем литературным материалам, по которым были сняты «Мы из Кронштадта», «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Человек с ружьем», «Александр Невский», «Член правительства», «Суворов», не говоря уже о «Чапаеве»...

Может быть, у Кулешова был неразвитый эстетический вкус? Нет, человек интеллигентный, культурный, он вполне разобрался в том, что хорошо и что плохо в литературных произведениях. Но разобрался подчас отвлеченно от собственной работы в кино. Известно, что нередко ставят слабые картины по сильному сценарию. Но нельзя создать стоящий фильм по сценарию слабому. Если такое и происходит, то, значит, в процессе съемок стихийно или сознательно возник новый сценарий. Эту простую, но и сложную истину Кулешов долгое время не понимал в полном объеме и значении. С бауэровской своей юности бесконечно влюбленный в новое искусство, он переоценивал роль в нем режиссуры, интерпретации. «Монтажом можно сделать все». Это — великое открытие, но впоследствии оно обернулось против Кулешова. Монтажом, как и другими режиссерскими инструментами, можно сделать многое. Однако не все...

О причинах кулешовских неудач подробно пишет С. Юткевич в своем послесловии к книге «50 лет в кино». Он подчеркивает, что нельзя «объяснить трудности развития Кулешова ограниченностью его тематики, тем самым «американизмом», за спиной ко-

того он якобы прятался, убегая от проблем современной советской действительности. Нет более несправедливого обвинения, Да, действительно, он любил американское кино, учился технологии кинематографии на его опыте. Но по самой своей сути он никогда не был тем, кого называют «западником». Юткевич говорит о тех несправедливых нападках, которым частенько подвергался Кулешов и которые мешали ему жить и работать. «Но подлинная сущность тех драматических противоречий, которыми отмечена его судьба, гнездились прежде всего во внутреннем и часто даже не до конца осознанном разрыве между чаемым и осуществленным, между стремлениями и возможностями, между задуманным и выполненным».

Переломным моментом в творческой биографии Кулешова явился фильм «По закону». Поиск нового экранного языка органично слился в нем с глубоким анализом мира человеческой души. Что обусловило такое слияние? Что сделало фильм произведением волнующим и масштабным? Режиссерское умение? Разумеется. Но в не меньшей, если не в большей степени и сам литературный материал, на который оно было направлено. Овладевая им и споря с ним, Кулешов вышел на серьезные социальные обобщения. «Именно после «По закону», — замечает Юткевич, — можно было предположить, какой невиданной силы достиг бы Кулешов, если бы свойства его таланта столкнулись с драматургией Горького или творчеством Достоевского. Какими невиданными гранями засверкало бы его дарование, когда бы оно отшлифовалось в соприкосновении с материалом, способным оказать сопротивление тому, что считал он для себя теоретически непреложным».

Но Кулешов по ряду причин, о которых уже шла речь выше, не понял уроков собственного фильма. Сосредоточившись на решении преимущественно профессиональных, кинематографических задач, он не пошел навстречу большой литературе. Или, точнее, он сделал это со значительным опозданием — в «Великом утешителе», а затем снова ушел от нее. Замкнувшись в кружке Брика, Кулешов после смерти Маяковского оказался во многом внутренне отгороженным от литературного процесса. В отличие от Эйзенштейна, Пудовкина, Юткевича, Ромма у него не установилось прочных контактов с ведущими советскими писателями и кинодраматургами 30-х годов. Сценарии и заявки он писал либо сам, либо, чаще, в соавторстве с литераторами не первого ранга. Откуда же тут было взяться сценарию высокого класса? Собственное литературное дарование Кулешова намного уступало режиссерскому. Он подумывал об экранизациях русской и советской классики (Куприца, Серафимовича, Маяковского, возможно —

Л. Толстого), но и в этом случае ему был необходим сильный соавтор. В итоге образовался замкнутый круг, который Кулешов упорно пытался разорвать целых семь лет, что удалось ему лишь в 1939 году.

Это семилетие — самое тяжелое в биографии Льва Владимировича. Может быть, и не выдержал бы он всех ударов судьбы, если бы не находилась с ним рядом Александра Сергеевна. Его добрый гений. Легче, когда горести делятся пополам. Кулешов и Хохлова не падали духом, не озлобились, а продолжали жить полной жизнью. Встречались с друзьями, путешествовали, бывали в театрах, часто выезжали на природу. Но главным, что помогало им чувствовать себя нужными людям, являлся ВГИК.

Любопытное явление. Как бы дурно ни складывались дела у Кулешова на студии, как бы резко ни прорабатывали его на совещаниях и в прессе, практически никто и никогда не ставил под сомнение его как педагога. Ему отказывают в постановке, увольняют со студии (1936 год), но назначают заведующим кафедрой кинорежиссуры во ВГИКе и и. о. профессора*. Казалося бы, тут нет логики. Логика есть. В руководстве кино на Кулешова смотрят как на высококвалифицированного «спеца», которому хотя и рискованно доверить самостоятельную постановку, но опыт и знания которого надо всемерно использовать. Лев Владимирович знал об этой позиции, и если бы он ее принял, то жилось бы ему, вероятно, во сто крат спокойнее. Тогда, однако, он не был бы Кулешовым.

Стоит подчеркнуть: ВГИК отнюдь не являлся для Кулешова тихим убежищем, куда заползают, чтобы зализывать раны. Нет, институт, а ранее техникум кинематографии, он любил и ценил и в печальные и в радостные дни. И работать там хотел всегда, вне зависимости от того, как складывалась ситуация у него на студии. Преподавать, просвещать являлось для Кулешова совершенно насущной потребностью. По его убеждению, подлинный мастер есть тот, кто, снимая сам, учит других. Он нужен молодежи, а молодежь нужна ему. Общение с нею позволяет отточить и проверить свои идеи и держать руку на пульсе времени.

Краеугольным углом кулешовской педагогики (она, к сожалению, изучена пока очень слабо) является принцип органического единства теории и практики с нажимом на последнюю. Его

* В звании профессора он утвержден в 1939 г., и тогда же ему была присвоена ученая степень кандидата искусствоведческих наук без защиты диссертации. Докторскую диссертацию он защитил в 1946 г.

так и называли: режиссер-практик. В своих лекциях по кинорежиссуре как студентам, так и слушателям Академии режиссуры (это было нечто вроде теперешних Высших режиссерских курсов) он входил в мельчайшие детали профессиональной работы, был предельно конкретен — несколько в ущерб общим вопросам киноэстетики. Их он касался обычно лишь попутно, либо отвечая на вопросы. С другой стороны, ему в то время (как «спецу») и не целесообразно было особенно выходить за пределы практической режиссуры.

Но он и не замыкался в ней. Кулешов вкупе с Эйзенштейном многое сделал, чтобы внедрить во ВГИКе единые учебные планы, утвердить принцип комплексности, системности в подготовке творческих кадров. В письме к начальнику комитета по делам кинематографии С. С. Дукельскому (ноябрь 1938 года) — оно подписано Кулешовым, Эйзенштейном и директором ВГИКа — подчеркивается, что «институт должен стать центром кинематографического воспитания молодежи». Для этого надо прежде всего привлечь «в состав профессуры лучших кинопроизводственников, теоретиков и практиков искусства, мастеров театра, инженеров кинематографии». Необходимо обеспечить синхронность обучения режиссеров, актеров, операторов. «Текущая учебная съемка, отдельные лекции, производственная практика могут и должны быть объединены». Большое значение придается научно-методической работе, для чего надобно создать соответствующие условия: «Составление единых программ, создание учебников, проведение производственной практики возможно только в условиях существования центрального учебного и научно-исследовательского института...».

...В те годы у Кулешова установились особо близкие отношения с Эйзенштейном. Симптоматично, что последней, предсмертной работой Эйзенштейна явилось его письмо (неоконченное) к Кулешову — о цвете в кино. «Я, — с гордостью и по праву вспоминал Лев Владимирович, — ни разу не выступал против Эйзенштейна. Я всегда говорил о нем так, как теперь говорят все».

