

77-85 85 370/2)

КСО

Л. Кулешов
А. Хохлова

50 ЛЕТ В КИНО



Л.Кулешов А.Хохлова

50
ЛЕТ
В КИНО

*Москва
«Искусство»
1975*

КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЙ МОЛОДЕЖИ

Зачем мы пишем эту книгу? Нами пройден долгий жизненный путь — в 1966 году исполнится пятьдесят лет нашей работе в кино. Поэтому книжка так и называется «50 лет в кино».

Мы постарше ровесников века и видели очень много — расскажем об этом.

На виденное ранее можем посмотреть глазами сегодняшнего дня — мы и это попытаемся сделать.

Не во всем еще ясен путь, по которому пришлось пройти людям, отдавшим свою жизнь совсем молодому когда-то киноискусству. Не все знают и о деталях быта прошлых лет, а они любопытны и поучительны. Не безынтересны и наша «частная» жизнь, наша молодость, наши увлечения, встречи с людьми — воспоминания, не связанные с кинематографом. Эти воспоминания как бы создадут «прослойку» между отдельными главами книги.

Нельзя всегда верить историкам, правдивую атмосферу жизни дает иногда не история, а исторический роман. Роман мы написать не можем — не умеем. Мы просто расскажем о дорогах, которыми шли. Это были не легкие и не прямые дороги.

Мы не призываем идти нашими путями — у вас, молодежи, пути другие, но вряд ли они будут легче.

Узнав о наших трудностях и победах, вы скорее преодолеете свои трудности и придете к своим победам.

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 недаром. И тогда вам никогда не будет ни стыдно, ни скучно.

*Лев Кулешов
Александра Хохлова,*

1965 г.

На высоком берегу, над рекой Цной стоит город Тамбов. Тот самый Тамбов, который «...на карте генеральной кружком означен не всегда».

Обыкновенный для царского времени губернский город центральной России — помещичий, черноземный, в фруктовых садах, с Большой и Дворянской улицами в центре и с Сюсюкиной — на окраине. (Говорили, что здесь был дом с красным фонарем на воротах, — не знаю, не видел.) Были в нем мужская и женская гимназии, институт благородных девиц, духовная семинария и несколько училищ, в том числе реальное.

По вечерам почти каждый из мальчиков и девочек в силу многолетней традиции отправлялся непрерывно фланировать на Большую улицу по короткому участку мимо женской гимназии, музыкального и реального училищ. Большая — главная улица города была наполовину замощена булыжником, а вторая половина, параллельная мощеной, представляла собой черноземную целину. Какая пыль стояла над ней в жаркие летние дни и какая непролазная грязь в дождливые! А нам, молодежи, необходимо было ходить без калош, ибо этого требовали неписанные законы «хорошего тона». По существу, в дождь ходить по Тамбову можно было исключительно в высоких сапогах, но в те дни глубокой молодости мы ухитрились гулять только в ботинках.

В городе были собор, монастырь, несколько церквей, кирка, костел, синагога.

Были два синаматографа: «Иллюзион» и «Модерн», последний принадлежал г-ну Фрицу Лантревичу, предпринимателю и кинооператору.

По субботам (в другие дни не разрешалось) оба синаматографа (в особенности «Модерн») наполнялись учащейся молодежью — удовольствие посещения «Модерна» для нас заключалось в просмотре картины и в гулянии с гимназистками по фойе перед сеансом.

Картины показывались русские с участием королей экрана — Холодной, Каралли, Максимова, Мозжухина. Показывались также «грандиозные» исторические постановки — «1812 год», «Оборона Севастополя». Нынче я ду-

маю, что на молодежь эти фильмы производили сильное впечатление кажущейся правдивостью.

Из заграничных картин шли шведские с Астой Нильсен и Гаррисоном и итальянские, из которых особо запомнилась «Кабирия» с силачом Мацистом.

Почти в каждой программе давали видовую картину, а потом комическую с нашим любимцем Максом Линдером или Глупышкиным, а иногда и волшебную феерию в красках.

Летом синаматограф был в городском саду, под открытым небом. Картины проецировались на полотняный экран. Мы смотрели фильмы «с обратной стороны» — так было труднее читать надписи, но зато билеты на эти места стоили дешево.

В колонном зале Дворянского собрания изредка давали концерты столичные знаменитости — Плевицкая, Лабинский, Вяльцева, даже Нежданова, Собинов и Шаляпин. На эти концерты мы попадали чрезвычайно редко, некоторые из них гимназистам запрещали посещать, а на другие часто не хватало денег.

Был и театр — это был огромный деревянный сарай. В театр каждый год приезжала новая труппа. Помню, что в один из сезонов самым любимым нашим актером был Юрий Тарич, блиставший своим комедийным талантом (впоследствии известный кинорежиссер). Мы по несколько раз смотрели «Разбойников», «Недоросль», «Хорошо сшитый фрак». На «Живой труп», «Ревность», «На дне» и ряд других пьес учащиеся не допускались.

Один из артистов, игравший в Тамбовском театре, старик Панормов-Сокольский демонстрировал и говорящее кино: на экране синаматографа «Иллюзион» показывалось немое изображение, а сам артист за экраном синхронно изображению произносил текст из «Записок сумасшедшего» Гоголя.

— Матушка, пожалей своего больного сына! — гремел специфический театральный голос Панормова-Сокольского (синхронизация была довольно совершенной).

Сверх программы можно было посмотреть приход поезда, «художественно» оформленный, вероятно, одними из первых в истории кино шумовиками, также восседающими за экраном.

Зимой все ходило на каток, там играл военный духовой оркестр, по большим праздникам пускался фейерверк. Именно на катке происходили знакомства, детские ухаживания, первые робкие любовные признания. Ах, помню

я этот каток, помню гимназистку с косами до самых пяток, а я с ней так и не познакомился!

Из городских примечательностей следует упомянуть об иллюминации масляными плашками (они ставились на тротуарных тумбочках по царским дням); о пожарной каланче и великолепных пожарных, выезжающих под непрерывный звон колокола, в сияющих касках, на красных повозках с бочками, запряженных тройками отличных кровных лошадей.

Пожаров я что-то не помню, а тревоги (по главной улице) производились часто. В мороз в 21° вывешивался один черный шар, при пожаре — два, три или четыре — в зависимости от района пожара. Я и сейчас отчетливо помню, как мне тогда хотелось быть пожарным!

А потом летчиком... Мне удалось видеть полет авиатора Васильева, сделавшего один круг над тамбовским спортивным полем (он же выгон для скота) на высоте ста метров и разбившего при посадке свою машину «Блерио» о собор на соседней Базарной площади (ошибся площадями!).

Мне всегда хотелось быть тем, кто производил в данный момент наибольшее впечатление, — гусаром с волочащейся саблей, которого раз в год можно было увидеть на Большой улице, шапоглотателем в цилиндре и, конечно, учеником морского училища, один из которых приехал в Тамбов на каникулы (подумать только: матросская бескозырка с золотой надписью и якорями на лентах и широкий черный палаш на поясе!).

Дома считали, что я буду архитектором, но не художником. Я любил рисовать, но делал это хуже, чем мой старший брат. Я все делал хуже старшего брата и был гораздо глупее — может быть, так и было в действительности, а может быть, так уверяли себя и меня родные потому, что мне, как младшему, надо было идти в солдаты, а старшему — нет (таков был царский закон).

Но больше всего я хотел быть летчиком: строил летающие модели с резиновым двигателем, даже планер. Но полететь мне так и не удалось. Первый раз я поднялся в воздух только в 1924 году. На съемках «Луча смерти» меня катал на «Авро» пионер парашютного спорта летчик Леонид Григорьевич Минов... (об этом подробнее я расскажу позднее).

В Тамбове было несколько мотоциклов, аэросани, два автомобиля — один еще без рулевой баранки, похожий на пролетку, а другой — красный, открытый «Бенц», по-

ражающий своей мощностью (20 сил!) и сияющей начищенной медной аппаратурой. Аэросани просуществовали недолго — известный своей жестокостью черносотенец губернатор Муратов запретил их, так как они напугали губернаторский выезд и лошади понесли. (Кстати, много лет спустя я встретился с господином Муратовым. Он снимался как «типаж» в массовках киностудии «Межрабпом-Русь». Это был просто жалкий старик.)

Мотоциклы были у богатых гимназистов. Как я им завидовал! Один из этих мотоциклистов-любителей, Можаров, стал конструктором первого советского мотоцикла «ИЖ». В Тамбове я полюбил автомобили и мотоциклы на всю жизнь.

Совершенно особое значение для быта тамбовцев имела река Цна. Город расположен над рекой, на высоком берегу. На другой стороне — обширные заливные луга, плотина, огораживающая деревушку, а за лугами — синяя полоса бесконечного леса.

На набережной стояли хорошие дома, дачи богатых людей и знаменитый купеческой роскошью и аляповатостью «дворец» купца-суконщика Асеева с массивной, высокой, покрытой золотой краской чугунной решеткой. С крытого подъезда часто с шипом и треском съезжал красный «Бенц» с детьми Асеева, великовозрастными гимназистами и гимназистками (они учились в каждом классе по два года).

К дому Асеева примыкал огромнейший сад, купленный им у одного из монастырей. Помню забор вокруг сада — старинная крепостная стена, по верху которой торчали вмурованные в кирпичи битые бутылки, чтобы никто не лазил воровать фрукты.

Перед домами и дачами шла протоптанная дорожка, по бокам ее над обрывом к реке в некоторых местах были расположены бульварчики. Вечерами по набережной и бульварчикам гуляла «простая» публика — служащие и рабочие.

Ниже, у самой реки, находилось множество лодочных пристаней и купален. Летом почти весь город был на реке: купались или уплывали на лодках в лес. Думаю, что в Тамбове было не несколько сот, а более тысячи великолепных лодок — плоскодонок и яликов. Наши тамбовские лодочные мастера славились на всю Россию. Богатые люди имели спортивные гички из дорогого полированного дерева. Тамбовцы часто после службы садились с семьями в лодки и проплывали две, три, а то и семь

верст по реке к «узкому проливу» со сплошной на всем его протяжении крышей сплетающихся между собой деревьев. У берегов то и дело попадались полузатопленные в воде мореные дубы.

На всю жизнь запомнились проплыты по «узкому проливу». Как сейчас я слышу плеск весел гребца или старшего брата, вижу себя на второй паре весел и отца, непременно сидящего за рулем с «дорожкой» для рыбной ловли. А если опустить руку за борт ялика — то ладонь разрезает набегающую воду, как нос маленького корабля...

Катались по «широкому проливу», по берегам которого стояли огромные, в два-три обхвата, дубы и корабельные сосны.

В лесу по берегу реки стояли избушки, а перед ними по нескольку врытых в землю столиков. Здесь можно было получить самовар, чай, посуду. Хозяин «предприятия» покрывал белой скатертью столик, усаживал гостей, и так за чаепитием в лесу над тихой рекой тамбовцы обыкновенно отдыхали до темноты.

Закуску привозили с собой, а в некоторых избушках помимо кипятка и чая продавали изумительно вкусные жареные пирожки. Клиентам говорилось, что приготовлены они на самом лучшем сливочном масле, но настоящие знатоки этого дела знали, что жарят их в кипящем сале — это был «секрет» тещи владельца одной из избушек, поэтому так их и называли «тещины пирожки».

Помню название одного из таких лесных ресторанчиков — «Эльдорадо», он помещался на острове того же названия, окаймленном «узким» и «широким» проливами. Как прекрасна была тамбовская природа на Эльдорадо!

Река стала моей первой жизненной школой. До моего поступления в реальное училище наша семья жила на набережной под обрывом в домике владельца перевоза через реку (такая квартира была дешевой). Навсегда запомнилось то, что я услышал и узнал от перевозчиков, гребцов, обслуживающих прокатные ялики, от профессиональных рыболовов.

Сколько раз я перевозил пассажиров на «ту сторону», сколько послушал крестьянских разговоров (на «той стороне» была деревня), сколько собрал копеек за перевоз для хозяина!

А какое удовольствие ловить на удочку синьгаву (так у нас называли плотву), или с профессиональными рыбаками снимать утром с перемета пудовых сомов с длин-

ними усами, или тихо сидеть в отблеске костра на носу лодки при ночной ловле с острогой, или после удачного лова сетями ужинать с рыбаками ухой или пшенной кашей-сливухой, приготовленной на костре в большом чугунном котле. Сидишь очень тихо и смирно, слушаешь рыбацкие рассказы и ешь так вкусно, как только можно есть на рыбной ловле или охоте.

В детстве река, а позднее охота научили меня любить русскую природу нежно и восторженно.

Но меня также неудержимо привлекали города, которые были не похожи на Тамбов — города большие, столпчатые. А знал я их по открыткам.

Петербург, Москва, Париж, Нью-Йорк поражали меня четкими линиями улиц, асфальтом и брусчаткой, причудливыми фонарями... А в Тамбове даже на длинной Большой улице тускло горели только две электрические лампы на прозаических деревянных столбах.

По вечерам тамбовские обыватели любили сидеть на скамеечках около ворот своих домов. Глядели, сплетничали, грызли семечки. По улицам часто проходили торговцы и торговки. Они кричали зазывающе-музыкально: «Сахарное мороженое», «Сахарное мороженое» или «Ягода малина, ягода...», или «Огурчики зеленые, огурчики...». Зимой торговали большими глыбами льда из реки (для ледников).

Я любил природу, но с детства не любил российскую нищету — соломенные крыши, лапти, грязь, городских.

Немного о семье. Отец — Владимир Сергеевич был сыном помещика. Мечтал об искусстве и против воли моего деда поступил учиться в Училище живописи, ваяния и зодчества в Москве. Кончил Училище по классу профессора Прянишникова и пешком — буквально по шпалам — вернулся в имение (дед не дал денег на дорогу). В соседней деревне отец познакомился с молодой черноокой красавицей, сельской учительницей, воспитанницей сиротского дома, и женился на ней. Это была моя мать, урожденная Шубина — Пелагея Александровна. Но деваться им было некуда, пришлось жить у деда. Дед не любил молодых. В имении деда родился мой старший брат Борис (инженер-электрик, умерший в годы Отечественной войны).

А потом случилась типичная для помещиков того времени беда: дед разорился, не то поручившись за какого-

то друга-жулика, не то проигравшись в карты. Имение пошло «с молотка», и мои родители стали нищими. Дед долго умирал в параличе на руках ненавистной ему невестки.

Тут родился я — это, вероятно, была не очень счастливая для родителей новогодняя ночь с тридцать первого на первое января 1899 года.

Скоре родители мои переселились в Тамбов.

Отец помимо специальности художника знал и музыку и недурно играл на рояле. В это время в Тамбове появились одни из первых пишущих машинок — американские «ремингтоны». Считалось, что для работы на них необходимо быть хорошим пианистом. Так мой отец сделался «ремингтонистом» в тамбовской земской управе.

Уже долго спустя после смерти отца (он умер в 1911 году), когда я работал в кинематографии, мать рассказала мне о своем, по ее мнению, скромном, а по моему, — большом подвиге. Дело в том, что мой отец, как старший наследник, должен был выплатить значительную для него сумму, кажется, по завещанию деда, а может быть, по постановлению суда — не помню теперь точных обстоятельств этого дела. Отец сразу заплатить не мог, его жалованья едва хватало на полунищенское существование всей нашей семьи. И вот моя мать, экономя на еде и других самых нужных расходах, в течение нескольких лет выплатила долг отца и сказала ему об этом, только показав расписки.

Рассказывая мне о жизни в этот период, поведала мне мать и такой эпизод. Пришло время заплатить за квартиру, она пришла к домохозяйке с деньгами, среди которых был золотой в пять рублей. Женщины поговорили, мать собралась уходить и, когда начала расплачиваться, была очень растеряна: в приготовленных деньгах золотой монеты не оказалось. Стали искать — монеты нигде не было. Матери пришлось заплатить и этот для нее очень тяжелый долг. Когда через много месяцев домохозяйка умерла, чтобы вынести гроб из квартиры, понадобилось отодвинуть рояль, и тут обнаружилась круглая золотая монета, простоявшая много месяцев на ребре у ножки рояля...

Всю жизнь моя мать прожила для других, никогда этого не показывая. До последних дней она сохранила веселый нрав и светлую добрую простоту.

Позднее отец нашел дополнительный способ добывания денег: он великолепно владел техникой рисунка, а

в это время вошли в моду увеличения с фотографий. В Тамбове таких специальных фотографий не было, и поэтому отец после службы работал над рисованными увеличениями с фотокарточек.

Каждый портрет он делал недели, а то и месяцы, работа с лупой, как гравер. Его «увеличения» были виртуозными произведениями рисовального искусства. За такую работу отец получал с заказчика, кажется, рублей двадцать.

Просыпался мой отец очень рано — в пять часов утра — и начинал кормить птиц в клетках. Соловьи, пеночки, зяблики и щеглы отлично пели, а он прилежно за ними ухаживал. Когда я был совсем ребенком, по воскресеньям отец увозил меня на лодке в лес, где он собирал муравьиные яйца для своих певуний. Для этого в муравьиную кучу опускалась бутылка, которая через некоторое время оказывалась наполовину наполненной отличными муравьиными яйцами, принесенными в нее муравьями. Почему они это делали, я до сих пор не знаю.

К половине девятого отец уходил на службу, к пяти возвращался, выпивал рюмку водки, и мы начинали обедать — скромно, без «третьего», мясо бывало не часто. После обеда отец читал еженедельный иллюстрированный журнал «Ниву» или приложения к «Ниве».

«Нива», так же как и река, была моей воспитательницей и наставником.

Сочинения Пушкина, Лермонтова, Тургенева, Толстого, Льва и Алексея, Салтыкова-Щедрина, Чехова, Горбунова, Куприна, Оскара Уайльда, Станюковича — заняли прочное место в моем сознании. Наряду с Николаем Пржевальским, Жюлем Верном, Майн Ридом, Фенимором Купером и Гербертом Уэллсом. Большинство этих книг было издано как приложение к «Ниве» или журналу для юношества «Вокруг света».

Вечером пили чай; отец немного играл на рояле или садился за выполнение очередного заказа — портрета; мать стряпала, обшивала детей. В девять часов вечера вся семья ложилась спать.

В дни раннего детства у меня была няня, ее звали так же, как мою мать, Пелагеей. Няне было восемьдесят пять лет, она стирала, колола дрова, мыла пол. У нее не было ни одного седого волоса («черна, как смоль») и ни одного испорченного зуба — они только сделались тонкими от времени. Няня была равноправным членом нашей семьи, и в особенности для меня и брата, дорогим и родным че-

ловеком. Сколько чудесных народных сказок рассказывала она мне тихими зимними вечерами, сколько поведала о нужде и горе крестьянском. В ее комнатке висела большая олеография знойного города Баку, в котором жил ее сын Иван. Каким загадочным, романтическим, далеким — на самом краю света — казался мне город Баку, и каким экзотическим героем представлялся нянин Иван, добывающий маслянистую, черную, с резким запахом нефть.

Влияние няни на мое формирование было благотворным и значительным.

Возвращаюсь к родителям — как они влияли на мое развитие, как воспитывали?

Родители мои настоятельно воспитывали во мне следующие идеалы:

никогда никому не лгать — нет ничего более святого и главного в жизни, чем правда;

всегда любить бедных и помогать им — нет большего горя в жизни, чем бедность;

всегда уважать чужой труд.

Была и еще одна заповедь, только уже специально от матери: не бегать, не драться, не плавать, ибо это так опасно для моего «слабого здоровья». Болел в детстве я действительно много, но, милые матери, не любите своих детей по примеру моей слишком любящей, я сказал бы — неверно любящей, и этим не мешайте детям сделаться смелыми, здоровыми и сильными.

Все ли родительские заповеди я выполнял в своей жизни? Мне об этом судить трудно. Со стороны виднее. Но, во всяком случае, я всегда старался не лгать, полюбил работу, уважаю чужой труд и больше всего на свете хочу и люблю видеть счастливых людей.

И спортом я занимался...

Среднее образование я получил в тамбовском реальном училище. Порядки в нем были аракчеевские.

В ту пору министром просвещения был Кассо — один из самых реакционных представителей чиновничьего мира, в котором сконцентрировались все наиболее уродливые его черты. Порядки, насаждаемые им в учебных заведениях, были чудовищны. Наше тамбовское училище, куда в основном определялись дети крупных помещиков-землевладельцев, не было исключением. Училище носило громкое имя «Императора Александра Второго — Осво-

бодителя», а из учеников всеми средствами выхолащивали душу, веру в идеалы, убивали надежды... В нас вселяли всепокорность, безволие, пассивность. Мы подчинялись — и все.

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.

Но мы все-таки не делали этого, хитро избегая неприятных встреч.

Преподаватели и наставники особо поощряли ябедничество, а среди нас, учеников, это считалось самым страшным грехом. Начальство «выручал» священник, — он старался все выпытать от нас в церкви на исповеди, и были случаи, когда наивные ребята поддавались этому, а священник докладывал об этих тайных признаниях на учительском совете. Виновному следовала тройка за поведение или исключение из училища.

Нет охоты вспоминать подробности грустных дней, проведенных в училище. 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, спокойно убил его несколькими выстрелами в упор из своего нагана.

Не думайте, что в училище не было хороших людей. С благодарностью вспоминаю я своего классного наставника, преподавателя русского языка Александра Федоровича Аврорина. Он знал пути к детским сердцам, умел страстно говорить о чести и доблести, умел внушить нам 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.

В огромной царской России всюду, во всех уголках, наряду с черствыми и жестокими чиновниками были свои Аврорины, представлявшие по-настоящему благородное лицо нашего народа.

Были и такие отцы и матери, как у меня, завещавшие детям хотя бы по искорке светлые идеалы, сохраненные ими в условиях тяжело прожитой жизни.

Но Аврорин — исключение, большинство преподавателей были инквизиторами, садистами.

Однако пора кончать с Тамбовом и детством. Все хорошо в меру. Очень хотелось бы рассказать и о балах в женской гимназии, куда мы обязаны были являться в белых лайковых перчатках; о мазурках, вальсах «Осенний сон» и «На сопках Маньчжурии»; и о брате — страстном охотнике и об удивительных наших сеттерах Рапо и Нелли. Первый из них прибежал домой за сорок верст, когда был отвезен по железной дороге погостить к приятелю брата, а вторая так любила меня, что чуяла, когда после неожиданно отмененного урока я шел домой: она ждала у двери, и по этому сигналу мать начинала подогревать обед.

Какие пути привели меня в искусство?

Брат стал студентом и инженером в Москве. Мы с матерью поехали к нему погостить (еще застали конку на Пятницкой улице).

Мы побывали в Оружейной палате, Третьяковке, в цирке, увидели в Большом театре «Лебединое озеро», услышали Шаляпина в «Борисе Годунове», побывали в Художественном театре на спектакле «Вишневый сад». Я был заморожен.

В «Лебедином озере» меня очаровали воздушность балетных пачек, красота движений и грациозность танцовщиц; в «Борисе Годунове» — огромная сила шаляпинского гения; в Художественном театре — естественность и простота постановки и игры артистов. До этого я видел только спектакли Тамбовского театра — аляповато написанные задники; колыхающийся на полотне условно размалеванный лес; актеров, играющих без репетиций и поэтому не спускающих глаз с суфлерской будки и «произносящих» («на сцене нельзя говорить — надо произносить», — утверждал Коклен-старший) напыщенно монологи.

Искусство в Москве сверкало как бриллиант, а в Тамбове... блестело как стеклышко.

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 сделать театральным художником.

В ту пору волновало меня любое новое веяние, я начал увлекаться поэтами-символистами, полюбил Блока, заинтересовался только что появившимися футуристами. Поэтому по возвращении из Москвы в Тамбов я нарушил главную родительскую заповедь — соврал: сказал товарищам-реалистам, что познакомился с Владимиром Маяковским. Через много лет я рассказал об этом Владимиру Владимировичу, и он был необычайно доволен, даже горд. Должно быть, это была добрая ложь — творческое выражение страстного желания, своего рода «поэтическое вдохновение».

С этих потрясших меня в Москве дней я словно погрузился в волшебный, волнующий, сказочный мир...

Искусство — театр и живопись — захватили меня безраздельно и властно.

Через три года после смерти отца, в 1914 году, мы с матерью переехали из Тамбова в Москву к брату, который здесь учился и одновременно служил в одном из отделов московской электростанции.

Лошадиной конки на Пятницкой улице уже не было. Пустили трамвай. А в переулках по вечерам горели еще газовые фонари.

Я начал готовиться к поступлению в Училище живописи, ваяния и зодчества (по примеру отца).

Брат устроил меня совершенствоваться в живописи и рисунку в небольшую студию художников Ефимова, Рогена и Сидамон-Эристов. После революции Сидамон-Эристов работал как художник на киностудии в Тбилиси.

Студия помещалась в верхнем этаже многоэтажного дома в Замоскворечье; из ее огромного — во всю стену — окна открывалась грандиозная для того времени панорама Москвы.

По вечерам в студии собиралось около десятка художников и учеников, и все занимались рисованием пятиминутных набросков с обнаженной натуры.

Днем писались портреты, но это мне было доступно только по воскресеньям, так как я доучивался в 1-м Московском реальном училище.

Самыми любимыми нами натурщицами были сестры Цирули. Целое поколение художников помнит этих прекрасных опытных натурщиц, милейших людей, хороших товарищей.

Студий, подобных этой, в то время в Москве было очень много. Здесь не учили живописи и рисунку — и зрелые художники и начинающая молодежь работали одновременно и на равных правах оплачивали помещение, натурщиков, свет — все делилось поровну.

Как и я (разумеется, я узнал об этом позднее), Хохлова вместе с дочерью Станиславского Киной Константиновной также увлекалась рисованием пятиминутных набросков с обнаженной натуры.

Здесь я познакомился со студентом, молодым поэтом Львом Никулиным. Мне импонировало, что он имел широкие знакомства в театральном мире. Нравилась его

длинная поэтическая шевелюра, сутуловатая фигура, шаркающая походка. Словом, я начал подражать ему во всем (прическа, походка и даже писание стихов!). Первый мой «серьезный» живописный портрет был сделан с Никулина. К счастью, портрет погиб где-то на чердаке его квартиры.

Я уже упоминал о том, что стихи Никулина, которые он подписывал замысловатым псевдонимом «Анжелика Сафьянова», мне очень нравились. Помню до сих пор:

«У палача была любовница,
Она любила пенный грог.
Кто знает, где теперь виновница
Его мучительных тревог?»

Что меня привлекало в его стихах? Экзотика, ритм. Мне казались они похожими на стихи Блока, любимого мною за выразительность формы, музыкальность стиха, сказочность современных образов.

Я почувствовал, что мог бы сделать кинематограф по «Железной дороге» Блока. 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.

Почти в каждом поэте, в каждом художнике я находил свое, что очаровывало меня. Наравне с Блоком я зачитывался Пушкиным — и в то же время увлекался футуристами. Особенно мне импонировала фигура Маяковского. Его стихи затрагивали во мне те чувства, которые не мог затронуть другой поэт. Поражала невиданная до этого, еще никем не сказанная, понятная мне правда, ритм.

Несколько позднее я познакомился с Вертинским. О нем стоит сказать несколько слов.

Вертинский — это не только упадочное явление в русском эстрадном искусстве, как считалось много лет. Вертинский — чрезвычайно талантливый актер с поразительно двигающимися руками, которые помогали доносить смысл его йесен.

Его исполнение было особо по душе аудитории, оно совпадало с личными настроениями большинства зрительного зала.

Надо понять, что это было за время — время страшной бойни империалистической войны, которая всем простым людям была ненавистна.

Всегда как замороженный слушал я Валерия Брюсова. Стройный, высокий, он был очень умен, тактичен, исклю-

чительно образован. Это был поэт действительно мирового класса, которого я встретил на своем пути. Я уже не помню, что и о чем он говорил, но всегда его суждения были интересны. Я просто преклонялся перед ним.

В живописи мои вкусы также стали определяться. Больше всего мне нравились французские художники — Гоген, Ван-Гог, Пикассо, Тулуз-Лотрек, Ренуар, Сезанн, а также наши художники — Серов, Врубель, Коровин, Чурленис.

Почему такой странный «набор» увлечений?

А 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 независимо 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. Скажу лишь, что характер моего «потрясения» в этих случаях был, разумеется, различным. Смысл «пропасти» между ними я понимал...

Вскоре я встретился с новым учителем — Иваном Федоровичем Смирновым.

Смирнов не оставил по себе памяти как художник. Но как учителя я его забыть не могу и преклоняюсь перед ним. «Студию» он держал для заработка — он жил за счет денег, которые вносили ученики за обучение, подготавливаясь для поступления в Училище живописи, ваяния и зодчества. Среди них очутился и я и вскоре оказался его любимым учеником. Вначале он думал, что к нему поступил напыщенный барчук. Но все оказалось не так. Вскоре он наотрез отказался брать у меня деньги за обучение. Я помогал ему материально лишь настолько, насколько мне позволяли мои чрезвычайно ограниченные возможности.

Смирнов привил мне любовь к классическим мастерам живописи, учил различать работы мастеров от несовершенных или любительских, толково и точно объяснял

основы композиции, понимание рисунка, формы, цвета, освещения. Смирнов ходил со мной в музеи и галереи — он честно и упорно хотел из меня сделать художника-гражданина. Смирнов научил меня рисовать, он первый рассказал мне о знаменитом педагоге Чистякове, умевшем преподавать настоящий классический рисунок. Чистяков с отвесом и карандашом на вытянутой руке доказывал даже опытным художникам их недостаточное владение точным (а в искусстве все должно быть точно) рисунком. Школа Смирнова помогла мне легко поступить в Училище живописи, ибо там умение рисовать особо ценилось.

Смирнов по своим взглядам примыкал к социалистам. Он был моим первым политическим учителем, заставил задуматься над общественными проблемами, над истоками войны и судьбами России. Первые политические книжки я прочел под влиянием Смирнова. Я не знаю, что стало с этим человеком, сыгравшим большую положительную роль в моей жизни; с горечью вспоминаю, что он много и часто пил.

Мои юношеские годы совпали с первой мировой войной. И поэтому мое отрочество омрачено гнетом самого страшного, что есть на свете. Война!

Людей угоняли на фронт — знакомых и незнакомых. Гнали без конца, без перерыва, близких и чужих. Люди гибли или возвращались изувеченными — на костылях, но с «геройскими» знаками отличия.

Помню безногого художника Мака. В начале войны он был лучшим исполнителем модного танца — танго — на эстраде. Теперь на груди у него поблескивал офицерский георгиевский крест. А около себя он клал костыли... Мак погиб, сделавшись наркоманом.

Люди были храбры на войне и умели сражаться, но никто не понимал — зачем? Никто из простых, обычных людей не понимал, зачем людей калечили и убивали. Во всяком случае, я с большинством тех, которых знал, не мог понять смысла этого человеческого истребления. Но я понимал, что были и довольные, они жирели и богатели. Их мы презирали. Особенно «земгусаров» — снабженцев-тыловиков в шикарной военной форме. Разумеется, их больше всего ненавидели настоящие фронтовики.

Вот тут-то мне и помог Иван Федорович Смирнов — он объяснил мне войну как большевик. И я стал убежденным «пораженцем». Как тяжелый, но естественный и справедливый акт принял я войну гражданскую, взятие большевиками власти. Я принимал посильное участие в этих исторических событиях, работая руководителем военных съемок.

Училище живописи не оставило во мне особо глубоких следов, да мне его и не пришлось окончить — доучивался я уже потом, в жизни.

В эти годы я особенно увлекся цирком, эстрадной эксцентрикой и переносил эту тему в свою живопись. Я сделал много этюдов на цирковые темы, портреты клоунов, выставлял их на отчетных выставках Училища.

Помню страстное увлечение английским эксцентриком Татэ — маленьким элегантным горбуном, умевшим с поразительным, я бы даже сказал, сосредоточенным юмором «гулять» по нарисованной на театральном заднике дорожке, «взбираться» по нарисованной лестнице, прикуривать от вынутой из кармана будто бы зажженной свечи, жонглировать посудой, стоящей на подносе, которая потом оказывалась приклеенной к подносу, и т. д. и т. д. Все это я пытался изображать в своих эскизах, этюдах, набросках, а позднее в фильме «Два-Бульди-Два».

Пришлось мне в этот период поработать и в прикладном искусстве: я делал модные картинки в «Журнал для дам». Но перспектива стать художником по костюму меня не соблазняла. Мне по-прежнему больше всего хотелось делать театральные декорации. И когда Смирнов предоставил мне возможность написать вместе с ним декорацию дома Лариных (по эскизам Ф. Федоровского) для оперного театра Зимина, восторгу моему не было границ.

Но эта работа была сугубо временная. Окончив ее, я стал пытаться получить работу в каком-нибудь из московских театров, но все мои старания оказались тщетными — в Москве и без меня было много художников, гораздо более опытных и талантливых.

Случай меня привел в кинематограф: мать одного из московских школьных товарищей была близко знакома с кинорежиссером акционерного общества «А. Ханжонков и К^о» — А. Громовым. Он и предложил мне поступить художником на кинофабрику. Это было в 1916 году. Правда, о кино я тогда совершенно не думал и пошел на студию без всякой охоты.

Поднявшись в съемочное ателье, я увидел картину, в которой, как мне тогда казалось, я никогда не смогу разобраться. Все ателье было заставлено щитами будто бы без всякого смысла. Понять, что означало это хаотическое нагромождение щитов, стенок, колонн, черного бархата, отдельно стоящих окон, опускающихся со стеклянного потолка люстр,— не представлялось возможным.

В трех углах ателье стояло по киносъемочному аппарату, и три оператора и три режиссера одновременно снимали сцены для трех картин.

То и дело слышались возгласы: «Монтеры, свет!», или «Стоп!», или «Выключить». Юпитеры заливали ателье ослепительным, непривычным дуговым светом. Перед каждым аппаратом действовали актеры, а режиссер непрерывно подсказывал действие (позднее я узнал, что почти все сцены снимались без репетиций, сразу, под диктовку).

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, медленней... Поворачивайтесь... Бросайтесь к нему... Объятие... крепче... Поцелуй... Еще поцелуй... Затемнение! Монтеры, выключить...

Это зрелище заронило в мою душу зерно будущей ненависти к так называемой салонной «синематографии», беспримерной пошлости которой кинематографическая молодежь в скором времени объявила беспощадную войну.

Этот кинематограф мне не показался искусством. Поэтому я без энтузиазма познакомился с красивым, чрезвычайно приятным человеком в бархатной свободной блузе, оказавшимся знаменитым режиссером Евгением Бауэром.

Бауэр предложил мне сделать эскизы декораций для картины «Тереза Ракен». Я углубился в чтение Золя и изучение материалов эпохи и затем очень тщательно нарисовал различные детали будущих декораций (окон, дверей, арок), костюмов и мебели.

Принес все это на кинофабрику. Бауэра в этот день не было. Меня встретил работник сценарного отдела Витольд Францевич Ахрамович-Ашмарин, полурусский-полуполяк с лицом Вольтера, но с седой прямой шевелю-

рой, зачесанной на лоб. Ашмарин в пух и прах разгромил мои эскизы. Он взял меня под руку и, гуляя со мной по кинофабрике, начал рассказывать об еще никому не известных, открытых им «тайнах» кинематографии. Надо отдать справедливость, что многое из того, о чем говорил Ашмарин, действительно и по сей день, а тогда это было просто откровением.