Приходя к Александре Сергеевне Хохловой, я с особым почтением поглядываю на старый диван с высокой спинкой. На нем сидел Сергей Михайлович. В один из самых тяжелых своих дней, когда его прорабатывали за вторую серию «Ивапа Грозного», он после заседания кафедры приехал к Кулешову и Хохловой. Просидел до позднего вечера и нашел в себе силы мечтать о горячем воздушном пироге с мороженым внутри. Шутил. Потом говорил об исправлении фильма.

Кулешов и Эйзенштейн бывали в гостях друг у друга, но чаще встречались на работе. Вместе посещали лекции о системе Ста-

ниславского, которые читал в Академии режиссуры при ВГИКе М. Кедров, вместе принимали приемные экзамены в институт, вместе решали кафедральные вопросы, обговаривая их предварительно по телефону. «Наша связь с Эйзенштейном,— писал Кулешов,— была настолько постоянной, что даже кафедрой киорежиссуры в институте мы заведовали по очереди: когда по «неумолимым предопределениям» ругали меня, во главе кафедры был Сергей Михайлович, когда же эти «предопределения» были направлены на Эйзенштейна, заведовал кафедрой я».

Работая во ВГИКе, Эйзенштейн написал свою грандиозную «Программу преподавания теории и практики режиссуры». Она обсуждалась на кафедре киорежиссуры при активном участии Кулешова. Сам же он подготовил курс киорежиссуры, составивший основное содержание книги-учебника «Основы киорежиссуры» (Кулешов закончил ее в 1939 году, а вышла в свет она в 1941 году). Это являлось своего рода введением в курс режиссуры, который читал Эйзенштейн. Он написал предисловие к кулешовскому учебнику, куда была включена эйзенштейновская статья «Монтаж 1938». Но об учебнике стоит сказать подробнее. Это издание — уникальное в советском, да, пожалуй, и в мировом киноведении.

Вот как его представлял читателю Сергей Эйзенштейн: «О нашей кинематографии и об отдельных ее дисциплинах написано довольно много и многосложно. И, пожалуй, только Л. В. Кулешову удастся впервые легко и просто и вместе с тем не вульгаризируя изложить в одной книге тот большой коллективный практический опыт, который собрала наша кинематография за двадцать лет своего славного существования... Рассчитанная не только на студента или молодого профессионала, но и на всех тех, кто в таком множестве в нашей стране горит интересом к родному киноискусству, книга нигде не уходит в чрезмерное или спорное теоретизирование или в излишнее углубление проблем, но все время стремится разрешить свою главную задачу: быть доступной, популярной, увлекательной и умеющей простейшим путем рассказать о сложнейших сторонах нашего дела».

Книга * состоит из шести больших глав, охватывающих весь процесс режиссерского «делания» фильма. Текст ее обильно пропизан фотокадрами и рисунками, мастерски выполненными старым другом Кулешова — Петром Галаджевым. Ей присуще четкое дидактическое построение. Каждая глава разбита на маленькие подглавки — жирным шрифтом выделено их основное содер-

* Кулешову в работе над пей помогали А. С. Хохлова и С. К. Скворцов.

жание. В конце главы даются задания (упражнения) по самостоятельной работе и вопросы, опять-таки мобилизующие на самостоятельное изучение материала. Автор не претендует на глобальные обобщения; он предупреждает во введении, что в книге изложена лишь «азбука практики и теории режиссерской работы (причем практике уделено основное внимание)». Примечательно, что первый вопрос, который задается в первой главе («Начало»), такой: «Что вы читали?» Обучение молодого режиссера должно начинаться, по мысли Кулешова, с воспитания в нем любви к художественной литературе, прежде всего к классике. Кулешов называет имена великих писателей, которых надо знать в первую очередь: Шекспир, Пушкин, Гоголь, Некрасов, Толстой, Горький, Маяковский...

Далее он коротко, пожалуй, слишком коротко, знакомит читателя с такими понятиями, как идея, образ и мастерство в искусстве, и переходит собственно к кино. Столь же лаконично указывается, что оно искусство синтетическое, коллективное. Главная фигура в кинопроцессе — режиссер. Какими же качествами должен он обладать? Разумеется, талантом. «Но,— Кулешов верен себе,— запомните: художественные произведения не создаются «найтием свыше», внезапно осенившим «вдохновением». Этого не бывает. Художественные произведения и, следовательно, кинокартины создаются в результате большой, упорной и кропотливой работы».

Специальная глава отведена проблеме сценария. Кулешов теперь всячески подчеркивает его значение. В качестве образцового примера он называет сценарий «Чапаева» и детально его разбирает. Затем анализируется, каким должен быть режиссерский сценарий. Кулешов говорит о необходимости при его создании сохранять верность литературному первоисточнику, но и не впадать в педантичный буквализм: «...вам придется иногда доделывать, додумывать — «переводить» повествовательные места авторского сценария на язык кинодействия». Снова пример. Кулешов дает собственную монтажную разработку повести Н. Гоголя «Тарас Бульба», уделяя основное внимание эпизоду «Смерть Андрея». Разработка интересная, глубокая, тем не менее автор считает необходимым предостеречь будущих режиссеров: не увлекайтесь «единоличным» написанием сценария. Разумеется, есть режиссеры, которые сами себе пишут сценарий. Но это не правило и не должно быть правило. Это исключение. У каждого — своя профессия. В качестве примера лучшего режиссерского решения приводится отрывок из монтажной записи картины «Чапаев». Деловой совет молодым режиссерам: рисуйте будущие кадры, развивайте свое зрительское воображение...

Думаю, что нет необходимости излагать все содержание учебника. Его лучше прочесть самому. Назову лишь остальные его главы: «Работа с актером», «Художник, оператор, композитор, звукооператор», «Съемка, озвучание, окончательный монтаж». И очень короткое заключение, скорее — обращение к будущим режиссерам: «Становясь кинорежиссером, никогда не забывайте о вашей ответственности перед многомиллионным зрителем — вам доверяется важнейший участок на политическом и культурном фронте. Будьте достойны высокого звания советского кинорежиссера, боритесь всеми силами за высокое кинематографическое искусство, несущее народу свет правды и культуры».

Конечно, «Основы кинорежиссуры» не столь личная книга, какой является кулешовское «Искусство кино» или «Репетиционный метод в кинематографии». Кулешов излагает коллективный опыт советской кинематографии. И в этом-то особое достоинство книги, делающее ее учебником. Она хорошо была принята нашей общественностью. Впоследствии ее перевели на японский, испанский, итальянский, чешский, китайский и другие языки. Отдельные главы печатали и на родине кинематографа — во Франции, предисловие к их публикации написал Жорж Садуль (1966). Кино развивается быстро. И многое в кулешовском учебнике теперь устарело. Это понимал и сам автор. Он собирался переработать его для второго издания. Однако и сегодня «Основы кинорежиссуры» читаются с интересом и пользой: припадаешь к истокам экранного искусства и его теории.

Как помним мы из школьных уроков истории, один упрямый римский сенатор любую свою речь заканчивал призывом: «Карфаген должен быть разрушен». У Кулешова был свой Карфаген — он непременно хотел разрушить стены, отделяющие его от съемочной площадки. И добился своего. Помогли два обстоятельства. Ему поручили читать лекции о киноискусстве для руководящих работников кино. Читал он эти лекции у себя дома. Его слушатели могли убедиться, что не так страшен черт, как его рисуют: никакой Кулешов не «формалист», а серьезный, знающий режиссер. За него и Хохлову хлопотал также депутат Верховного Совета СССР народный артист СССР И. М. Москвин. В итоге Кулешову поручили ставить картину «Сибиряки» по сценарию А. Витензона на студии «Союздетфильм», в которую был преобразован «Межрабпомфильм».

Сценарий был слабый, что Кулешов прекрасно понимал. Но отказываться было нельзя: задание надо выполнять. Кулешов верил в общественную нужность фильма «Сибиряки» и работал

над ним с присущей ему энергией и ответственностью. Более того, он постарался даже, хотя это было совсем не в моде, поставить и решить в фильме и некоторые экспериментальные задачи. Тогда ревностно следили, чтобы актеры в ходе съемок не отходили от текста утвержденного сценария. Кулешова же совершенно не удовлетворяли ходульные диалоги, написанные А. Витензоном. Работая с актерами-детьми, Кулешов и Хохлова — она являлась вторым режиссером — рассказывали юным исполнителям «содержание сцен, а разыгрывали их они своими словами, и это получалось свежо, естественно — совсем как в жизни».