Ашмарин объяснил, что для кинематографа нельзя ставить декорации коробкой, «плоские», построенные на подробных деталях. Кино требует от декорации перспективности, глубины, делающих плоский экран более рельефным, более стереоскопичным, жизненным. Для лучшего показа действующих в декорации актеров, а также для обогащения мизансцен декорации, имеющие переходы, лестницы, уступы, возвышения, балюстрады, балконы и пр., наиболее выгодны. Для того чтобы декорации и актеров было бы возможно хорошо, художественно осветить, в декорациях должно быть больше прогалов. Через них легко давать свет юпитеров в нужном направлении.

Располагая декорацию в павильоне, нельзя забывать и об удобствах оператора (отход с аппаратом, достаточное место для расположения осветительной аппаратуры за окнами, дверьми и т. п.).

Декорацию не обязательно снимать с одной точки, следует пользоваться и панорамами (положение для того времени исключительно новаторское).

Декорация должна иметь свой характер, свой смысл. Дело не в громоздкости и сложности постройки, а в нахождении первого плана — «диковинки», которая бы определяла стиль декорации, ее бытовое назначение, подчеркивая при этом глубину, объемность обстановки.

Ашмарин сумел увлечь меня. Я его жадно выслушал и, кажется, хорошо понял — вновь принесенные мною эскизы так понравились ему и Бауэру, что они немедленно пригласили меня художником на фабрику и положили большое, даже чрезвычайно большое (и не только для начинающего семнадцатилетнего юноши) жалованье — шестьсот рублей в месяц.

Так началась моя работа в кино.

Постановка «Терезы Ракен» (не помню, по какой причине) не осуществилась. Бауэр предложил мне делать декорацию к «Королю Парижа» — большой картине с участием одной из звезд экрана, балетного артиста В. Свободы. Кроме Свободы в картине снимался известный актер Николай Мариусович Радин, происходивший из знамени-

той династии Петипа. Картина эта снималась, не в пример другим, долго и была выпущена в свет только после смерти Бауэра. Параллельно я делал декорации для других его картин.

Бауэр был популярный опереточный режиссер и художник, его постановки славились богатством и роскошью. Для кинематографа он сделал немало. Я уже рассказывал, как цинично, антихудожественно происходили съемки картин. Бауэр работал иначе. Он использовал свой опыт работы в театре, тщательно репетировал, продумывал мизансцены, различные способы съемок и великолепно знал приемы освещения. Картины Бауэра отличались размахом, пышными декорациями, обязательно с колоннами и каминами. Для своего времени он хорошо монтировал, снимал даже крупные планы и панорамы.

Бауэр умел «делать» актеров. Они сначала снимались у него, получали известность, а потом их переманивали на другие кинофабрики.

В те дни монтировался не позитив картины, а прямо негатив. Для этого материал просматривали на хорошем проекционном аппарате, причем принимающая bobина отсутствовала — негатив, во избежание повреждений, мягко спускался в специальный мешок. Одним из профессиональных свойств режиссера было умение по негативному изображению на экране представить себе позитив.

Эту работу не мог выполнять только режиссер. Она требовала и особой техники и двойного внимания — особой квалификации.

В монтаже фильмов Бауэру помогала замечательная монтажница Вера Дмитриевна Попова (впоследствии жена А. Ханжонкова). Некоторые картины Бауэр доверял монтировать Поповой самостоятельно, он был в ней полностью уверен.

Вера Дмитриевна Ханжонкова много работала в кинематографии, в Госфильмофонде, где приносила огромную пользу своим феноменальным опытом и знанием дореволюционных фильмов, многие из которых потеряны, разрознены или погибли.

Нынче такой способ монтажа кажется невероятным, а тогда это было естественно и обыкновено. Правда, картины в то время состояли из очень небольшого количества монтажных кусков. Сцены снимались длинные, но не больше сорока метров, так как более длинную пленку нельзя было поместить на раме бака ручной проявки.

Режиссеры были материально заинтересованы в том, чтобы картины получались длиннее: помимо ежемесячного жалованья они получали пометражные — определенную сумму за каждый полезный метр. Чем известнее был режиссер, тем, конечно, он дороже оплачивался. Съемка картины обыкновенно занимала только несколько недель, и режиссер делал по несколько картин в год. Готовые картины большей частью окрашивались, то есть позитивная пленка сплошь красилась желтой, синей, зеленой анилиновой краской или вирировалась химическим способом в тон сепии, синего и т. д. — в этом случае белые места оставались белыми, а темные соответственно были тона сепии, синего и т. д. Употреблялся также вираж с подкраской, например синий вираж плюс розовая краска. Различными комбинациями виражей, окрасок и виражей с подкраской на экране создавались своего рода цветные эффекты — ночные сцены, яркий солнечный день, солнечный закат, отблеск пожара и т. д.

Оператором у Бауэра всегда работал Борис Завелев — один из лучших операторов того времени.

Что представлял из себя коллектив кинофабрики «А. Ханжонков и К»?

Главным директором и своего рода художественным руководителем был бывший казачий офицер А. А. Ханжонков. В 1949 году он умер в Крыму. Советское правительство оценило пионерскую деятельность Ханжонкова — ему была назначена пожизненная пенсия. Ханжонков написал мемуары, они у нас изданы.

Не знаю, всегда ли так было, но в мое время всеми делами кинофабрики вращала его первая жена Антонина Николаевна, властолюбивая, типично купеческого склада женщина, напоминавшая Вассу Железнову. Ханжонкова имела при себе особо приближенного режиссера Б. Чайковского, симпатичного, но, пожалуй, расчетливого человека, не отличавшегося большим талантом. После Октябрьской революции Чайковский не эмигрировал, как некоторые режиссеры и короли экрана, за границу, а создал частную киношколу, из которой вышел ряд работников советской кинематографии (например, известный режиссер Е. Дзиган, актриса Р. Есипова).

Из режиссеров кроме Бауэра и Чайковского работали А. Уральский, имевший, к моей великой зависти, собственный автомобиль, — хороший ремесленник, Грэм — человек неталантливый. Позднее на кинофабрику пришел известный театральный режиссер Федор Федорович Ко-

миссаржевский (брат знаменитой актрисы Веры Федоровны) и И. Перестиани — позже известный режиссер и актер советской кинематографии.

Частыми гостями на фабрике были художники Александр Разумный — впоследствии режиссер детских, научно-популярных и художественных фильмов, и Амо Бек-Назаров — тогда актер, а потом режиссер, пионер советской армянской кинематографии.

Операторами были уже упомянутый Борис Завелев, бывший фотограф Медзионис, Марк Налетный и другие.

Операторы того времени не любили часто перемещаться с аппаратом (и вообще были склонны представляться «магами и волшебниками»). Помню случай, когда Завелев потребовал от меня отодвинуть от съемочного аппарата декорацию, так как она не помещалась в кадре, а на мое предложение отодвинуть камеру удивленно воскликнул: «А я и не догадался!»

Бывало и такое: снимает оператор длинную сцену, равномерно вертя ручку камеры, устает, на ходу меняет руку и на тридцать пятом метре вдруг говорит очень спокойно:

— А лестницу-то забыли убрать?!

Все ахают, лестницу убирают и делают дубль...

Постройкой декорации на фабрике ведал своего рода технорук и «старший художник» Рахальс. Он был великолепным знатоком своего дела, так же как и известный Сергей Козловский, для всех нас «дядя Сережа» (Козловский работал не у Ханжонкова, а на других кинофабриках). Еще из художников помню талантливого Уткина и итальянца Луппо.

Всеми текущими административными делами, назначением съемок, выдачей авансов режиссерам и актерам заведовал бывший актер Абрам Вершинин.

Интересна история этого человека. Когда на босаяцком Хитровом рынке снималась картина «Пьянство и его последствия» (культурфильма была уже в те времена), на первый план перед аппаратом выскочил пропойца и актерским жестом разорвал на груди грязную рубашку. Так бывший актер Вершинин познакомился с кинематографией. В нем приняли участие, он совершенно бросил пить и сделался у нас всем — и энергичным администратором, и начальником производства, и бухгалтером, и заместителем директора по всем вопросам. Но прошли годы, и Вершинин погиб от вернувшегося запоя.

Насколько я помню, никакой костюмерной на фабрике не было.

Актеры снимались в собственных костюмах, они обязаны были их иметь — так полагалось. Даже разовые статисты делились не по типовым признакам, а по имеющемуся у них гардеробу — «фрачники», «пиджачники». «Фрачники» были дороже.

Никаких ассистентов режиссера не полагалось, были просто помощники режиссера, по теперешнему «помрежи».

Помощников оператора тоже не было. Съёмочные группы отличались замечательной компактностью: режиссер, оператор, художник, помреж — и все.

Из артистических сил у Ханжонкова работали «королева экрана» балерина Вера Каралли, артистка Лидия Коренева из Художественного театра, «король экрана» Витольд Полонский, киноактриса Тася Борман, балетный артист В. Свобода, его жена — балерина К. Болдырева, артист театра Корша Н. Радин, театральные актёры, красавец В. Стрижевский, Зоя Баранцевич, комик Аркадий Бойтлер.

В цехах светом занимались монтеры. Интересно, что несколько позднее по требованию профсоюза работников кино их переименовали в осветителей. На постройке декораций всегда было много столяров, плотников, рабочих-постановщиков, маляров — поэтому декорации устанавливались за несколько часов.

При фабрике была лаборатория для ручной проявки пленки и небольшая монтажная.

Гаража и автомобилей не было; когда надо, ездили на извозчиках.

Столовой тоже не было, был буфетик, принадлежавший горбатой старушке, продававшей чай, бутерброды и пирожные в долг по записи в книжку.

Специально следует рассказать о бутафорском цехе и складе декораций. Теперь для каждой картины делаются специальные декорации, почти каждый раз заново по эскизам художников. Тогда такую роскошь позволяли себе очень редко, и обыкновенно декорации собирались из готовых деталей. На складе фабрики хранилось множество самых разнообразных каминов, печек, колонн, балюстрад, фриз, статуи, багетов и т. д. От художника требовалось создать декорацию из новой, оригинальной и выразительной комбинации готовых элементов. Разумеется, что все эти элементы должны были подбираться в том

или ином стиле (что, однако, многими художниками не выполнялось). Бутафорская и столярная мастерская часто заготавливали детали впрок.

Придумывать декорации в то время было труднее, чем теперь, из-за их однотипности — почти в любой картине непременно были кабинет, спальня, гостиная, столовая — большей частью «богатые». Вот и попытайтесь каждый раз сделать кабинет, столовую или гостиную по-новому, да еще используя старые детали. Это была великолепная школа для кинематографического художника, вот тут-то и спасали меня «дивовинки» для первого плана.

Мебели на фабрике было ограниченное количество. Администрации почему-то было выгодно брать ее напрокат в многочисленных в Москве складах, магазинах и прокатных предприятиях. Так же поступали и с историческими и национальными костюмами, а современные, как я уже писал, должны были иметь сами актёры и статисты.

Что представлял из себя низший технический персонал?

Это были простые, старательные, любящие свое дело люди. Они многому меня научили. Особенно я дружил с рабочими-постановщиками и монтерами. От низшего персонала требовалась образцовая дисциплина, зря тратить время хозяин не позволял. Один раз я получил здоровый нагоняй от Ханжонковой за то, что разрешил рабочим покурить во время постройки декорации.

Иная атмосфера была в актерской среде. Я убежден, что многих из актёров привлекала в кинематографии возможность приобрести популярность и славу, а также фантастически большие заработки (по отношению ко всем другим профессиям) — нигде так много не платили, как в кинематографе. Это и определяло главные интересы значительной части актерского общества. А интересы эти были самые простые — кутежи, чревоугодие и «любовь», создававшая сложные семейные переплеты, драмы и даже преступления.

Вот почему ценились такие актёры, как Коренева, Радин, Каралли, представлявшие собой исключение. Они не срастались с кинематографической богемой и были людьми думающими, интеллигентными, вносящими элементы искусства в тогда примитивное кинематографическое ремесло. Я помню, как все были поражены на фабрике, когда Коренева, для того чтобы на съемке войти в комнату запыхавшись от бега в предыдущем монтажном куске,

действительно побегала перед съемкой по двору. Естественное желание сделать сцену лучше, художественней было воспринято окружающими как чудачество.

Коренева, Радин действительно работали над ролью, продумывали ее, анализировали. Они-то и двигали нашу кинематографию вперед, как и Е. Бауэр, В. Ахрамович-Ашмарин, В. Туркин (руководитель сценарного отдела фабрики), с которым я очень подружился как с интересным, серьезным сценаристом.

У Ханжонкова я поставил декорации к ряду картин. Моим косвенным учителем в этом деле помимо Бауэра и Ашмарина был художник В. Е. Егоров, незадолго до этого времени оформивший «Синюю птицу» в Художественном театре. Он работал на другой кинофабрике, но я знал его декорации, поражавшие меня кинематографическим талантом их автора. Владимир Евгеньевич Егоров — безусловно самый выдающийся художник в кино как в дореволюционное время, так и в советское.

Егоров умел из двух-трех деталей создать в павильоне декорацию парохода. Отдушник, часть трубы, еще пара предметов, черный бархат как фон и отблеск света на воде в обыкновенном тазу давали полное ощущение парохода в море. Егоров создавал иллюзию помещений огромных масштабов, используя детали колонн, картин, закрытых тяжелыми складками портьер, балдахин и т. п. Однако снимать егоровские декорации можно было, как правило, только с одной точки — незначительная перестановка съемочного аппарата открывала в декорации «кишки», неоформленные края стенок. Это был их недостаток.

Под влиянием Егорова я сделал простую и дешевую декорацию вокзала, которой очень гордился. Я «ставил», глядя в визир аппарата. В кадре вначале была взята под углом настоящая стеклянная стена ателье, на первом плане я поместил как «диковинку» 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.

Потом я эти часы использовал, поместив их за окном комнаты в картине «Слякоть бульварная». В главной роли в фильме снималась актриса Анна Ли, будущая жена В. И. Пудовкина. (Какова была сила преклонения перед «иностранщиной» — Анна Зайцева-Селиванова превращалась в Анну Ли, Никулин — в Анжелику, а я свои мод-

ные картинки в «Журнал для дам» подписывал не менее «грациозно» — Лео Клер.)

В картине «За счастье» надо было сделать спальню богатого дома, где на кровати лежала тоненькая болезненная девушка. Чтобы подчеркнуть ее состояние, я для контраста поместил в декорации ряд больших белых колонн, огромную, лепную в стиле рококо золотую кровать, а в качестве «диковинки» первого плана мне понадобился резной деревянный позолоченный амур (его я задумал повесить на ниточке между колоннами).

Нужного амура на складе фабрики не оказалось, но я нашел его в одном из мебельных магазинов. За прокат амура владелец магазина запросил слишком дорого, и Ханжонкова предложила мне или отказаться от этой «диковинки», или оплатить прокат за свой счет. Я согласился заплатить за амура. На экране он получился нехорошо, непонятно и невыразительно.

В качестве эксперимента я поставил декорацию, раскрашенную белыми тонами, лишь слегка отличающимися друг от друга. Оператор Завелев сначала не хотел снимать. Но Бауэр, поставив у двери лакея, загримированного негром, настоял на съемке, и декорация очень хорошо получилась.

Как-то потребовалось за полчаса поставить декорацию гостиной. Мы с Бауэром придумали повесить черный бархат как фон, а перед ним расставили позолоченную мебель; на экране получилась вполне пристойная декорация, но, правда, какого-то символического характера.

По-настоящему жизненные, бытовые декорации почти не приходилось ставить. Действие тогдашних картин происходило главным образом во дворцах, салонах, игорных домах и притонах.

Картины снимались, как теперь, в ателье (павильоне). На кинофабриках зимой обыкновенно снимали павильонные сцены, а с весны режиссеры выезжали в Крым для съемок летней природы. У Ханжонкова в Ялте был филиал кинофабрики, там можно было строить и небольшие декорации.

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 ясна читателю. Однако всеобщее

возбуждение, чувство облегчения, всенародный подъем не могли не захватить всех нас. С ощущением чего-то большого и нового, каких-то еще смутных, но радужных перспектив впереди я уехал со съемочной группой Бауэра на натурные съемки в Ялту.

В Крыму меня ждал тяжелый удар — мой любимый режиссер и учитель сломал ногу, потом заболел воспалением легких и к концу лета умер.

Во время болезни Бауэр уговорил меня попробовать свои силы в актерской профессии. Первый раз я снимался еще в Москве, в «групповке» картины «Король Парижа», где попытался изобразить французского художника или поэта, с походкой, напоминающей нукилинскую. В Крыму мне предложили относительно большую роль в бауэровской картине «За счастье», к которой я также ставил декорации. Приглашение на роль состоялось отнюдь не потому, что во мне видели скрытые актерские дарования, просто заболел актер Стрижевский, и надо было срочно найти замену. Я должен был изображать молодого художника, безнадежно влюбленного в ту самую девушку, которую я водрузил среди «леса» колонн на гигантскую золотую кровать.

Обстоятельства осложнялись тем, что я на самом деле и действительно безнадежно был влюблен в эту актрису. Вероятно, это-то и учел Бауэр (он сохранял общее руководство съемками, лежа в постели) и понадеялся на естественность моих переживаний.

Я до сих пор отчетливо помню ту необычайную 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 среди бушующего морского прибоя, по-настоящему плакал навзрыд. Но на экране мы увидели, что более комическую сцену не мог изобразить ни Глупышкин, ни Макс Линдер. Вот что значит натурализм, да еще без школы и таланта!

Правда, совсем недавно мне удалось увидеть разрозненные куски этой картины. Произошло чудо, время сравняло мою бездарную игру с хорошей для того времени игрой известных артистов. Теперь мы все выглядели на экране комично, так, как выглядел бы первый автомобиль между современными...

Похоронив Бауэра, закончив съемки природы к его картинам, мы возвратились в Москву. Я продолжал работать с другими режиссерами, но без Бауэра мне это было неинтересно.

В стране шла напряженная политическая борьба. Приближалась Великая Октябрьская революция. Меня стало неудержимо тянуть ко всему новому и революционному.

Я с головой углубился в теоретические вопросы кино. Недавно мне попались мои статьи о «светотворчестве», напечатанные в «Вестнике кинематографии». Это были статьи, типичные для восемнадцатилетнего юноши. Но за наносной шелухой в них можно увидеть страстное желание утвердить кинематограф как новое, яркое, самостоятельное искусство, поиски пути к его пониманию и совершенствованию.

А вопрос — искусство или не искусство кинематограф — волновал еще многих. Часть интеллигенции (и наиболее культурная) упорно не признавала кинематографа как искусства. Профессиональные же кинематографисты в это время пытались объединиться. Некоторая часть их организовала Союз работников художественной кинематографии, помещавшийся в кафе-клубе «Десятая муза».

Зрительный зал и ресторан «Десятой музы» был расписан мною в порядке общественной нагрузки. Помогал мне в этой работе начинающий поэт Николай Адуев, порававший меня своими широкими литературными познаниями. Роспись была футуристическая, чрезвычайно яркая по тону. Поэт-футурист Василий Васильевич Каменский собственноручно написал на разрисованных мною стенах два «стихотворения» (каждое в одном слове), одно из них помню: «Золотороссыпьвиночь» (Золото... россыпь... золотороссыпь... пью... вино... ночь., и т. д.).

Реалистическим в этом зале был только бюст Бауэра, исполненный скульптором Шадром, который в то время почему-то называл себя художником-символистом.

Вскоре в среде киноработников стал организовываться другой, профессиональный союз, противопоставивший себя «избранным деятелям десятой музы». Новый союз должен был объединить всех киноработников, и рабочих студий в первую очередь.

Я мало принимал участия в этой борьбе и плохо в ней разбирался, ибо: был целиком поглощен желанием сделать режиссером и ставить картины по-новому, не так,

как это полагалось в салонно-психологическом кинематографе, а действительно, используя новые художественные приемы: крупные планы, стремительный, энергичный темп и монтаж.

Мне не очень легко было добиться самостоятельной постановки, обещанной еще Бауэром. Многие не верили, что художник может быть режиссером. «Режиссер — это творец мизансцен,— говорили мне,— разве художник может понять когда-нибудь мизансцены?»

Но все-таки мне поверили и дали возможность снять картину, которая, по существу, стала моей «дипломной» работой.

В те времена директором московской электрической станции «Общество электрического освещения 1886 года», принадлежавшей бельгийцам, был большевик Роберт Эдуардович Классон. Как мы узнали позднее, Классон изобрел оригинальный гидравлический способ добычи торфа — «гидроторф». Зрелище этой добычи необычайно интересно: залежи торфа разбиваются и размываются мощными струями воды из особых «гидропушек», затем разжиженный торф разливается по полям, там высыхает и разрезается на брикеты. Такая добыча исключительно экономически эффективна. Вот почему позднее этим очень интересовался В. И. Ленин.

Мой брат (читатель уже знает, что он был инженером-электриком) предложил написать сценарий, где он как основу использует добычу гидроторфа и развернет вокруг этого детективный сюжет, происходящий между двумя конкурирующими электростанциями. В сценарии, который называли «Проект инженера Прайта», были драки, погони на автомобиле и мотоцикле, аварии, охота и, разумеется, несложная любовная история со счастливым концом.

Построение действия на производственном материале, показ электросети, добычи гидроторфа, электростанций, трансформаторного помещения и т. д. — было новым для досюветского кинематографа. Новым было и наше решение снимать не в павильоне, а в настоящих помещениях с максимальным использованием природы.

Главную роль в картине исполнял мой брат. Участвовали в ней малоизвестные, начинающие актеры, а также сотрудники и рабочие кинофабрики. Дорогих актеров мне не разрешили пригласить, да это и не было нужно. Я был убежден, что непосредственность и свежесть игры незначительностей, соединенные с любовным отношением к ра-

боте, дадут необходимый результат.; С такими актерами надо было работать по-особому — короткие планы, простые актерские задачи, которые можно усложнить только путем монтажа.

Картина была быстро снята, и процесс монтажа ее, который уже нельзя было производить на негативе (слишком коротки были куски), стал для меня праздником. /Я делал открытия за открытием. У меня в руках создавалась «теория монтажа» и совершались чудеса/. Правда, через десяток лет эти чудеса уже никого не удивляли, хотя для меня до сих пор остаются чудом самолеты в небе и так радостно, что я видел чуть ли не первые их взлеты в истории мира...

j 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.

Картина получилась, шла на экранах. Конечно, это была робкая работа. Но все же про нее с уверенностью можно сказать, что это первая русская картина, в сюжет которой естественно, как художественный элемент произведения, вплетался показ техники, в которой широко применялись крупные планы, в которой учитывался монтаж как средство, воздействующее на зрителя, организующее и направляющее его внимание. \

После «Проекта инженера Прайта» меня пригласила к себе фирма «Н. Козловский, С. Юрьев и К°». Там я поставил картину «Песнь любви недопетая» в совместной режиссуре с Витольдом Полонским. Картина ничем особенно не примечательна, если не считать, что надписи к ней были в стихах, очень плохо сделанных писателем Смолиным. Во всяком случае радости она мне никакой не принесла.

«Песней любви недопетой» кончилась моя работа в частных предприятиях. Началась моя новая жизнь — жизнь в советской кинематографии.

В Малом Гнезниковском переулке за чугунной решеткой находится большой особняк, ранее принадлежавший магнату Лианозову. У Лианозова дом не то купил, не то арендовал Чибрарио де Годен, представитель американской фирмы кинолент «Транс-Атлантик». После Октябрьской революции в этом особняке стал помещаться сначала Московский Кинокомитет, а потом Всероссийский фотокиноотдел Наркомпроса, который должен был руководить всей деятельностью советской кинематографии.

Во главе Отдела стоял старый большевик Дм. Лешенко. В системе Отдела был подотдел по производству художественных картин и хроники, заведовал им известный кинорежиссер и актер В. Р. Гардин. У Гардина был опыт и производственника-организатора — ранее он владел небольшой фирмой по производству кинолент «Торговый дом В. Венгеров и В. Гардин», ателье которой помещалось на крыше многоэтажного дома, принадлежавшего Нирензее, в Большом Гнезниковском переулке.

Я был приглашен Гардиным заведовать секцией хроники и перемонтажа (как единственный энтузиаст и, следовательно, «знаток» монтажа).

Случилось так, что все организации, руководящие нашей советской кинематографией — Госкино, Совкино, Комитет по делам кинематографии, Министерство кинематографии СССР — помещались и помещаются в надстроенном и перестроенном здании Лианозова. Но в центре его сохранился почти в неприкосновенном (не считая перегородок) виде старый особняк. Тот же знакомый мрамор лестниц, тот же лепной потолок. Поэтому, когда позднее приходилось бывать там, всегда вспоминались наши трудные, но радостные восемнадцатый и девятнадцатый годы.

Помню, что кабинет первого управляющего делами Отдела Т. Л. Левингтон помещался в бывшей спальне Чибрарио де Годена, а рядом была великолепная ванная комната.

Татьяна Леонидовна — скромный и честный труженик советской кинематографии — отличалась исключительной энергией, преданностью и любовью к делу. После Отечественной войны она была заместителем директора

ВГИКа, потом руководила (и, надо сказать, преотлично) учебной киностудией ВГИКа, последние годы работала в Доме дружбы.

Несколько слов о Чибрарио. Он оказался крупным авантюристом. Мне пришлось видеть запрос, кажется, из итальянского суда об убытках, связанных с его пребыванием в России. Вместе с запросом был прислан список имущества Чибрарио — дом, виллы в разных странах, десятки собственных автомобилей и т. д.

Убытки от его «деятельности» были: некоторые неопытные (а может быть, чересчур «опытные») работники Москинокомитета заказали через него аппаратуру и пленку в Америке. Заказ пришел в назначенное время, но в ящиках оказались превосходно упакованные... кирпичи.

Нет никакого сомнения, что в Кинокомитет проникали саботажники и контрреволюционеры. Частные фирмы, пытаясь сохранить свое имущество и оборудование, высылали своих людей в эту руководящую организацию: большевики, мол, продержатся две недели, — надеялись они. Сколько приходилось слышать об этих неделях, а потом месяцах в течение первых послеоктябрьских лет!

В одной из секций Кинокомитета (кажется, финансовой) подвизался некто Тытров, типичный царский чиновник, демонстративно носивший кольцо с большим бриллиантом, заклеенным черным пластмассом, — «чтобы не видели большевики», — объяснял он, не стесняясь.

Советской власти в таком окружении чрезвычайно важны были преданные и честные работники. И надо отдать справедливость, среди кинематографистов нашлось немало людей, вначале просто добросовестно выполнявших свои обязанности, а потом сделавшихся настоящими беспартийными и партийными большевиками — Э. Тиссэ, А. Левицкий, Г. и А. Лемберги (отец и сын), П. Новицкий, Г. Гибер, Ю. Желябужский, В. Туркин, Л. Никулин, А. Разумный, С. Козловский, И. Перестиани, А. Бек-Назаров и другие.

Работа в Кинокомитете воспитала и меня, неуравновешенного юношу. Я много узнал, многое понял, многому научился. Вопрос — с кем быть и для кого работать — был тогда же решен для меня окончательно и навсегда.

Чувство ответственности за работу во мне вообще было очень развито еще отцом и матерью. А в эти годы оно особенно усилилось потому, что ряд съемок я, как режиссер хроники, проводил с операторами 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». (Сейчас эта машина в Музее В. И. Ленина.)

Бывал я (а в 1920 году и Хохлова) в Кремле, в служебном помещении дворца, где жил Владимир Ильич. Но лично говорить с Лениным мне не пришлось.

Руководство хроникой чрезвычайно увлекло меня. Во-первых, приходилось быть свидетелем великих событий. Во-вторых, привлекала необходимость поисков новых приемов хроникальных съемок. Тогда было принято снимать события длинными общими планами, не меняя точки зрения аппарата, не используя крупные планы. Хроникальных лент, в которых бы ощущалось стремление найти наиболее выразительную трактовку сюжета, его монтажное изложение, с моей точки зрения, в то время совсем не было.

Многие операторы сопротивлялись новым методам съемки, но такие, как Лемберг, Тиссэ, Левицкий, Ермолов, вняли моим настояниям и с энтузиазмом принялись за съемку новыми монтажными приемами. Они быстро и ловко перебежали с аппаратом, даже прибегали к крупным планам, пытались еще при съемке учитывать будущий монтаж.

А я, как режиссер хроники, руководил всем этим и особенно учился «сиюминутному» монтажу, который теперь работники телевидения считают своей прерогативой. Учился представлять себе будущий фильм прямо на съемке. И учил этому операторов.

Помню отличную работу операторов по съемке парадов на Красной площади! В те годы на площади не устанавливалось для киносъемок точно определенных мест, мы стремительно носились повсюду, выбирая наиболее важные и интересные моменты, выхватывая крупные планы, портреты, детали и т. п. На одной из таких съемок был разбит съемочный аппарат случайно отлетевшим колесом тачанки. Хорошо, что оператор не пострадал.

Постепенно хроникеры перестали «лениться», стали, когда надо, залезать на крыши, опоры электросетей, фабричные трубы, карнизы домов и даже вступили в соревнование друг с другом в поисках точек съемки.

Почти одновременно со мной начал работать на хронике Дзига Вертов, насколько я помню, вначале чуть ли не делопроизводителем, потом он увлекся съемками, не

боялся учиться, прислушиваться к советам, много расспрашивал и стал впоследствии основателем школы документального кино, получившей мировую известность. Его школа во Франции именуется «синема-верите». О Вертове ничего нового я не смогу написать — о нем в наши времена сказано много и подробно. Этот талантливый человек мало видел радости в своей жизни, его работы часто недооценивались, часто подвергались несправедливой и грубой критике. Полное признание Вертов обрел только после своей смерти. К сожалению, такова судьба многих новаторов. Я хотел бы только, чтобы имя Вертова неразрывно связывали с именем Е. Свиловой, опытной монтажницы, которая была его другом и учителем по монтажу.

Начав дружить с Вертовым, я впоследствии разошелся, но не рассорился с ним, как считают некоторые киноведы. Я любил художественную кинематографию, а Вертов считал, что она вообще не должна существовать. Категоричность Вертова в этом плане, естественно, не могла быть мною принята. Я не был в состоянии разделить «факт» и искусство.

В те далекие времена я очень много работал по перемонтажу — из старых картин делал новые сюжеты, новые монтажные комбинации (у меня был тогда прекрасный помощник — монтажница Нотя Данилова). Практической цели «перемонтаж» не преследовал — это были чистые эксперименты, своего рода научно-исследовательские опыты, научившие меня монтировать и понимать законы монтажа. Моя экспериментальная монтажная помещалась в Кинокомитете, в комнате, отделанной в арабском стиле (теперь там проекционная), что давало моим «творческим противникам» неисчерпаемые возможности для острот по поводу «арапских» занятий Кулешова.

у' Примерно в это время мною был сделан один монтажный эксперимент. Только в 1962 году в Париже я узнал, что этот мой опыт называется за границей «эффект Ку- (Лешова)». О том, как эксперимент получил мое имя, писал Жорж Садуль:

«Это было в 1951 году. В амфитеатре Сорбонны Институт киноведения принимал Пудовкина со всеми почестями, заслуженными великим кинематографистом и теоретиком кино. Председатель, покойный Марио Рок, воскликнул: «Мы особенно счастливы принимать здесь изобретателя того, что мы называем «эффектом Пудовкина»!

Несмотря на торжественность церемонии, Пудовкин считал необходимым прервать оратора и сказал: «Я вовсе не изобретатель этого «эффекта». Его изобрел мой учитель Лев Кулешов. Я лишь описал в одной из своих книг прием, который он открыл».

Суть эффекта заключается в следующем.

Я чередовал один и тот же кадр — крупный план человека — актера Можухина — с различными другими кадрами (тарелкой супа, девушкой, детским гробиком и т. д.). В монтажной взаимосвязи эти кадры приобретали разный смысл. Переживания человека на экране становились 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.

Помню съемки хроники вскрытия мощей Сергия Радонежского в Сергиеве-Посаде. Я руководил съемкой как режиссер. Были операторы, которые на съемку ехать не захотели, вероятно, побоявшись предполагаемых в связи с ней контрреволюционных выступлений. Мы выехали с оператором Забозлаевым, с нами были фотограф и осветители с аппаратурой.

Вскрывали мощи высшие духовные чины, в присутствии толпы верующих. За рядом дорогих и тяжелых покрывал показался гроб, в котором лежали полуистлевшие кости и труха. В череп были засунуты обрывки газет, кажется, «Русских ведомостей» конца XIX века — явное доказательство того, что монахи не так давно нарушали «неприкосновенность» мощей.

В ноябре 1965 года я был удостоен чести открыть Первый съезд кинематографистов СССР. Мое выступление широко публиковалось в прессе. И вскоре я получил письмо, посланное по такому необычному адресу: «Москва, Кремль, Съезд кинематографистов СССР, Л. Кулешову». Привожу выдержки из этого письма:

«...В 1919 году мне пришлось быть свидетелем и до некоторой степени участником того, как наше советское кино начало производить свои первые шаги. Эти шаги происходили в ответственный момент жизни Советской власти, когда удерживать ее было гораздо труднее, чем завоевывать».

Помню, как группа киноработников с Вашим участием

с аппаратурой приехала в Лавру Сергиева-Посада (ныне Загорск) для съемок при вскрытии мощей Сергия Радонежского...

Все активные участники вскрытия и курсанты (в Лавре в 1919 году располагались 1-е электротехнические курсы командного состава РККА.— Л. К.) были весьма удивлены смелой оперативностью и гибкими действиями съемщиков Вашей группы...

Работа Вашей группы с киноаппаратурой в руках в борьбе против суеверий, обмана и клеветы внутри страны в то время равносильна была борьбе с оружием в руках на фронтах гражданской войны».

И подпись: «Родин, член организационной комиссии по вскрытию мощей Сергия Радонежского (Ленинград, П-46, Куйбышевская ул., 23, кв. 33)».

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.

Запомнилась мне поездка по Тверской губернии с режиссией ВЦИК. Эта съемка, как и предыдущая, проводилась по непосредственному указанию Владимира Ильича Ленина. Мне и оператору А. Лембергу приходилось не только снимать, но и писать статьи информационного характера в местные газеты, помогать ревизорам в их работе. Работники кинохроники в те годы помимо прямых обязанностей кинооператоров всегда выполняли и специальные задания. Так, Эдуард Тиссэ был активным участником партизанской борьбы на территории, занятой белочехами. А территория эта простиралась одно время от Волги до Енисея. Одним из приказов он же был назначен начальником штаба партизанской части, а другой документ, за подписью тов. Буденного, удостоверял, что Эдуарду Тиссэ поручено доставить с фронта в Москву важные документы.

Поездка по Тверской губернии была нелегкой.

Ехать пришлось по Волге к городам Калязину и Кашину. Не было тогда ни канала имени Москвы, ни Рыбинского моря, местами Волга обмелела, и, когда пароход садился на мель, пассажиры (включая нас) вылезали в воду и выталкивали пароход с переката, как автомобиль

из грязи на сухую дорогу. К сожалению, нам ни разу не удалось заснять эту сцену; как правило, пароход садился на мель ночью.

В Калязине местная власть не пожелала принять ре-визоров из Москвы, и нам пришлось провести ночь буквально «на паперти божьего храма», пока из Москвы не пришли соответствующие указания.

Во время поездки мы сняли сюжетную хронику — жизнь колонии малолетних преступников. Бывшие беспризорники, воры и бандиты прекрасно нас встретили. Они оказались способными, славными детьми, спасенными Советской властью. Я помню, что колония произвела на нас огромное впечатление какой-то необычайной конкретностью государственной заботы о человеке. В колонии мы много снимали. Ребята охотно инсценировали нам несколько случаев своей прошлой «деятельности» — кадры, прекрасно снятые А. Лембергом, получились очень интересными, живыми и убедительными.

В этой поездке наше внимание привлек заводик, восстановленный силами самих рабочих. Продукция его была весьма скромна. Но где-то там, в глубине наших сердец и сознания, вероятно, уже теплилось предчувствие появления будущих гигантов социализма, почему мы и бросились снимать это миниатюрное, но свое, советское предприятие.

Летом 1919 года Киноотдел направил меня и оператора Э. Тиссэ для съемок на Восточный, колчаковский фронт.

Мы прибыли на фронт в ту пору, когда Красная Армия выгнала Колчака из Оренбурга. В городе налаживалась нормальная жизнь, а за рекой стояла колчаковская белая армия — там проходила линия фронта.

Командование поручило нам провести съемку наступления на станцию Донгузскую (в семи километрах от Оренбурга). Вначале предполагалось снимать с броневика, но это оказалось неудобным, и мы с Тиссэ поехали на открытом грузовике.

Ранним утром, помню, переехали мы мост и в первой же деревне были обстреляны из пулемета. Однако ничего интересного для съемки не было. Мы поехали прямо по степи и неожиданно очутились шагах в ста от казацкой пушки. И тут машина наша, как часто бывает в напряженные моменты, испортилась. Пока шофер пытался ее завести, казаки прямой наводкой стали по ней пристреливаться.

Вот тут я увидел, что такое находчивый и смелый оператор: Тиссэ сумел быстро снять тяжелый (не хроникальный) аппарат со штатива и, одной рукой прижав его к груди, другой беспрерывно вертел ручку и успел зафиксировать на пленку несколько разрывов снарядов буквально рядом с нами. Все это отлично получилось на экране.

Вскоре к нам подъехал один из командиров на легкой машине и забрал с собой. Теперь мы неслись опять по целине степи (степь под Оренбургом гладка, как асфальт) и попали под ружейный огонь. Шофер затормозил машину, раздался резкий голос командира, подкрепленный направленным на шофера наганом (шофер трусил), и мы снова тронулись в направлении выстрелов. Оказалось, что командир был уверен в том, что мы приближаемся к красным и они стреляют по ошибке, приняв нас за белоказаков. Когда мы подъезжали к цепи солдат, стрельба прекратилась, и я издали увидел красные звезды на фуражках. Командир оказался прав. Как сейчас помню, насколько дорогими, родными и яркими стали нам эти потускневшие от походов красноармейские звезды.

Мне пришлось ранее наблюдать исключительное спокойствие и храбрость у другого оператора-хроникера, П. Новицкого, на съемке пожара артиллерийских складов в Хорошеве, взорванных контрреволюционерами в 1918 году. П. Новицкий спокойно снимал под дождем падающих осколков, менял места, выбирал лучшие точки и буквально чудом остался невредим.

После съемок боевых эпизодов под Оренбургом мы с Тиссэ довольно подробно сняли уральский тыл — показали следы боев, становление новой жизни после ухода Колчака, заводы Златоуста, Екатеринбург, природу Урала.

Фильм, смонтированный из отснятого материала, мы назвали «Урал».

В Екатеринбурге я встретился с молодым красноармейцем, добровольно пошедшим на фронт. Это был Леонид Оболенский.

Мы разговорились о кино. В результате по моей просьбе Леонид Оболенский был направлен командованием в Москву с моим рекомендательным письмом к В. Р. Гардину. Так он поступил в киношколу. Оболенский стал моим другом на всю жизнь, а потом и другом С. М. Эйзенштейна.

Картина «Урал» получилась удачной. Она была хорошо принята и продана в Америку — ее обменяли на две тысячи метров негативной пленки. Но американцы обманули Киноотдел — они прислали две тысячи не метров, а футов, то есть чуть ли не в три раза меньше.

В 1919 году в Москве была организована Первая государственная школа кинематографии (ныне ВГИК), и с этого времени моя судьба непрерывно связана с педагогической работой.

Организация школы представлялась нам большим интереснейшим делом, — в школе должна была родиться новая, революционная кинематография, сметающая все традиции салонного кинематографа с его ложно-психологическими драмами, с сентиментально-слащавыми «королями» и «королевами» экрана.

Особо много для организации школы сделали режиссер В. Р. Гардин и заведующий Фото-киноотделом Д. И. Лешенко.

Народный комиссар просвещения Анатолий Васильевич Луначарский был лучшим другом школы и с исключительным вниманием относился к ее нуждам, часто принимая участие даже в повседневной работе. Кроме Гардина в школе преподавали Л. М. Леонидов, О. И. Преображенская, киноактер И. Худолеев и другие. К сожалению, в число преподавателей школы попали и худшие представители буржуазного кинематографа. Состав студентов школы поначалу был очень пестрый — наряду с талантливой молодежью, по-настоящему мечтающей о работе в революционном киноискусстве, в школу шли различные авантюристы «из бывших», буржуазные дамы — школа избавляла от трудовой повинности.

Среди учеников школы был и А. А. Алехин — впоследствии чемпион мира по шахматам.

К школе также пристроились бывший миллионер-коннозаводчик Поляков, Настя-натурщица — жена владельца десятков больших магазинов готового платья Манделя и любовница великого князя, причастного к убийству Распутина. Помню, как всех нас поражала зажигалка (спички тогда были редкостью) Насти-натурщицы — она была сделана из чистого золота. Но подобная публика не задерживалась в школе долго.

В 1919 году, вернувшись с фронта, я начал в качестве гостя посещать школу — мне было интересно смотреть на занятия. Вместе со мной в школу ходили и другие работники хроники — операторы. На уроках пластики они об-

ратили мое внимание на высокую, очень ритмичную женщину в оранжевом хитоне, танцующую в хороводе юношей и девушек. Операторы прозвали ее за худобу «бомбейской чумой».

Это была Хохлова. А хитон был подарен «самой» Айседорой Дункан!

Сначала в школе я был только «наблюдающим со стороны». Но однажды я увидел группу необычайно расстроенных студентов и студенток — они провалились на очередных экзаменах, — и предложил им порепетировать со мной этюды для переэкзаменовок.

Студенты, к моему удивлению, согласились, хотя двадцатилетний юноша в заломленной набекрень шапке был мало похож на опытного киноработника и не должен был вызывать с их стороны особого доверия.

Я постарался поставить им этюды совершенно иначе, чем их учили. От студентов требовали так называемых «переживаний»: медленных движений, выпученных глаз, всяческих томлений и вздохов — полного набора приемов отставных «королей» и «королев» экрана. Я же попытался построить этюды на действии, на борьбе, на движении, а напряженные моменты «переживаний», «внутренней игры» оправдал и, главное, связал с правдой физических действий.

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 отметки.

После такого дебюта я был приглашен преподавателем в Первую государственную школу кинематографии. Так я стал педагогом на всю жизнь.

Как-то мне рассказали, что двое студентов сделали очень смешную пародию на один из поставленных мною отрывков. Я попросил показать мне работу, и то, что я увидел, было поистине великолепно. С едкой иронией, весело и остроумно, необычайно ритмично и четко по движениям студенты воспроизвели мою «постановку». Это сделали Александр Сергеевна Хохлова и ее партнер Александр Рейх.

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.

Я родилась в Берлине, где в это время учился мой отец, а выросла на берегах Невы — в Петербурге.

Мой отец Сергей Сергеевич был старшим сыном знаменитого доктора Сергея Петровича Боткина, чьим именем названа больница в Москве. Брат моего деда — Василий Петрович Боткин — один из деятельных членов кружка передовых мыслителей и литераторов своего времени, к которому принадлежали Белинский, Герцен, Станкевич, Огарев и другие.

Отец, так же как и дед, был врачом — профессором Военно-медицинской академии в Петербурге.

По-моему, самым отличительным свойством отца был оптимистический, легкий и веселый характер, — какие бы ни возникали в жизни нашей семьи затруднения и катастрофы, он всегда верил в победу, все считал переносимым, все препятствия — разрешимыми.

Больные очень любили отца; он не только лечил многих из них, но был и советчиком, и помощником, и наставником в трудные моменты их личной жизни.

Об отце как ученом мне трудно было судить — я была слишком молода. Умер отец в 1910 году, но я знаю, что его ученики сделали известными врачами, а его ассистент Михаил Иннокентьевич Аринкин впоследствии стал генерал-лейтенантом медицинской службы Советской Армии, действительным членом Академии медицинских наук СССР.

Моя мать — Александра Павловна была дочерью создателя Третьяковской галереи Павла Михайловича Третьякова.

Отец любил искусство, был коллекционером, собирал произведения русских художников и старинные бытовые предметы.

Еще и нынче можно встретить открытки, книги и каталоги, в которых упоминаются произведения искусства из собрания С. С. Боткина. Это плакат «Анна Павлова» В. Серова, сделанный для дягилевских спектаклей русского балета в Париже, его же «Дети Боткины» (рисунки и акварель), бюст моего отца работы скульптора

Паоло Трубецкого, портрет моей матери И. Е. Репина, портрет отца (двадцати двух лет) Крамского и т. д.

Помнить себя я начала с Петербурга. И этот город навсегда останется для меня самым родным и близким. В Ленинграде — я дома, я люблю ленинградский воздух, ветер с моря, белые ночи, перспективы прямых улиц, каналы и порчатые мосты; я люблю слышать крики невидимых пароходов, я люблю туман. Я люблю Неву и северную весну.

Помню, как, может быть, в первый раз во мне проснулось сознание — я сидела на диване, солнце светило в окна, я смотрела на квадраты солнечных пятен и думала. Я думала о том, что вот сижу и думаю, что и в другой раз буду так сидеть и думать и вспоминать, что я уже сидела и думала...

У меня была сестра на год моложе меня, ее теперь нет в живых, она трагически погибла в 1942 году в блокаду Ленинграда. Мы росли с сестрой вместе. Мы всегда были вместе. Спали, гуляли, играли, позднее учились — вместе. Куда бы нас ни брали — нас брали обеих.

Я так отчетливо помню весенние дни в Петербурге — вечером еще светло, взрослые уходят на улицу, а нас почему-то укладывают спать! Но зато зимой нас водили на уроки танцев по темным улицам — это были таинственные путешествия между рядами фонарей, среди полос света и волшебной, пугающей темноты. А когда с группой других девочек и мальчиков мы танцевали и раздавалась команда: «Повернитесь направо», — часть из нас поворачивалась действительно направо, а большая часть — налево. Помню, как было трудно отличать правую руку от левой.

Мы учились французскому языку. Потом нам сказали: «Вот вы теперь выросли и скоро будете учиться и по-русски». А я подумала — зачем же, ведь я знаю по-русски самые трудные слова — тигр и лев!

Как-то нас с сестрой взяли в театр. После этого начались бесконечные домашние представления, актерами были мы сами и наши куклы. Но любимейшей игрой были казаки-разбойники. Причем противной стороной мы избирали кого-нибудь из взрослых, того, кто не знал, что участвует в игре; мы от него прятались, баррикадировались и, наконец, набрасывались с отчаянным шумом и визгом.

Я больше всего любила воинственные игры, а сестра — тихие, девочкины, с домашним уютом.

Семи лет я заболела скарлатиной, потом воспалением почек и надолго оказалась прикованной к кровати — тут моя жизнь или, вернее, мой характер резко изменились. Мне стали все запрещать, все оказывалось нельзя делать — ни гулять, ни бегать, ни есть, а сестре разрешалось. Я без конца лежала и без конца сидела на надоевшей и скучной диете. Вот тут-то и поняла, что могу заставить себя делать все, что угодно, раз мне так много нельзя. Я убедилась, что могу быть хозяином своей воли, своих поступков. Так неоднократные детские болезни научили меня терпению, упорству и власти над собой.

Особую роль в моей жизни играла няня — Евдокия Ивановна Сукачева, которую мы прозвали Макочкой. Этот человек остался родным для меня навсегда. Когда мы узнали историю жизни Макочки, это не только нас еще более сблизило, но открыло нам глаза на действительную жизнь.

Няня не знала своих родителей. Грудным ребенком ее подкинули в воспитательный дом, откуда с номерком, повешенным на веревочке на шею (чтобы не спутать), она была отправлена в деревню в крестьянскую семью, которой платили полтора рубля в месяц за содержание подкидыша. Когда Макочке минуло шестнадцать лет, всех подкидышей ее возраста, как рекрутов, собрали по деревням и повезли в город. В городе Макочку оставили работать в воспитательном доме. Она принимала подкидышей и незаконнорожденных детей, которых не в состоянии были содержать матери. Она никогда, ни за что не имела права сказать матери номер, под которым будет воспитываться ребенок, — мать и ребенок навсегда теряли друг друга.

Потом Макочка была переведена на работу в Ольденбургскую детскую больницу, где ухаживала за больными детьми, пройдя практический стаж сиделки в палатах всех видов болезней, а к двадцати двум годам была отпущена «из казны». (Воспитанники воспитательного дома были обязаны отрабатывать расходы за свое содержание до совершеннолетия. Служба в больнице занимала все время, жили под надзором, как в закрытом учебном заведении, — на «волю» отпускали только по воскресеньям.)

Очутившись «на свободе», Макочка поступила няней в один из частных домов, познакомилась с молодым человеком и вышла за него замуж. Но вскоре после брака супруги простудились, оба заболели воспалением легких,

и, когда Макочка вышла из больницы, она узнала, что муж умер от скоротечной чахотки. Оставшись совсем одинокой, она вернулась в Петербург, и тут доктор, знавший Макочку по Ольденбургской больнице, порекомендовал ее моему отцу. Она поехала к нам в Берлин, где тогда учился мой отец. Макочка потом рассказывала, как она выхаживала меня, ухитрившуюся в десятимесячном возрасте заболеть корью.

Оптимизм и широта взглядов Макочки всегда поражали. Она сумела сделаться чутким, заботливым, горячо любимым другом и не только для меня, но спустя годы — для многих моих товарищей по школе кинематографии и мастерской Кулешова, то есть тогда, когда я была уже совершенно взрослой и имела сына, а она — семидесятипятилетней старушкой. Наш «божий одуванчик» — называли мы ее в шутку, глубоко любя и уважая.

Летом наша семья обычно жила на даче под Москвой, в Тарасовке. Однажды мы приехали в Москву, нас повели в Третьяковскую галерею. Я убежала по залам вперед от взрослых и внезапно остановилась как вкопанная: на меня в упор смотрела незнакомая женщина в красной кофте и черной вуали. Это был портрет баронессы Исккуль Репина — «Дама в красном». Я приняла ее за настоящего человека.

В нашем доме любили и знали музыку. Мужем сестры моей матери Веры Павловны был пианист А. Зилоти, двоюродный брат Рахманинова, поэтому нас с раннего детства водили на репетиции, а когда мы подросли, то на концерты. Про себя я думала, что буду пианисткой, — училась, много играла, но потом повредила руку и была принуждена отказаться от этой профессии.

У отца было много друзей художников — частым гостем был Остроухов, художник и коллекционер (член первого совета Третьяковской галереи после смерти П. М. Третьякова), Серов, с которым мы стали особенно близко знакомы после того, как он сделал известный рисунок «Дети Боткины».

Нам с сестрой было довольно мучительно позировать, сестра даже плакала. Тогда мудрая Макочка начинала читать вслух, и мы притихали, слушали и сидели перед художником даже охотно. Когда Серов приступил к портрету, то был очень не в духе, мрачный, жаловался на боль в печени, и вообще казалось, что из работы ничего не получится. Так он сделал первый, по его мнению, малоудачный вариант портрета (акварельный). Тогда мой отец

посоветовал Серову сделать второй вариант — карандашом. Художник согласился и через три дня напряженного труда сделал один из лучших своих рисунков, слегка подвеченный цветными карандашами.

Помню, как Валентина Александровича мы очень боялись, а мне он сделал замечание, что нельзя, здороваясь, не сжимать протянутую руку, и этот урок я запомнила на всю жизнь.

Помню споры за столом по поводу того, что Серов откасался быть членом Академии художеств, потому что президентом Академии был великий князь Владимир Александрович. А когда Серов увидел в нашей уборной на гвоздике газету «Новое время», он торжествовал, заявив, что это самая подходящая литература для ватерклозета.

Два моих портрета сделал художник Малявин (один из них находится в Третьяковской галерее). Началось это с того, что он увидел меня в ярко-красном платье. Я была очень худая, длинноногая девочка, с желтыми волосами и ртом от одного уха до другого. Художник захотел изобразить это «зрелище». Второй портрет Малявин сделал с меня в белом платье. Где находился и где находится этот портрет, мне неизвестно.

Малявин писал долго. Но его мы с сестрой совсем не боялись, а, наоборот, шалили при нем и веселились. В комнате были положены тряпки, потому что художник все время давил на полу пастельные карандаши — нас это необычайно веселило. Малявин, прищутив глаза, подходил к картине, делал мазок и спиной отходил в глубину комнаты. Сестра в это время поправляла и перекладывала тряпки на полу, а я кричала в восторге: «Поезд идет! Поезд идет!..»

Из других художников помню часто бывавших у нас Бакста, женившегося на моей тетке Любови Павловне Третьяковой, Бенуа, Лансере, пропагандиста русского искусства за границей — Дягилева. Мне вообще привелось в детстве знать многих знаменитых людей, бывавших у моих родителей.

Например, Шаляпин. Шаляпина я знала простым, доступным и... необыкновенным.

Однажды друг моего отца взял меня на «Бориса Годунова», которого пел Шаляпин. Я была заворожена гениальным артистом (так потом было всегда, когда я видела его на сцене). Причем никогда Шаляпин не повторял себя, он всегда был неожидан, он каждый раз был

единственным, неповторимым. Так вот в тот день, когда я впервые смотрела на Шаляпина и не могла оторвать от него глаз, друг отца повернулся ко мне, показал на Шаляпина и восторженно прошептал: «Какой скелет!»

Это необычное определение поразило меня. Я его запомнила, а позже оно помогло мне открыть для себя причину пластичности человеческих движений.

Шаляпин протягивает руку... Шаляпин поворачивается... Это всегда прекрасно, неповторимо, выразительно. Все части его тела как бы укреплены на едином стержне, составляют единый комплекс. Поэтому так подниматься может только его рука и так поворачиваться может только он. Я поняла, что «динамичность скелета» определяет и индивидуальность человеческих движений и их гармонию. Не подтверждает ли это великолепная пластика таких великих актеров, как К. С. Станиславский и Чарли Чаплин?

Я близко знала Шаляпина в частной жизни. Иногда он привозил к нам на дачу погостить свою старшую дочь, когда сам с Валентиной Александровной (второй женой) уезжал на гастроли. Наша семья также бывала у Шаляпина, и я помню, как однажды в его доме произошла курьезная сцена. Французский бульдог Булька, играя, свалил с кресла маленькую дочку Федора Ивановича. От неожиданности Шаляпин так растерялся, что отшлепал не собаку, а дочку.

Как-то мы жили во Франции и на один день поехали в Монте-Карло (не играть в рулетку, разумеется): в городе висели плакаты о концертах Шаляпина. Я видела и слышала, как какой-то мужчина воскликнул «Ле гранд тенор Шаляпини!»

Помню еще, что к нам приезжал знаменитый виолончелист Казальс. Игра его и жены (тоже виолончелистки) производила на нас особое впечатление, и мы с сестрой всегда с нетерпением ждали их приезда.

Кстати, Казальсы просили мою мать — страстного фотографа — снять их на память около русских извозчичьих саней (кажется, эта фотография сохранилась).

У Казальса была одна удивительная особенность — он одним взглядом определял количество вещей. Например, взгляд на занавеску и моментальный ответ: на сколько колец она повешена. Мимолетного взгляда Казальса на шею женщины было достаточно, чтобы он немедленно точно определил количество бусин в ее ожерелье.

Помню я также знаменитого тенора Ершова, известного исполнителя Вагнера, скрипача Изай.

Очень большое влияние на мое воспитание оказала семья К. С. Станиславского.

Я уже упоминала, что на даче мы жили под Москвой, в Тарасовке, а соседями нашими были Алексеевы-Станиславские. Семья Алексеевых — давнишние знакомые семьи Третьяковых, а мать Станиславского даже посылала сына делать предложение руки и сердца в девичьи годы моей матери. Предложение не увенчалось успехом; когда Константин Сергеевич вернулся домой, его мать спросила в нетерпении: «Ну как?» «Ничего не вышло,— ответил он.— Я пришел, а она мне сказала — ах, это вы? А я думала, другой...»

Знакомство с «художественниками» началось с раннего детства. В Петербурге в гости к родителям приезжали Станиславский, Лилина, Книппер, Москвин, Качалов.

Книппер, в отличие от Лилиной и других «художественников», была и в жизни актрисой. Когда она смотрела на нас, девочек, у нее всегда был такой взгляд, будто бы она нас насквозь видит и понимает. Но с этим «пониманием» я часто внутренне не соглашалась.

Все те, кто успел видеть «стариков-художественников» в пьесах Чехова, никогда не забудут многочисленных деталей трактовки людей, ими изображаемых,— людей Чехова. Проле Книппер в «Дяде Ване» я видела других актрис, играющих Елену Андреевну,— они ее изображали в том же плане, но никогда не могли достигнуть той кокетливости, которая была у Книппер и которая была так характерна для женщин той поры.

Качалов был близким человеком в нашей семье. Он был очень красив, нравился женщинам. Но сам Василий Иванович отнюдь не был «актером-сердцеедом». Когда в «Трех сестрах» Ольга говорила о Тузенбахе: «он, правда, некрасивый, но такой порядочный, чистый», то Качалов в этой сцене был именно таким. Ни одного такого Тузенбаха, как Качалов, я больше не видела.

Еще я никогда не забуду и никогда, вероятно, не увижу таких лучезарных глаз, как у тогдашней почти девочки Алисы Коонен (трогательной Митиль из «Синей птицы»), тоже нашей частой гостьи.

Мне почему-то особенно нравилась седая голова Станиславского. Теперь я не могу восстановить отдельных разговоров, споров, высказываний по вопросам искусства в среде «художественников», 540 помню то внимание, с ко-

торым я вслушивалась в эти разговоры, они меня увлекали и представлялись такими интересными и важными.

Когда мы подростки, нас начали брать на спектакли Художественного театра. Начали с «Синей птицы». Потом «Три сестры», «Дядя Ваня», «Вишневый сад», «Горе от ума», «Ревизор» и другие постановки. «Чайку» и первые постановки Ибсена и Гамсуна мне так и не удалось увидеть.

Особое впечатление произвели на меня чеховские пьесы, их я смотрела постоянно и тогда, когда стала взрослой. Меня поражала игра Марии Петровны Лилиной в «Вишневом саде» — подобной Ани я после не видела. Когда я сказала Марии Петровне, что она из всех исполнительниц Ани — единственная не «дачница», то Мария Петровна оживилась и сказала, что именно так говорил всегда Чехов — Аня не должна быть дачницей.

Вспоминаю одну из «лекций» мхатовца Стаховича (это происходило за обедом у Станиславских) об умении себя держать, о том, что такое подлинный «хороший тон» в поведении. Стахович говорил: и в жизни и, следовательно, на сцене умение себя держать — «хороший тон» — заключается в том, чтобы не стесняться своих действий, прямо, смело и открыто делать все то, что надо сделать. Например, человек, «не умеющий себя держать» как полагается, смотрит на часы, стараясь незаметно вынуть их из кармана как бы украдкой, а человек, «умеющий себя держать» как полагается,— смело, открыто, широким жестом достает из кармана часы, поднимает их на нужное расстояние от глаз, никого не стесняясь, смотрит время и так же открыто и «широко» кладет часы обратно в карман. Человек, «не умеющий себя держать»,— украдкой вынимает платок из кармана, сжимает его в комочек и старается незаметно вытереть нос, а человек, «умеющий себя держать», не стесняясь, достает платок, разворачивает его, вытирает нос и смело кладет платок обратно в карман.

Очень интересно сказать несколько слов о быте семьи Станиславских (я близко знала его, потому что дружила с детьми Константина Сергеевича).

Быт их семьи, так же как и других семей «художественников», совершенно не был похож на быт актерской среды; в них не было ни малейшего намека на артистическую богему или на художественную исключительность. Мария Петровна Лилина никогда в жизни не выглядела знаменитой актрисой — она была уютная, до-

машняя женщина; Константин Сергеевич также был необычайно прост и даже застенчив и стеснителен в жизни.

Айседора Дункан одно время была очень увлечена Константином Сергеевичем. И я помню, говорили о том, как она поражалась скромности его поведения и вообще удивлялась актерам Художественного театра. Она обратила внимание на Книппер, которая играла кокетливых женщин, будучи скромной в жизни, а вот она, мол, сама, Айседора Дункан, выполняя ангельские роли, не отличается излишней скромностью.

Константин Сергеевич 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 футуристами, «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 Коонен, Таировым, интересовались Камерным театром, где делали декорации наши знакомые художники Ларионов и Гончарова.

Для нас было огромным событием открытие Камерного театра постановкой «Сакунтала».

Очень интересной была одна из первых пантомим в России — «Покрывало Пьеретты» в Камерном театре, поставленная также Александром Яковлевичем Таировым, прошедшим свой такой яркий, но тернистый творческий и жизненный путь вместе с замечательной актрисой Алисой Георгиевной Коонен.

Еще вспоминаю, как замечательно Ларионов помогал ставить натурщиков для минутных набросков. Он это делал чрезвычайно изобретательно и любопытно.

В дни нашей молодости передовая молодежь пренебрегала констатацией в той или иной форме брачных уз. Все вокруг говорили, что Ларионову нельзя сказать про Гончарову, что она его жена, говорили, что в этом случае он сразу же начинал драться. Старушка Надежда Петровна Остроухова, жена художника Остроухова, рассказывала, как Ларионов и Гончарова пришли к ним домой смотреть коллекцию икон (они теперь в Третьяковской галерее) и она, забыв обо всем, сказала Ларионову: «Ваша жена хотела...» и замерла в изумлении и страхе. Но, к ее удивлению и радости, «драка» не состоялась.

Вместе с детьми Станиславского я начала интересоваться кинематографией, и мы захотели сниматься. В 1916 году мой первый муж К. П. Хохлов, участвовавший в кинокартине «Шквал» (постановка режиссера Художественного театра Сушкевича), пригласил и нас изображать в ряде сцен подруг героини.

Нас это занятие увлекло, и мы начали сниматься на разных кинофабриках: в «Руси», у Ханжонкова и т. д.

Я тогда не считала себя профессиональной актрисой, не предполагала, что кинематография скоро делается моей основной профессией, но тем не менее стала брать уроки «выразительного движения» у известной чешской актрисы — преподавательницы Беллы Горской.

Белла Горская научила меня и полезному и вредному — элементарной театральной технике и ряду условных приемов, которые я впоследствии переоценила или от которых отталкивалась как от противного — «чего не надо делать».

По-настоящему заниматься кинематографией я начала только после Октябрьской революции, после встречи с Кулешовым.

Кино стало делом всей нашей жизни.

В 1919 году открылась Первая государственная школа кинематографии. В ее организации участвовал артист Художественного театра Леонид Миронович Леонидов, часто бывавший у нас в доме. От него я и узнала про существование киношколы. Я решила, что дальше заниматься кинематографией без специального образования невозможно, и пошла на экзамен в школу.

Если бы на этом экзамене спрашивали так, как теперь, и захотели бы узнать, зачем я пришла в школу и что люблю в кино,— я бы сказала, что хочу попробовать стать киноактрисой, а в кино люблю «видовые» картины (как тогда это называлось) — то есть кинохронику. Я тогда (да и теперь) была совершенно согласна со Станиславским, который говорил, что в кинематографе лучше всего получают животные, действующие и двигающиеся так, как им свойственно — органично, естественно, правдиво и, значит, художественно. Ведь тигр на экране ходит как свойственно тигру, чижик клюет крупу с неподражаемой естественностью чижики, а представляющие, играющие люди получают совсем не похожими на людей — неестественно, точнее, противоестественно — нехудожественно.

Но на экзамене меня ничего не спросили, и поэтому мне ничего не пришлось отвечать. Я пришла на экзамен, не имея понятия, что от меня потребуют и что мне придется делать.

Меня попросили показать «отрывок» — какой угодно. Тогда я стала соображать, что же делать, думая, медленно сняла пальто, подошла к столу и, продолжая думать, внимательно рассматривала экзаменационную комиссию, чтобы не терять времени, потом взглянула на открытое окно, подбежала к нему, высунулась — точно за окном что-то случилось. На это мне сказали: «Все! Вы свободны!»

Самым неприятным для меня было то, что единственный знакомый человек в комиссии — Леонидов — в этот день на экзамене не присутствовал. Некому было позвонить. Я ушла домой. Дома я никому не сказала, что держала экзамен.

На второй день я узнала, что принята в школу.

Всех принятых разделили на три категории: будущие актеры на роли, будущие актеры на эпизоды, будущие актеры на массовки.

Я попала во вторую категорию.

Итак, я начала учиться. С нами занимались ритмикой и танцами, по-моему, больше ничем. Лекций не читали; во всяком случае, я не помню, чтобы мы когда-нибудь сидели — мы всегда двигались. Специального предмета тоже не было, но раз в неделю, по четвергам, руководитель школы и главный преподаватель Владимир Ростиславович Гардин делал всем нам экзамен на предмет перевода из младшей группы в старшую. Но так как перед нами не ставили никаких задач и никто не занимался с нами по специальности, мы ничего нового не узнавали, экзамен никто не выдерживал, а многие из нас просто не решались ходить экзаменоваться.

В декабре того же года Гардин ставил «Железную пяту» по Джеку Лондону. В постановке участвовали «взрослые» актеры — Леонидов, Преображенская и другие. Постановка была комбинированная — спектакль на театральной сцене, в который вмонтировались кинематографические куски на экране.

Я и мой новый товарищ по школе Леня Оболенский были заняты на сцене как персонажи окружения. Сценические куски постановки репетировал с нами изумительный актер Камерного театра Чабров, исполнитель роли Арлекина в спектакле «Покрывало Пьеретты».

Чабров исключительно выразительно двигался и умел заставить и нас понять наши конкретные актерские задачи. Во всяком случае, мы с Оболенским его хорошо поняли, и он нас все время «подавал» по мизансцене на первый план.

Оболенский и тогда отличался элегантностью, а я была в бархатном желтом, с рыжей лисицей платье — так, как меня только что написал Лентулов.

Очевидно, работа Оболенского и моя понравилась Гардину, и после этого последовал перевод в старшую группу — то есть я сделалась «будущей актрисой на роли» и поэтому попала в обучение к Ольге Ивановне Преображенской (актрисе, жене Гардина).

Занятия с Преображенской ничему меня не научили. И когда весной наступили переводные экзамены, мы оказались совершенно к ним неподготовленными. Правда, мы умели танцевать, это было эффектно, и нас показы-

вали Анатолию Васильевичу Луначарскому, наркому просвещения, который любил школу и интересовался ее судьбой.

Экзаменационная комиссия была чужая и новая — страшная. Я кое-как экзамен выдержала, а товарищи, на которых было больше всего надежды, проваливались один за другим.

В это время в школе появился новый человек, он приехал с фронта и поэтому ходил в коротком полушубке (школа не отапливалась), с пистолетом за поясом. Человек в полушубке познакомился с несчастными провалившимися на экзамене учениками и начал с ними работать. Он поставил им как режиссер отрывки, которые ученики показали на переэкзаменовке и получили за них пятерки. Так пострадавшие оказались лучшими, мало способные тоже выдерживали переэкзаменовки на «хорошо».

Мы, «не провалившиеся», смотрели на эти необычные для нас этюды и отрывки и захотели работать так же. Я со студентом Александром Рейхом стала точно повторять один из этюдов, тот, что больше всего понравился.

Дальнейшие «происшествия» описал Кулешов.

1 мая 1920 года было одним из самых решающих дней моей жизни. С утра и весь день мы — три студента (я, М. Куделько, Л. Оболенский) — ездили с Кулешовым на хроникальные съемки «Всероссийского субботника». Как мне было интересно первый раз увидеть съемку настоящей жизни, такую не похожую на все то, что я видела в павильонах «Руси» и «Ханжонкова»! Мы побывали на паровозных кладбищах, на разгрузке вагонов, на складах, на разборке железного хлама на заводах и, наконец, самое главное — видели совсем близко Владимира Ильича Ленина, укладывающего первый камень для будущего памятника Карлу Марксу и произносящего речь на закладке памятника «Освобожденный труд» (на месте бывшего памятника Александру III. Теперь там бассейн «Москва»).

Владимира Ильича снимали крупным планом, и я стояла рядом у аппарата.

Снимали и меня и моих товарищей в толпе. Кулешов был все время около В. И. Ленина. (Он незаметно показывал оператору А. Левицкому, куда надо наводить камеру, какую выбирать крупноту плана.)

В фильме «Живой Ленин» есть кадр, в котором заснят среди других и Кулешов — во весь рост, в черной кожаной куртке, белой рубашке, без головного убора.

Все, что я увидела на съемках этого дня, перевернуло мое отношение к кинематографии. Я вдруг поняла безграничные возможности этого искусства, способного показать настоящую жизнь, запечатлеть события огромных масштабов — исторические дела, исторических людей.

У нас сохранился подлинный, того времени, текст написей к хронике «Всероссийский субботник 1 мая 1920 года». Поправки и замечания сделаны к тексту заведующим Фото-киноотделом тов. Д. Лещенко.

Возбужденная и усталая от впечатлений проведенного дня, я пошла в школу, где состоялся торжественный Первомайский вечер и показательный спектакль. На вечер приехал Луначарский, от этого еще более усилилось ощущение праздника.

После торжественной части мы показали коллективные номера — танцы, ритмику и физические упражнения, а за?жм 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.

После первого мая началась работа и учеба с Кулешовым.

В эти дни жить было очень трудно, холодно и голодно. Но у нас не было никаких отвлечений, никакой другой жизни, кроме работы. Кулешов был чрезвычайно требователен и крут в вопросах дисциплины. Мы не представляли себе, что могла существовать какая-нибудь причина, из-за которой можно было бы опоздать на работу **хотя** бы на одну-две минуты. Мы не представляли себе, что могли существовать объективные обстоятельства, позволяющие не прийти на занятия или репетицию. Вот почему даже больные всегда приходили в школу, а позднее на съемки. В картине «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» я снималась с температурой 40°, да еще не зная, что у меня детская болезнь — корь и что свет юпитеров в данном случае особо мучителен для человека.

Но так же как в детстве после томительных многонедельных пребываний в постели я представляла, что могу заставить себя все сделать, так и теперь я научилась вместе с товарищами не считаться ни с усталостью, ни с го-

лодом, ни с болезнями, ни тем более с настроениями. Пока стоишь на ногах, надо делать все для дела и коллектива, работать сколько надо, то есть до тех пор, пока не будут достигнуты нужные результаты.