Вместе с одаренным оператором М. Кирилловым режиссер применил в фильме прием «субъективной камеры». (Впервые он его применил в ленте «По закону».) Коляшущиеся верхушки деревьев сняты снизу панорамой с точки зрения раненого мальчика, которого везут на телеге. Кое-кто на предварительных обсуждениях «фыркал» по этому поводу: дескать, «пьяный» лес. Кулешов не изжил своего «формализма». Но находка — критика ее одобрила — оказалась весьма перспективной. К «субъективной камере» впоследствии широко обращались в нашем кино. Помните знаменитую сцену смерти Бориса в картине «Летят журавли» режиссера М. Калатозова и оператора С. Урусевского? В сущности, экспериментальным явилось и выступление А. Хохловой в эпизодической роли крестьянки Пелагеи. Актриса — как считалось, гротесково-эксцентрического плана, «урбанистка» — сумела создать проникновенный и неожиданный образ простой русской женщины. Пожалуй, самый живой в фильме.

В «Сибиряках» умело применялись комбинированные съемки, в чем большая заслуга оператора Кириллова. Натурные съемки велись в Подмосковье, но никто не усомнился в их «таежном» происхождении. Русская природа предстает в картине в своей дивной красе и величавости.

Фильм был готов к концу 1940 года*. Его хорошо приняли на студии. В частности, о нем тепло и взволнованно говорил ее художественный руководитель С. И. Юткевич. Кинематографисты, если не все, то многие, искренне радовались за Кулешова: его долголетний простой вызывал к нему сочувствие и симпатию. Фильм приветствовал В. Шкловский («Искусство кино», 1941, январь). Он отметил, что «режиссер наполнил схемы сценария

* Примерно в то же время Кулешов вместе с Хохловой по поручению Кинокомитета в крайне сжатые сроки отчасти переснял и полностью перемонтировал чужой «заваленный» фильм — «Случай в вулкане».

очень ценным, хорошим вдохновенным». «В «Сибиряках», — писал критик и драматург О. Леонидов, — мы видим как бы второе рождение Л. В. Кулешова, пришедшего к современной нашей теме с взволнованностью настоящего художника и во всеоружии высокого мастерства».

Леонидов, Шкловский, Юткевич — люди кулешовского поколения. Но фильм встретил поддержку и у новой генерации кинематографистов. С большой аналитической статьей выступил о нем молодой Ростислав Юренев: «Сибиряки» — безусловно удача режиссера. И не потому, что режиссерское мастерство поразительно. Короткий срок и дешевизна постановки, чудеса кулешовского монтажа, чудеса дорисовки кадра, полное и свободное владение всеми техническими возможностями — все это налицо, но это не удивляет, это — не основное. Найдена возвышенная простота, найдено верное ощущение жизни».

Однако сам Кулешов отнесся к своей работе сдержанно. «Эх, не хватило таланта», — с досадой вырвалось у него после одного из просмотров. Дело было не в нехватке таланта. Дело было в другом. В самой теме и сюжете фильма, в его сценарии, о слабости которого, к слову сказать, писали все рецензенты. «Сибиряки» не стали и не могли стать действительно крупным художественным явлением. Почти все его персонажи «придуманы», картонны, а картон — недолговечный материал. Заслуживая поддержки на фоне кинопродукции своего времени, фильм, однако, остался в этом времени, не перешагнув через него.

Еще в период съемок «Сибиряков» Кулешову предложили ставить фильм о Михаиле Фрунзе — по сценарию А. Фадеева и Л. Никулина. Первоначально им собирался заниматься Эйзенштейн. Но потом он от него отошел. Кулешов же страшно загорелся этой идеей. Он сразу вспомнил молодость, свою работу над картиной «На красном фронте», свои поездки на фронты гражданской войны. Но прежде всего его вдохновляла личность Фрунзе — крупная, героическая. Кулешов понимал глубокую актуальность фильма о выдающемся полководце-революционере в тот исторический момент, когда Европа уже полыхала пламенем уничтожительной войны.

Правда, сценарий — в нем меньше ощущался Фадеев, гораздо больше Никулин — оставлял желать лучшего, что, по-видимому, и смутило Эйзенштейна, но не Кулешова. Он рассчитывал, что в данном случае было вполне обоснованным, «довести» сценарий в ходе подготовки к съемкам. Как установила Е. Хохлова, 17 января 1941 года в Комитете по делам кинематографии со-

стоялась первая официальная встреча режиссера с авторами сценария (Л. Никулина он знал еще с 1915 года). Однако 23 января директор студии «Союздетфильм» К. Фролов предложил Кулешову до «Фрунзе» (так теперь назывался сценарий) поставить «Комедант снежной крепости» А. Гайдара. Режиссер отказался. Руководство сдалось — Кулешову разрешили постановку «Фрунзе».

«С 6 февраля, — пишет Е. Хохлова, — началась каждодневная работа над сценарием. В основном она проходила дома у Кулешова. В его архиве хранятся сценарий с правкой Фадеева, материалы о Фрунзе, собранные Фадеевым и Никулиным, которые те передали Кулешову для ознакомления, огромные листы с записанными на них отдельными эпизодами. Каждый эпизод подробно обсуждался Фадеевым, Никулиным и Кулешовым, после этого в него вносились пометки и исправления. Одновременно Кулешов вел работу и над режиссерским сценарием. В результате в сценарий были внесены кое-какие поправки: изменились начало и финал, некоторые сцены, были добавлены отдельные детали, точнее характеризующие героев». Поправки эти не «кое-какие», а довольно существенные.

Однако по неизвестным причинам Кинокомитет решил отложить съемку «Фрунзе» до осени 1941 года. Настояли, чтобы Кулешов сначала поставил детский оборонный фильм — «Комедант снежной крепости». Вместе с Гайдаром они пишут, точнее, отделывают набело сценарий в подмосковном Доме творчества кинематографистов, в Болшеве. Как видим, теперь у Кулешова устанавливаются близкие контакты с крупнейшими советскими писателями. Сначала с А. Фадеевым, потом с А. Гайдаром. Кулешов вспоминает, что с Гайдаром они «нашли такой общий творческий язык, что совместная работа стала... огромным удовлетворением, как будто бы... вместе съели сто пудов соли. Сценарий был в три дня сделан, в свободное время... гуляли, фотографировались, веселились, ходили в лес».

Весной 1941 года Кулешов находился в прекрасном настроении и в отличной творческой форме. Весь в замыслах и надеждах. Но им не суждено было сбыться. Все перевернула война. Солнечным воскресным днем 22 июня Кулешов собирался поехать на охотничий стэнд, чтобы пристрелять свои новые ружья. К нему пришел брат — Борис Владимирович. Александра Сергеевна ушла на рынок. По привычке Кулешов включил радио. Война. Разбойничье нападение фашистской Германии на нашу страну.

Кулешов и Хохлова сразу же поехали на студию. Там собрались все. Дирекция тоже была на месте. «Нам предложили за-

быть о «Фрунзе» и «Команданте снежной крепости» и немедленно уезжать с Гайдаром опять в Болшево, где мы должны были в пятнадцать дней написать сценарий второй серии «Тимура» на тему войны. На возражение Кулешова против этой работы, так как первую серию снимал режиссер А. Е. Разумный, последовал ответ: «Таков приказ председателя Комитета, а сейчас — война, и приказы должны выполняться по-военному. Что же касается Разумного, то он уже снимает картину «Бой под Соколом» и будет ее продолжать».

Снова работа с Гайдаром в Болшеве, на этот раз в опустевшем, тревожном. Сценарий написали в десять дней. Вскоре Гайдар отбыл на фронт, а Кулешов начал снимать фильм «Клятва Тимура». На фронт режиссеров художественного кино не отпускали. Началась эвакуация студии и ВГИКа. Съёмочная группа «Клятвы Тимура» выехала для съемок под Ульяновск.

Работа протекала в тяжелой обстановке. Не хватало аппаратуры и пленки. Резко сократился штатный состав группы. Каждый член коллектива, включая и актеров, трудился за двоих и троих. Плохо было с жильем и питанием. Предметом особых забот являлись юные исполнители. Так получилось, что вынуждена была уехать мать Л. Щипачева (Тимура). Александра Сергеевна и Лев Владимирович его как бы усыновили, он жил у них. Ходил с Кулешовым на охоту — ныне это стало не развлечением, а необходимостью.