Так я поняла, что такое настоящее отношение к любому делу и что такое настоящая дисциплина.

С тех пор и по сей день у меня осталось убеждение, что если интерес к работе, желание работать сильнее интереса к собственной особе, к собственным переживаниям и болезням, то и болезни можно побороть — не дать им развиться. Я замечала, что когда какая-нибудь из подруг выходила замуж и делалась «богаче», у нее появлялись «заботы суетного света», ослабевал и пропадал интерес к работе, начиналось прислушивание к себе и к своему самочувствию. Она делалась нетрудоспособной и постепенно уходила от нас совсем.

Только интерес к работе, желание работать и воля настоящему приближают к достижению намеченной цели и дают возможность двигаться вперед. Мы отчетливо понимали это и поэтому учились и трудились, не выполняя принудительную обязанность, а делая самое главное в нашей жизни.

Несколько позднее, когда образовался так называемый «коллектив Кулешова», чтобы сделаться его равноправным членом, было необходимо не только иметь природные данные (внешние и внутренние), талант, но и хорошо учиться, не отказываться ни от какой работы. Так, многие из нас научились снимать фотографии, проявлять и печатать, клеить пленку, показывать кинокартины, чинить электричество, печатать на машинке, шить и раскрашивать костюмы, изготавливать бутафорию, макеты, писать объявления и т. д. Мы научились делать все и любить всякую работу, которая может принести пользу общему делу.

Это было в начале июня 1920 года. Кинооператор Петр Васильевич Ермолов предложил Кулешову по заданию Революционного Военного Совета Западного фронта снять с ним хронику боевых действий. Мы согласились. Нам хотелось сделать фильм по-своему: ввести в документальные кадры игровые куски.

С двумя студентами школы (Л. Оболенским и А. Рейхом) мы сочинили сценарий полуигровой-полухроникальной картины. (Совсем недавно, к счастью, нами была найдена покадровая запись — монтажный лист — готового фильма.)

Содержание картины было следующим.

Белополяки с боями захватывают советскую территорию. Народ взялся за оружие, напрягая все свои силы.

Командир Красной Армии отправил в штаб красноармейца с секретным пакетом, на котором значилось: «Аллюр три креста». С дерева за скачущим следил снайпер-белополяк. Выстрел — верховой без сознания падает с лошади. Шпион обыскивает его, находит в шлеме секретный пакет и скрывается, переодетый в красноармейскую форму.

Красноармеец приходит в себя, обнаруживает пропажу, но догнать шпиона он не в состоянии — тот, пользуясь красноармейской формой, вскочил в проходящий мимо военный состав.

Появляется автомобиль с красными, они забирают красноармейца. Начинается погоня автомобиля за поездом, монтажно перебиваемая хроникальными кадрами боевых схваток красных с белополяками. Наконец автомобиль перегоняет поезд и на переезде перегораживает ему путь. В последнюю минуту машинист остановил паровоз у автомобиля.

Красноармеец ищет шпиона, а тот пытается удрать по крышам вагонов. Но красноармеец настигает его, происходит драка, кончающаяся победой красноармейца. Пакет был вовремя доставлен в штаб...

В финале — боевые эпизоды наступления Красной Армии, освобождение мирных жителей.

Мы решили во что бы то ни стало снять эту картину. Но как это сделать? Советская кинематография тех лет почти не располагала запасами киноплёнки, в частности негативной плёнки не было совершенно.

Нам на помощь пришла заведующая фотокиносекцией художественного подотдела МОНО Татьяна Леонидовна Левингтон. Но и она могла нам предложить только позитивную плёнку, которая считалась технически негодной по своей малой чувствительности и контрастности для съёмки негатива.

Тогда по инициативе Петра Васильевича Ермолова мы решили рискнуть снять картину на позитивной плёнке. И Ермолов, вопреки всем техническим нормам, сумел добиться и на этой плёнке отличной фотографии — сделал просто невозможное.

Мы начали свою съёмочную жизнь в поезде члена Реввоенсовета. При поезде были автомобили, которые предоставлялись в наше распоряжение. Обеспечены мы были и военной консультацией. Очень интересовался нашей работой Демьян Бедный, прикомандированный к поезду как агитатор и корреспондент.

Двигаясь на поезде сейчас же за фронтом, мы видели, как быстро восстанавливалась жизнь в освобожденных городах.

В обстановке гражданской войны, в непосредственной близости от фронта нам удалось послушать «Евгения Онегина» в оперном театре, покататься и даже немного позагорать на солнце (а это было жизненно нужно, ибо даже пребывание в сравнительно благоустроенном поезде не спасло нас от чесотки и цынги: голод делал свое дело).

Последней остановкой поезда был разрушенный белополяками Полоцк — дальше не пускал взорванный железнодорожный мост. От Полоцка мы ездили на автомобилях на самый фронт, где снимали хроникальные боевые эпизоды.

Помним, что нам удалось впервые заснять трофейные английские танки, отправленные нашим командованием в атаку на белополяков. Танки в те времена были для нас большой новостью, и выглядели они совсем непохоже на современные.

Помним съёмки атаки конницы Гая. Они настолько удачно были выполнены Ермоловым, что до сих пор мы видим эти кадры вмонтированными в самые разные передачи по телевидению. В этом фильме был заснят и извест-

ный ныне кадр — Михаил Тухачевский стоит в острокопечной кожаной буденовке у своего вагона.

С помощью тех, кто был на поезде, — командиров, бойцов и шоферов, а также фронтовиков — нам удалось быстро и благополучно заснять картину.

Мы возвратились в Москву.

Но здесь нас ждали серьезные неприятности — позитивной плёнки не оказалось, печатать картину было не на чем. Кинематография была так бедна, что зачастую нечем было и клеить плёнку — картины, находящиеся в прокате, при разрыве скреплялись или нитками, или проволокой.

И опять нам на помощь пришла Т. Л. Левингтон. Фотокиносекция поддерживала эксперименты кустаря кинооператора Минервина, который стал изготавливать собственную позитивную плёнку. «Учреждение» Минервина помещалось во дворе одного из домов на Тверской улице. Он занимал две небольшие комнаты. Минервин обыкновенно сидел в красном полуразвалившемся бархатном кресле, на письменном столе в рюмке были налиты чернила. За этим столом Минервин вел деловую переписку, за этим же столом он питался, а ночами — на нем спал.

В другой комнате помещалась кинолаборатория и мастерская по производству позитивной плёнки. Проявлять можно было только ночью, так как щели в крыше пропускали свет. Проявленная в лаборатории плёнка сушилась на деревьях в пыльном садике перед домом — ни об очищенном воздухе, ни о халатах, ни о белых перчатках не могло быть и речи. Но тем не менее фильм «На красном фронте» был хорошо напечатан.

Монтировали и клеили мы сами.

Помню, как всех нас обрадовала одна творческая находка — нам удалось так смонтировать падение красноармейца-актера с лошади на полном скаку, как будто бы это было на самом деле. На просмотрх наши товарищи недоумевали: как можно было решиться на такое смелое падение и остаться невредимым. Мы торжествовали.

Оператор П. Ермолов в газете «Кино» от 22 января 1933 года писал, что «На красном фронте» видел Владимир Ильич Ленин и что будто бы картина ему очень понравилась.

В той же газете была помещена еще одна заметка, которая, со слов Н. К. Крупской, подтверждает, что Владимир Ильич действительно смотрел нашу картину.

Итак, мы начали работать в киносекции Моссовета.

Киносекция регулярно выпускала номера кинохроники, поручая нам режиссерскую работу, операторами были чаще всего А. Левицкий и Э. Тиссэ.

В специальных случаях — «Неделя ребенка», «Посевная» и т. д. — мы делали агитационные фотовитрины. Часть фотографий снимали сами, а часть отбирали и заказывали в отделе хроники Киноотдела. Когда фотографии были готовы, мы их наклеивали на большие фанерные щиты, снабжали надписями, которые сами сочиняли, писали, разрисовывали, наклеивали. Потом Хохлова нанимала извозчика и развозила эти щиты по семи кинотеатрам, принадлежавшим Моссовету.

Необходимо отметить работу фотокорреспондентов того времени. Они давали отличные фотографии. Особенно отличались конкретной точностью сюжета, выразительностью, образцовой композицией и высокими техническими качествами фотографии братьев Савельевых и К. Кузнецова (впоследствии кинооператора), работавших при агитпоездах ВЦИКа.

Мы с Левицким, помимо киносъемок, занимались и фоторепортажем. Как-то, имея задание показать внутреннее помещение детского сада, из-за недостатка освещения Левицкий снял кадр с выдержкой в полтора часа. На съемке мы были поражены, увидев, что, поставив аппарат, Левицкий смело ходил перед открытым объективом — при такой длительной экспозиции человек, двигающийся перед аппаратом, на негативе просто не пблучается. А кадр получился великолепный.

Киношкола к этому времени перекочевала на Неглинный проезд, в дом, расположенный напротив Государственного банка. Ректором школы был назначен один из первых советских киноведов Ф. Шипулинский, а потом — сценарист Валентин Константинович Туркин.

В школе учились: химик В. Пудовкин, инспектор МХАТ П. Подобед, только что окончивший среднюю школу В. Фогель, боксер Б. Барнет, скульптор А. Горчилин (впоследствии директор школы), молодая танцовщица Е. Ильюшенко, «старик» (сорока трех лет!) бухгалтер Чистяков («дядя Саша»), преподаватель гимнастики С. Комаров, Г. Кравченко, Г. Широков, М. Авербах и другие.

Все мы очень любили Андрея Ивановича Горчилина. Для нас он был не просто студентом, но и старшим товарищем, уважаемым за свою партийность, честность, доброту, упорство. Биография его была интересной. Рабочий, старый член Коммунистической партии, активный участник революции 1905 года. Из-за преследований царского правительства он был вынужден эмигрировать, жил в Бельгии, во Франции, где увлекся скульптурой, учился у Родена. Вернувшись после Октябрьской революции в Россию, Горчилин решил овладеть профессией киноактера. Позднее он снимался в ряде картин Кулешова, Пудовкина и других режиссеров.

Андрей Иванович усердно занимался в киношколе. Он был в нашей группе и не любил сдавать экзамены другим педагогам. Если же это случалось — всегда придумывал простые, но выразительные этюды (например, раздевался до трусов и подробно показывал экзаменаторам мытье в бане, пользуясь воображаемой водой, воображаемыми шайками и настоящим березовым венником). Такие его «номера» всегда обеспечивали отличную отметку по специальности.

Вспоминая «неглинный» период Первой государственной школы кинематографии, необходимо остановиться на показательных вечерах, так как они оказали большое влияние на наше профессиональное формирование. В подготовке к этим вечерам как бы в зародыше появился репетиционный метод в кинематографе (метод предвари-

тельных репетиций). Позже, пользуясь этим методом, нам удалось в 1933 году в чрезвычайно короткие сроки снять картину «Великий утешитель», а С. Герасимову в 1948-м — «Молодую гвардию».

Репертуар показательных вечеров соответствовал на шим тогдашним взглядам на «специфику» кинематографии. Это были действенные, преимущественно гротесковые отрывки с детективными и приключенческими сюжетами.

Нашими литературными увлечениями этого периода были А. Грин, Джек Лондон, Вашингтон Ирвинг, О. Генри, Брет Гарт. Нас привлекала романтика приключений, борьба, сильные люди, благородные характеры, мелодраматические ситуации.

Наши «общекультурные» увлечения определялись окружающей нас жизнью в искусстве. Нас покоряли Театр Фореггера, знакомство с самим Фореггером, «Синяя блуза». Уже в те времена знали мы активного и смелого художника Сергея Юткевича, Мейерхольда и его театр, Фердинандова, его теорию «метро-ритма», и Опытно-героический театр. Знали, разумеется, Пролеткульт Эйзенштейна, Таирова и Коонен 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.

О некоторых из этих театральных коллективов знают многие, о них есть и литература (правда, весьма скромная). О других или очень мало известно, или почти неизвестно, как, например, о примечательном Опытно-героическом театре, руководимом режиссером, художником и актером Борисом Алексеевичем Фердинандовым. (Этот театр вначале помещался на Таганке, затем объединился с театром Мейерхольда в помещении бывшей оперетты Зона.)

Фердинандов проповедовал и осуществлял в своих режиссерских постановках теорию «метро-ритма». Он подчинял речь актеров, их движения, мизансцены подчеркнутому метрическому и (внутри его) ритмическому выявлению. Это было чрезвычайно интересно — действие во взаимоотношении слова и движения становилось как бы выпуклым, отточенным по своей форме, заражающим своей собственной «внутренней музыкальностью».

Фердинандов ставил пьесы и Лабиша («Копилка»), и Мариенгофа, и Николая Эрдмана. Брат Николая — Борис Эрдман делал для этих постановок декорации в духе естественном и обычном для двадцатых годов. Кстати, Петр Степанович Галаджев — актер и художник, один из активнейших членов нашего коллектива — был в начале своей творческой карьеры актером театра Бориса Алексеевича Фердинандова.

Несколько позднее Фердинандов выступал сам как актер в спектаклях Камерного театра, из которых нам больше всего запомнились его роли в «Принцессе Брамбилле» Гофмана и «Ромео и Джульетте». Это было поразительно по темпераменту, четкости движений, неожиданности смены ритма, музыкальной выразительности голоса, особой, присущей только Фердинандову певучей дикции.

В Камерном театре Фердинандов выступал и в качестве художника-декоратора. Борис Алексеевич был и ученым-исследователем в области театральной истории и театральной практики.

Кинематографу мы учились на американских вестернах и на фильмах Дэвида Гриффита.

Мы жадно впитывали в себя все интереснейшее в искусстве того времени и, не скроем, любили его.

От многого потом пришлось отказаться, частично переоценить, и, к сожалению, теперь не всегда удается вернуться к использованию опыта этого забытого искусства, которое по форме своей было революционно. В те дни многое рождалось впервые.

Мы в двадцатые годы искали, учились, как могли.

На школьных показательных вечерах мы учились ремеслу, что, конечно, имело свое положительное значение. Мы «снимали» без пленки.

Показательные вечера вызывали к себе интерес — на них бывали многие видные работники искусства, театра и кинематографа, иностранные журналисты. Вечера повторялись, как спектакли. Часть мест в зрительном зале эксплуатировалась: билеты продавались за деньги, которые пополняли скудную кассу киношколы (билет на лучшие места стоил 30 тысяч рублей, на середине — 20 тысяч, а входные — 10 тысяч. Вот какие тогда были цены!). Среди нашей публики были и беспризорные мальчишки-папиросники, торговавшие у подъезда ресторана «Риц». Перескажем сюжеты лишь нескольких этюдов, показанных на вечерах (все они шли под специально написанную музыку).

«На улице св. Иосифа, 147»

Танцовщица возвращалась после спектакля домой и ложилась спать. Наступала полная темнота. В темноте появлялся свет электрического фонаря. В темноте же происходила борьба и похищение танцовщицы — действие передавалось только мельканием огня.

В следующей сцене зритель видел танцовщицу на «тинственной» улице Св. Иосифа, в доме 147. Бандиты привязывали жертву к столу, а сами делили украденные у нее драгоценности. Во время дележа разгоралась ссора, драка и, воспользовавшись этим, танцовщица убегала.

В этюде участвовали Хохлова, Чистяков, Комаров, Пудовкин.

«Венецианский чулок»
(по сценарию В. Туркина)

Этюд состоял из двадцати четырех сцен, непрерывно идущих одна за другой. Демонстрация этюда продолжалась сорок минут.

Доктор (Подобед) принимает пациентку. Жена доктора (Хохлова) очень ревнива. Приревновав мужа к пациентке, она устраивает истерику (это был ряд сложных акробатических движений). Огорченный доктор уходит к своему приятелю (Пудовкин). Приятель дарит ему венецианский кружевной чулок, который франты будто бы завязывают в виде галстука.

Вернувшись домой, доктор мирится с женой. Случайно вынутый из кармана чулок — повод для новой истерики (она подается в еще более сложном акробатическом исполнении). Возмущенная жена запирает доктора в комнате и уходит; доктор выпрыгивает в окно.

Проголодавшись, жена заходит в ресторан. (В ресторане студент Рейх очень талантливо один «изображал» оркестр; он дирижировал так, что за ним как бы чувствовался большой оркестр, не показанный на сцене.) В ресторане случайно оказывается друг доктора.

Когда Хохловой нужно было расплачиваться, выяснилось, что она забыла деньги. Тогда Пудовкин галантно предложил Хохловой заплатить за нее. Она краснеет, смущается и уходит. (Кстати, Хохловой Кулешов самостоятельно сделал шляпу из паяных железных коробок из-под пленки и проволоки.)

Пудовкин догоняет Хохлову, пытается ухаживать за незнакомкой. Она беспомощна, растерянна, соглашается пойти к нему в гости. Раздается стук в дверь, приходит

Подобед. Пудовкин прячет Хохлову за ширму. Подобед рассказывает своему приятелю, что жена не дает ему покоя, что подаренный чулок был поводом для нового приступа ревности. Подобед уходит. Хохлова выходит из-за ширмы. Пудовкин пытается ее поцеловать, но получает пощечину (при этом он делает не то задний кульбит, не то заднее сальто).

Затем все выясняется и кончается счастливо.

«Яблочко»

Это был пантомимно-балетный номер под музыку одной из самых распространенных песен той эпохи «Эх, яблочко, — куды котишься!..»

В эпизоде участвовали С. Комаров, А. Хохлова, попеременно Г. Кравченко и А. Городецкая.

«Кольцо»

Небольшой гротесковый этюд, в котором впервые работал В. Фогель — впоследствии один из талантливейших актеров немого кино.

(«Яблочко» и «Кольцо» Кулешов ставил совместно с В. С. Ильиным. Теперь мне кажется, что в этих эпизодах была недостаточно критически использована система Дельсарта.)

Был и еще один этюд, значительно отличавшийся от предыдущих, он как бы являлся «предком» нашей картины «По закону». Большинство наших тогдашних постановок были комедийными, комическими или пародийными. Но нас интересовала и серьезная реалистическая работа для кинематографа. Конечно, реализм мы понимали в то время не отчетливо, не точно, но стремление к нему было большое.

Этюд, о котором говорится, назывался «Золото» — по форме он был, так же как и все другие, гротесковым, но по режиссуре и по актерскому выполнению гораздо более реалистичным, серьезным, «настоященским». В отличие от других это была вещь более кинематографическая, нежели театральная или эстрадная. Материалом для этюда послужил один из рассказов Джека Лондона — «Кусок мяса».

Интересно, что в первые дни у нас ничего не выходило. Тогда мы начали с особой тщательностью анализировать сюжет и ставить мельчайшие актерские задачи, находить оправданные физические действия. Постепенно этюд начал получаться.

Открывается занавес. На сцене ширма и кубы, разделяющие площадку. Между кубами и ширмами выглядывали, сигнализировали и пробегали люди — они грабили банк. Занавес закрывался и сразу открывался — следующий эпизод происходил в аптеке. Один из бандитов (Пудовкин) уговаривает аптекаря продать ему яд. Занавес снова закрывался и открывался — теперь местом действия было жилище грабителей. Два других бандита (Хохлова и Подобед) приносили завернутую в платке украденную в банке золотую плиту. Они медленно начинали разворачивать платок (золотую плиту изображала обыкновенная бухгалтерская книга), и на их лицах начинал все больше и больше «отражаться» блеск золота. Золото «завораживало»; каждый из бандитов мечтал о своем, а внезапно встретившись взглядами, они настораживались и начинали подозревать друг друга. Потом происходил предательский сговор: решено убить третьего грабителя. 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 вонзила 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 («стрихнинчик в животе!») Подобед подбегал к стакану, нюхал и... начинал в судорогах умирать. Так все три действующих лица погибали из-за алчности. Этюд кончался приходом аптекаря, который, увидя трупы, в ужасе поспешно задергивал занавес.

Повторяем, что, несмотря на гротесковость сюжета, игра в «Золоте» наиболее приближалась к реалистической и многому нас научила.

Поскольку, как мы уже писали, показательные спектакли киношколы являлись в известной степени прообразом метода предварительных репетиций в кинематографии, следует рассказать о том, что представляла собой наша сцена.

Демонстрационный зал имел очень немного мест для зрителей. Перед сценой стояли амфитеатром скамейки —

несколько рядов. Сцена обрамлялась двумя колоннами, между которыми располагался раздвижной (от центра) занавес. С боков были кулисы. Дальше шел второй раздвижной занавес. Сзади — фон, а по бокам — две комнаты для актеров, реквизита и мебели.

Когда шли спектакли, за одной из колонн, невидимый зрителю, обыкновенно стоял Сергей Петрович Комаров, который выполнял одну из самых ответственных работ в спектакле: он им «дирижировал», то есть со списком сцен, зная наизусть все этюды, давал сигналы двум другим студентам, когда нужно открывать и закрывать занавесы. Он также давал сигналы студенту, включающему и выключающему лампы. Многосвечные полуваттные лампы были расположены довольно просто: одна позади сцены, одна — сверху на переднем плане, две — по бокам.

Действие происходило или на заднем, или на переднем плане сцены. Когда играли на переднем плане, второй занавес был закрыт, за ним переставлялась мебель и реквизит. Самой сложной была перестановка вещей и реквизита на первой сцене, потому что действие давалось непрерывно — один из занавесов закрывался и сейчас же открывался. Нужна была большая организованность в ведении спектакля, чтобы к моменту открытия занавеса успеть расставить вещи. Если перестановка была особо сложна, то мы старались сцену строить так, чтобы актеры во время действия становились перед первым занавесом. Когда первый занавес закрывался, актеры еще продолжали играть, а за это время на первой сцене успевали переставить нужные вещи и реквизит.

Сцена обставлялась настоящей мебелью и условными кубами, ширмами и лестницами, из которых составлялись разнообразные декоративные комбинации. Черные и серые плоскости бархатных ширм — четырехугольных «колонн» — помогали делить сценическую площадку и служили хорошим фоном для действующих актеров.

Мы уже говорили, что работа «вспомогательного» персонала за закрытым занавесом требовала большой организованности и четкости. Кулешов иногда не смотрел очередного спектакля, а становился рядом с Комаровым или залезал повыше на какую-нибудь лестницу и наблюдал, как происходит перестановка вещей и реквизита, которая была заранее точно спретагирована с учетом всех Движений. Вещи, реквизит всегда лежали на точно определенном месте, было рассчитано, как лучше их взять,

чтобы быстрее поставить на сцену. (Интересно, что студенты, занимавшиеся этими перестановками, приобрели необходимую дисциплину, технику и стали лучше учиться по актерскому мастерству.)

После окончания очередного спектакля мы обычно задерживались в школе, обсуждая с гостями работу, а потом укладывали часть костюмов и реквизита на детские санки и увозили все это домой по сугробам, доходящим до второго этажа. Снег в те годы с улиц не убирался. А дома снова начинались «дискуссии», обсуждения новых работ, мечты о будущем и больше всего о съемках на пленку, о настоящей производственной жизни — о чуде!

Постепенно в школе назревали глубокие противоречия.

Дело в том, что вместе с Кулешовым над постановкой показательных вечеров работал художник и архитектор Василий Сергеевич Ильин. Его трудно забыть: лицо Аполлона, только окаймленное большой бородой, широкополая, как бы «простреленная пулями» шляпа, черный старинный плащ...

По своему мышлению, упорству, страстности и изобретательности Ильин в те времена, вероятно, подражал Микеланджело, вернее, так считали его почитатели. О характере Василия Сергеевича рассказывал Владимир Ростиславович Гардин, на кинофабрике которого еще в дореволюционные времена Ильин работал художником. «Бывало, он поставит в павильоне три колонны,— говорил Гардин,— сядет на стул и думает. Вы знаете, сколько он мог думать?» И Владимир Ростиславович тут же давал ответ на собственный вопрос, крича истошным голосом: «Восемнадцать лет!!!»

Вот такой «задумчивости» и упорства человек, умевший просидеть за беседой об искусстве до восьми часов утра, не обращая внимания на обессиленных партнеров, сдружился с Кулешовым и помогал нам в творческой работе и исканиях.

Ильин был восторженным поклонником школы Дельсарта и всячески применял ее в наших работах. Кроме того, он самостоятельно ее развил и усовершенствовал. Нам изыскания Ильина чрезвычайно нравились, но они все более и более уводили от жизни и производства. Должно быть, воспитанный на хронике Кулешов почувствовал, что Ильин ведет всех нас совсем в сторону от настоящей жизни, окончательно в сферу «небес» и «Пар-

наса». Кулешов это понял, «ощетинился» и стал сопротивляться влиянию Ильина, которого к этому времени назначили ректором ВГИКа.

По инициативе Кулешова мы, то есть Хохлова, Пудовкин, Комаров, Барнет, Подобед, Фогель, осенью 1922 года решили порвать с Ильиным и работать как самостоятельный филиал Школы кинематографии.

Нашей творческой программой было изучение особенностей киноискусства, установление новых приемов и законов актерской игры и режиссуры без заумных теорий Ильина, без его схоластичности, без бесконечных по срокам, отупляющих актеров репетиций. Вспоминаем, как мучил Ильин на репетициях молодую Люсю Ильюшенко — впоследствии балерину Большого театра. Он сотни раз заставлял ее повторять одни и те же движения на репетициях.

Мы любили жизнь и всеми своими помыслами стремились на производство. Мы хотели во что бы то ни стало, несмотря на голод и холод, на отсутствие пленки, на разрушенное ателье,— снимать, снимать, снимать. Снимать так, чтобы наши картины смотрели зрители.

Так произошел уход кулешовской группы из киношколы. Мы приютились в помещении бывшего театра «Зон», где ныне находится Концертный зал имени Чайковского. Там же помещались Театр Вс. Мейерхольда и Опытно-героический театр Бориса Алексеевича Фердинандова.

Период работы при Опытно-героическом театре (до конца 1926 года) известен как период существования так называемого «коллектива Кулешова». В это время мы приблизились к производству, научились фотографировать, писать сценарии и сняли три картины — «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков», «Луч смерти», «По закону». Кроме того, Кулешов подготовил к печати книгу «Искусство кино», которая по не зависящим от нас обстоятельствам вышла в свет только в 1929 году (поэтому о содержании книги узнали раньше от Пудовкина).

Наше самостоятельное существование как коллектива потребовало максимального напряжения воли и сил. Во-первых, надо было на что-то существовать. Надо было добывать деньги. В те годы был нэп, он и мешал и помогал нашей жизни. Бедны мы 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, скрепленных английскими булавками. Иногда булавки расстегивались...

Для заработков мы начали выступать в ресторанах с короткими этюдами из показательных вечеров. Это была черная и отвратительная работа. За столиками «Эрми-тажа» сидели жирные, тупомордые богатые нэпманы и то с ужасом, то с вожделием смотрели, пожевывая, наши «ритмические представления». Вот уж поистине «Ешь ананасы, рябчиков жуй!» Хохлова своей худобой вызывала в нэпманах ужас. В антракте ее обступали цыганки из хора и с любопытством рассматривали стекляшки вокруг шеи, наперебой спрашивая: «Бриллианты? Настоящие? От кого?»

А под утро мы опять укладывали вещи и реквизит на санки и опять тащили их по Москве.

Повторяем, это был «тяжелый хлеб», но хлеб не для себя, а для дела, для коллектива, для работы, и мы не унывали... «Эх, яблочко, куды котишься...» — пели мы по дороге, а дома опять не ложились спать и затевали бесконечные разговоры об искусстве, мечтали о производственной деятельности, готовились к очередным занятиям.

Помимо ресторанов мы выступали в «культурных очагах» — рабочих клубах, школах, даже в Колонном зале (однажды вместе со знаменитой балериной Е. В. Гельцер). Особо приятно было выступать в детских домах — там мы получали особую «зарплату», могли на месте есть сколько угодно белого хлеба, но с условием с собой не уносить! Нас так и приглашали — без оплаты, но с правом съесть любое количество белого хлеба. Какими прекрасными нам казались эти вечера, и как после легко было тащить санки с костюмами и реквизитом!

Как-то Кулешов с Пудовкиным получили выгодный заказ уже в качестве художников — они должны были оформить ко Дню авиации клуб Главрыбы. Мы изготовили ряд огромных панно — помним, на одном из них был изображен строй самолетов над морем, а по морю плывал кит, выпускающий эффектнейший фонтан (так символизировалась солидарность Главрыбы с авиацией). Работу оплатили с волшебной щедростью — наша бригада (четыре человека) получила увесистую половину балыка...

Еще в 1920 году нам удалось достать немного пленки, и мы сняли три монтажных эксперимента. Они описаны

Кулешовым, Жоржем Садулем, Джемем Лейдой и другими авторами.

Расскажем об этих экспериментах еще раз, так как сейчас стало почти невозможно доставать книги давно непечатанные, ставшие библиографической редкостью.

Один из экспериментов:

«Творимая земная поверхность»

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

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.

Этот монтажный эксперимент доказал, что монтажом можно создавать не существующий реально пейзаж из реально существующих «элементов» пейзажа. Связь — «непрерывность» действий актеров.

Этого в те времена никто не знал, так были открыты новые возможности кинематографа, ставшие вскоре очевидными для всех.

«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, сопоставлялся 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.

Творческую силу монтажа эти съемки безусловно доказали и явились развитием первого эксперимента — «с Мозжухиным».

Итак, монтаж в кино. А в других искусствах? Тогда мы об этом не думали...

В художественной литературе «монтаж» был давным-давно открыт, задолго до появления кинематографа. В частности, замечательно точно о «монтаже» думал и писал Лев Толстой.

Вот выдержки из письма Толстого к Страхову в апреле 1876 года:

«Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрании мыслей, сцепленных между собою, для выражения себя, но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором она находится. Само же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами никак нельзя; а можно только посредственно — словами описывая образы, действия, положения...

Теперь же, правда, когда девять десятых всего печатного есть критика, то для критики искусства нужны люди, которые бы показывали бессмыслицу отыскивания мысли в художественном произведении и постоянно руководили бы читателей в том бесконечном лабиринте сцеплений, в котором и состоит сущность искусства, и к тем законам, которые служат основанием этих сцеплений

Более гениального определения сущности монтажа («сцеплений»), чем сделал это Лев Толстой, нельзя придумать!

Самостоятельное существование так называемого «коллектива Кулешова» не поставило нас вне рядов школы кинематографии; мы являлись филиалом школы (в то время ГТК). Всем желающим членам нашего коллектива была предоставлена возможность в 1927 году получить дипломы.

Работа в коллективе происходила интенсивно. День (вернее, вечер — днем многие служили) начинался с занятий боксом, акробатикой, пластикой. Преподавателями были сами ученики. Бокс преподавал Борис Барнет. Акробатикой занимался Сергей Комаров, который до начала кинематографической карьеры обучал гимнастике и акробатике в Главной военной школе физического воспитания трудящихся. Ритмикой и пластикой занималась Ада Городецкая, молодая танцовщица, тоже наша ученица.

Все члены коллектива и ученики были прекрасно физически тренированы — боксировали, фехтовали, «крутили» переднее и заднее сальто, «колесо», плавали, некоторые ходили по проволоке.

Помимо дисциплин по физической подготовке мы, как главным, занимались актерским и режиссерским мастерством, которое начали преподавать помимо Кулешова Хохлова, Пудовкин, Комаров. Так, учась, многие из нас начали и учить и, наоборот, — уча, учились.

Не имея еще возможности снимать на пленке, мы начали усердно заниматься фотографией — фотолаборантская работа была обязательна для всех. Снимались учебные этюды и крупные планы. Так был сделан фотоальбом коллектива.

Все были обязаны делать ту или иную не творческую, но полезную для коллектива работу: чинить электричество, делать декорации, шить костюмы, изготавливать буталофорию и т. д.

В программе занятий коллектива было изучение света (для киносъемок) и управление автомобилем.

Основными членами коллектива были все те же: В. Пудовкин, П. Подобед, Б. Барнет, С. Комаров, В. Фогель. К ним прибавились: П. Галаджев, Б. Свешников. Административным руководителем стал А. М. Шах-Наза-

ров, его помощником — Б. Барнет. Потом к нам пришли В. Инкижинов (от Мейерхольда) и дочь Мейерхольда Ирина Всеволодовна.

Мы гордимся тем, что в числе наших кратковременных учеников был и Сергей Михайлович Эйзенштейн. Он ходил в коллектив недолго — три месяца — на правах «вольнотружателя», но первые кинознания по теоретическому (на бумаге!) монтажу и построению массовок получил в коллективе.

Впоследствии Кулешов вступил с Сергеем Михайловичем как режиссером театра Пролеткульта во «взаимообменные взаимоотношения» — наших учеников пускали ранним утром в зал Пролеткульта заниматься физическими упражнениями и хождением по проволоке, а Кулешов за это читал лекции по киноискусству актерскому коллективу, которым руководил Эйзенштейн.

Большое влияние на всех нас в это время оказал бывший тогда директором Государственного Эрмитажа Сергей Николаевич Тройницкий (позднее профессор, доктор искусствоведения). До Октябрьской революции он был издателем и редактором известного журнала, посвященного искусству, «Аполлон». Сергей Николаевич, человек универсальных знаний, был знатоком и искусства и материальной культуры, много путешествовал, знал разные страны, разных людей, разные бытовые уклады.

Он был прекрасным учителем для большинства из нас — 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» (как гениально написана пятка у коленопреклоненного сына!), детально изучать исторические драгоценности «особой золотой кладовой» и слушать обо всем этом увлекательные рассказы Сергея Николаевича.

Квартира Тройницкого находилась в Зимнем дворце, и ее огромные окна выходили на Неву. Мы помним, как с наступлением весенних сумерек уходили из музейных залов и, пройдя в полумраке через египетский отдел, мимо саркофага и мумии фараона, поднимались в кабинет Сергея Николаевича и, не отрываясь от окон, смотрели до Утра на оранжево-сине-фиолетовые переливы Невы, на

ростральные колонны Биржи, на золотую иглу Петропавловской крепости в бледном свете белых ночей.

Вспоминается один забавный случай с Сергеем Николаевичем. Богатство Эрмитажа невозможно переоценить, а время было трудное, бедное, и Эрмитаж почти не охранялся. И вот однажды Сергей Николаевич, проходя по залам музея, почувствовал запах гари — и, куда он ни переходил, запах не исчезал: все помещение (а это несколько километров!) было наполнено подозрительным запахом. Наконец причина была обнаружена — горел карман Тройницкого, в который он положил не потушенную трубку. Тройницкий был страстный курильщик и коллекционер трубок...

Но вернемся к нашему коллективу.

Отношение к работе и дисциплина в коллективе были действительно образцовые. 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.

Фогель и Свешников имели белые, Пудовкин, Подобед, Комаров, Слетов — красные и синие. Мы тоже имели «наград», которые присуждал нам коллектив.

Несколько слов об отдельных членах коллектива.

Пудовкин пришел в наш коллектив с фронта. До мировой войны 1914 года он учился на инженера-химика. Был образованным, широко эрудированным человеком, знал иностранные языки. Неплохой художник. Основная его особенность — поразительный темперамент во всем. Пудовкин был чрезвычайно любознательным, романтиком, любил путешествия, мечтал увидеть Индию как наиболее сказочную страну. И мечты его впоследствии сбылись — в сороковых годах он торжественно был встречен в Индии как уже знаменитый кинорежиссер.