Закончив натурные съемки, намеревались вернуться в столицу. Это оказалось невозможным. В товарном вагоне отправились в Уфу. Там в фойе городского театра сняли несколько сцен. Из Уфы целый месяц добирались до Сталинабада, куда эвакуировался «Союздетфильм». Наконец, с грехом пополам, — материально-техническая база сталинабадской студии была крайне бедной, — кончили фильм. Вышел он на экран в конце 1942 года. Фильм технически несовершенен. Публика приняла его прохладно, в критике он прошел незамеченным. Не мог сильно взволновать зрителя тех суровых лет экранный рассказ о хорошем мальчике и его друзьях, помогавших семьям фронтовиков, следящих за соблюдением светомаскировки и тушащих пожар, вспыхнувший от фашистской бомбы. Это был вчерашний день войны и тыла. Дети нашей страны, как и взрослые, переживали уже тяготы и трудности совсем иного масштаба и остроты.

В Сталинабаде Кулешов вместе с Хохловой поставил еще два фильма. Для «Боевого киноборника» он снял киноновеллу по рассказу Л. Кассиля «Учительница Карташева» — о подвиге сельской учительницы, спасшей своего ученика от немецкого мотоцикла. Фильм не увидел экрана: в тот момент было принято ре-

шение прекратить выпуск «Боевых киноборников». Второй фильм — «Мы с Урала». Авторы сценария Е. Помещиков и Н. Рожков. Оператор И. Горчилин. Отметим среди актеров А. Консовского и Я. Жеймо, а также С. Филиппова, П. Галаджева, С. Мартинсона, С. Комарова, Н. Никитина. Фильм шел в прокате, и не без успеха, в 1943—1944 годах. В нем рассказывалось о патриотическом труде молодых ребят, выпускников ремесленного училища, на крупном оборонном заводе.

Этот фильм — последний в режиссерской биографии Льва Кулешова.

И в эвакуации и по возвращении в Москву Кулешов много думал о новых постановках, о работе на студии. Но жизнь распорядилась по-своему. В 1944 году его неожиданно-негаданно назначают директором ВГИКа, тогда же он награжден орденом Трудового Красного Знамени. Замечательный организатор-производственник, Кулешов, однако, никогда не помышлял об административной карьере и не имел к ней склонности. Но и отказываться от назначения он не считал себя вправе. Шла война, институт недавно вернулся из Алма-Аты, учебный процесс надо было налаживать заново. Выговорив условия, что будет директором не более двух лет, Лев Владимирович активно принимается за дело. Надо! Он хлопочет о новой мебели, достает уголь для отопления института, выпрашивает на студиях пленку и аппаратуру, собирает разбросанных по всей стране педагогов...

К 1946 году положение выправляется, и Кулешов покидает директорское кресло, его просят остаться заместителем директора по творческим вопросам, что, конечно, ему ближе. Одновременно он заведует кафедрой кинорежиссуры, ведет режиссерскую мастерскую. В 1947 году кинематографическая общественность отметила 30-летие творческой деятельности Кулешова и Хохловской.

В их честь состоялся большой вечер в Доме кино. В «Искусстве кино» появилась статья о юбилярах, написанная И. Долинским.

В ней отмечается, что «в большом процессе становления и развития советского киноискусства Льву Владимировичу заслуженно принадлежит видное место». В качестве самых крупных кулешовских достижений Долинский называет картины «На красном фронте», «Сорок сердец», «Горизонт», «Клятва Тимура», особенно выделяет «Великого утешителя». В положительном контексте рассматриваются и ранние экспериментальные работы режиссера, в частности «фильмы без пленки». Без каких-либо эпитетов, так сказать, объективистски, упоминаются «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков», «Луч смерти» и «По закону». Почти одобрительно говорится о «Журналистке» и «Два — Бульди — Два». Как пример «серьезных ошибок» приводится «Веселая канарейка» и книга «Искусство кино». Высокую оценку получает научно-педагогическая деятельность Кулешова во ВГИКе, а также учебник «Основы кинорежиссуры». Для своего времени статья прогрессивная, она делает честь критике.

Однако до подлинно верной и всесторонней оценки Кулешова в киноведении еще далеко. В 1947 году выходит в свет книга Н. А. Лебедева «Очерк истории кино СССР. Немое кино». Мы уже имели повод ее цитировать. Специальная глава в ней посвящена Кулешову, «формальному революционеру». Не отрицая новаторского значения его режиссерских экспериментов, автор подчеркивает, что Кулешов «не был художником революции в глубоком смысле этого слова».

Н. Лебедев писал искренне то, что думал. И для Кулешова его суждения не являлись чем-то неожиданным, хотя и уязвляли. Но дальше пошло хуже. «Очерк» подвергся резкой проработке, чему была посвящена серия статей в журнале «Искусство кино». Более всего критиковалась лебедевская концепция новаторов и традиционалистов, — на мой взгляд, самое ценное в теоретических воззрениях Николая Алексеевича Лебедева. При всей своей схематичности она схватывала основное в кинопроцессе 20-х годов: принципиальную борьбу в нем противоположных, хотя и тесно сплетенных друг с другом художественных тенденций и течений. Правда, самое это сплетение Лебедевым не рассматривалось, не выявлялось. Но для Кулешова огорчительнее было иное. Едва ли не все критики «Очерка» ругательно ругали Лебедева за якобы переоценку, чуть ли не захваливание Кулешова. «Считая формалистический фильм «Мистер Вест» «анекдотом, разыгранным в форме безобидной эксцентрической комедии», Н. Лебедев вместе с тем утверждает, что эта картина — «...крупная веха в процессе становления советского киноискусства»!! Далее автор «Очерка» снисходительно, благожелательно относится к самооценке Кулешова как «формального революционера», не замечая, что это выглядит как оправдание формализма». Это из одной статьи, а вот из другой: «Лебедев видит заслугу Кулешова в «теоретическом и экспериментальном изучении» законов киноискусства, в осознании «главных специфических особенностей немого кино», причем вслед за высказываниями Кулешова тех лет трактует эти «специфические особенности» в полном отрыве от идейного содержания фильмов. Его даже не очень смущает то обстоятельство, что эти «открытые молодым Кулешовым «законы» являлись мешаниной из американского монтажа, эстетических догм конструктивизма и теории «выразительного человека», разработанной Дельсартом и перенесенной в Россию Волконским. Применение этих «законов» обусловило основные недостатки его первых фильмов — «Похождения мистера Веста в стране большевиков» и «Луч смерти».

Я не называю фамилии авторов этих статей. Они писали в струю своего времени, впоследствии же кардинально пересмотре-

ли свои позиции. Дело не в фамилиях, а в общей тенденции. В учебных пособиях, в историях кино Кулешов длительное время оценивался крайне односторонне, несправедливо. Теперь это ушло в прошлое. Но так было. И это стоило Льву Владимировичу многих тяжелых часов и дней. Впоследствии он сам решил написать о своей творческой жизни. И сделал это вместе с А. С. Хохловой в книге «50 лет в кино», к которой мы столь часто обращались. Книжке — она посвящена памяти Сергея Михайловича Эйзенштейна — удивительно честной, чистой, правдивой.

Возьмемся, однако, к вгиковской работе Кулешова. Если в молодости ему были порой присущи групповая и личная пристрастность, субъективизм, то в зрелые годы он вкупе с Эйзенштейном последовательно проводит курс на консолидацию творческих кадров. Лев Владимирович мог кого-то любить или не любить, причем иногда он не скрывал своих антипатий от студентов руководимой им мастерской; доверялся им. Но на работу в институт он стремился пригласить и приглашал людей самых разных художественных позиций, в том числе и далеких от его собственных, — В. Пудовкина, Ю. Райзмана, С. Герасимова, Т. Макарову, Г. Козинцева, Г. Александрова, Б. Бабочкина, И. Савченко, И. Пыррева...

Я попросил профессора ВГИКа, народную артистку СССР Тамару Федоровну Макарову поделиться своими воспоминаниями о том, как ей работалось с Кулешовым.