У Пудовкина была поразительная широта интересов — кино, живопись, археология, география, политика, учение йогов, учение Фрейда — всего, что интересовало его, просто невозможно вспомнить и перечислить.

Учился исступленно — часами, днями, без конца мог

тренироваться на узком бревне, репетируя замысловатые сцены для «кино без пленки» с Хохловой и Ильющенко. Умел говорить горячо, увлеченно, умно. Его речь отличалась чистотой. У него были большие литературные способности.

Подобед Порфирий Артемьевич был самым старшим из нас. В прошлом морской офицер. В войну 1914 года командовал минированием Финского залива. В коллектив пришел, не оставляя работу инспектора (административного директора) МХАТ. Отличался своим воспитанием, безупречной честностью, дисциплиной, четкостью во всем, организованностью. Обладал великолепным административным талантом и в этом плане был нашим учителем. Это он научил нас четко и точно работать, научил на всю жизнь. Беззаветно был влюблен в кино, проявлял исключительную старательность как актер, умел получать наслаждение от работы, которая никогда для него не была чем-то принудительным. Курил, как большинство из нас тогда, трубку, ухитряясь доставать душистый английский табак «кепстэн», который во времена нэпа иногда продавался в частных табачных маленьких магазинчиках, пропитанных чарующим запахом сигар и трубочного табака.

Подобед не так давно умер; последние годы был режиссером студии научно-популярных фильмов.

Борис Васильевич Барнет привлекал внимание каждого умным взглядом, неисчерпаемым остроумием, жизне-радостью, красотой своих движений, складной спортивной фигурой. Ему сопутствовал неизменный успех у женщин — ведь не так часто встречаются герои, так сказать, по всем статьям.

У Барнета был тонкий художественный вкус — он умел видеть и почти сразу стал отличным актером и режиссером.

Мы уже писали, что он был боксером, и мы не видели человека более красивого на ринге, чем Барнет. Его движения были красивы, как бывают красивы движения тигра или льва. И при этом он редко бывал на ринге победителем — быстро уставал.

Барнет не отставал от других в страсти к трубкам и «кепстэну», только, в отличие от Подобеда, курил табак из черной железной коробки — наиболее крепкий, а Подобед из желтой — слабый. Отличался приветливым, веселым характером. Много знал, рисовал, много читал. Лю-

бил людей. Никогда не был злопамятен. Он был нашим близким другом всю жизнь.

Владимир Павлович Фогель был гениальным кинематографическим актером — лучшим в нашем поколении. В главе «Петербург и Москва» Хохлова рассказывала о «скелете» Шаляпина («Какой скелет!»). Это определение следует отнести и к Фогелю. Он изумительно ритмично и выразительно двигался, отличался безукоризненной элегантностью, даже если на нем были надеты холщовые некрашенные брюки трубой и калоши на босу ногу (что случалось нередко).

Особо чарующими у Фогеля были глаза — светлые, почти бесцветные, но полные самых тончайших нюансов чувств и мысли (глаза знаменитого немецкого актера Конрада Фейдта лишь напоминали глаза Фогеля).

Фогель, как и все, был необычайно упорен в работе, тренировках, репетициях. Отличный акробат, он совершенно не боялся высоты, электрического тока. Умел делать все. Он был актер, электротехник, монтер, фотолаборант, монтажёр, столяр, плотник, конструктор.

Отец Фогеля, немец, совсем плохо говорил по-русски. Володя говорил отлично, но, стоило ему выпить рюмку водки, как он невольно начинал говорить с немецким акцентом и любил петь: «Вниз по батюшке по Рейну...» (на мотив «Вниз по матушке по Волге...»). Все его рассказы были пронизаны чувством юмора. Не шадил он и отца, передавая нам одно из его «мудрых» наставлений: «для путешествия молодому человеку нужно иметь только полотенце, коньяк, зубную щетку, мыло и колбасу». (Не подумайте, что Фогель был пьяницей, он пил очень мало и редко.)

Вот пример «меланхоличного раздумья» Володи. Он как-то произнес: «У них браунинг (пистолет)... А у нас Пушкин... (пушка)».

Фогеля многие знают как комедийного актера, но таким его делали на кинофабрике «Русь». Подлинное амплу Фогеля героико-трагическое.

К нашему огромному горю, Фогель, беспощадно перегруженный неинтересной работой, заболел шизофренией и покончил жизнь самоубийством. Очевидно, это было наследственное заболевание. Также покончил свою жизнь и его брат летчик: установив на самолете рекорд высоты, он выбросился за борт...

Борис Свешников — один из лучших кинематографистов, которых мы когда-либо знали, профессионал до моз-

га костей. Человек особой деликатности и скромности, с необычайным «чувством локтя» — коллективности, товарищества. У Свешникова был прекрасный дар и исполнителя и подготовителя (то, что на производстве теперь делают вторые режиссеры или высококвалифицированные ассистенты). Он мог подготовить и доставить все самое неожиданное: самолеты, людей, верблюдов, грудных детей, животных, антикварные вещи, пушку, научные приборы, ружье, игрушки, живого зайца... Ему можно было дать самое невероятное задание на минимальный срок, и любое задание он точно в срок выполнял. Как он это делал, никто не знает, и он никогда об этом не рассказывал.

Он был таким же рукоделом, как и Фогель, таким же энтузиастом, как и все члены коллектива. Сколько он в своей жизни сделал истинно полезного для советской кинематографии! Мы не хотим, чтобы Борис Свешников был забыт! А его незаслуженно забыли, хотя он был лучшим помощником больших советских режиссеров.

Петр Степанович Галаджев — человек страстный, веселый, талантливый, темпераментный. Он пришел к нам в коллектив как художник, чтобы нарисовать персонажи нашего кино «без пленки» по заданию редактора журнала «Зрелища» Льва Владимировича Колпакчи. И... накрепко остался в коллективе. Обладая замечательным комедийным талантом, он снимался почти во всех кулешовских картинах. Отличался феноменальной работоспособностью. Вне работы для Петра Степановича жизни не было — без работы он просто заболел.

Оболенский Леонид Леонидович 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, «соблазвивший» Сергея Михайловича пойти в кинематограф. Друг, которому великий режиссер доверял свои сокровенные мысли.

Человек очень тяжелой и необычайно трудной судьбы...

Но пора остановиться. К сожалению, дать характеристики всем членам коллектива не представляется возможным.

Вывод ясен: все мы были объединены любовью к кинематографии и, несмотря на свою разность, были людьми широких интересов и незаурядных способностей, людьми, отдающими себя до конца любимому делу.

Наконец, в 1923 году, мы добились работы на производстве, несмотря на разрушенные ателье, почти уничтоженную осветительную аппаратуру и ограниченное количество пленки.

Первой работой нашего коллектива стала картина «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков».

Сценарий нам был предложен кинофабрикой, его написал поэт Николай Асеев, но осуществить на экране написанное Асеевым совершенно не представлялось возможным — настолько автору были незнакомы технические возможности кинематографа того времени и настолько он представлял себе наше искусство изобразительно-плакатным. Нынче мы не имеем сценария Асеева, но в нашем распоряжении есть опубликованный в одном из журналов эпизод этого сценария. Вот отрывок из него.

«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 явственно видна надпись «МОПР».

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

Мяч, посланный Сенькой Свищем, 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 месте цилиндров выступают все больше и больше кепи рабочих. Какая же это игра?

Пострадавшие Вест и Жбан возмущены. Партия идет против всяких правил. Жестикулируя, они пробиваются

к барьеру и застывают в изумлении. Вместо мальчишеских команд Джедди и Эли — шеренгами встали отряды Коминтерна. Мячи продолжают лететь 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...»

Отказываться от сценария Асеева мы не могли, нового предложения получить было невозможно. Доказать, что сценарий не получится на экране, и самому Асееву и тогдашним руководителям производства мы тоже были не в состоянии. Мы были не в состоянии доказать, что не получатся летящие мячи с «явственно видимой надписью «МОПР», 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».

Поэтому коллектив принял решение — написать новый сценарий, оставив в нем от асеевского только имена действующих лиц.

В результате нашей коллективной работы получился совершенно новый сценарий.

«Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков», кажется, была одной из первых художественных картин, снятых на советских кинофабриках.

А кинофабрики в то время представляли собой холодные, серые, разрушенные здания, заполненные минимальным количеством сломанной осветительной аппаратуры (юпитерами). Ни реквизита, ни костюмов, ни фундуса для постройки декораций — ничего почти не было. Производство приходилось налаживать заново. Общая хозяйственная разруха в стране делала эту работу невероятно трудной. Поэтому картины этого периода, сделанные в предельно кустарных условиях, отличались серой невырази-

тельной фотографией, небрежным монтажом, неряшливыми костюмами и декорациями.

Весь наш коллектив во что бы то ни стало решил снять «Веста» по всем статьям максимально профессионально, так, чтобы картина не отличалась от заграничных, достигших в те годы, в особенности в Америке, большого технического совершенства.

Эту задачу нам помог решить в первую очередь оператор Александр Андреевич Левицкий. Так как мы тщательно продумывали и репетировали заранее все сцены, Александр Андреевич имел возможность так же тщательно продумать и их освещение. Несмотря на то, что он работал с предельно ограниченным количеством осветительных приборов, по операторскому выполнению картина не только не уступала заграничным, а даже могла соревноваться с лучшими из них. Причем Левицкому удавалось получать исключительно выразительные по свету кадры, пользуясь двумя-тремя осветительными приборами. Имеющаяся на кинофабрике дуговая осветительная аппаратура чрезвычайно плохо работала — мигала, трещала. Нередко угли падали на актеров, поджигали костюмы, не говоря уже о коврах и декорациях.

У актеров бывали случаи сильнейших ожогов от падающих раскаленных частиц углей. Кроме того, дуговой свет того времени вызывал мучительные ожоги глаз, в особенности у актеров, которые не имели возможности пользоваться во время съемок защитными темными очками.

Помогло нам не ударить лицом в грязь и то, что все работники коллектива владели помимо основной подсобными профессиями. Мы сами тщательно изготовили к картине и реквизит, и бутафорию, и декорации по эскизам Кулешова и Пудовкина, и надписи (вырезанные буквы наклеивались на черный бархат).

Клеили и монтировали мы тоже сами. Делали это главным образом Фогель и Хохлова — монтажниц не было. А Левицкий сам проявлял, печатал, вирировал картину в тон сепии. У всего коллектива настроение было энтузиастическое — люди себя не жалели, работали не покладая рук, не считаясь со временем и усталостью.

Хохлова снималась три дня с температурой сорок — она заразилась на фабрике от детей сторожа корью; Комаров не сдвинулся с места и продолжал играть, когда на съемке крупного плана на него упала тяжелая дверь — он видел, что дверь падает, но знал, что каждый

сантиметр пленки нам дорог. План получился хороший, синяк на лбу у артиста огромный, но зато у него прибавилась еще одна синяя пуговица...

Все артисты работали на совесть. Драка так драка, никто не боялся драться по-настоящему (до сих пор в нашем кино актеры не умеют драться так естественно, как бывшие члены «коллектива»). Смело провели мы трюковые съемки. Подобед подолгу снимался в пижаме на морозе, Галаджев полуголый растирался снегом (не несколько минут, а час или два) и т. д.

Здесь стоит рассказать о том, как делалась главная трюковая съемка — «перелет на канате». В картине есть такой эпизод: «Погоня продолжается на крыше дома. Джедди видит канат, перетянутый через улицу на высоте шестого этажа. Недолго думая он лезет как кошка на противоположную сторону улицы по канату. Милиционеры в нерешительности останавливаются. Джедди почти достиг крыши противоположного дома, но канат обрывается, и Джедди летит вниз, не выпуская конца каната из рук, и как бомба влетает через разбитое им окно в библиотеку...»

В основном кадре этого эпизода бралась улица с двумя находящимися друг перед другом шестиэтажными домами. Дом с правой стороны кадра был сплошной, а дом с левой стороны — только казался одним домом, на самом деле это были два дома, стоящие с небольшим промежутком друг от друга и совмещающиеся в кадре как бы в один. На крыше в промежутке между этими двумя домами была закреплена веревочная перемычка, от которой под прямым углом шел канат, протянутый на крышу противоположного дома и закрепленный там.

Джедди должен был перелезть по канату с дома, расположенного на правой стороне кадра, на дом, расположенный слева. Когда Джедди 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 (в прогале левых домов).

В монтаже предполагалось взять только первый взмах «маятника», а дальше надо было снимать Джедди, уже разбивающего окно библиотеки и влетающего в комнату.

Съемка производилась, разумеется, без всяких предохранительных сеток, так как кадр хотелось сделать максимально «страшным» — показать и землю и всю высоту домов.

Джеджи играл Варнет. Выполнение этого трюка требовало упорной и тщательной тренировки. Барнет пренебрег ею, легкомысленно переоценив свои силы. В результате на съемке он почувствовал себя плохо и выпустил из рук канат, но, так как был застрахован карабином с цепью, прикрепленной к кожаному браслету на руке, то повис на высоте шести этажей над серединой улицы, и его пришлось снимать пожарным.

Отчасти из-за этого случая Барнет первым ушел из нашего коллектива на самостоятельную режиссерскую работу. Но, повторяем, наша взаимная дружба с ним осталась неизменной и продолжалась до дня его трагической кончины.

После Барнета за выполнение трюка взялся Фогель, который готовился к нему с педантичной аккуратностью, ежедневно тренировался и согласился на съемку, только полностью к ней подготовившись. Фогель легко и спокойно выполнил трюк, показав виртуозную акробатическую технику и полнейшее бесстрашие. Мы помним, кстати, как для одной заказной короткометражки Фогель залезал на высоченную фабричную трубу, а в перерывах между съемками спокойно отплясывал на ее венце чечетку.

Бесстрашными трюкачами были также «красно- и белопоговичники» Свешников и Слетов. Любили делать сложные трюки и Подобед и Пудовкин. Но один раз, в «Луче смерти», Пудовкин жестоко разбился. Ему надо было прыгнуть с высоты четырех этажей в сетку, но держать ее директор картины из экономии пригласил не специалистов, а неквалифицированных подсобных рабочих. Они не удержали сетку в минуту прыжка, дали ей провиснуть, и Пудовкин серьезно разбил себе спину.

При съемках «Мистера Веста» мы старались следовать нашим положениям и законам актерской игры, учитывали каждые мельчайшие движения человека в кадре, старались двигаться ритмично, вероятно, поэтому руководство Госкино окрестило нас «мастерами ритма».

Мы считали, что материал кинематографии — реальность, настоящее, и поэтому принципиально отказались от актерского грима. Правда, усы, бакенбарды, бороды наклеивать все-таки разрешалось, но предпочтение 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 объявляли: «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).

Как была оценена наша работа?

Пресса о картине была обширная и разнородная — главным образом или хвалебная, или ругательская, меньше было снисходительных или равнодушных отзывов.

Что удалось в картине? Удалось ее создать веселой. Картина получилась отчетливо комедийной и политически сатиричной; в этом плане она принималась почти всеми.

В картине удалось показать истинное лицо американского обывателя и его ханжество.

Мы уже говорили, что картину по темпу, монтажу, фотографии и трюкам удалось сделать на уровне заграничной продукции и этим доказать, что советские фильмы могут быть сняты не кустарно, а профессионально.

Не совсем совершенно было композиционное построение сценария: картина к концу несколько теряла напряженность и темп, а это очень большой недостаток во всяком, а тем более в комедийном жанре.

И, наконец, еще очень важным недостатком была излишняя, слишком подчеркнутая «четкость» в актерской игре, излишняя ее ритмизация — в этом плане мы тоже явно «перегнули палку». Последний недостаток нам удалось качать исправлять только в картине «По закону».

После «Мистера Веста» мастерскую и коллектив приютил Дом культуры Грузии, так как Мейерхольд и Опытно-героический театр были уже не в состоянии предоставить нам помещение для работы, самим его не хватало. В Доме культуры Грузии особое внимание, гостеприимство и заботу оказывал нам поэт Шалва Дадиани, которого мы всегда вспоминаем с глубокой признательностью и любовью.

Следующей постановкой коллектива был «Луч смерти». В эти годы кинематографическая, театральная и литературная молодежь увлекалась приключенческими картинками. Самым любимым у творческой молодежи был кинотеатр «Малая Дмитровка, 6», директором которого был Бойтлер — брат комедийного актера Аркадия Бойтлера, снимавшегося ранее на кинофабрике Ханжонкова. Бойтлер снабжал всех истинных любителей кино контрамарками, и у него на Малой Дмитровке мы проводили весь наш досуг. Здесь мы «воспитывали» свои творческие вкусы на необычайных по темпу преследованиях, на автомобильных и мотоциклетных гонках, на таинственных масках и полумасках, на взрывах, перестрелках, вздыбленных лошадях, связанных веревочными путами красавицах, «черных знаках», водопадной пене, ледоходах — на всех атрибутах приключенческого жанра.

Нам захотелось во что бы то ни стало доказать, что и мы можем снимать картины с таким же разнообразием трюков, с таким же стремительным монтажом, с таким же техническим совершенством. Мы многое, нам казалось, показали в «Весте», но могли сделать еще больше и поэтому решили придумать такой сценарий, который бы служил своего рода преискурантом возможностей нашего коллектива. Так мы принялись за работу, поставив перед собой в корне неверные задачи.

Несмотря на неудачный сценарий (теперь это совершенно ясно), «Луч смерти» показателен отчетливой организацией съемочного процесса и своей кинематографичностью. В этом плане в нем многое было сделано впервые, и поэтому появление картины не прошло совершенно бесследно. В процессе ее создания не только мы, но и наши коллеги научились профессиональному ремеслу.

Опыт нашей работы над «Лучом» облегчил путь другим, ибо помогал им вооружиться профессиональным умением, пониманием некоторых важных законов кинематографа.

Сцены с самолетами в «Луче» нам помогали проводить пионер парашютного спорта в СССР, военный летчик Леонид Григорьевич Минов (он был также организатором

высадки первого в мире военного парашютного десанта, проводимого им под руководством Михаила Тухачевского). Леониду Григорьевичу надо было поднять в воздух на съемках «Луча» по очереди два самолета — биплан «Авро» и трехплан «Сопвич» — так чтобы между колесами шасси оказались кинооператоры и режиссер с ассистентами. Ошибка на «один дюйм» могла оказаться для всех роковой. Минов блестяще выполнил оба маневра, причем каждый «по ветру», что не полагалось делать авиатору (такой взлет считался почти невыполнимым, взлетают всегда против ветра). За свое мужество Минов (так же как и Сережа Хохлов — не член «коллектива Кулешова») был награжден красной пуговицей.

Параллельно с «Лучом смерти» делали свою первую кинопостановку Сергей Эйзенштейн и Григорий Александров. Они снимали «Стачку». Создавалась первая революционная картина о русском рабочем движении. После «Стачки» Эйзенштейн смог создать лучший фильм мира «Броненосец «Потемкин».

Ни в одной из наших работ мы не смогли даже отдаленно приблизиться к мышлению и мастерству Эйзенштейна.

Мы с горечью вспоминаем, что во времена «Луча смерти» мы не смогли понять Эйзенштейна, смело взявшегося в «Стачке» за русскую революционную тематику. В своих «теоретических» рассуждениях мы сочинили теорию спецификации и фотогеничности кинематографии, то есть разделили мир на хорошо и плохо получающееся на экране. Такое деление было абсурдным, а нам оно казалось «альфой и омегой» киноискусства. Мы полагали, что автомобили, машины, асфальт, стекло, гранит, люди в цилиндрах или ковбойских шляпах, клетчатые куртки, шестизарядные «винчестеры» — выходят на экране хорошо, а все другое, в особенности объекты царской России, «сермяжной Руси», то есть армяки, лапти, сарафаны, городовые, чиновники — получаются на экране плохо, не фотогеничны. Также нефотогеничными мы считали все исторические картины, как не могущие быть реально снятыми в свое время. Мы полагали, что «верить» картине можно только тогда, когда она сделана в эпоху не более раннюю, чем эпоха изобретения фотографии. Что было, то было, хоть сейчас подобные «теории» и вспоминать неловко...

«Луч смерти» (1924) был преискурантом-каталогом всяческих актерских трюков: почти настоящих драк, пре-

следований, увязания в подлинных непроходимых болотах и т. п. — все это было тщательно организовано, смело выполнено и «лихо» смонтировано.

Особо отличались в трюковых сценах, как всегда, Пудовкин, Свешников, Фогель, Комаров, Подобед.

В этой картине снимался сын Хохловой, семилетний Сережа Хохлов. Он в то время был отличным актером, так как многому научился, наблюдая репетиции и занятия нашего коллектива, происходящие часто дома. Сереже была поручена довольно большая и ответственная роль в картине, по которой в одной из сцен он должен был выбежать в ночной рубашке на железнодорожный путь и остановить мчащийся на него на всех парах поезд. Затем с паровоза соскакивал Пудовкин и подбирал Сережу. Сцена была тщательно срепетирована. Но на самой съемке у паровоза неожиданно испортились тормоза и, к ужасу Пудовкина и всех нас, машина проехала назначенное место. Сережа не растерялся. В последнее мгновение он выскочил из-под паровоза, на ходу изменил мизансцену и отлично доиграл свой кусок. У нас у всех подкосились ноги от страха и отнялись языки, а Сережа был только сконфужен тем, что выскочил из-под паровоза раньше, чем это можно было сделать.

За эту съемку ребенок получил красную пуговицу, но зато «осрамился» на другой, в которой ему надо было держать в руках белого мирного кролика и гладить его. Сережа, оказывается, так боялся, что подошел к матери и тихо, дрожащим голосом спросил на ухо: «А можно без зайца?» Но без зайца было нельзя, и, как дисциплинированный актер, он продолжал работать, несмотря на страх.

Однажды был чрезвычайно напуган Комаров хулиганской выходкой кочегара паровоза. Комаров по заданию 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 пронсящимися 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!

Особый интерес представляют собою съемки массовых сцен «Луча смерти». Считали, что они похожи на массов-

ки «Стачки». Это понятно. Мы с Эйзенштейном вместе работали над разработкой массовок в нашем коллективе. А учились этому делу по «Нетерпимости» Гриффита.

Содержание массовых сцен «Луча» сводилось примерно к следующему. Рабочие в одном из прифабричных поселков (действие происходило в условном заграничном городе) забастовали. Тогда фашистские главари, спровоцировав восстание, начали бомбить рабочий поселок с самолетов. В поселке возникла паника и массовое бегство рабочих семей, но благодаря вовремя доставленному советскому прибору (нечто вроде современного лазера), взрывающему горючее на расстоянии, самолеты были уничтожены, рабочие спасены и забастовка переросла в действительное восстание рабочих против капиталистов. В финале картины шайка фашистов погибала.

На съемки этих массовых сцен мы имели чрезвычайно мало денег, а следовательно, и народа и времени. Кроме того, надо было подыскать подходящую «заграничную» натуру, а в те годы Москва была совсем не похожа на те перешнюю, — в ней было исключительно трудно найти хотя бы достаточно большую площадку, залитую асфальтом. Улицы были булыжными, дома — типично московскими, с облупившейся штукатуркой, тротуары с типично московскими газовыми фонарями и тумбами и т. д.

Для подыскания натуры мы разезжали по Москве и зарисовывали наиболее подходящие кадры. Часть зарисовок сохранилась. «Луч» режиссировался коллективно — Кулешов был главным постановщиком, а Пудовкин, Хохлова, Комаров, Подобед и Свешников — режиссерами. «Рабочий поселок» мы решили снимать на только что закрывшейся тогда Всероссийской сельскохозяйственной выставке (она была построена на месте мусорных свалок у Москвы-реки, и впоследствии на ее базе возник Парк культуры и отдыха имени М. Горького).

Все массовые сцены мы должны были снять в два-три дня, массовиков нам дали сто двадцать человек, а показать на экране мы должны были суметь тысячную толпу. Точно рассчитав будущие съемки, мы добились желаемых результатов и уложились в отведенные сроки.

Особо помог нам в этом оператор Левицкий и его молодой ученик Анатолий Головня, отлично снявшие всю картину, а в особенности массовые сцены. Левицкий решил снимать их не в полностью солнечный день, а «в молоке», то есть когда солнце светило через мглу. Это дало особый эффект фотографии — избавило кадры от из-

лишней контрастности, сохранив в них мягкие (но в то же время отчетливые) переходы от света к тени. Поэтому «контражурные», снятые против солнца сцены были хорошо проработаны и в тенях и на свету.

Итак, каждый кадр у нас был заранее рассчитан, массовые сцены в нем как бы прорепетированы на бумаге, обязанности строго распределены между режиссерами и помощниками, время съемки (по свету) также было точно определено для каждого куска и эпизода.

«Луч смерти» не был признан критикой как наша удачная работа. Его много ругали за оторванность от жизни. Но для нас в «Луче смерти» было многое найдено: сцены революционной борьбы рабочих, выполнение головоломных трюков, работа с массовой, убедительные драки Фогеля и Пудовкина в настоящих засасывающих болотах, точная организация съемочного процесса.

Все это было подтверждено любителями кино, просмотревшими фильм (без трех утерянных частей) в Париже на сеансе «Синематеки» в 1962 году. Основной же порок фильма — его оторванность от советской действительности — остается для нас очевидным и по сей день.

Следующую работу нам побоялись доверить как «формалистам».

И только в 1926 году мы сняли картину «По закону». Зато член «коллектива Кулешова» — Пудовкин «Лучом смерти» как бы сдал свой выпускной экзамен и начал работать самостоятельно (Барнет это сделал уже после «Веста»). Кулешов договорился о службе Пудовкина на кинофабрике «Межрабпом-Русь», а в конце 1925 года сам поступил туда же, получив по договору от «Руси» подержанный мотоцикл «BSA» с коляской.

Кулешов в это время помог Пудовкину начать работать над культурфильмом «Механика головного мозга», ездил с ним в Ленинград в лабораторию Павлова (параллельно сам снял несколько хроник и очерков), начал писать вместе с Пудовкиным и Натаном Зархи сценарий «Павел Первый». Но через три месяца после поступления на службу телеграммой руководителя «Руси» Моисея Никифоровича Алейникова из-за границы Кулешов был от работы освобожден. Освобожден потому, что предполагал и в дальнейшем снимать Хохлову — «некрасивую и худую» и членов своего коллектива-мастерской. Это не соответствовало коммерческим планам Алейникова.

Поэтому на полтора года мы остались безработными и вернулись на производство для съемок «По закону».

Нам очень трудно писать об этом фильме — слишком много в нем было непривычного и для нас и для зрителей.

Наиболее верную оценку картине дал в свое время А. Курс, а в наши дни — журнал «Искусство кино» (№ 12 за 1964 год). И нам кажется, что удача «По закону» заключается прежде всего в первоклассной литературной основе. Не говоря о «Луче смерти», даже сценарий «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» не был столь полноценным литературным произведением.

Тему «По закону» мы нашли случайно — просто Кулешов перечитывал Джека Лондона и поразился необычайной 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 потребуется особая глубина, точность и эмоциональность в актерской игре.

Шкловский отнесся к постановке фильма с особым энтузиазмом. Он вместе с Кулешовым подал обстоятельную записку на 3-ю фабрику Госкино, в которой излагались особенности сценария и экономическая выгода будущей постановки.

Без оклада режиссера, пленки, лабораторной работы и других накладных расходов на содержание фабрики смета на картину «Трое» (так она вначале называлась) выглядела так:

Сценарий — Шкловский	— 500 р.
Действующие лица:	
Ганс — Комаров	— 400 р.
Дейни — Фогель	— 400 р.
Эдит — Хохлова	— 400 р.
1-й мужчина — Подобед	— 100 р.
2-й мужчина — Галаджев	— 100 р.
Помреж — Свешников	— 300 р.

Режиссер-ассистент — Шнейдер, Шкловский *	— 600 р.
Оператор — Левицкий	— 1000 р.
Декорации	— 30 р.
Дом (на натуре)	— 100 р.
Костюмы	— 300 р.
Собаки	— 300 р.
Буря	— 500 р.

Итого: 5 230 р.

С непредвиденными расходами 5600 — 5800 р.

* Е. Шнейдер в работе над фильмом участия не принимал, потому что был назначен зам. директора 3-й фабрики. Не работал как режиссер-ассистент и В. Шкловский. — Л. К.

Срок постановки — с момента договора с людьми, утверждения сценария и отпуска указанных средств на текущая траты — два месяца.

Это была смета во много раз ниже, чем для других фильмов.

Кулешов написал по поводу постановки статью в газету «Кино», в которой рассказывал об особенностях будущего фильма.

Наконец мы приступили к работе над картиной. Левицкий был занят и не смог с нами снимать, вместо себя он порекомендовал известного фотографа и начинающего оператора Константина Андреевича Кузнецова, работой которого он на этом фильме руководил. Мы считаем, что Константин Андреевич — представитель кинематографической династии Кузнецовых (два дяди Константина Андреевича и брат были осветителями высокой квалификации) — сразу стал одним из советских операторов-классиков.

Надо сказать, что постановки «По закону» мы добились с трудом. Нам не верили, что можно поставить фильм в одной декорации и с тремя актерами — 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. Идея фильма была очень понятна, и мы считали ее значительной — мы всегда ненавидели ханжество, в чем бы и где бы оно ни проявилось.

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 натуру только отобранно. Так мы поступали всегда и в будущем, так мы учили и учим наших учеников. С большим трудом нами было найдено два одиноких 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 вдаль одиноко стоящую сосну, добрались до нее и решили снимать именно здесь. Это было у Царицынских прудов под Москвой.

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 контражном освещении искрящуюся бескрайнюю снежную равнину.

Самыми трудными были натурные съемки «домика».

Эти съемки происходили напряженно — как назло наша работа не была обеспечена квалифицированной административной помощью. Но все равно, все трудились не за страх, а за совесть, снимали 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 с колбасой, запиваемыми небольшими порциями чистого спирта, который нам выдавали официально из-за действительно физически тяжелых условий работы. «Домик» был построен зимой на одном из полуостровков на Москве-реке, который в весеннее половодье всегда покрывался водой.

Наступила весна, тронулся лед, мы продолжали снимать, но неожиданно в этом году произошло наводнение — вода заливала домик все больше и больше. 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 и 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 связанный на льду под брандспойтом и самолетным ветром два с половиной часа.

Главная неприятность заключалась в том, что от съемки к съемке мы не успевали высушивать костюмы. Тут мы узнали один из способов скорейшей просушки сапог. Когда утром весь съёмочный коллектив возвращался на квартиру Кулешова, то, до того как укладывались на полу спать, засыпали обувь горячим овсом.

В семь часов вечера все снова были на съемке.

Машину нам для съемок давали редко, ездили на трамвае.

Какие это были трудные, но прекрасные дни!

Помним, как залитый водой сверж всяких предположений домик начал почти разрушаться под напором льдин. Но Кузнецов успел все заснять. Потом домик загорелся из-за короткого замыкания в проводах (внутри светил юпитер). И это было заснято.

В эти дни мы видели на реке тревожную картину — с треском и грохотом проходили льдины, а на одной из них находился совершенно пьяный человек, он пел и отплясывал под свой собственный залихватский аккомпанемент на баяне. Вода бурлила, льдины налезали одна на другую, но все-таки в конце концов человек был спасен.

Павильон снимался на площадке во дворе 3-й фабрики Госкино. Там был вырыт бассейн, на него настлан пол, а вокруг построена декорация внутренности домика. Бассейн был нужен для того, чтобы можно было наполнить комнату из-под пола водой и залить ее примерно на метр. При съемке мы использовали дневной свет в качестве общего фона, а игру актера освещали прожекторами с до-

бавлением ртутных ламп. Один раз случайно попавший блик солнца на слегка рябившую воду, наполнившую комнату, дал изумительно красивые перемежающиеся световые зайчики на стене, и оператор Кузнецов их очень хорошо заснял в одном из планов Фогеля, что соответствовало и сценарию.

В этой декорации для сцены «драка» мы применили необычайную для того времени «самосъемку». Хохлова, привязанная к «мельнице», во время вращения снимала сама себя пятиметровой ручной камерой «Кинамо».

Руководил этой съемкой Левицкий.

При съемках на 3-й фабрике мы уже применяли своего рода метод предварительных репетиций, но только репетировали не всю вещь заранее, а каждую сцену накануне съёмочного дня — днем снимали, а вечером репетировали.

Сейчас, когда мы пишем эти воспоминания, стало модным утверждать, что в двадцатых годах режиссеры пренебрежительно относились к созданию актерских образов. Что будто бы режиссер заранее рисовал «кадрики» и «создавал» образы за монтажным столом. Да, мы всегда считали монтаж важнейшим элементом построения кинофильма, но во всех наших лучших картинах (начиная с «Веста») подробно, заранее, до съемок мы репетировали актерские сцены. И только потом, после тщательной работы с актером, устанавливали, как его надо снимать — кадровку. И, следовательно, подобный метод отнюдь нельзя считать «изобретением» послевоенного периода в кинематографии.

Параллельно «По закону» на этой же фабрике снималась картина «Крылья холопа». Помним, как после окончания съемки (она происходила в павильоне) ассистенты и помощники отдирали бороды у всех освободившихся в массовой сцене актеров и статистов — чтобы грим не пропал.

Этот процесс часто осложнялся скандальными инцидентами, так как у части актеров бороды были настоящие. Нас это обстоятельство чрезвычайно веселило.

На этой же фабрике мы впервые познакомились с молодым человеком, начинающим сценаристом Марком Донским.

Он с большим интересом отнесся к нашей работе, много и с увлечением говорил (и слушал) об искусстве и кинематографе, а мы тогда и не предполагали, что это — будущий знаменитый режиссер.

Итак, «По закону» удалось заснять. Смету мы не перерасходовали. Вот документ:

Протокол № 9

просмотра законченных картин Госкино от 10/VIII 1926 г.

Смотрели:

Картина 3 Госкинофабрики
«По закону» по сценарию
Шкловского.
Режиссер — Кулешов.
Оператор — Кузнецов.
Идет картина 1 ч. 43 м.

Постановили:

Картину принять. Отметить хорошую работу режиссера. Необходимо картину несколько сократить, сделать более яркими, острыми надписи.

На копии резолюция:

«т. Кулешову, но прежде поговорить со мною. И. Трайнин *».

Как же приняли картину критики и зритель?

В 1964 году в журнале «Искусство кино» можно было прочитать о том, что фильм вошел в «золотой фонд» советской киноклассики.

Но это было в 1964 году. В годы же выхода фильма на экраны критика была ожесточенная. Некоторые его хвалили (чрезмерно!), а другие — ругали (тоже чрезмерно!). А Хрисанф Херсонский на обсуждении фильма в АРКе требовал его запереть в сейф и показывать только знатокам. На что Маяковский сказал на весь зал: «Одному Херсонскому по воскресеньям».

Много рецензий на картину, высоко оценив мастерство режиссера и актеров, всячески охаивали ее содержание. Фильм многие считали направленным «против закона вообще» или «слишком тонким» для широкого зрителя, причем даже была одна рецензия, в которой уверялось, что «публика настоятельно требует после сеанса деньги обратно».

Теперь фильм стал хрестоматийным; показывается во ВГИКе, в театрах повторных фильмов, во Франции (в Синематеке) и в других странах.

Чем «По закону» отличался от предыдущих наших постановок?

В одной из самых приятных для нас рецензий было написано: «Идея картины целеустремленна, режиссерски отточена. В игре актеров отсутствовала схематичность;

* Илья Павлович Трайнин, позднее действительный член Академии наук СССР, был в то время директором кинофабрики.— Л. К.

они отличались глубиной переживаний, точным учетом своего поведения в зависимости от психологических задач. «Кулешовские натурщики» стали уже кинематографическими актерами в наилучшем и полном понимании этого термина».

Этого мы добивались, но далеко не все так считали.

Характер споров по поводу «По закону» станет более ясным, если прочесть интереснейший документ: ответ редактора газеты «Кино» А. Курса на рецензию на фильм критика, скрывавшегося под псевдонимом Садко (Ответ А. Курса был помещен в журнале «Советский экран» в 1926 году). Приводим его с сокращениями.

«Разговор Садко и Эдит

Вычитав в «Жизни искусства» рецензию Садко о картине Кулешова «По закону», героиня этой картины Эдит пришла поблагодарить чуткого рецензента. У Эдит есть основания быть признательной Садко, что выяснится из ниженапечатанного разговора.

Читатель может не искать упомянутого номера «Жизни искусства», потому что в своей беседе с Эдит Садко употребляет совершенно точные цитаты из своей рецензии.

Садко. Абсолютно закономерно, что таких заядлых формалистов, как Шкловский и Кулешов, потянуло на этот сюжет, где есть за что зацепиться куцой анархистской идейке о том, какая бяка есть «закон» и как несчастны становятся люди, связавшиеся с этим злым дядей.

Эдит (елейным голосом). Вот именно, мистер Садко. Вы безусловно правы. Я так и чувствовала, что вы меня поймете, у нас родственные души. Этот Кулешов ужасный анархист, хуже — он большевик, красный большевик. Он не верит в абсолютные идеи, для него нет ничего святого. Закон. Вы поймите — Закон. Закон с большой буквы. Это ведь абсолютная идея, вечная, неизменная, для всех стран, всех народов, всех классов. Не правда ли? Закон белой расы, как прекрасно называет это Джек Лондон. Ведь это не только собрание статей о наказаниях, это — скрижали цивилизации, это — традиции культуры, это — христианская мораль, которую иногда, по необходимости, вследствие темноты нецивилизованных народов, приходится внедрять при помощи винтовки вместо пинцета. И вот, представьте себе, Джек Лондон создал

меня как героическую фигуру, несущую этот дивный абсолютный закон на мушке ружья, заслоняемой библией. А Кулешов...

Садко. Нет, позвольте, уважаемые, в вашей фильме это нигде не показано. Фильма в завязке совершенно четко (насколько четким может выглядеть то, что по самой природе своей является «расплывчатым») ставит абстрактную тему — о «законе вообще». И раскрытие этой темы идет в строго психологическом плане, без малейших искажений и уклонов в сторону классового подхода. То обстоятельство, что вы белыми нитками пришили сюда две-три надписи и два-три раза с укоризной показали портрет королевы, — дела не меняет.

Эдит. Вот-вот, и я то же говорю. Ведь «закон вообще» это — абсолютная идея. А у нас в газетах пишут, что большевики не признают закона как абсолютной идеи. Они будто бы разоблачают классовую природу закона, скрывающего якобы за ханжеством, лицемерием и магическим церемониалом всякого рода традиций свое истинное лицо. Они это называют буржуазной идеологией. И вот Кулешов, вместо того чтобы показать меня героиней, вывел меня ханжой, истеричкой, одержимой. А ведь это не соответствует моему характеру. Ах, как я понимаю вас!

Садко (не слушая ничего, кроме своего голоса). При отсутствии содержания, при узости «идеи», которая, будучи приземлена, немедленно проявила бы свою пустоту, оставалось отыгрываться на виртуозничании, на размыывании «ужасов»...

Эдит. Я учусь, у вас учусь. Как это оригинально... Я не могу прийти в себя... Как у вас все оригинально и остроумно. Почти как у Шкловского...

Садко (приходя в ярость). Фильма эта — сплошной садизм, истерика, надрыв, театр-гиньоль, утонченное мучительство. Садизм ради садизма — поскольку вместо содержания какой-то сумбур. Чисто упадочническое смакование ужасов (или того, что выдается за ужасы) и всего, что дергает нервы.

Эдит. Как верно, как верно! Что такое повесить человека? Наш «закон белой расы» не делает из этого никаких ужасов. Чудодейственный церемониал, библия — это умиротворяет, успокаивает, человек входит в царство небесное, как в теплую ванну.

Садко. Удалось ли это? Действительно ли все это так страшно, как фильма запугивает? Думаю, что надо

быть дитятей или взрослым болваном, чтобы подпасть под действие накрученной тут «жути».

Советский зритель (со стороны). Как же это так? То у вас садизм и всякие ужасы, а то — никого не запугивает. Люблю я вас, товарищ Садко, слушать — ругаетесь вы больно хорошо, а кончили без всякой логики.

Эдит. Не прерывайте его, не прерывайте. У него ум играет.

Садко, окончательно запутавшись, дает Эдит рекомендательное письмо: «Отнесите сочувственно. Она — жертва мелкобуржуазных уклонов. Если бы она была похожа на Барбару ля Мар*, то, может быть, картина оказалась бы выдержанной...»

* = Л. Барбара л* Ма Р — знаменитая красавица, «кинозвезда» (противопоставление Хохловой). — Л. К.

После «По закону» существование «коллектива Кулешова» становилось невозможным.

Комаров, Подобед и Фогель пошли работать на киноплазменный завод «Межрабпом-Русь», где уже были Пудовкин и Барнет.

Все ведущие члены коллектива обзавелись семьями, понадобились регулярные заработки. Наконец, все просто повзрослело. Научились кинематографу. Стали зрелыми профессионалами. К тому же руководители «Руси» не хотели, чтобы Кулешов снимал Хохлову. А одна из частных киностудий даже предложила Хохловой подписать договор и платить ей жалованье, но с условием, чтобы она не снималась.

Тогда А. Курс, будучи сторонником фильма «По закону» и Хохловой как актрисы и Кулешова как режиссера, написал сценарий «Журналистка» («Ваша знакомая», третье название — «Настоящий человек») специально для исполнения заглавной роли Хохловой.

«Ваша знакомая» была построена по всем признакам современного «антифильма». А режиссура картины была проведена по принципу показа «потока жизни». В картине, в сущности говоря, как бы ничего не происходило, просто актеры (прежде всего Хохлова) жили, и камера тщательно следила за происходящим, очень подробно останавливалась на деталях. В фильме не было традиционной драматургии или, вернее, она была максимальной разжижена.

Картину замечательно снял оператор К. А. Кузнецов. 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 удалась сцена на пустых ночных московских улицах против Кремля.

Когда смотришь сейчас «Журналистку», поражаешься современному стилю игры Хохловой. И даже самому трудно поверить, что это снято сорок лет назад.

Интересны были декорации известного новатора — художника и фотографа А. Родченко, он нашел в них собст-

венную «смысловую драматургию» (редакция, зал заседаний Чугункомбината и т. д.).

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.

В общем, картину посчитали неудавшейся, и поэтому после «Вашей знакомой» наша жизнь осложнилась еще более.

Настали черные дни.

Наши черные дни выдержать было очень трудно, мы, может быть, и не справились бы с ними. Но на свете есть люди, есть 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 Левидов, Сергей Эйзенштейн, Виктор Шкловский, Александр Андриевский, Эсфирь Шуб, Алексей Ган — были с нами, или пришли к нам, или приняли нас.

Алексей Ган появился у нас в мастерской вместе с Галаджевым, когда тот пришел делать зарисовки для журнала «Зрелища». 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 левыми» и поэтому делали для нас исключение.

Ган причислял себя к «конструктивистам». Он издавал журнал «Кино-фот». Этого журнала вышло только несколько номеров, страницы его всегда были открыты для нас еще в самом начале двадцатых годов. В «Кино-фот» мы писали статьи, в нем печатались фотографии фильма «На Красном фронте», помещалось неоднократно объявление о демонстрации этой картины.

Когда нам стало трудно, Алексей Ган и Эсфирь Шуб всегда были с нами. Мы постоянно встречались у них и у нас. Говорили, спорили, изучали монтаж, всегда находили общие интересы во всем, а главное, в кинематографии (несмотря на то, что мы были «художественники»).

Особенно долго продолжалась наша дружба с Эсфирью Шуб, замечательным режиссером-документалистом, ставшим классиком. Когда мы уехали на Кавказ, Хохлова и Шуб постоянно переписывались, так же как и тогда, когда Хохлова работала самостоятельно в Ленинграде.

Хохлова, защищая художественное кино, говорила Шуб: «Если у тебя родится ребенок и ты ждала мальчика, не все ли равно, что родилась девочка, ведь ты ее также будешь любить — все равно это человек!» И Шуб любила наши фильмы, сама работая только в документальном кино, а Ган печатал наши статьи.

На квартире у нас стояли проекционные аппараты и монтажные столы — мы работали, экспериментировали и дома, не теряя времени.

Эйзенштейн, Шкловский, Левидов писали о Кулешове и Хохловой, выпустили в свет книжки, защищая их, печатая статьи, выступая на диспутах.

А главное, не оставляли нас одних с черными мыслями — всегда были с нами, работали, мечтали, спорили.

Неизменным нашим другом оставался Сергей Николаевич Тройницкий. Приезжая в Москву, Тройницкий всегда жил у нас. По-прежнему велись нескончаемые разговоры об искусстве.

Останавливался у нас и друг Сергея Николаевича Александр Бенуа. Увлекательно, как великий знаток, рассказывал он нам об истории искусства. Лучшего университета нельзя было нам и придумать. Беседы с Тройницким и Бенуа затягивались глубоко за полночь. Эти беседы назывались «беседами Сенек». (Между прочим, Бенуа часто смотрел на Кулешова и уверял, что он будто бы в профиль похож на молодого Наполеона. Нас это очень смешило...)

Как жаль, что Александр Николаевич так неожиданно уехал во Францию, где, продолжая страстно любить все русское, умер эмигрантом в Париже.

Об Андриевском мы расскажем позднее, а о Маяковском — наша следующая глава.

Владимир Маяковский для нас был образцом замечательного художника и привлекательной, колоритной, обаятельной личностью. Так было, когда мы его не знали, так оказалось в дни нашего знакомства и дружбы.

Еще четырнадцатилетний Кулешов начал увлекаться Маяковским и, как было написано раньше, даже соврал товарищам по приезду из Москвы в Тамбов, что знаком со знаменитым тогда футуристом. Хохлова в те же времена встречала Маяковского в Москве на вернисажах, в театрах, на концертах, на улице. Знакомство с Маяковским у Хохловой произошло на художественной выставке «1916 год», — он сам подошел к ней и заговорил.

Кулешов вспоминает об этой выставке как об одной из самых интересных виденных им в молодости.

Маяковский привлекал нас, молодежь, не только своими произведениями. Он привлекал нас и своими исключительными внешними данными — прекрасными темными, умными, пристально смотрящими глазами, большим красивым ртом, тяжелым подбородком, особой манерой держать в углу губ и пожевывать папиросу, особой, подчеркнуто скульптурной структурой лица, огромным ростом, элегантно и уверенной манерой держаться, ходить, закладывать руки в карманы; чудесным низким голосом и удивительной выразительностью собственного чтения стихов.

Очень запомнился Маяковский на улице в серо-защитном пальто или куртке, в светло-серой кепке, идущий большими шагами в крепких, добротных, подкованных башмаках, непременно с толстой, загнутой палкой — или висящей на руке, или ритмически отстукивающей шагу по тротуару. Маяковский ходил быстро, часто по мостовой, параллельно тротуару, любил останавливаться у витрин, особенно у книжных, у газетчиков, сидел на бульваре, покуривая, думая, смотря кругом и записывая что-то в маленькую кожаную книжку. Курил он много, часто прикуривая новую папиросу от непотухшей старой.

Для нас Маяковский был неотъемлемой частью Москвы — как Кремль, как Москва-река, как Василий Блаженный.

Таким мы знали его со стороны, а когда познакомились ближе, то увидели, что этот гениальный человек, поэт, художник отличался во всем исключительной целеустремленностью и был образцом партийного человека (хотя и не был членом РКП) — страстного, честного, умного, доброго.

В художественно-богемной среде, в среде обывателей за Маяковским была слава дерзкого грубияна, нахала, хотя и остроумного, но беспощадного и страшного. Как это не походило на действительность! Да, Маяковский был беспощаден с врагами (не личными, а врагами революционного искусства), но при этом он был одним из самых лиричных, нежных, добрых и сердечных людей, которых мы когда-либо встречали. Маяковский умел любить — какой-то особой, и мы бы сказали, по-маяковски талантливой любовью большого и «громоздкого» гения. Надо было видеть, как он умел быть ласковым, как разговаривал с детьми, как играл с животными. Письма к Брикам — Лиле и Осе — Маяковский в шутку подписывал «Щен», иногда словом, а иногда рисунком, изображающим щенка в самых разнообразных жизненных обстоятельствах — щенка веселого, грустного, сердитого, больного, гуляющего «без задних ног» и т. д.

По примеру Маяковского Кулешов с тех пор подписывает свои письма к близким людям рисунком льва.

Помним Маяковского на просмотре «По закону» в АРКе. Он говорил, что картина ему понравилась, но в шутку ее назвал «мокрым делом». Это было зло и похоже, ибо, действительно, на экране было много воды, дождя, ветра и преступлений.

Близко мы знакомы с Маяковским, Лилей Юрьевной Брик и Осипом Максимовичем Бриком с 1927 года. Это было в бывшем Гендриковом переулке на Таганке. У Маяковского комната была совсем крохотной, в ней едва-едва помещалась тахта, на которой поэт спал, шкаф с костюмами, галстуками и башмаками и письменный стол — простой, шведско-американского типа. За этим столом он и работал. На стене — фотография Лили Брик.

Мы помним Маяковского в Гендриковом переулке — бреющегося, стоя у платяного шкафа (в дверце было вделано маленькое зеркало и открывающаяся полочка специально для этой процедуры).

Помним его, играющего с любимым бульдогом Булькой, «похожим на телятину», помним беседующего с

друзьями в столовой иногда за бутылкой кахетинского вина или полуналивки-полуликера «Алаша».

— Милости прошу к нашему Алашу! — говорил в таких случаях Владимир Владимирович.

Однажды разговор зашел о том, что художники должны писать фрески в ресторанах, пивных и т. д. На что Маяковский сразу заметил:

— Сижу под фрескою и пиво трескаю...

Помним Маяковского в саду на даче в Пушкине, на Акуловой горе, помним его собирающим в лесу грибы, шагающим на железнодорожную станцию, стреляющим из браунинга по пню, сидящим в вагоне дачного поезда, вернее, стоящим у окна и то и дело вынимающим записную книжку и вписывающим туда, вероятно, стихи, рифмы...

Однажды Кулешов подвез Маяковского в Пушкино на своем мотоцикле. Но это было только раз — бульжная дорога того времени была невыносимо утомительна для езды на мотоцикле с коляской.

Больше всего мы помним Маяковского читающего стихи, — с каким поразительным великолепием он это делал! Он читал как великий актер, почему-то чтение Маяковского для нас ассоциируется с пением Шаляпина. Слушали мы и «Стихи о советском паспорте», и поэмы «Владимир Ильич Ленин», «Хорошо!», и «Стихи об Америке», и «Письмо писателю Владимира Владимировича Маяковского писателю Алексею Максимовичу Горькому» и многое другое. Проимитировать, изобразить, перерассказать манеру чтения Маяковского невозможно — правда, многие пытаются ему подражать, читая «под», но это подражание совершенно не дает представления о чтении самого поэта. Копия может напомнить оригинал, если оригинал вам знаком, но дать представление об оригинале, вам не известно, ни копия, ни тем более имитация не в состоянии.

Как преступно расточительно мы относимся к использованию фиксирующей техники — радио, кино, грамзаписи. Новые поколения не услышат хорошо записанного голоса Маяковского, почти не увидят поэта на экране. Как жаль, что Маяковский ушел от нас, не оставив о себе полной памяти — в этом наша большая вина.

Маяковский подарил Кулешову две книги с автографами. Первую — «Хорошо!» (Октябрьскую поэму), на ней простая надпись: «Милому Кулешову от Вл. Маяковского».

На второй — пятом томе своего Собрания сочинений (этот том вышел первым) — поэт нарисовал летящую птичку, держащую в клюве книгу с цифрой «V», и написал:

«Льву Владимрычу.

Иссяк... и строчки никак не выворочу» *.

Маяковский никогда не мог превратиться в нашем сознании в классическую музейную фигуру, поэтому подаренные им книжки мы всегда возили с собой во все путешествия, они были постоянными нашими друзьями и спутниками — даже пообтрепались. Только теперь положили на специальное хранение.

Маяковский любил всяческие игры — бильярд, кегли, городки. Играл он всегда левой рукой, а писал правой. Он мог в любой момент играть «в орла и решку», а то просто на «чет и нечет» по трамвайному билету, бумажным деньгам и т. д. Грибы собирал со спортивным азартом — только самые большие и крепкие.

Как-то Кулешов привез на дачу начинавший входить в моду пинг-понг. Маяковский попросил его научить игре. Вначале дело не ладилось, но Владимир Владимирович был упорен и неустоим. Игра продолжалась почти сутки, выигрыш Кулешова доходил до астрономических цифр, но в конце суток игра кончилась проигрышем Кулешова.

Много Маяковский играл с друзьями в модную тогда игру маджонг.

На даче в Пушкино был большой сад, по дорожкам которого Маяковский гулял сосредоточенно и долго — думая, бормоча, напевая, записывая. Он гулял в лесу, купался в Уче (река в Пушкино).

Маяковский вообще любил напевать про себя, и, кажется, всегда со значением — в соответствии со своими переживаниями и настроениями. Помним: «Знаю, придет он кланяться низко...»

На дачу приезжало много людей. Хозяйством занималась Аннушка (описанная Маяковским в «Про это»). Она готовила множество пирожков и котлет — это было самое удобное, чтобы любое неожиданное количество гостей было сыто.

В Пушкино Маяковский писал поэму «Хорошо!» и читал из нее отрывки.

На даче как-то оценилась Булька. Это совпало с часом, когда все ушли гулять — кто купаться, кто в лес;

* Именно: «Владимрычу», а не «Владимировичу»... — Л. К.

с собакой осталась только Хохлова, которая и помогла разродиться сучке. А по ночам Осип Максимыч Брик дежурил у щенят — успокаивая их, когда они пищали.

Прошло несколько лет, Маяковского уже не было в живых, и Булька временно жила у незнакомых нам Ясенских. Вдруг как-то на улице к Хохловой, к великому недоумению Ясенского, с радостным визгом и лаем бросился бульдог — собака узнала свою «акушерку» и осыпала ее ликующими поцелуями!

Главное, что поражало в Маяковском, это его умение включаться в жизнь во всех ее проявлениях, он умел помогать людям в трудные и несчастливые моменты жизни. Доброта его была поразительна. Вместе с тем Маяковский был до мозга костей принципиален, партиен и патриотичен, как только может быть патриотичен подлинно советский человек и художник. Он умел ненавидеть врагов испупленной ненавистью.

В дом Маяковского в Гендриковом переулке приходили государственные деятели, журналисты, писатели, поэты, художники, дипкурьеры, фотографы, киноработники, начинающие и маститые, и главным образом молодежь, которая буквально боготворила Маяковского.

Настоящими друзьями Маяковского в то время были Жемчужный, Асеев с женой Ксаной, Пастернак, Кирсанов, Родченко и его жена Степанова, Третьяков с женой, Луела Краснощекова, Незнамов, Штеренберги, Тышлер, Катанян.

Большинство из них объединяла работа в журналах «Леф» и «Новый Леф» (Кулешов тоже немного писал для «Нового Лефа»).

К Маяковскому замечательно относились рабочие, которые, вопреки утверждениям обывателей и литературных врагов, понимали его творчество и любили поэта. Мы помним, как настойчиво приглашали Маяковского на всяческие выступления, концерты, поездки — и, как бы он ни был занят, как бы ни чувствовал себя плохо, он никогда не отказывался от приглашений, ибо считал исключительно важным непосредственное общение с народом, с рабочими и комсомольцами.

Возвращаясь из своих поездок по СССР с лекциями и чтением стихов, Маяковский привозил груды записок, полученных от публики, разбирал их, читал нам наиболее характерные, рассказывал о новых людях, читателях,

новостройках — обо всем, что он умел так видеть и любить.

Помним его возвращения из заграничных поездок — его взволнованные рассказы о зарубежных друзьях, коммунистах, о жизни рабочих и негодующие рассказы о социал-предателях, о капиталистах, о нарождающемся фашизме. Но Маяковский умел видеть за границей и хорошее, то, чему надо было учиться.

Он очень любил Париж.

После поездки в Америку Маяковский подарил Кулешову бритву «жилетт» и кожаный чемодан, которые сохранились у нас до сих пор.

Маяковский наглядно показал, что такое принципиальность, каким надо видеть будущее и что значит говорить «во весь голос».

Владимир Владимирович очень любил Эйзенштейна, глубоко уважал и почитал его. «Броненосец «Потемкин» была одна из любимых картин Маяковского. 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 результатов.

Мы не знаем, как бы у нас получилась эта картина, — сценарий был необычайным по форме, требовал особого решения — полумультимедийного, трюкового. Наша мечта о постановке этой вещи так и не сбылась.

В Маяковского нельзя было не влюбиться, ему нельзя было не подражать, у него нельзя было не учиться.

Маяковский был великим художником и делал огромное партийное искусство — это хрестоматийно. Но ведь мы были живыми свидетелями этого!

ОТ «ВЕСЕЛОЙ КАНАРЕЙКИ»
ДО «СОРОКА СЕРДЕЦ»

Борьба «за Хохлову» ни к чему не привела. Несмотря на то, что С. Эйзенштейн, А. Роом, М. Левилов и другие много писали об актрисе Хохловой — ничего не помогало. Мне предлагали работы, но с одним условием — не снимать Хохлову.

Осип Максимович Брик написал сценарий специально для Хохловой «Клеопатра» (сценарий, к сожалению, у нас не сохранился, есть он у Лили Брик или в ЦГАЛИ). В этом сценарии были учтены все внешние и внутренние особенности актрисы, но и сценарий автора «Потомок Чингис-хана» не помог. Запрет был пока окончательный, и в те времена уговорить на съемки Хохловой ни одну кинофабрику было совершенно невозможно: «некрасивая и худая!»

Но дело было совсем не в Хохловой. Дело заключалось в том, что нэпмановские или получастные кинофирмы и их представители в Госкино боялись нашего сплоченного коллектива, как огня. Мы могли нарушить все еще сохранявшуюся систему частного хозяйствования на кинофабриках. Работая коллективом, мы могли организованно проводить новые, революционные художественные поиски в кинематографе.

Прошло много лет с того времени. И только перед смертью М. Н. Алейников сам сознался, сказав мне и Оболенскому, что умышленно пытался разбить наш коллектив, чтобы закрепить за собой идейно-художественное руководство в удобной для него форме. Сказал он нам и о том, что только теперь понял, как был глубоко неправ.

А тогда? Тогда я был в отчаянии. Но надо было жить, надо было все-таки работать.

Итак, мы с Хохловой и коллективом были вынуждены устраиваться работать врозь.

Меня настойчиво приглашала на службу кинофабрика «Русь», все тот же М. Н. Алейников. Он 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 1928 году я снял «Веселую канарейку». Делая этот фильм, я не мог забыть свое режиссерское умение и постарался показать его во всем блеске. Это мне не могли не разрешить. Остальное — сценарий, подбор актеров — все было в руках Алейникова.

В отчаянном иступлении, с пустым сердцем снял я этот фильм. Кассовый успех был очень большой. Я перестал нуждаться (тогда режиссерам отчисляли «авторские»), но одновременно стал и «притчей во языцех» — худшей прессы, чем «Веселая канарейка», не знала ни одна моя картина. Меня считали формалистом, пошляком и чуть ли не контрреволюционером. Хотя ничего крамольного в этом занимательном, просто приключенческом фильме, разумеется, не было. Подобных фильмов выпускается теперь множество.

Были в то время в моей жизни и просветы — это работа в содружестве со штатными литературными работниками фабрики Осипом Максимовичем Бриком и Олегом Леонидовичем Леонидовым, дружба с Владимиром Маяковским и Лилей Юрьевной Брик; чудесное отношение ко мне моих товарищей по съемке Галины Кравченко, Сергея Комарова, Ады Войчик, Андрея Файта, Юрия Васильчикова, Володи Кочетова и других. Все были студентами ГТК.

Очень мне хочется вспомнить добрым словом замечательную виртуозную монтажницу Таню Мартынову (впоследствии жену любимого мной актера И. Новосельцева, человека большой души).

За «Веселой канарейкой» последовал фильм «Два-Бульди-Два».

Этот фильм был обруган, как и «Веселая канарейка». Фильм сохранился до наших дней, но я его не видел с момента выхода на экран. Любопытно, что было снято два варианта фильма: один — целиком мною, другой с переделками, сделанными Н. Ф. Агаджановой-Шутко. Переделки, говорят, были незначительны.

Почему же переделывался фильм? Когда был выпущен его первый вариант (в количестве сорока экземпляров, по тому времени это было немало), фильм разругали. Я отказался исправлять фильм. Тогда это сделала Нина

Фердинандовна Агаджанова-Шутко. Ее варианта я никогда на экране не видел, но знаю, что он получил в Главреперткоме худшую оценку, чем мой. Какой вариант сохранился до наших дней — мне неизвестно. На экранах кинотеатров в то время шел мой вариант.

Разумеется, и этот фильм никакими особыми идейными пороками не обладал. Это была просто занимательная картина из времен гражданской войны, действие которой развивалось главным образом в цирке. В сценах цирка я вспомнил мое юношеское увлечение английским эксцентриком Татэ и воспроизвел его некоторые трюки (например, приклеенная посуда на подносе).

Героиней фильма была тогдашняя «звезда» экрана Анель Судакевич (теперь она художница по костюмам). С ней мне было очень приятно работать — она отличалась хорошим характером.

Особо интересно мне было работать в фильме с цирковыми артистами, и главным образом с знаменитым наездником Вильямом Труцци и его семьей. Их так и объявляли: Вильям Труцци, Эмма Труцци, Гуго Труцци и Иоланта Труцци.

Съемками цирковых сцен я очень увлекался, они мне напоминали юношеские художественные времена, когда я писал портреты цирковых клоунов.

Вильям Труцци был очаровательный человек, красавец и классический цирковой артист. Очень скоро, почти на моих глазах он умер от горловой чахотки. Помню, после съемок фильма я приехал на нашем «форде» к Хохловой в Ленинград. Там был Труцци. Я пришел к нему, и он неожиданно заговорил со мной еле слышно, шепотом — это было незадолго до его кончины. В те же времена я подружился с танцовщиком, а позднее цирковым режиссером Арнольдом.

От многих я слышал, что цирк снят в «Два-Бульди-Два» хорошо, выразительно. Мне очень хотелось, чтобы это было так.

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». Мы уехали в Тбилиси (тогда Тифлис) и начали готовиться к работе (с нами поехали Галаджев, гетековец Пенцлин). Оператором мне дали молодого человека, бывшего шофера студии Михаила (Мишако) Калатозова. Мы подружи-

лись 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, не аппетитном 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 «Паровоза Б 1000» шли в Москве. Снимали массовки и участие паровоза в демонстрации на Красной площади. Была сделана точная деревянная копия паровоза «Б» в натуральную величину. Фотографом на картине был Роман Кармен.

Работа шла хорошо, но наше благополучие длилось недолго — неожиданно меня арестовали (отнюдь не по политическим причинам).

В чем меня обвинили? В том, что я — самозванец и выдаю себя за «известного Кулешова».

Разумеется, это трагикомическое недоразумение быстро разъяснилось, но все-таки за решеткой я просидел пять дней.

Продолжать в Тбилиси постановку фильма нам сразу расхотелось. И мы начали немедленно собираться в Москву.

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.

В Москве я вернулся на «Межрабпомфильм», который стал государственной организацией. Одновременно вместе с Хохловой мы продолжали свою преподавательскую деятельность в ГТК.

Начался новый этап в моей творческой жизни.

Я счастливо встретился с Александром Николаевичем Андриевским, с которым мы с Хохловой дружим и поныне.

Андриевский — старый большевик, бывший военный прокурор, друг поэтов Хлебникова, Асеева. Сейчас он — отличный режиссер дубляжа и преподаватель ВГИКа.

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 отношении талант Андриевского поразителен.

Александр Николаевич — человек глубоко принципиальный, справедливый, высокообразованный, настоящий коммунист.

Андриевский всеми силами защищал нас от всяческих невзгод и несправедливостей. Он отличался мудрым и справедливым отношением ко всем людям. Побольше было бы таких, как Андриевский!

По-прежнему мы дружили с Александром Львовичем Курсом и Андреем Ивановичем Горчилиным.

В это время АРРК ухитрился перевести почти все кинопроизводство Советского Союза на создание культурфильмов. Другие картины снимать не позволялось.

Андриевский придумал сценарий «Сорок сердец» о ленинском плане электрификации ГОЭЛРО. «Сорок сердец» — это сорок электростанций, которые должны были построить в Советской России.

Фильм «Сорок сердец» не показывал развитие образов, его задачей было дать иллюстрации к основным положениям политэкономии и подробно рассказать об электрификации и, как венце ее, построенном Днепрогэсе.

Мы ездили по всей стране, снимали новостройки, заводы, электростанции, города, добычу ископаемых и т. д. Это было очень интересно и поучительно.

Снимал оператор К. Кузнецов, и, надо отдать ему должное, делал это виртуозно, я бы сказал, элегантно — так пластична и по-настоящему красива была его операторская работа.

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. Ивановым-

Вано, который впоследствии делал иронические надписи к «Великому утешителю» с рисуночками и виньетками.

Мультипликации Иванова-Вано в «Сорока сердцах» поразительно совпадали по тону и композиции с «настоящими» кадрами Кузнецова.

Лишенная актерских образов картина, очевидно, с трудом смотрелась зрителем, хотя была очень красива и интересна.

В АРРК были довольны, и меня пока перестали про-рабатывать. Правда, временно! Рецензии и обсуждения фильма были для меня весьма лестными. Наконец-то я сделал то, что «надо». Слава богу, что фильм не сохранился...

Итак, весной 1928 года наш «коллектив» окончательно соединился с киношколой (тогда ГТК). Работа только в ГТК нас не удовлетворяла, и Кулешову пришлось согласиться поступить на службу в «Межрабпом-Русь», а мне думать об отдельной, самостоятельной работе на производстве.

Читателю, вероятно, интересно узнать, как раньше работал рядовой режиссер, и тем более женщина.

Виктор Борисович Шкловский посоветовал мне сделать горьковский киносборник. В мае 1928 года после большого перерыва Горький возвращался в Москву из Италии. Мы решили начать сборник хроникальными съемками его приезда, а потом показать инсценировки рассказов «Страсти-Мордасти», «Двадцать шесть и одна», «Клоун» и «Дело с застежками».

Сначала я принялась за работу над сценариями по рассказам «Клоун» и «Страсти-Мордасти». Их мне помог сделать Шкловский, а «Дело с застежками», как помню, мне не удавалось. Тогда я поделилась своими затруднениями с Осипом Максимовичем Бриком. Когда я рассказала ему все, что собираюсь делать, с начала до конца — невольно все сложилось так, как и было осуществлено на экране. Не раз мы убеждались: в процессе рассказа другому задуманного, но еще не оформленного отчетливо в сознании — все додумывается и проясняется (этому мы учили и учим до сих пор наших студентов).

Когда сценарии были готовы, начались мои мытарства по кинофабрикам: надо было наняться на работу, уговорить поставить написанное. Ведь в те времена кинематографическая молодежь не имела постоянной службы, а нанималась на работу аккордно, по договорам.

Итак: мне во что бы то ни стало надо уговорить поставить горьковский сборник. Сделать это мне было трудно. Я привыкла работать в коллективе, думать и говорить — «мы», теперь на производстве я осталась одна, говорить в единственном числе, просить от своего имени было непривычно, трудно и даже для себя самой неубедительно.

Работы я добивалась энергично — ездила в Ленинград на кинофабрику Белгоскино (белорусская студия, нахо-

дившаяся тогда в Ленинграде) и — «Ленфильм», но без всякого результата. Правда, в Москве, в «Межрабпом-Русь», меня приняли чрезвычайно любезно, и Моисей Никифорович Алейников — вершитель всех дел фирмы — сказал, что его исключительно интересует Горький и он охотно рискнет дать начинающему режиссеру постановку, но при условии, что оператор, актеры, ассистент, помощники будут намечаться и выбираться не режиссером, а только им, Алейниковым.

Я больше всего верила (и сейчас верю) в успех работы сплоченного единомыслящего коллектива. О такой работе в «Руси» не могло быть и речи, не могла я пойти и на отказ от права режиссера намечать себе наиболее подходящих по творческому единomyслию членов съемочной группы. Поэтому мы с Алейниковым не договорились.

Параллельно я вела переговоры с 1-й кинофабрикой Госкино. Там прочли сценарии, но сочли возможным говорить о постановке только одного — «Дело с застешками». Главрепертком дал на это предварительное разрешение при условии, что Алексей Максимович не будет возражать против экранизации.

Тут следует вспомнить о разнице подхода к молодым работникам со стороны 1-й кинофабрики (государственной с самого начала) и «Межрабпом-Русь», хранящей еще дореволюционные коммерческие традиции.

В 1927 году я нанималась на роль журналистки в Госкино. Со мной разговаривал директор кинофабрики Илья Павлович Трайнин. Он сказал:

— Вы будете получать тот минимум зарплаты, который разрешит профсоюз.

Я робко спросила:

— А костюмы?

— В картине нужно только одно приличное платье, которого, правда, я на вас никогда не видал...

(Я разговаривала с Трайниным в кожаном пальто. Когда вышли из кабинета, мне шофер директора сказал: «Какое у вас приличное пальто, Александра Сергеевна!»)

В то же время мой товарищ Фогель, одинаковый со мной по стажу, положению и квалификации, договаривался о работе в «Руси» с М. Н. Алейниковым, который ему сказал иначе:

— Мы любим и ценим молодежь. Наша фабрика вас никогда не обидит, мы даем вам максимальный оклад.

В результате я в Госкино получила двести семьдесят рублей в месяц, а Фогель в «Руси» — двести сорок рублей.

Возвращаюсь к прерванному рассказу.

Алексей Максимович по приезде в Москву остановился на квартире своей первой жены Екатерины Павловны Пешковой. Я была знакома с Алексеем Максимовичем через Шалапина, но все-таки одна к нему пойти не решилась. Наш друг С. Н. Тройницкий вызвался меня повести в гости к писателю.

Когда мы вошли в квартиру, 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 сам 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.

Говоря о «Двадцать шесть и одна», Алексей Максимович начал вспоминать про булочки, которые он делал в пекарне, и объяснил, что теперь их количество на фунт теста не совпадает с тем, что было раньше. Потом начал говорить о кинематографе, о том, что какая-то актриса прислала ему сценарий, написанный по одному из его произведений, а он отказался ей дать разрешение на инсценировку, и вообще он считает себя — не для кинематографа, а кинематограф — не для себя.