«...Впервые я встретила и познакомилась с Кулешовым, будучи совсем неопытной актрисой, снимаясь в «Дезертире» Пудовкина в роли Греты. ...Съемки велись в Одессе... Кто знает, может быть, эта встреча в Одессе с Кулешовым спроецировала позже мою педагогическую судьбу. В 1944 году Лев Владимирович, будучи ректором Государственного института кинематографии, пригласил меня на преподавательскую работу, за что я всегда и навечно приношу ему свою благодарность. Начав свою педагогическую практику в мастерской Герасимова, мне пришлось вести мастерство актера и в мастерской Льва Владимировича по приглашению и Александры Сергеевны Хохловой.

Казалось бы, преподавание Кулешовым такого предмета, как режиссура, не во всем совпадало с методом школы Герасимова, где приматом всего образования в совместной режиссерско-актерской мастерской являлось исследование человеческой природы.

Казалось бы, Лев Владимирович, тяготевший к острому рисунку режиссерского замысла, использовал актера скорее как типаж, ведомый режиссерским диктатом в общем решении фильма.

И на мое удивление, вся практика моей работы с Герасимовым соединилась органично и, я бы сказала, вдохновенно с азар-

том Кулешова. Мы ставили и «Ревизора» Гоголя, и Брехта, и Шукшина! В равной степени увлеченно.

Таким образом, я работала в содружестве с удивительной парой людей, Александрой Сергеевной Хохловой и Львом Владимировичем Кулешовым. Я говорю — удивительных людей, потому что оба они были вне привычных представлений, обладая каждый по-своему неповторимым феноменом характера и натуры.

Наверное, организующим началом в этом союзе была все же Александра Сергеевна. натура славная, энергичная, способная мужественно переносить все жизненные хитросплетения.

Я с огромным уважением отношусь к Александре Сергеевне Хохловой. Меня всегда привлекала в ней наряду с мужественностью характера ее несколько эксцентрическая внешность, сохранившая в себе черты безусловной женственности. Мы часто встречались в Коктебеле, в среде удивительных художников семьи Габричевских, Шагинян, Куприяновых.

Александра Сергеевна ездила с Кулешовым на охоту, преодолевала все сложности этой страсти Льва Владимировича, создавая удобства, которых он не умел лишаться в самых непредполагаемых обстоятельствах. То же, собственно, переносилось и в институт. Частенько, приходя на занятия в мастерскую, я заставляла сцену, близкую к картине Мане «Завтрак на траве». В самом деле. На партах — разложенные бутерброды, дымится кофе, налитый из термоса. Сидит любимая собака Точка. Но занятия идут. (Мы частенько в преддверии экзаменов, сутками просиживали в институте.)

Такая вот открытая доверительность быта импонировала студентам...

...Лев Владимирович был человеком открытым, в чем-то незащищенным. Добрым, увлекающимся. Высокообразованным.

В моем представлении, скорее, представителем девятнадцатого века — несмотря на революционность его кинематографической теории...

...Я всегда помню этого красивого человека, одаренного молодым темпераментом исканий».

Кулешов и Хохлова жили ВГИКом. Таких педагогов-мастеров сейчас мало. Ныне мастера более заняты, поскольку постоянно и много снимают. Кулешов тоже, и едва ли не до последнего дня своей жизни, хотел ставить фильмы. Но в 50-е годы, в период «малокартинья», это было нереально, а потом, когда производство фильмов стало бурно расширяться, у него уже не хватало сил и здоровья, с чем ему было трудно примириться. Стареть не хо-

тел. И не старел — духовно. Его, помнится, никто не называл и не считал стариком. И так до самой кончины — он умер 29 марта 1970 года у себя дома, на руках Александры Сергеевны.

Работал всегда неумоимо. Отдыхать тоже умел. Любил купаться, особенно в море, часто ездил на машине в Коктебель; не оставлял охоту, увлекался балетом — пленительным искусством Галины Улановой. Но на первом месте все равно была работа. Много писал — мемуары, учебные пособия, сценарии. Часто выступал на заседаниях ученого совета во ВГИКе, на обсуждениях рукописей на кафедре, на защитах диссертаций. Докторов наук по киноведению были тогда считанные единицы. Каждому хотелось получить от него отзыв и поддержку. И оказывал он ее с неизменной, порой даже излишней щедростью. Главным же для Кулешова оставалась работа со студентами. В числе его учеников послевоенных выпусков немало одаренных режиссеров — Р. Вабалас, В. Георгиев, Л. Махнач, А. Хражжановский, Л. Полока, Т. Таги-заде и другие.

О годах учения у Кулешова я расспрашивал старосту одного из последних кулешовских курсов — Раймонда Вабаласа, ныне известного литовского режиссера. С искренним уважением и теплотой говорит он об Учителе. Вот он вместе с Александрой Сергеевной входит в аудиторию. Здоровается, садится. Достает сигареты и изящную пепельницу-табакерку — курил он очень много. «Что у нас сегодня?» — вопрос к старосте. Такой-то студент показывает подготовленный им этюд. Начинается обсуждение. Кулешов с Хохловой внимательно слушают. Пусть побольше говорят сами студенты. От них он требовал максимума активности и открытости. По ходу дела берет слово Кулешов. Шутит, иронизирует, порой бывает резким, но не грубым. От частных, конкретных замечаний переходит к рассуждениям более общего плана.

Кулешов сравнительно редко читал лекции в обычном смысле данного понятия. Предпочитал беседу, свободную и непринужденную. Но, как считает Вабалас, у него имелся «железный» план таких бесед. Может быть, даже не столько план, сколько порядок, определенная последовательность, в которой он знакомил своих студентов с основами режиссерского дела. Много рассказывал он им о былом. У Кулешова еще ныли раны прежних лет, что порой не очень понимали молодые его слушатели. Он неоднократно возвращался к большой для него теме формализма. Показывая свои фильмы, например «Великого утешителя», Кулешов подчеркивал свою приверженность реализму, художественной правде. Вместе с тем мастер никогда и не замыкался на прошлом. Он хотел идти и шел с веком наравне. Студенты тогда очень увлекались Хемингуэем. Все хотели его ставить. Поставили

один из рассказов Хемингуэя и в мастерской Кулешова. Он до этого, как вспоминает Вабалас, блестяще разобрал на занятии новеллу «Кошка под дождем». В то же время Кулешов и чуть остудил страсти. Он посоветовал студентам перечитать Чехова. Тонко и проникновенно говорил о его непревзойденном мастерстве.

По словам Вабаласа, советы и рекомендации Кулешова были всегда сугубо конкретны и лаконичны. Он избегал философско-отвлеченных рассуждений: дескать, это — «киноведение», а я учу работать практически. Подчас Кулешов приезжал на занятия больным. Сидел, закутавшись пледом. Молча слушал. Потом оживал, начинал говорить, увлекался. Терпеть не мог зазнаек. Мгновенно их одергивал. Был довольно скуп на похвалы. Но и очень внимателен к своим воспитанникам. И не только во время их учебы во ВГИКе.

«Я всегда слежу за судьбой моих учеников», — писал он в мае 1967 года председателю Кинокомитета СССР Алексею Владимировичу Романову, с которым у него установились хорошие отношения. В этом письме он просил Романова позаботиться о творческой судьбе одной из своих учениц, направленной на студию «Ленфильм», но долгое время находившейся не у дел.

Разумеется, были у Кулешова и свои трудности, свои проблемы. Порой он страдал от собственной мнительности, ему казалось, что его забывают, обходят, недооценивают. Порою, пожалуй, и действительно обходили и обижали. Иногда возникали и трения со студентами. Они в творческих вузах народ трудный, с большими амбициями. Но в конечном счете он находил общий язык с молодежью. Его любили и уважали. Поздравляя мастера с днем рождения, кулешовские ученики выпуска 1968 года писали: «Лев Владимирович не похож на профессора. Споря, он говорит, что может вслепую склеить целую часть фильма. Сидя за рулем с закрытыми глазами, он предлагает въехать в самые узкие ворота. Тоже на спор. Он приучает и к искусству спорному. Он разбирает его не в рамках установившихся ценностей, а возникающих заново, постоянно... И мы любим его искусство. Мы любим его книги, фильмы, рисунки. Он не похож на профессора. Он, скорей, мудрый волшебник, раздающий добро легко и весело. Он добрый волшебник».