Тогда я стала говорить, что мне 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 застешками» разрешаю. Говорю о сценарии Хохловой».

К сожалению, эта записка потерялась в недрах архивов 1-й госкинофабрики, но в издании сочинений А. М. Горького она упоминается.

Я начала готовиться к постановке, но Госкино все медлило с окончательным решением. Лето уходило (а съемка в основном предполагалась на натуре), и положение становилось почти безнадежным. Вдруг 30 августа в шесть

часов утра мне позвонил Трайнин и предложил немедленно выезжать на съемку, так как таковая разрешена и я приказом зачислена на работу по картине. Поскольку, несмотря на неопределенность положения, я уже провела всю подготовку к съемкам на свой страх и риск — подобрала группу актеров, костюмы, — внезапный приказ директора был выполнен и мы в тот же день начали работу. Погода была против нас. Весь сентябрь мы сидели на натуре, ждали солнца и «по капелькам» производили съемку. В картине по плану было шестнадцать съемочных дней, а осень была пасмурная, дождливая.

В роли старушки снималась актриса Г. Ивановская. Я одновременно договаривалась и с ней и с Блюменталь-Тамариной, которая была занята и отказалась сниматься. Узнав об этом обстоятельстве, Ивановская гневно воскликнула: «Сорок пять лет эта женщина стоит на моей дороге! Помните, когда театр Корша был еще в помещении, где сейчас МХАТ, еще тогда она начала свои козни...»

Я ответила, что сорок пять лет тому назад не существовала и помнить этого не могу.

Но на съемках Ивановская оказалась отличным работником — с хорошим удобным характером, старательная и неутомимая. Она беспрекословно и терпеливо ждала проблесков солнца, а это занятие чрезвычайно утомительно даже для молодых киноактеров.

Интересно, как мы справлялись с бытовыми деталями постановки — время проходит быстро, старое забывается, а молодежь его знает только по рассказам. Помню, как над постановкой декорации часовни работал молодой художник, он постоянно путался в церковной бутафории и однажды спросил меня: «Какая разница между ризой и аналоем?» Это было очень смешно, потому что риза — облачение священника, а аналой — столик, кафедра, на которую кладутся книги. Но вскоре я сама стала в тупик, не зная, что священник должен надевать на молебен — ризу или епитрахиль. Тут нам пришел на помощь один актер, приглашенный с биржи труда. «Можно и так и так, но в ризе дороже платят». «Эрудиция» этого товарища совершенно точно объяснила нам его прошлую профессию.

Снимать картину было трудно, в особенности мучила погоня за уходящим осенним солнцем. Чтобы не запутаться во всех сложностях, я старалась детально подготавливать работу и ставить перед собой конкретные, четкие за-

дачи — это нас спасало. Солнца хватило, и съемки были закончены к первым заморозкам.

Когда я сдавала картину, кто-то из начальства спросил — откуда мне удалось достать настоящих босяков для съемки. Пришлось сознаться, что один из босяков был много снимавшийся ученик Кулешова актер и художник Галаджев, а два другие — студенты ГТК.

После «Дела с застезжками», к моему счастью, хорошо принятого публикой и кинообщественностью, Главрепертком рекомендовал меня на работу в Ленинград на кинофабрику Белгоскино. Это была молодая, маленькая фабрика. В ней работал дружный и симпатичный коллектив: нас было четверо молодых начинающих режиссеров — Файнциммер, Корш, Левшин и я — и один маститый — Тарич. Тарич кричал на дирекцию и делал все, что хотел, дирекция кричала на нас, молодых. Самое трудное на фабрике было утвердить смету.

— Ваша картина должна стоить не восемьдесят, а шестьдесят тысяч, — говорил директор Файнциммеру.

— Хорошо, — отвечал Файнциммер.

Картину снимали. Но она обходилась в восемьдесят тысяч рублей...

Смета на мою картину определялась суммой в шестьдесят тысяч рублей.

— Это название может стоить только сорок, — сказал директор. Я начала с ним спорить и доказывать, что «стоит» не название, а автомобили, массовки, декорации, и если надо уменьшить расходы на постановку, то надо сократить сценарий. По обоюдному договору мы сократили сценарий, доведя смету до пятидесяти тысяч. Картина в эту сумму и обошлась.

Моя картина называлась «Саша», в ней рассказывалось о беременной деревенской женщине, которая приехала в город искать своего мужа, не нашла и попала в милицию. А коллектив милиции проявил к ней сердечность, внимание, всячески опекал, устроил на работу.

Чтобы изучить характер и механику деятельности милиции, я сделалась постоянным посетителем одного из отделений и подолгу там просиживала. Однажды я сидела у начальника отделения, беседуя, делая записи. Вдруг раздался громкий голос, раскрылась дверь, и в комнату со страшным шумом и грохотом милиционеры ввели голого по пояс человека. Его верхняя одежда — пиджак, рубашка были отдельно положены на стол. Полуголый человек продолжал буянить и начал снимать

брюки, его с трудом увели. Милиционеры сдали начальнику четыре рубля денег, удостоверение, еще какие-то бумажки и рассказали, что задержали хулигана на улице, когда он начал на ходу раздеваться и бросать снятые вещи в снег. Доложив о происшествии, милиционеры ушли, снова наступила тишина, и мы с начальником продолжали прерванную беседу.

Во время съемок картины ко мне в Ленинград из Москвы приехал в гости на автомобиле Кулешов. Мы отправились покататься по Невскому, на углу Садовой постовой милиционер засвистел. Кулешов удивился — нарушение правил уличного движения совершенно не было. Но тут же все выяснилось — постовой был моим знакомым, захотел поздороваться и поговорить.

В те времена женщина-режиссер была большой редкостью, поэтому в профсоюзе меня спросили — не хотела бы я, чтобы и вся съемочная группа «Саша» (ассистент, помощники) тоже была из женщин. Мне пришлось ответить, что я совершенно не в восторге от того, что у меня в группе есть мужчины, все дело в том, какой мужчина и какая женщина, и что я чувствую общественное отличие от мужчин только один день в году — 8 марта, а остальные дни пускай и мужчины и женщины работают на одинаковых правах.

Снимала картину я 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 я ее с собой вожу, — я считала себя удовлетворенной, потому что на самом деле это была настоящая актриса, учившаяся в ГТК.

Когда я закончила «Сашу», сценарист Георг Эдуардович Гребнер предложил мне работать над его сценарием культурфильма «Игрушки» (это был 1930 год). В сценарии речь шла в основном о производстве русских кустарных деревянных игрушек, захватывая развитие детских игр и игрушек разных эпох, начиная с доисторических времен.

Опять пришлось начинать борьбу за право постановки, опять начались длинные разговоры с дирекцией... Любопытно, что начальник сценарного отдела «Руси», милейший Александр Николаевич Андриевский больше всего интересовался тем, сколько я хочу получить зарплаты, а я ему отвечала, что для меня важнее всего не зарплата, а оператор, ибо в данной картине хороший оператор осо-

бо важен. Коммерческий же директор фабрики совершенно не говорил о деньгах — он интересовался только художественными вопросами. После долгих мытарств мне удалось получить отличного оператора — это был А. Шеленков, тогда молодой гетековец, совершенно неизвестный, но подававший (и оправдавший) большие надежды.

В картине «Игрушки» было около сорока эпизодов с детьми дошкольного возраста и несколько детских массовок (до шестидесяти человек). Детские съемки — дело трудное, к счастью, я люблю возиться с детьми, и поэтому на работе не мучилась. По-моему, самый удобный возраст детей для съемок — шесть-семь лет (это в большинстве случаев). Но не всякого ребенка можно снимать, не со всеми это получается. У детей более ослабленное торможение, чем у взрослых, от этого они меньше стесняются, легче заинтересовываются, просто и непосредственно выполняют сложные задания, несмотря на отсутствие актерской техники. Но бывают случаи, когда даже после многочасовых проб от ребенка ничего нельзя добиться — таких отправляешь домой.

Самый большой вред на съемках приносит присутствие родителей. Во-первых, дети, как правило, их стесняются, во-вторых, у родителей есть своя собственная точка зрения на поведение и красоту своих детей. Одна мать так и не дала сняться ребенку, потому что все время повторяла:

— Володя, не горбись, это некрасиво...

Я с удовольствием вспоминаю одну девочку, с которой легче всего было работать. Ей было семь лет. На съемку девочку привела мать и спросила:

— Кирочка, ты останешься с тетей?

Кирочка ответила:

— Да, я останусь с тетей.

После этого она подошла ко мне и взяла за руку. Мать ушла на работу. На съемках девочка была в полной моей власти, когда ей что-нибудь было надо, она обращалась только ко мне. Она работала превосходно, естественно выполняла самые сложные актерские задания. В одной сцене Кирочке надо было сердиться и топтать ногами; я увидела, что это дается ей очень трудно, и забеспокоилась. Вдруг сзади меня раздается голос:

— Да она у нас и дома никогда не сердится...

Оказывается, на съемку пришла бабушка Киры, пришлось удалить бабушку из павильона, и девочка отлично выполнила задание. Вот что значит, когда на детской

съемке присутствует кто-нибудь из «своих»! С Кирой я сняла тридцать шесть планов, и при этом пришлось дублировать только три из них.

С детьми из детских садов было работать труднее — они слишком привыкли друг к другу, меньше стеснялись, подстрекали друг друга на шалости. Однако, когда «большую массовку» отпускали домой, все дети (будь они из детского сада или приглашенные «в розницу»), плакали одинаково — требовали продолжения съемки.

Совершенно особо снимались доисторические эпизоды. В них голые дети должны были играть камнями и кореньями среди девственного первобытного леса. Съемки происходили в ноябре, а павильоны в те времена отапливались плохо. Нам пришлось в голову пригласить на роли в этих эпизодах маленьких цыганят из табора, привыкших в любую погоду ходить полураздетыми. Мы поехали искать табор и нашли его в районе Марьиной рощи. Ряд палаток был расположен в огороженном дворе, по двору ходили цыганки в ситцевых платках, с шальями, накинутыми на плечи. В одной из палаток сидели мужчины в длинных сюртуках и шляпах. Около палаток на промерзлой земле возились полуголые дети. Мы договорились с цыганами, отобрали двух мальчиков и одну девочку шести лет и сказали, что на второй день приедем, чтобы взять детей на съемку. Нам обещали, что все будет в порядке, но когда мы на второй день приехали, то нас ждали только двое детей — мальчик и девочка, а второй мальчик убежал в город. Нам пришлось опять выбирать «артиста». Молодой цыган — переводчик, комсомолец — стал нас уговаривать обязательно взять на съемку его друга, парня двадцати лет. На разъяснение, что нужны дети, которые будут сниматься голыми, последовало возражение, что зато его друг великолепно поет и пляшет...

К девяти часам утра мы привезли трех цыганских детей на фабрику. Они оказались очень милы и веселы, особенно девочка с длинными распущенными волосами. Порусски они не понимали, переводчиком служил все тот же молодой цыган, очевидно, и он сам и дети были очень понятливы и способны — съемка шла прекрасно. В двенадцать часов дня был сделан обеденный перерыв, детей повели в столовую, накормили супом и жареным мясом, а потом вернулись в павильон, но снимать было уже невозможно — дети «опьянели» от горячей пищи.

Кстати, несколько моих личных соображений по поводу распорядка дня на детских съемках. Считается, что детей можно снимать только четыре часа, то есть больше в это время ребенок не должен находиться в помещении студии. Опыт показывает, что, пока ребенок привыкнет к окружающей обстановке и начнет хорошо, свободно себя чувствовать, проходит около двух часов, только после этого с ним можно работать. Даже такие маленькие дети, как шестилетние, прекрасно снимаются больше четырех часов без всякого утомления. Мне кажется, что увеличение съемочного дня ребенка дает хороший качественный результат в работе и, кроме того, сокращает общее количество дней пребывания его на студии. Вероятно, нормы детских съемок в будущем будут пересмотрены.

Ну вот, пожалуй, все, что стоило рассказать о съемках этой картины, хотя еще следует упомянуть о замечательном нашем консультанте — директоре Московского музея игрушки, художнике Н. Д. Бартраме. Для меня Бартрам был «сущим кладом» — без него я нигде, ни в каких книгах не получила бы исчерпывающих сведений о всех эпохах развития русской кустарной игрушки, исторических условиях ее возникновения и производства. Бартрам часами рассказывал мне о знаменитых кустарях, их работе, творческих особенностях, их произведениях. При музее была мастерская резной игрушки, в которой создавались новые образцы. Там я познакомилась с мастером-стариком, рассказавшим мне о тайнах и приемах его ремесла. Он присутствовал на наших съемках и сам снимался за работой, вырезая игрушки. Бартрам, к несчастью, умер, когда я еще не кончила картину.

Параллельно с производством я вела общественную работу в нашем профсоюзе. Уже говорилось, что в те времена все съемки, все картины мы делали аккордно, по договорам, ни актеров, ни молодых режиссеров в штатах фабрик не держали. Поэтому все мы крепко и непосредственно были связаны с профсоюзом и деловыми и общественными взаимоотношениями.

Профсоюзная деятельность была для нас органичной и необходимой. Так, например, я и Кулешов много лет подряд вели кружки по повышению квалификации актеров — членов союза. Много молодежи, окончившей и не окончившей специальные школы и вузы, актеры средних лет и даже старики и старушки — охотно, с увлечением работали в этих кружках. Когда группы доходили до девианности человек, то при таком составе очень трудно было

устанавливать настоящую дисциплину, тем более что все делалось на добровольных началах. Актеры опаздывали от пятнадцати минут до часа, занятия растягивались и начали приобретать любительский характер. Тогда я сказала, что буду работать только с теми, кто приходит вовремя, и только у них буду принимать этюды и отрывки. Желание и интерес к работе были настолько велики, что опоздания совершенно прекратились и дальнейшие занятия продолжались образцово.

Работа в профсоюзных кружках принесла мне огромную пользу — давала режиссерскую и педагогическую практику. Кроме того, я очень хорошо узнала актерский состав профсоюза. Мне стало легче работать на съемках, так как я теперь знала людей, знала, кто, что и как может делать.

В 1931 году, когда я кончила «Игрушки», Кулешову поручили съемки по сценарию «Горизонт». Это была одна из первых советских звуковых картин. Звуковое кино открывало новую эру кинематографии, и мы решили принять участие в ее становлении, работая вместе как режиссеры-постановщики.

Когда наша кинематография стала осваивать звук, в среде киноработников разразились ожесточенные дискуссии и споры.

Одни доказывали, что всем старым навыкам пришел конец, что опыт прошлого никому больше не пригодится, что звуковую кинематографию будут делать новые люди. Другие возражали, уверяя в обратном — в том, что пригодится опыт прошлого, что звуковую кинематографию смогут делать и мастера немого кино, если они изучат и поймут специфику звука и звукозрительных сочетаний и, создавая качественно новую кинематографию, принесут в нее лучшее, что было в немой.

На стороне первых — «низвергателей прошлого» стоял, например, оператор А. Н. Андриевский, снявший одну из первых в СССР звуковых картин и выпустивший книжку о звуковом кино, в которой излагал теорию звукомонтажных «стыков» и всеми силами убеждал в неизбежном выходе в тираж большинства работников немого кинематографа.

Мы примыкали к точке зрения вторых и оказались правы. Теперь это уже не требует доказательства: и Эйзенштейн, и Довженко, и Пудовкин, и Козинцев, и Трауберг, и Юткевич, и Эрмлер, и ряд других режиссеров остались в звуковом кино и стали творить не хуже, а лучше, богаче и содержательней. Что касается операторов, которым предсказывалось полное исчезновение, если они не станут инженерами-звуковиками, то и этого не случилось — инженерами операторы не сделались и уничтожению не подверглись. Такое предположение возникло потому, что первые звуковые экспериментальные картины снимались в студиях радиозаписи (через стекло в стене, чтобы не мешал треск камеры); операторы при этом выполняли и работу звукотехников.

Предсказатели гибели «немых» операторов одновременно предсказывали и появление в кинематографии гегемонов нового производства — звукооформителей, звукомонтажеров и звукооператоров. Все режиссеры якобы должны будут уступить им пальму первенства в руководстве звуковыми съемками — в творческом создании кино-

фильма, так как у них, режиссеров, для работы со звуком не было ни специальных знаний, ни таланта, ни навыков.

Жизнь все это опровергла. У режиссеров появились и знания, и талант, и навыки. Звукооформителей на производстве немного, звукооператоры — рядовые работники (одни их считают только техниками, другие — художниками), а специалистов-звукомонтажеров вообще не существует — есть просто режиссеры и ассистенты по монтажу. И даже монтажницы остались те же, если не состарились, не ушли на пенсию или по личным обстоятельствам не занялись каким-либо другим делом.

« Не погибли » и актеры немого кино, многие из них сумели заговорить на экране. Но следует быть объективным и признать, что новая техника съемок кое-кого из корифеев экрана обеднила — они были лучше, когда молчали.

Нам пришлось снимать одну из первых звуковых кинокартин — «Горизонт».

Техника съемок тогда была чрезвычайно примитивна. Во-первых, съемочные аппараты не были бесшумными. Правда, через стекло или из специальных будок снимать уже перестали, но камеры помещались в громоздких, как шкаф, боксах, которые, кроме того, заваливались коврами, ватниками, шубами, поэтому оператору следить в «глазок» камеры за действиями актеров было невозможно. Во-вторых, на съемку тратилось невероятное количество лишней пленки, потому что синхронность сразу не устанавливалась. В момент съемки давалась команда «Камеры!» По этой команде включались «аппарат изображения» и «аппарат звукозаписи», а актеры продолжали стоять на изготовке. Через несколько секунд, а иногда и через два-три десятка секунд, звукооператор командовал: «Есть!» — это означало появление синхронности. Раздавалась новая команда режиссера: «Начали». И актеры приступали к действию. Но часто бывало и так, что синхронность вообще не устанавливалась, тогда начинался длиннейший перерыв, длящийся часто часами, во время которого звукооператор занимался поисками «потерянной» синхронности.

Перерывы возникали бесконечно по всяким поводам — треск, «наводка», «бочка», перевеска заглушения (декорация закрывалась драпировками, как шатром) и т. д. Любопытно, что во время перерыва актер!.: обыкновенно уходили поболтать в укромно.:⁴ местечко, где никто не ме-

шает, и это местечко, как правило, всегда оказывалось под тшкрофоном, поэтому звукооператоры невольно становились свидетелями самых интимных разговоров, которые никому постороннему знать не следовало бы.

Мучительнейшим процессом была установка микрофона — то он попадал в кадр, то ему мешала осветительная аппаратура (она тогда была дуговая, а не полуваттная и поэтому шипела и трещала), то режиссер делал «незвукогеничную» мизансцену — ставил актеров или около стола, или у стены, или отворачивал их в разные стороны от микрофона, и их голоса плохо записывались; шум в павильоне стоял отчаянный, в связи с чем звукооператоры требовали от актеров громогласного произнесения текста; наконец, в последний момент от полностью включенной осветительной аппаратуры микрофон вдруг давал тень на стене, и все начиналось сначала.

Операторы по изображению и по звуку были ожесточеннейшими врагами — они чуть не дрались друг с другом., настолько их профессиональные интересы были противоположны. А звукооператоры вдобавок, что называется, «набивали себе цену» — делали из своего ремесла таинственную, «не познаваемую» другими профессиями, что еще более обостряло обоюдную ненависть. Но, разумеется, были и исключения. А когда прошло несколько лет, техника звуковых съемок стала обыденным, нормальным и спокойным делом.

Работа над первыми звуковыми картинками осложнялась еще и тем, что не было аппаратов перезаписи звука с нескольких пленок на одну. Поэтому оркестр и разговоры снимались одновременно. Иногда звуковые дорожки пробовали впечатывать друг в друга. Но это мало что меняло. Из-за отсутствия перезаписи картины при демонстрации в кинотеатрах микшировались (для чего были специальные люди), а к каждой картине прилагался «микшерский паспорт».

Мудрейшим делом казалась тонировка — последующее озвучание. Ярыми ее противниками были сами звукооператоры, которые про все планы говорили — «будет несинхронно». Проекция с двух пленок не было. Материал печатался на одной пленке. Поэтому так называемые «захлесты» * проверять было невозможно. По существу, картины монтировались «в уме».

* Заходы звука на новый звук, прослушивающийся через окончание первого.— Л. К.

Первый раз полностью свое произведение мы видели только после подборки негатива, напечатанного на одну пленку. «Мовиол»* не было; звуковую дорожку надо было читать глазами, Синхронных барабанов для монтажа тоже не было. Не знали в те времена и дубляжа. Поэтому «Горизонт» снимался в двух вариантах — русском и немецком, с двойным составом актеров — русским и немецким — специально для экспорта картины за границу. Но по не зависящим от нас обстоятельствам на середине картины немецкие актеры уехали в Германию, и немецкий вариант так и не был закончен.

Вот что рассказывает звукооформитель и звукооператор «Горизонта» Оболенский:

«Работа над звуком по фильму «Горизонт», как и вообще над фильмами того времени, начиналась у нас, можно сказать, «от сотворения мира». Ну, а раз так, то «сотворение нового мира» — фонограммы — позволяло экспериментировать. (Как, впрочем, и всякая работа, за которую брался наш коллектив.)

Проблем технических, которые стояли тогда перед нами, сегодня не существует. Прежде всего это возможность перезаписи, то есть получение суммарного звучания нескольких отдельно записанных фонограмм. Проблема эта далеко не только техническая. Скорее всего — творческая. Ведь звук в фильме как средство художественного выражения, как компонент образа (а не просто синхронно сопутствующее звуковое словесное сопровождение) прежде всего выбран. Выбран из множества звуков, окружающих нас. А перезапись, произвольное их совмещение, по сути дела, и есть композиция звукового ряда.

Наш слух одарен способностью селекции. Ухо и весь слуховой аппарат «выбирает» из окружающей какофонии то, что нужно слышать. Или, напротив, интенсивно звучащий фон заглушает то, что хотелось бы слышать. Тогда: «важное пролетает мимо уха», «сути-то и не разобрал...» (как часто на вокзале в шуме и говоре толпы, в отзвуках от стен и потолка никак не разберешь: какой поезд? куда? когда? Все сливается в один гул).

Искусство же, как известно, начинается с отбора. Отбора того, что типично, что выражает замысел. Отбирает и вылепливает в образ. А микрофон страшный упрямец! Он

* Аппарат с очень маленьким экраном, позволяющий смотреть отдельные куски пленки, останавливать их на нужном кадре, прогонять пленку вперед и назад.— Л. К.

слышит все. Да еще такой чувствительности, как импортный угольный Рейс. Казалось, он нарочно слышит все звуки и со всех сторон.

Значит, для того чтобы раскрыть замысел режиссера, прежде всего надо было «побороть» микрофон.

— Зачем? — скажете вы.— Ведь можно приглушить ненужное. К примеру, положить ковер под ноги,— и гул шагов исчезнет.

Да, конечно. Но так можно поступить только в павильоне. А мы, верные принципу достоверности на экране, поставили себе целью снимать натуру. Хотелось попробовать, как получится.

И микрофонное ухо мы все-таки одолели. Мы использовали недостаток тогдашней техники. Ведь угольный микрофон работал в определенном режиме, а нарушение этого режима нарушило бы и пространственную «изобразу» микрофона. Отсюда — и его избирательность. Конечно, не только таким варварским способом, но и другим «запрещенным» приемом в радиотехнике мы насильно микрофон: «дальше — ближе». Одним словом, мы задались целью преодолеть натуру и преодолели ее в какой-то степени. Кадр стал «дышать». Звукозрительная картина приобрела некую выпуклость, как мы говорили тогда. Возникло ощущение достоверности.

Но вот мы в павильоне. Как тут поступить? Озвучивать? Фактуры слишком разнородны. Помню декорацию улицы. Закрывается магазин. Опускается железная штора на окне. Уезжает автомобиль. Мы вкатили в студию настоящий автомобиль. Прекрасно. А как быть с железной шторой? Она бутафорская. Ее просто написали на холсте. Настоящую не достать, да и не навесить на фундаменты.

После съемки я еду на Никольскую улицу (там сохранилась такая штора) и записываю звук при опускании. Когда мы подложили фонограмму подлинного звука к изображению бутафорской шторы, она вдруг преобразилась. Она смотрелась как... настоящая!

Мы потом много думали по этому поводу и пришли к выводу, что если экранное движение лишь подобие движения по физической своей природе, то звук, его физическая структура, повторяет подлинник. (К тому же если он, как теперь, стереофоничен.) Он настоящий по природе своей.

Дирижер Давид Блок, работавший с нами, дарил меня комплиментами: «Тебя не ЕИДНО на площадке. Но ты по-

чему-то «всегда готов», И отрицал свою эту особенность. Просто такое впечатление складывалось потому, что в силу режиссерской практики любое задание, любой прием или техническое препятствие я предвидел и разрабатывал задолго до съемки. Поэтому никогда ничего не делал на ощупь. И не «колдовал» (как тогда говорили в новом нашем звуковом деле). Этот стиль работы, который можно назвать степенью культуры производства, прекрасно усвоил мой постоянный ассистент и помощник Николай Озорнов, ставший впоследствии хорошим, чутким звукооператором. С ним Кулешову довелось впоследствии работать. Режиссер не жаловался».

В «Горизонте» часть действия происходила в Америке.

Сценарная заявка была сделана Г. Мунблитом, а сценарий писали Г. Мунблит, В. Шкловский и Л. Кулешов.

Играли в «Горизонте» Николай Баталов (дядя любимца современного зрителя — Алексея Баталова) — артист МХ АТ, отличный человек и актер; Евгения Георгиевна Шереметьева — актриса Театра сатиры (жена кинооператора и режиссера Евгения Шнейдера); Д. Кара-Дмитриев, Мих. Доронин, Е. Кузьмина и другие.

Содержание картины нам кажется довольно интересным.

Царская Россия. 1914 год. Одесса. В Одессе живет еврей — Горизонт. Он — слесарь, работает под вывеской «Североамериканская механическая мастерская — Горизонт». У Горизонта только одна мечта — уехать в Америку, «там все люди свободны и равны, там даже городские — евреи».

Горизонт любит девушку, а она смеется над его мечтами об Америке. В том же доме живет другой еврей — часовых дел мастер Мозир, владелец магазина. У Горизонта в Америке дядя, который устраивает племяннику «шифс-карту» — право на проезд в Северо-Американские Соединенные Штаты — в страну «свободы и благоденствия».

«Шифс-карта» получена. Горизонт на вершине счастья. Внезапно на улице заиграл военный оркестр. Проходит манифестация. Несут портреты царя, кричат «ура» Торжественно шагают городские. Горизонт восторженно размахивает руками в такт оркестру — его мечта об Америке сбывается. Мозир тоже приветствует манифестацию и кричит: «Да здравствует Родина!» Но... встречаясь со свирепым взглядом городского, он пресекает свой «патриотический порыв».

На следующий день Горизонт отправляется в полицию и спрашивает у дежурного:

— Где получают документы на отъезд в Америку?

— По коридору, вторая дверь направо.

Горизонт идет по коридору. «Северо-Американские Соединенные Штаты...» — думает он и открывает вторую дверь. (Это первый случай записи внутреннего монолога!)

В комнате много людей, все голые, среди них Мозир. Удивленный Горизонт спрашивает Мозира:

— Вы тоже едете в Америку?

Тот хмуро отвечает:

— Нет, это вы тоже призываетесь...

«Соловей... соловей — пташечка...» — поют новобранцы. И припев: «Раз дала... два дала, третий раз подумала...» Сразу нее Горизонта вместе с другими стригут (стрекот парикмахерских машинок), учат («первый» — «второй», «первый» — «второй»), гоняют по плацу (топот марширующих ног), приводят к присяге его императорскому величеству. Раздаются слова присяги по-русски, по-еврейски, по-татарски и сливаются в многоголосый хаос, потом зуботычина усатого унтера и... пустой плац, а посередине Горизонт с товарищем стоят «под винтовкой».

Ночь. Тихо. Заиграла гармошка. Замолкла. Залаяла собака.

Настало утро. Издали донеслись слова молитвы...

— Бежим? — шепотом спросил Горизонт.

— Поймают — на фронт пошлют... — ответил товарищ.

— И так пошлют... — возразил Горизонт.

Опять тихо. Плац опустел. Послышался топот бегущих ног.

Пустая улица. Полицейский свисток. Опять топот ног. На окраине города расстаются дезертиры.

— Ты куда? — спрашивает Горизонт товарища.

— В Тульскую губернию — там конопля высокая...

— А я в Северо-Американские Соединенные Штаты. Поздним вечером того же дня Мозир с лупой в глазу сидел за починкой часов.

Он был спокоен — военный врач, получив четыреста рублей, определил у часовщика порок сердца.

Мозир. Порок сердца, сто!

Врач. Порок сердца, четыреста!

Мозир. И на фронте люди живут...

Врач. Живут, но не долго...

Мозир отдает деньги.

По-разному тикали маятники многочисленных часов. Потом часы начали бить на все голоса, закуковали кукушки, зазвенели колокольчики и раздался стук в дверь. Мозир снял лампу со стола, подошел к двери, слегка приоткрыл ее, чтобы рассмотреть позднего гостя — это был Горизонт. Соседи долго шептались, потом Мозир прикрыл дверь и сказал жене в соседнюю комнату:

— Сарра, дай ему мои старые штаны... — и со вздохом добавил: — Может быть, они помогут ему бежать в Америку...

Потом соседи еще пошептались, и зритель услышал последние слова Мозира:

— Возьми лодку... переверни... пароход в Америку подберет... А штаны так пускай за вами и будут...

Море. Луна. Слышится плеск весел... Стук машины парохода.

Мозир с женой в постели.

— Абрам, а его подберут?

Мозир потушил свет и в темноте печально ответил:

— Иногда случается... подбирают...

Плеск воды. Горизонт переворачивает лодку. Идет пароход. Крики: «Спасите!.. Спасите!.. Спасите!..» Снова пароход. Борт парохода. На канате втаскивают Горизонта. Он дрожащими руками протягивает «шифс-карту», бормоча: «Северо-Американские Соединенные Штаты...» — и получает страшный удар кулаком по лицу.

Как вполне здорового и крепкого работника капитан оставляет Горизонта на пароходе кочегаром. Так он попадает в Америку.

Горизонт в еврейском квартале — задворки многоэтажных домов, перекрещенные веревками с бельем. На улице бородатые с пейсами евреи в котелках; шум, гам. Знакомый жаргон, клаксоны автомобилей. Горизонт восторженно смотрит на улицу и произносит с вдохновенным удовлетворением:

— Америка!

И словно в подтверждение его слов раздаются звуки шарманки: «Разлука ты разлука, чужая сторона...»

Дядю Горизонт нашел в трагическом положении: он вместе с молоденькой племянницей Розы сидел на улице среди своих немногочисленных вещей, только что вышвырнутых хозяином за невзнос квартирной платы. Но дядя не терял надежды: «Америка чудесная страна, здесь надо только бриться, носить воротнички и улыбаться...»

Горизонт под бравурную музыку «янки-дудль» брется, надевает воротничок, улыбается, и раввин устраивает его рабочим на фабрику кишок. А с хозяином фабрики у раввина особые взаимоотношения — он поставляет ему дешевую рабочую силу из вновь прибывших эмигрантов. Через некоторое время их увольняют и нанимают «новых». Так раввин все время делает «благородное» дело, «обеспечивая» нищих работой. Он получает за это проценты с хозяина, а хозяин всегда имеет рабочих за грошовую плату.

Несмотря на каторжные условия труда, несмотря на то, что надсмотрщик не позволяет даже вытереть пот «в купленное хозяином время», Горизонт не унывал. И ему удалось избежать увольнения.

— Уж больно старательный парень. Даже свистит в нашей вони... — сказал надсмотрщик хозяину. И тот согласился:

— Ну что ж, пускай поработает еще недельку, хороший рабочий — это неплохо... если недорого.

Все налаживалось, дядя снова нашел квартиру. Горизонт, разумеется, влюбился в племянницу Розы, приносил ей цветы, а девушка оставалась равнодушной.

— Ваши цветы пахнут гнилыми кишками. Помойте руки.

Но дядя не позволял начать унывать Горизонту — он верил в Америку, верил в счастье. И когда над комнатой в верхнем этаже раздавались звуки рояля (играли Шопена), дядя говорил Горизонту многозначительно:

— Вот Томас тоже приехал в Америку без штанов, а теперь имеет рояль, и его жена играет, может быть, Шопена.

У Горизонта появился соперник в любви, рабочий большого механического завода Смит (оказавшийся потом провокатором). К этому времени нашего героя наконец уволили с фабрики кишок, но Смит, убедившись в его полнейшей аполитичности после неоднократных рассуждений Горизонта о ненужности стачек и борьбы с фабрикантами в счастливой равноправной Америке охотно устраивает его рабочим на завод своего хозяина.

Розы не делала особого предпочтения Смигу, поэтому соперники не теряли надежды. Работала Розы продавщицей в парфюмерном магазине, она была окружена мелодичным перезвоном хрустальных, стеклянных, граненых, фасонных флаконов. А по воскресеньям к концу работы к магазину приходили Горизонт и Смит проводить девушку домой или погулять с ней в «Луна-Парке».

Однажды Смит и Горизонт пришли несколько раньше положенного времени. У магазина стоял великолепный «роллс-ройс» — машина миллионеров. Внутри «ройса» сидел хозяин — горбатый урод с лицом обезьяны. Приятели с любопытством заглянули в окно машины, и Горизонт многозначительно шепнул на ухо Смицу:

— Не в деньгах счастье...

В это время раскрылась дверь магазина, вышла Роза, приятели направились к ней; она запнулась, побледнела, пробормотала:

— Я...

Открылась дверца, и она села рядом с «обезьяной», «ройс» мягко покотился по улице. Долго стояли Смит и Горизонт, смотря вслед ушедшей машине. Смит вздохнул и сказал почти равнодушно:

— Ну что ж, пойдем выпьем...

В ресторане оркестр исполнял модное в 1914 году танго *. Приятели пили виски. Разговорились о заводских делах, и Горизонт, доверявший Смицу, назвал имена всех известных ему смутьянов и организаторов предстоящей стачки.

Снова пришло горе к дяде — Роза исчезла, оставив записку, что жить в бедности больше не хочет.

А на завод нагрянула полиция, всех названных Горизонтом смутьянов арестовали.

В тот же день Горизонт получил приглашение посетить контору «Гармония» г-на Пинкертонна. В приемной были разложены проспекты, расхваливающие изумительную деятельность конторы, которая обеспечивает своим сотрудникам «гармонию» между трудом и капиталом, между рабочими и предпринимателями и делает жизнь и тех и других безмятежной и счастливой. (Говорят, что такая контора действительно существовала в Америке и принадлежала королю сыска Пинкертону.) Горизонта пригласили в кабинет, там сидели почтительнейший седой джентльмен и... Смит.

Джентльмен сказал, что «сведения, данные Горизонтом, оказались верными» и что ему «будет увеличено вознаграждение...».

Горизонт наконец все понял — это он невольно предал своих товарищей.

— Я не позволю! — закричал Горизонт.

* Танго мь записали с иностранной патефонной пластинки.— Л. К.