В 50 — 60-е годы резко оживает интерес к новаторскому кинематографу 20-х годов. Его как бы заново открывают и изучают. Лев Кулешов дожил до этих дней. К нему вернулась слава. О нем пишут статьи, берут интервью, приглашают выступить с лекция-

ми и воспоминаниями. Он радуется этому, но в его радости есть и немалая доля печали. Поздновато. Да и нет уже многих из тех, с кем начинал. Эйзенштейна, Пудовкина, Вертова. Кулешова называют учителем, мэтром, патриархом, родоначальником... А он держится все так же просто, демократично, естественно.

В октябре 1962 года состоялась ретроспектива фильмов Кулешова — Хохловой в Париже. С волнением едут они туда. Как их там встретят? Встретили великолепно. Кулешова и Хохлову радужно принимали видные деятели французской культуры: Л. Арагон, Э. Триоле, Л. Муссиак, Ж. и Р. Садуль, А. Лангва. «Леттр франсэз» публикует статью Кулешова «Здравствуй, Париж!». Просмотры проходят с успехом. Особенно правится публике «Великий утешитель». Его показали и в стенах ЮНЕСКО. Затем состоялась пресс-конференция. Кулешова спросили: «Кто изобрел киномонтаж — вы или американский режиссер Гриффит?» Он отвечал полусерьезно-полушутливо: «Обезьяна ловит мух просто — прямо как будто берет их из воздуха. Так и с монтажом в кино. Его необходимость в свое время назрела, и одновременно во многих странах мира киноработники «брали из воздуха» созревшие приемы построения киноискусства...»

В 1966 году Кулешов вместе с Хохловой едут на XXVII Международный кинофестиваль в Венецию. Он — член жюри от СССР. В юбилейном 1967 году Кулешов и Хохлова почетные гости Лейпцигского фестиваля документальных фильмов. Признание! В 1967 году Л. В. Кулешов был награжден орденом Ленина, в 1969 году, к 70-летию, удостоен почетного звания «народный артист РСФСР».

В 1965 году Кулешову по праву старейшины поручили открыть первый, Учредительный съезд кинематографистов СССР. Вот что вспоминает в этой связи секретарь Союза кинематографистов СССР Александр Васильевич Караганов. В период подготовки к съезду он близко общался с Кулешовым.

«...Первое впечатление: высокая интеллигентность («старого закала»), живость ума и эмоций, подвижность — все «моложе возраста». Первый разговор с Л. В. был для меня не простой: нужно было уговорить его написать выступление, хоть оно по «жанру» (старейший мастер экрана открывает первый съезд советских кинематографистов) и должно было быть сугубо личным, лирическим, соединяющим размышление с переживанием. Уговаривать не пришлось. Лев Владимирович с полуслова меня понял и сам мне все объяснил: на открытии будет телевидение, будут, очевидно, наши руководители, регламент строгий, заминок и накладок не должно быть. «Если я не напишу, буду волноваться, — заметил Л. В., — могу сбиться». И добавил: «А тут надо волно-

ваться, не давая хода волнениям. Помните, что писал Дидро в «Парадоксе об актере?»

И дальше начался разговор не только о предстоящем выступлении, но и о жизни в кино, о нравственном отношении к профессии, о будущем сборнике Льва Владимировича, в котором опыт этой жизни сконцентрируется...

...После первого дня съезда не меньше десятка делегатов говорили мне — каждый по-своему, — что выступление Кулешова произвело на них очень сильное впечатление. А Виктор Борисович Шкловский (так мне рассказывали), увидев Льва Владимировича на председательском месте за столом президиума съезда, громко сказал своим соседям: «Вот теперь Кулешов на своем месте».

Да, теперь Кулешов был на своем месте. Я хорошо помню его выступление. Оно покорило своей необычайной простотой и весомостью. Мне кажется, что именно тогда запала у меня мысль написать книгу о великом кинореформаторе.

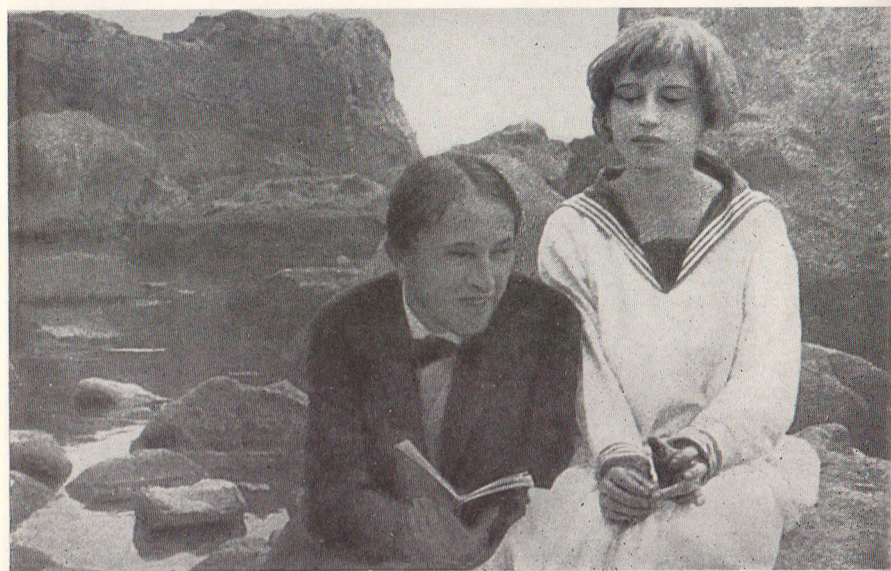
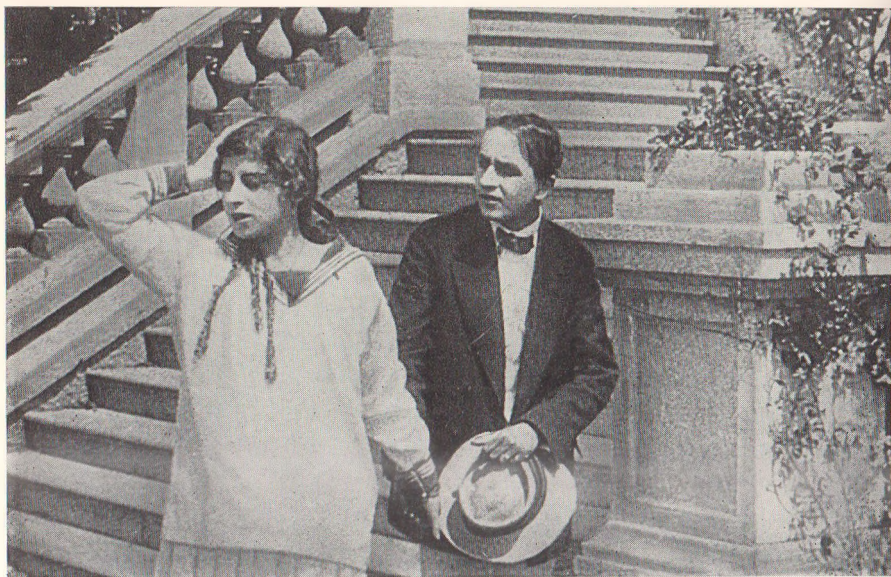
На съезде Кулешов говорил о самом главном и сокровенном. О великих традициях, заложенных Эйзенштейном, Пудовкиным, Довженко, Дзигой Вертовым. О новых поколениях советских кинематографистов. «Пусть дух открытий не покинет нас!» Он говорил о великой нашей Родине, о борьбе за мир, против войны. В заключение он подчеркнул: «Кипучая жизнь страны — вот самый большой источник вдохновения советского художника. Давайте и мы проведем наш съезд в атмосфере творческого труда — деловито, требовательно к самим себе. Ведь дни большого труда для нас — самые праздничные, так уж устроен художник. Итак, друзья, к делу!»

Как замечательно вот это типично кулешовское: «К делу!» Оно впрямую перекликается с обращением к кинематографической молодежи, написанным Кулешовым и Хохловой в том же, 1965 году, им открывается книга «50 лет в кино». «Важна цель, а она для нас выражается в трех емких словах: видеть счастливых людей. Мы видели счастливых людей, и это сделала наша работа. Значит, не зря прожиты наши жизни. И если вашей работой вы достигнете этого — принесете много счастья людям, — то и вы проживете жизнь не даром. И тогда вам никогда не будет ни стыдно, ни скучно».

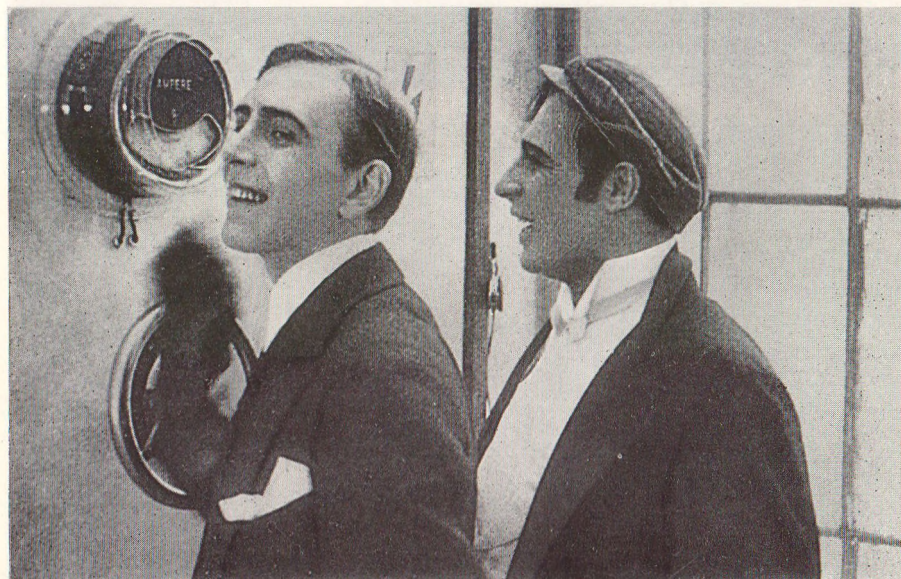
Кулешов прожил прекрасную трудную жизнь. Целиком отданную любимому Делу...



Л. В. Кулешов. Фото А. Родченко
(1926 г.)



Кадры из фильма «За счастьем»
(1917 г.). Л. В. Куленов (художник
Эприко) и Т. Борман



Кадры из фильма «Проект инженера Прайта» (1918 г.)

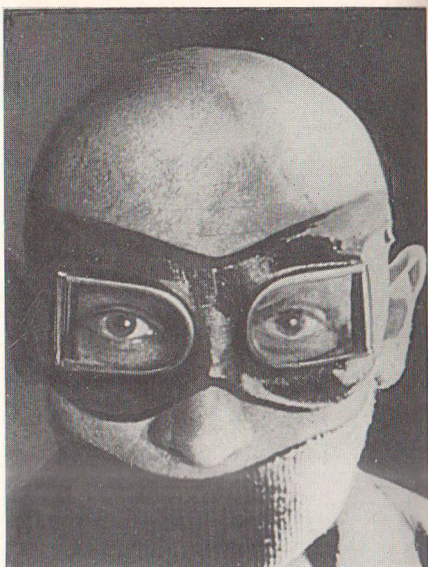


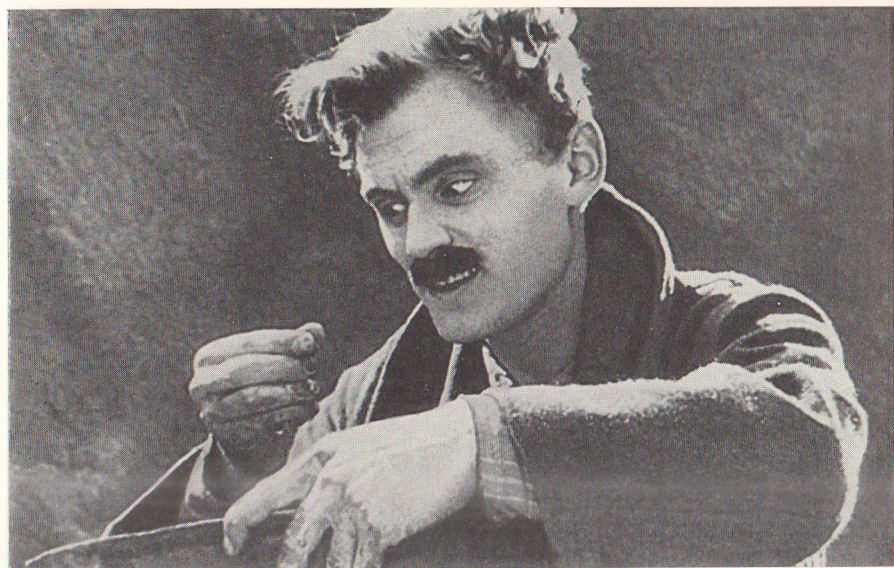
Рисунок Л. В. Куленова к этюду
«Судьба» (1921 г.)

Л. В. Куленов (1923 г.)

→
Кадры из фильма «Необычайные
приключения мистера Веста
в стране большевиков» (1924 г.).
Мистер Вест — П. Подобед





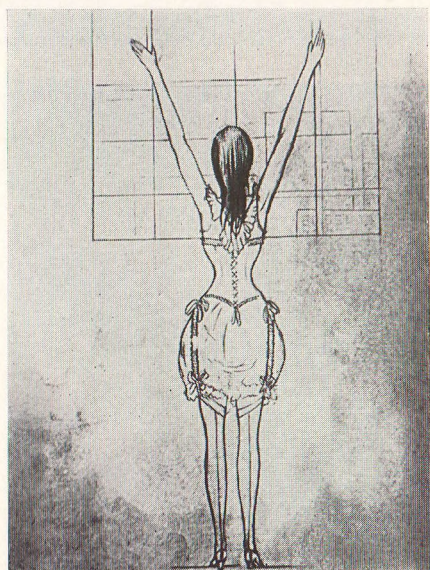


←
Плакат к фильму «Луч смерти»
(1925 г.)
В. Пудовкин в фильме «Луч смерти»

Кадры из фильма «По закону»
(1926 г.). Майкл Дейнин — В. Фогель



Кадры из фильма «Журналистка»
(1927 г.), А. Хохлова в главной роли



М. Жаров в фильме «Два-Бульди-Два»
(1929 г.)

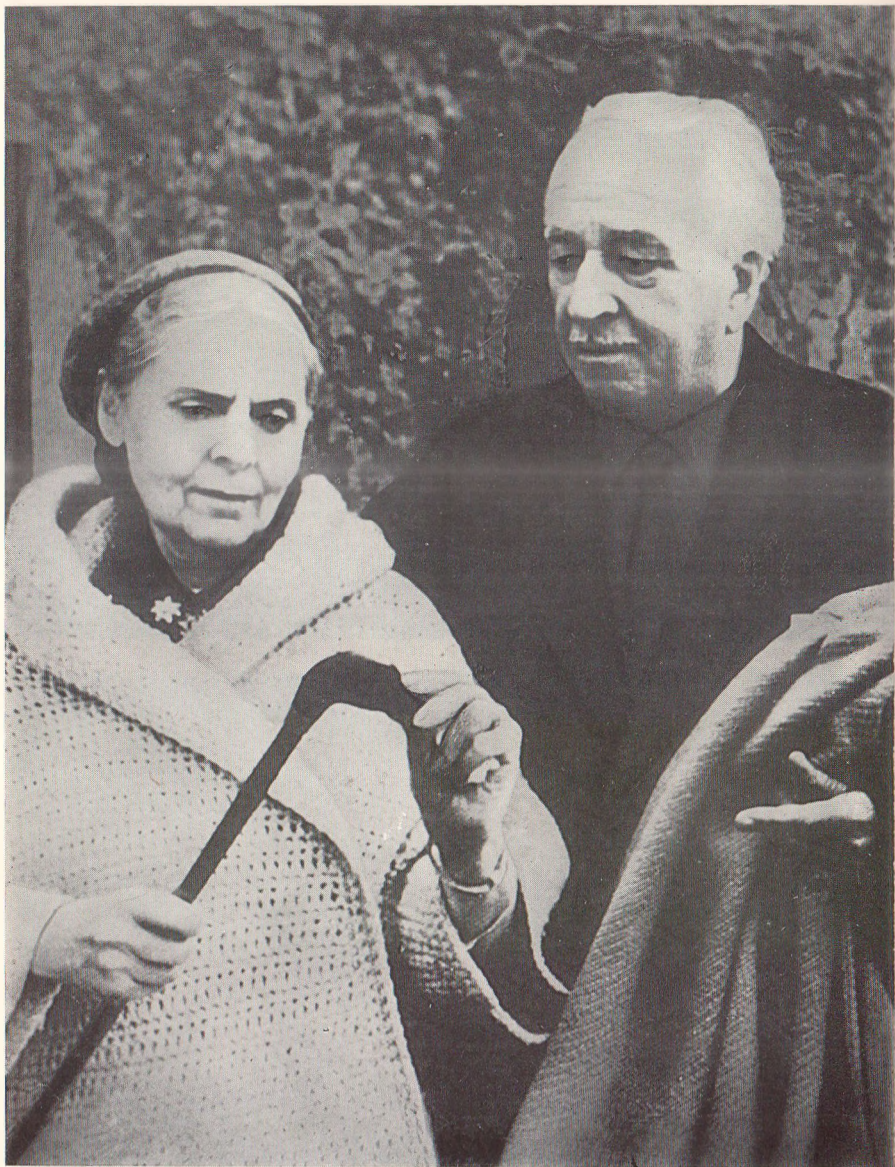
Рисунки Л. В. Кулешова к фильму
«Великий утешитель» (1933 г.)





←
Кадры из фильма «Великий
утешитель». Билл Портер —
К. Хохлов, Джим Валентайн —
И. Новосельцев, негр-арестант —
Р. Родд

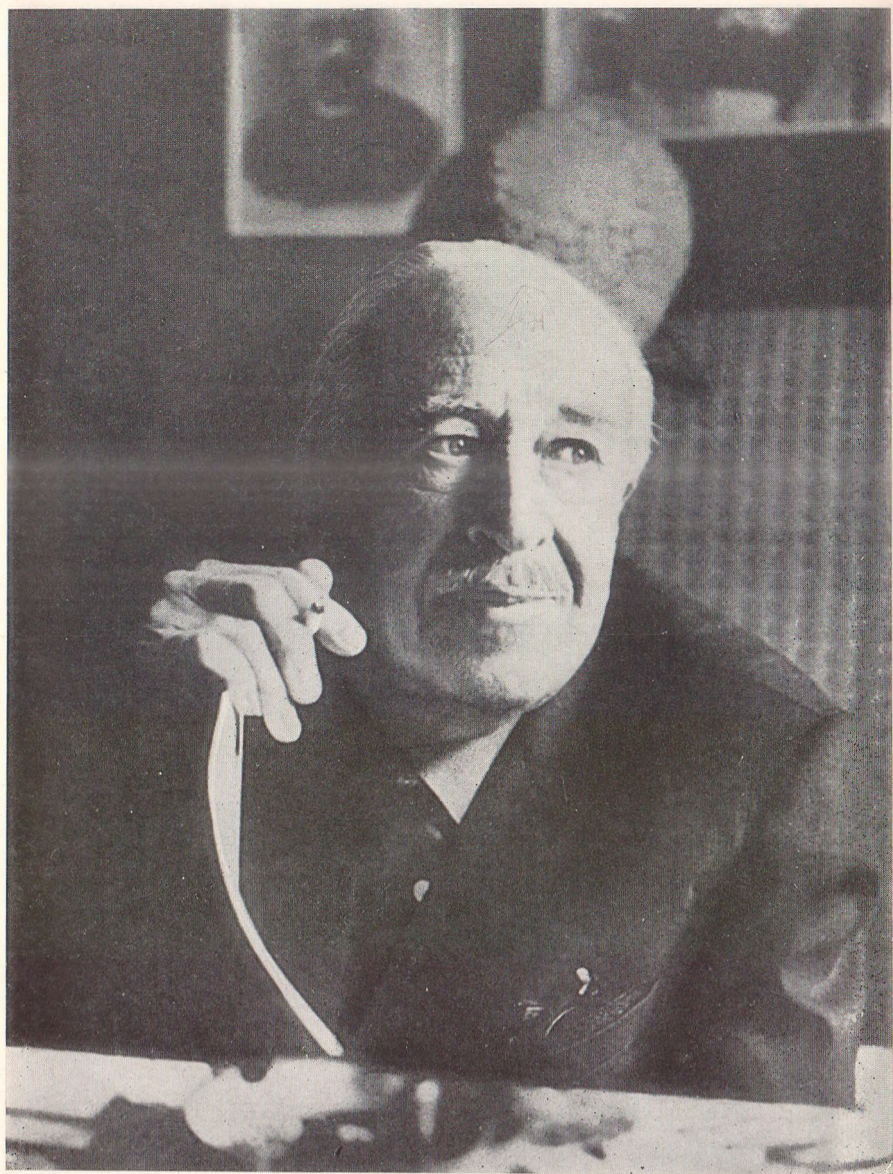
Кадр из фильма «Клятва Тимура»
(1941 г.). В центре Тимур —
Л. Щипачев



В Париже. Эльза Триоле
и Л. В. Кулешов (1962 г.)



А. С. Хохлова и Л. В. Кулешов
со студентами ВГИК



Л. В. Кулешов

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	3
1. ТАМБОВ — МОСКВА	5
2. У ВРАТ ВЕЛИКОГО НЕМОГО	21
3. ПУТЬ К СЕБЕ	41
4. ВСЕ НАЧИНАЛОСЬ С ХРОНИКИ	64
5. «ДАЕШЬ РЕВОЛЮЦИОННУЮ ФИЛЬМУ!»	82
6. В МАСТЕРСКОЙ КУЛЕШОВА	101
7. ПОБЕДА	127
8. СЖИГАЮЩИЙ ЛУЧ	157
9. ПО ЗАКОНУ И ПО ДУШЕ	180
10. ПОИСКИ И ПОТЕРИ	206
11. ПЕРЕД НОВЫМ СТАРТОМ	241
12. ПРАВДА И ТОЛЬКО ПРАВДА	262
13. ПАРАЛЛЕЛИ	291
14. БАГРЯНАЯ ОСЕНЬ	313

Громов Е.
Г 87 Лев Кулешов. — М.: Искусство, 1984. — 321 с.,
7 л. ил. — (Жизнь в искусстве.)

В книге прослеживается жизненный и творческий путь выдающегося советского кинорежиссера Льва Кулешова. Его лучшие фильмы — «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков», «По закону», «Великий утешитель» — стали классикой кино. «Эффект Кулешова» изучается в киношколах всего мира. Лев Кулешов — автор фундаментальных работ по теории кино, среди них учебник «Основы кинорежиссуры», переведенный на несколько иностранных языков. Неутомимый новатор, Кулешов оказал огромное влияние на развитие экранного искусства.

Творческая судьба Кулешова воссоздается на широком фоне социально-культурной жизни страны.

Г $\frac{4910020000-011}{025(01)-84}$ 115-84

ББК 85.543(2)
778С

Евгений Сергеевич Громов

ЛЕВ ВЛАДИМИРОВИЧ КУЛЕШОВ

СЕРИЯ «ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ»

Редактор Т. Н. Петрунина

Художник В. М. Вовнобой

Художественный редактор Г. К. Александров

Технические редакторы Т. М. Зверева и Т. Б. Любина

Корректор И. Ю. Матякина

И.Б. № 2004

Сдано в набор 07.07.83. Подписано к печати 28.11.83. А08923. Формат издания 60×84/16. Бумага типографская № 1 и мелованная. Гарнитура обыкновенная повал. Высокая печать. Усл. п. л. 19,646. Уч.-изд. л. 21,583. Изд. № 9005. Тираж 50 000 экз. Заказ 1000. Цена 2 руб. Издательство «Искусство». 103009, Москва, Собиновский пер., 3. Ордена Октябрьской Революции, ордена Трудового Красного Знамени Ленинградское производственно-техническое объединение «Печатный Двор» имени А. М. Горького Союзполиграфпрома при Государственном комитете ССРСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 197136, Ленинград, П-136, Чкаловский пр., 15.

2 p.