Главным полисмен принял Горизонта чрезвычайно сухо, саяв""з, "о ••д к? лю'п.^, отгд" вмешиваются в наши дела*, и ^редляюспл через три дня покинуть Америку...

А на столе у дяди лежала записка от Розы. Она просила его не надоедать просьбами о возвращении домой, не ходить под ее екнуа.ш, писала она и о том, что переменяла «хозяина», что больна и все равно теперь не смогла бы вернуться.

Горизонт медленно поднимался домой по лестнице, завешенной бельем.

Его встретил раввин.

— Вы никогда не были ни хорошим евреем, ни хорошим американцем. Ваш дядя был хоть хорошим евреем...

— Что с дядей? Он повесился?

— Глупый вы человек, — ответил раззин, — разве вы не слышите, что пахнет газом...

Так Горизонт очутился на улице. Ночью он попытался уснуть на бульваре, но подошел полисмен и предупредил, что «здесь спать воспрещается». Горизонт поднялся, сет на скамейке и произнес печально:

— В Америке городские евреи...

За спиной Горизонта висел огромный плакат, призывающий молодых людей вступать в американскую армию, недалеко был расположен призывной участок. Он оказался как две капли воды похожим на полицейский участок в Одессе, только был лучше отделан и вместо русских в нем сидели американцы.

— Северо-Американские Соединенные Штаты! — сказал Горизонт, проходя по коридору, и открыл дверь в комнату, где люди были все голые.

В небо с воем взметнулся немецкий «Таубе».

Американские солдаты ели в окопах. «Таубе» кружил над ними.

— Кларк, что вы думаете о болыпезиках? — спросил Горизонт.

— Я не думаю, а вспоминаю о столбе за окопами, У которого расстреливают тех, которые думают...

Снова завыл самолет с черными крестами.

— Нас куда-то перебрасывают, — сказал кто-то из солдат.

— Наверно, на подлое дело, — ответил Кларк и тут же Добавил: — Уж очень хорош паек!

Туман. Далеко в море огоньки парохода. Тоскливо гудит сирена. На борту в молоке тумана две фигуры в сол-

датских шинелях — Горизонт и его новый товарищ Кларк.

Потом из тумана возникал гул церковных колоколов. Появилось солнце и осветило русское поселение в районе Архангельска (это были годы антантовской интервенции).

Горизонт сделался водителем броневика. Гараж был устроен в церкви, поп не возражал приютить «освободителей», но служба продолжалась.

После церковной службы американское командование собрало народ. Переводчик из белогвардейцев разъяснял собравшимся, что американцы пришли, чтобы избавить Россию от большевиков, а тех, кто прячет оружие и помогает партизанам, будут расстреливать.

По ночам по улицам поселения расклеивались воззвания к английским, французским и американским морякам и солдатам.

«Не к офицерству обращаемся мы, а к вам, рабочие и крестьяне... Зачем пришли вы к нам, рабочие и крестьяне, одетые в солдатскую форму Англии, Франции и Америки? Иудино дело пришли делать вы. Одумайтесь!..»

Горизонт теперь хорошо разбирался в политике, он понял, с кем идти и за что бороться, он понял, где настоящая родина. И когда «американца», говорящего по-русски, зазвали к себе крестьяне и попросили рассказать о неведомой стране, Горизонт начал так:

— Америка — страна большая. Одни в ней живут хорошо, другие — плохо. Земли много. На землях машины, а на машинах долги... Рабочий, когда постареет, работы не имеет...

— А правда, что там дома сорокаэтажные?

— Есть и в пятьдесят...

— А в полиции бьют?

— Те, кого в полиции бьют, больше уже не рассказывают...

Внезапно беседа прервалась диким визгом свиньи, криками, женскими воплями...

В избу ворвалась окровавленная женщина.

— Ты по-русски понимаешь? — закричала она Горизонту.

— Понимаю.

— Шкура ты, парень, шкура и галетчик!

В поселке начался невероятный переполох. Американцы «шутили». Вся улица была засыпана пухом из подушек и перин. Пух падал, как снег в пургу. Трое солдат,

«запряженные» в русскую дугу, неистово отплясывали чечетку.

Со всех концов гремел победоносный «янки-дудль». Интервенты плясали, насиловали, стреляли, громили, выбрасывали мебель, убивали скот, целовали девок — «веселились».

После погрома интервенты предложили всему недовольному населению покинуть дома и отправиться к большевикам. Началось массовое бегство от «спасителей». Крестьяне собрали свой скарб, запрягли лошадей, к саням и телегам привязали коров и тронулись в путь.

А в поле их ждали американские и белогвардейские пулеметы. Началась зверская расправа с «бунтовщиками». Но... внезапно появился американский броневик и открыл стрельбу по провокаторам. В броневике был Горизонт с товарищами.

Под охраной броневика спасенные от расстрела люди добрались до Красной Армии и вместе с ней стали защищать новую Родину.

Картина кончалась разговором Горизонта со старым часовщиком Мозиром.

— И когда я понюхал пороху по эту сторону фронта, когда я увидел, за что борются эти люди, я понял, что искал Родину не там, где нужно, и не так, как нужно... Может быть, было бы лучше, если бы пятнадцать лет назад вы не давали мне своих штанов, чтобы помочь бежать в Америку...

— Так вы не забыли про мои штаны, — отвечал часовщик. — А та девочка, за которой вы ухаживали, — она теперь моя жена, вот так случилось...

Постановка нашей первой звуковой картины потребовала особо тщательного подхода к разработке звукозрительных сочетаний. Надо было очень ясно представить себе все, что мы хотим делать. Поэтому особое внимание было обращено на режиссерский сценарий — мы применили в нем метод графической записи звука.

Описывать изображение в сценариях было просто, но как описывать звук? Во-первых, описание звуков неизбежно будет многословным, а во-вторых, как устанавливать и отмечать места начала звука, окончания его, а кроме того, его усиления и ослабления? Если и это выражать словесной записью, то сценарий будет трудно читаемым, растянутым и запутанным.

В кинокартине монтажные куски изображения и звука^в своих чередованиях и в своей последовательности не

совпадают друг с другом, то есть соединение кусков изображения приходится не в местах соединения кусков звука. Для того чтобы взаимосвязь изображения и звука была при чтении сценария ясна и отчетлива, пришлось разработать специальную форму режиссерского сценария.

Мы разделяли листы сценария вертикальной линией пополам — слева описывали действие, а справа — звук. Каждый кадр действия отделялся горизонтальной линией, а напротив, на правой стороне листа, описывались звуки, соответствующие данному кадру. Если звук начинался и кончался одновременно с кадром изображения, то горизонтальная черта для них была общей. Если «кадр» звука длился на протяжении нескольких кадров изображения, то он отчеркивался там, где кончался, то есть линии деления кадров изображения не заходили на правую сторону сценарного листа (в единый «кадр» звука). Если «кадр» звука начинался или кончался посередине кадра изображения, то так он соответственно и отделялся.

Далее. Звуки мы не только вписывали кратко, но и изображали графически в виде линий, полосок, зигзагов и т. п. Это давало возможность отмечать начало и конец звука в точном соответствии его с тем или иным местом кадра изображения. Так же графически (утолщая или утоншая линии) обозначалось усиление и ослабление звука. Применение различной штриховки или разноцветной раскраски позволяло видеть существование в сценарии параллельных (одновременных) звучаний.

Работать по «графическому» сценарию оказалось чрезвычайно удобно; впоследствии мы на кафедре режиссуры ВГИКа эту форму упростили, усовершенствовали и дополнили.

Мы хотели сделать картину звуковой, но не театральной, а обязательно кинематографической — то есть не потерять в ней достижений немного 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.

Там, где это было нужно (и где возможно), ритм монтажа изображения мы сочетали с ритмом и рисунком музыкальных кусков. Так были сделаны заглавные титры, кадры поющих и марширующих солдат, гулянье в саду, сцены погрома русского поселения, сцены расстрела белогвардейцами безоружной толпы и т. д.

Во всех сценах мы пытались добиться звуковой атмосферы — много снимали на натуре, не боялись естественных шумов как звукового фона, добивались перспективности звука. Музыку включали большей частью не в иллюстративном плане, а оправданно — звучащую из конкретных источников. В то же время в некоторых кусках мы не отказывались и от иллюстративной музыки, используя ее в этих случаях как неотделимую часть изображения. Например: Горизонт брился, надевал воротничок, улыбался, а на этих кадрах зритель слышал бравурное исполнение оркестром «янки-дудль». Вход одесского богача в свой дворец сопровождался маршеподобным исполнением модной эстрадной песенки тех лет «Пупсик».

Большую помощь в кинематографическом использовании музыки нам оказал Давид Семенович Блок. Это был отличный киноработник — дирижер, композитор и звукооператор. Блок многие годы дирижировал большим оркестром, иллюстрировавшим немые кинокартины. Он специально подбирал, «монтировал» или писал музыку для немых картин. Мы помним, как по многу раз специально ходили в кинотеатр, устроенный в те времена в Большом зале Консерватории, смотреть «По закону» под отличную музыкальную иллюстрацию оркестра Блока. Поэтому к приходу звукового кино Давид Семенович был изрядно подготовлен долгодетней музыкальной работой в немом кино. Кинематографический опыт Блока множился на его неутомимую энергию, умение отдавать себя работе безраздельно, целиком, на оптимистический характер, на всегдашнее отличное расположение духа. Жизненная энергия у Давида Семеновича настолько была велика, что он выглядел вполнину моложе своих лет. Но в 1948 году его сердце не выдержало — он умер на работе, перед оркестром.

Не следует думать, что наше содружество с Блоком «текло как по маслу». Между нами возникали иногда

творческие споры и несогласия, но в основном мы работали очень дружно и интересно.

В «Горизонте» Блок добивался поразительно перспективных «кадров» звука — особенно хорошо ему удалось показать духовой оркестр, звуки которого должны были доноситься издалека. Блок предложил исполнить вещь только басами, потому что в жизни басовые трубы наиболее слышны на расстоянии. На экране эффект получился замечательный — оркестр по-настоящему «играл далеко», и это достигалось не микшированием, не уменьшением силы звука, а верно найденным характером звучания.

«Горизонт» был сделан на ряде музыкальных тем, смыслово-монтажно повторяющихся в нужных местах картины, поэтому появление каждой музыкальной темы сразу вызывало образные ассоциации и смыслово сопоставлялось с содержанием изображения.

Примерно тогда же мы сделали одно любопытное психологическое наблюдение — если вы смотрите на естественно бьющий фонтан, или на развевающийся по ветру флаг, или на переливы света и т. п., а в это время играет музыка, например оркестр, то движения фонтанных струй, игра флага, переливы света абсолютно точно совпадают с музыкой не только ритмически, но и по рисунку — по течению мелодии. Причем совпадение происходит независимо от темпа и ритма оркестра, независимо от содержания и характера исполнения музыкальной вещи.

Мы как-то рассказали об этом нашим французским друзьям Анри Ланглуа и Жоржу Садулю.

Они очень обрадовались и рассказали нам, что во Франции по этому принципу один человек делал звуковые супрематические фильмы, нанося на пленку как попало царапины, «новатор» подкладывал под них любую музыку, и совпадение было поразительным. Свой «творческий метод» этот человек держал в секрете.

На «Горизонте» начал работать звукотехником Н. Озорнов, ставший впоследствии превосходным звукооператором, особо любящим и умеющим снимать синхронные сцены на натуре в настоящей, живой звуковой атмосфере, что большинством звукооператоров считалось (и до сих пор считается) неприемлемым. Озорнов любил и научился так же отлично записывать настоящие, реальные шумы, которые, конечно, несравненно ярче, правдивее и художественнее иллюстрации шумовиков.

Мы уже упоминали, что в главной роли «Горизонта» снимался артист МХАТ, покойный Николай Баталов. Мы впервые работали над большой ролью с артистом Художественного театра, и надо сознаться, что отлично понимали друг друга, говорили на одном и том же творческом языке и получали огромное удовольствие от работы с этим прекрасным, вдумчивым и чрезвычайно одаренным актером.

Как большинство актеров МХАТ, Баталов был скромным, простым человеком, совершенно лишенным всех типичных признаков самовлюбленного знаменитого артиста.

На «Горизонте» мы встретились еще с одним замечательным актером — Кара-Дмитриевым, исполнявшим роль часовщика Мозира. Не так часто приходится видеть у актеров такое вдумчивое, серьезное, мы бы сказали, «дотошное» отношение к своей работе, такую самодисциплину. Достаточно сказать, что, для того чтобы сделать сцену починки часов (это занимало в картине буквально четыре-пять метров), Кара-Дмитриев изучил часовую технику у специалиста-часовщика.

Мало того, он сумел полюбить это занятие, продолжал в нем постоянно совершенствоваться и в конце концов сделался высококвалифицированным часовых дел мастером — любителем.

В «Горизонте» же, в небольшом (но хорошо актерски сделанном) эпизоде снимался в те времена никому не известный, ныне популярнейший киноактер Николай Крючков.

Вспоминая о «Горизонте», мы должны специально сказать и о Сергее Константиновиче Скворцове, начавшем с нами работать в этом фильме. Скворцов приехал из Ленинграда после службы в армии и оказался замечательным работником, сначала в качестве ассистента, потом сорежиссера. Мы пригласили его и во ВГИК.

Во время съемок «Горизонта» мы подружились с рядом немецких товарищей, были среди них коммунисты, которые работали тогда в «Межрабпомфильме». Потом они уехали в Германию.

Больше всего мы помним Ганса Роденберга, который в те времена был заместителем директора «Межрабпомфильма».

Роденберг после победы над фашизмом стал заместителем министра культуры ГДР по делам кино и членом Государственного Совета ГДР. Он пользуется огромным уважением и авторитетом.

В начале шестидесятих годов к нам во ВГИК приехала немецкая делегация. Ректор института просил нас присутствовать на приеме. Прием был организован чинно и торжественно. Но когда появился руководитель делегации, то, увидев нас, Кулешова и Хохлову, бросился обнимать, целовать, похлопывать по плечам, наконец, проследил, нарушив официальность приема. Это был Ганс Роденберг.

В октябре 1967 года мы находились в Лейпциге на фестивале документальных фильмов, посвященном пятидесятилетию Октября. Перед началом фестиваля был устроен совместный обед немецкой и советской делегаций. Одним из первых на обеде произносил тост Ганс Роденберг. Все тосты были официальными. Пришла очередь Кулешова. Вот что я примерно сказал:

«Мой тост будет носить личный характер.

Я начал работать в кино еще семнадцатилетним мальчиком, в 1916 году. Великая Октябрьская революция 1917 года, революционный энтузиазм народа, мои товарищи указали мне путь, по которому надо было идти. 1 мая 1920 года на Всероссийском субботнике я близко видел и снимал Ленина. В этот день был и праздник Первой государственной школы кинематографии. На празднике присутствовал нарком просвещения Анатолий Васильевич Луначарский.

Этот день мне особо запомнился еще и потому, что он стал особенным в моей личной жизни. С этого дня Хохлова стала моей женой. Прошло немного времени — с точки зрения моего тепершнего возраста, и вот мы встретили одного немца. Этот немец имеет добрейшее золотое сердце, он является образцом принципиального человека, он был для нас великолепным мудрым руководителем, добрым товарищем и стал нашим с Хохловой другом и учителем.

Этот немец — Роденберг.

С тех пор, когда мы встречаемся — к сожалению, это бывает не часто, — мы всегда целуемся. Мы сегодня утром виделись в вестибюле гостиницы и уже целовались. Но я хочу в этой торжественной обстановке снова поцеловать его. Если присутствующие за это, я прошу подтвердить ваше желание аплодисментами!»

Этот тост, произнесенный от глубины души, нам кажется, очень хорошо характеризует личность Ганса Роденберга, которого мы знаем с 1930 года по работе в Москве, знаем как действительно добрейшего, мудрого и обаятельного человека.

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, с которой мы очень дружили. (Когда в 1962 году мы были в Париже, Лотта Ления пела с большим успехом в Лондоне — она сохранила себя «молодой», подобно Марлен Дитрих.)

«Трехгрошова опера» запомнилась нам на всю жизнь. В фильмотеке ВГИКа сохранился фильм Пабста «Трехгрошова опера» — мы часто его смотрим с огромным удовольствием. В фильме главную женскую роль играла не Лотта Ления, как в брехтовском театре, — ее внешние данные нашли нефотогеничными, не коммерческими. Она играет эпизодическую роль проститутки и делает это прелестно, талантливо!

Одновременно с «Горизонтом» в Одессе снимался фильм «Восстание рыбаков»; его ставил немецкий режиссер — новатор политического театра Эрвин Пискатор. (Он последнее время работал и жил в ФРГ. Не так давно умер.) В этом фильме снимались Пауль Вегенер, Рутман, Юнг с женой, Кальзер, Лотта Ления.

Пискатор был очень капризным режиссером, и Кулешов по просьбе дирекции студии взял над ним шефство. Дежуря 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.

По вечерам все отдыхали в Лондонской гостинице, за ужином собирались в ресторане. Все садились за отдельные столики — Пауль Вегенер за один, супруги Юнги — за другой, мы с Оболенским и Лоттой Ления — за третий. Кулешов учил Лотту быть «русской» и говорить, приложив ладонь к щеке: «охушки... охушки... охохонюшки мои...» Перевести эту фразу было невозможно, но Лотта Ления преусердно ее выговаривала.

У Пауля Вегенера мы учились церемонии приготовления особо вкусного салата — он это делал за столиком сам и виртуозно. (Бутылку с прованским маслом надо было очень высоко поднимать над столом и лить его в салат тончайшей стружкой.)

Мы уже писали, что дубляжа фильмов в то время еще не было, поэтому актеры Пискатора одновременно снимались у нас в немецком варианте «Горизонта».

Вспоминая о немецких друзьях, нельзя не вспомнить о героическом человеке, коммунисте Якове Фройнде, бывшем моряке с подводной лодки. Он работал директором ряда съемочных групп «Межрабпомфильма». В дни Отечественной войны Фройнд направился десантником в тыл фашистов и погиб.

Хорошо мы знали и знаменитого художника фотомонтажа Джона Хартфилда.

Дружили мы и с замечательным историком кино американцем Джем Лейдой и его женой Сильвией Чен. По отзывам многих авторов, он написал лучшую книгу по истории мирового кино. К сожалению, книга не переведена на русский язык. Джей Лейда несколько лет жил в СССР и учился у Эйзенштейна, творчество которого он досконально изучает. Лейда в Америке собрал все, что возможно, из заснятого Эйзенштейном материала по Мексике и отпечатал его на шестнадцатимиллиметровой пленке. Это уникальная работа.

Работа над постановкой «Великого утешителя» представляла двойной интерес: во-первых, мы, естественно, хотели снять картину, затронув в ней волнующие проблемы взаимоотношения искусства с жизнью (в этом плане картина была в какой-то степени автобиографична). Во-вторых, мы хотели проверить на практике и утвердить метод предварительных репетиций в советском кинематографе.

Начнем с репетиционного метода. У него есть противники — режиссеры, которые, делая свои картины, стремятся максимально использовать только специфические возможности кинематографа: натуру, ракурс, хроникальные вставки, массовки и т. д. Но есть и сторонники.

Мы всегда были за метод предварительных репетиций. Разве можно представить себе хорошую актерскую игру в кинокартине, которая не будет подготовлена заранее, то есть не прорепетирована? Ни один добросовестный режиссер не позволит себе начать работать с актерами прямо на съемке.

Правда, метод предполагает показ предварительных репетиций на площадке (в театре или репетиционном зале). Такой репетиционный спектакль не обязателен для всех картин, для некоторых он даже неприемлем. Но для многих — чрезвычайно полезен. Для каких? Для актеров, для тех, которые строятся в основном на игре актера, на раскрытии образов действующих лиц.

Вступать в споры о методе нецелесообразно, гораздо правильнее начать его шире (когда это возможно) применять.

До того как появился репетиционный метод, сроки постановок становились недопустимо длинными. «Старое и новое» Эйзенштейна снималось три года. «Дезертир» Пудовкина — два года, «Конвейер смерти» Пырьева — три года. Нельзя было оставаться равнодушными к такому ненормальному порядку в производстве советских картин. Репетиционный метод и являлся одним из решений вопроса убыстрения производственных сроков. Репетиционный метод намечал пути организационного совершенствования всей нашей кинематографии.

Репетиционный метод позволяет тщательно выверить сценарий — на репетициях в живом актерском действии легче заметить сценарные шероховатости, все уточнить, доделать.

Это проверка принятых решений и для режиссера, и для оператора, и для всей постановочной группы — художников, ассистентов, костюмеров, реквизиторов.

Особенно важен репетиционный метод для молодых кадров, а при учебных съемках во ВГИКе просто обязателен!

Руководство и весь коллектив киностудии «Межрабпомфильм» с исключительным вниманием отнеслись к нашей работе методом предварительных репетиций.

Вот что говорил и писал актер И. Новосельцев (в студийной многотиражке).

«Мы знаем, что нельзя случайно, экспромтом, в один присест написать картину, пьесу или роман. Как известно, это удавалось только Хлестакову благодаря присущей ему «легкости в мыслях необыкновенной». Но оказывается, что «творческий метод» Хлестакова бывает присущ и кино.

Особенно ярко этот метод экспромта сказывается в работе с актером. Не только самый захудалый театр, но даже колхозный драмкружок не возьмет на себя смелости выступить перед многочисленными зрителями без предварительных репетиций.

Мы, киноактеры, выступая в фильмах, делаем это менее добросовестно, чем колхозный кружковец. А ведь мы оперируем большими идеями и сильными эмоциями.

Эта наша «недобросовестность» перед зрителем, неполноценность нашего творчества вытекают из системы работы наших режиссеров.

Не далеко ушло то время, когда актер приходил на съемки, не читая сценария. По дороге из гримерной в павильон ассистент режиссера «в общих чертах» информировал актера о его роли. Так расцветала та халтура, которой именуют многие актеры театра свою работу в кино.

Сейчас положение несколько изменилось. Актеру дают читать сценарий. Актер читает экспликацию роли, беседует с режиссером и даже вычерчивает кривую движения образа. Это, несомненно, шаг вперед к настоящему серьезному творчеству. Но это только шаг.

От настоящего искусства, от полного завершения образа этот шаг отстоит настолько, насколько первый набросок

сок карандашом отстоит от законченного полотна, когда оно играет всей гаммой красок и светотени.

Тем не менее, поговорив с режиссером, под впечатлением прочитанного сценария, еще смутно ощущая будущий образ, актер несет в павильон этот первый абрис смутно представляемого образа. И идут эти схемы, эти черновики актерского творчества на экраны нашей страны, часто не способные ни волновать, ни радовать зрителя.

Так дискредитируется киноактер.

Не работая с актером, недооценивая значение актера, известная часть наших режиссеров подвержена монтажному фетишизму. Переоценивая, несомненно, большие возможности киномонтажа, эти шаманы, колдующие на ножницах и грушевой эссенции, берутся за все: плохую работу актеров, недостатки сценария, собственные ошибки и даже перерасходы по смете — «утрясти», «порезать» в монтаже.

Практика богата примерами, когда такая вера во всемогущество монтажа приводила картину «на полку».

Все эти мысли возникали перед тем, как ответить на вопрос: что дал киноактеру метод предварительных репетиций?

Метод предварительных репетиций — это реабилитация актера. Это удар по халтуре в кино. Предварительные репетиции дают возможность киноактеру под руководством режиссера наиболее полно раскрыть образ. Срепетировав будущий фильм в системе заложенных в нем образов, и режиссер и актер вырываются из плена случая и априорно умозрительных построений.

Сейчас, когда настойчиво ведутся разговоры о создании подлинной кинодраматургии, особенно высоко вырастает значение киноактера и значение репетиционного периода».

Мы позволили себе привести здесь статью отличного актера Новосельцева потому, что в ней точно выражены все доводы «за» репетиционный метод в кинематографии с точки зрения актера.

И. Новосельцев был штатным актером студии «Межрабпомфильм», до «Великого утешителя» не очень известным. Метод предварительных репетиций позволил ему создать прекрасный образ Джима Валентайна. Позже много и успешно снимался и в других картинах, у других режиссеров.

В «Великом утешителе» кроме народного артиста СССР К. П. Хохлова и актера В. Родда снимались только штатные актеры киностудии, а (нечего греха таить) в те времена в штатах студии «звезд» не было, и режиссеры предпочитали приглашать на свои картины известных актеров из театров. Репетиционный метод дал возможность всем актерам в картине отлично справиться со своими ролями — штатные актеры оказались обладателями ярких талантов.

Чрезвычайно помог метод предварительных репетиций и оператору.

Константин Кузнецов — оператор группы — рассказывал нам:

— До «Великого утешителя» я снял четырнадцать или пятнадцать картин. Работа над ними протекала так: я брал сценарий и, читая его, мысленно представлял себе, как и что буду я снимать. А получалось совсем не так, как я думал. В процессе работы менялись декорации, была другая аппаратура. Актера я впервые видел на съемках, то есть узнавал его только тогда, когда он появлялся перед аппаратом. Фактически я не знал актера, не знал, как он будет играть, какой нужен для него свет, какое настроение.

И все, что я продумал заранее, пропадало, разбиваясь о разные мелочи в процессе съемок.

Картина «Великий утешитель» в корне изменила мой метод работы. Я имел возможность за два месяца репетиционного периода изучить каждую сцену. Я знакомился с актерами — мне уж было ясно, в какой декорации, где и какой актер будет находиться и что будет делать. В процессе репетиций я определил свет и мог продумать, в каком тоне, в каком настроении я буду снимать каждую сцену. Я твердо знал, как складывается образ каждого персонажа и как его нужно давать операторски. Этот «железный» план избавил меня от той партизанщины, которой сейчас приходится заниматься моим товарищам, работающим над другими картинами.

Нужно указать, что при старом методе работы мы, операторы, работали медленно. У нас была уйма времени для распределения света и т. п., пока режиссер и актеры билась над каждой сценой в отдельности.

Теперь же съемку могу задержать только я один. Все уже готовы, я должен прийти и снимать,— это развивает у меня операторскую четкость. Все идет быстро, без задержки.

На качестве картины такая работа отражается очень положительно, так как моя зрительная память хранит тон предыдущих сцен и позволяет соблюдать ровность фотографии и негатива. Это делает картину очень цельной. Это важно и для лаборатории...

Каковы были условия работы над картиной и заключительные производственные результаты метода предварительных репетиций, видно из рапорта съемочной группы после окончания картины.

Приведем выдержки из него.

«...Полнометражная звуковая художественная фильма «Великий утешитель» закончена и сдана в печать 8 октября с. г. Съемки фильма начались 22 июня 1933 года и закончены 21 августа 1933 года при наличии в этом периоде одиннадцати с половиной дней простоев по различным не зависящим от группы причинам.

Фильма снята за сорок дней. Монтаж и тонировка закончены в шестнадцать дней.

Срок сдачи фильма дирекции установлен 15 октября 1933 года. Мы сделаем 11 октября.

Пересъемка большой декорации «Аптека» (из-за разложения негативов в проявке) — шесть дней, ожидание погоды для натуральных съемок, несвоевременное предоставление павильона для тонировки — пятнадцать дней и простой в съемочном периоде лишили группу возможности сдать фильм значительно раньше.

Фильма целиком снята на советской негативной пленке «Союз». Кроме того, проведен опыт съемки на советском негативе цветного эпизода. Опыт дал вполне удовлетворительные результаты. Советский негатив нами полностью освоен для производства звуковых и цветных художественных фильм.

Израсходовано пленки на изображение пятнадцать тысяч семьсот метров (сюда входит пересъемка — три тысячи метров) при лимите шестнадцать тысяч восемьсот метров. На звукозапись лимит пленки установлен двадцать тысяч метров, израсходовано четырнадцать тысяч метров (в том числе пересъемка). Лимиты пленки установлены из расчета метража картины две тысячи четыреста метров. Сдана картина метражом две тысячи шестьсот метров.

В отношении финансовых затрат в фильме мы не имеем окончательных данных, но несомненно, что из установленных лимитов мы не вышли...

Сегодня мы рапортуем, что взятые на себя обязательства мы выполнили. Успешному выполнению этих обязательств способствовал впервые осуществленный нами в советской кинематографии метод предварительных репетиций фильма...».

Писали мы в рапорте и о том, что, предварительно срепетировав весь фильм и просмотрев его в спектакле, мы не только проверили всю композицию картины, но и прокорректировали каждый образ в его актерском исполнении. Всякие «случайности» в процессе съемок (переделки сценария, замены актеров и т. д.) при этом были исключены. С первого же дня съемки для нас стало очевидным, что для творческой работы в павильоне почти не осталось места. Основной творческий процесс был завершён в процессе репетиций.

Мы с полным основанием брали на себя смелость утверждать, что если бы фабрика шла в уровень с темпами нашей работы, то фильм был бы снят не за два месяца, а в более короткий срок. Мешали нам несвоевременная сдача декораций постановочным цехом, небеспеченность негативной пленкой. Нас задерживала работа лаборатории, которая не сдавала материалов в срок, заставляя нас работать вслепую, на неизвестных эмульсиях. Качество лабораторной работы было низко и не давало полного представления о качестве советского негатива. Примером нечеткой работы лаборатории может служить факт разложения эмульсии негатива декорации «Аптека», происшедшего, по нашему мнению, вследствие несвоевременной проявки (негатив не проявлялся в течение двадцати одного дня). В результате мы вынуждены были восстанавливать декорацию, тратить шесть дней съемки, что при сжатых сроках нашей постановки создавало ошутимый прорыв, ликвидированный ценой излишнего напряжения всей группы.

Значительно тормозила работу нашей группы небрежная, недоброкачественная работа с нестандартным негативом (картина снята на семи различных эмульсиях). Нам часто присылали заведомый брак (царапины, засветка), который тут же приходилось отправлять обратно. Пленка присылалась кусками по двадцать-тридцать метров, вследствие чего на частую перезарядку уходила масса времени.

Высоко была оценена наша работа на творческой коллегии Главного управления кинофотопромышленности: «...Этот метод — начало действительного планирования

себестоимости (безобразно у нас высокой, 390—400 тысяч средняя звуковая картина), сроков выпуска фильм, сводя их до минимума (два-три месяца, как в данном случае) и еще одного важного компонента — актера и его работы.

С этой точки зрения опыт т. Кулешова надо всячески приветствовать и распространять в производстве, тем более что этим методом у нас работают ряд мастеров, в том числе такие мастера, как Гр. Козинцев и Л. Трауберг.

Надо отметить еще одно весьма важное обстоятельство в работе бригады т. Кулешова — это полное освоение советской пленки до негатива включительно. Работать на нашем негативе, как это делает т. Кулешов, а за ним и другой энтузиаст советской пленки — М. Ромм,— пока еще трудное дело...»

Таким образом, победа «репетиционного метода» была признана и кинематографической общественностью и руководством.

Предварительные репетиции «Утешителя» проводились просто. Репетиционную площадку мы устроили по образцу сцены в Первой государственной школе кинематографии (помните, «кино без пленки»). «Сцену» мы усовершенствовали, поместив в центре вращающийся диск — это позволило быстро менять обстановку, поворачивать актеров во время действия (учет различных съемочных направлений), показывать проходы (диск вращался, а идущие актеры оставались на месте).

Когда вся актерская игра в картине была 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. Был выверен и уточнен сценарий, музыка, подготовлены костюмы, главный реквизит. Ассистент режиссера * С. Скворцов рассказывал по этому поводу:

«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 подбира-

* В то время ассистент режиссера выполнял теперешние обязанности второго режиссера, режиссеров-постановщиков тогда не было.— Л. К.

лись 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».

Кулешов был и художником на картине. К «спектаклям» мы приурочили выставку эскизов декораций, костюмов, реквизита, построек на натуре и режиссерских зарисовок «по поводу» картины. Выставка еще более дополняла экспликацию будущего фильма.

Картина состояла из трех составных, переплетающихся между собой частей: 1) реальная жизнь в тюрьме и эпизод с Джимом Валентайном; 2) рассказ «Метаморфоза Джима Валентайна», сочиненный писателем; 3) эпизод из жизни приказчицы Дульси, которую авторы выводят в качестве типичной читательницы «утешительской» литературы.

Эпизод с приказчицей Дульси поставлен авторами между реальной жизнью и вымышленным рассказом. Дульси принадлежит к обширному слою тех трудящихся Запада и Америки, сознание которых не доросло до революционного понимания действительности. Ее эксплуатируют, ее выгоняют с работы, она продает себя. Ее покупают, может быть, тот самый сыщик, грязный и грубый, которого писатель изобразил в рассказе сентиментальным идеалистом. 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.

В режиссерском решении каждая из трех линий фильма должна была иметь свой характер, свой стиль, и в то же время все три части необходимо было подчинить общему стилю, общему замыслу.

Одним из путей к решению этой трудной задачи мы выбрали предварительные рисунки, характеризующие бу-

дущую картину (рисунки «по поводу» вещи), будущих героев, их «тип» и особенности.

Так как в одном лице соединились один из авторов сценария, режиссер-постановщик и художник фильма, то единство стиля постановки при стиливой разнохарактерности ее составных частей представлялось осуществимым. (Основным автором сценария был наш близкий друг — Александр Львович Курс — человек замечательный во всех отношениях.)

Решающим фактором в достижении единства стиля при разнохарактерности трех сюжетных линий оказались сами репетиции, возможность проверки и сопоставления отдельных элементов вещи, а также возможность наблюдения развития ролей в их последовательности.

«Рассказ, сочиненный писателем», шел 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 стиливую окраску этой «вымышленной» части картины. В «парадных» экземплярах картины один из фрагментов «рассказа» был сделан цветным. Его снимал оператор Г. Кабалов.

Не трудно догадаться, что решающую роль в картине играл композитор, и, надо отдать должное Зиновию Петровичу Фельдману, он отлично выполнил свою задачу, создав к фильму прекрасную, очень смелую по оркестровке музыку.

Гармоничной слитности музыки и действия «рассказа», конечно, достигнуть бы не удалось, если бы не метод предварительных репетиций. Фельдман написал музыку заранее, по ней мы репетировали под метроном, а в ходе репетиций композитор исправлял и переделывал клавиш.

Над картиной работалось легко. Актерский коллектив был дружным. Исполнитель роли героя фильма И. Новосельцев, так же как и К. Хохлов, В. Ковригин, А. Файт, А. Горчилин, к делу относились любовно.

Таким был весь творческий коллектив съемочной группы. В особенности необходимо отметить работу звукокоординатора Л. Оболенского и его ученика звукооператора Н. Озорнова.

Чрезвычайно приятно было работать с негром Вейландом Роддом (позднее он окончил ГИТИС и стал театраль-

ным режиссером). Родд отличался исключительной ритмичностью, превосходными актерскими данными, красивым голосом и чудесной эмоциональностью. Родд мечтал сыграть Пушкина. Он нам рассказал, что негры считают Пушкина своим национальным поэтом.

В те времена Родд едва-едва говорил по-русски, но старание в работе и учении было у него поразительным, так что к концу картины с ним можно было с легкостью изъясняться на русском языке.

Вспоминается, как однажды к нам в студию в гости приехал известный американский режиссер Мальстоун. По предложению дирекции мы должны были показать знаменитости куски из еще неоконченного «Утешителя».

Собрали группу и устроили просмотр. Когда сеанс был окончен, к нам подошел Мальстоун.

Мальстоун остался чрезвычайно доволен показанным ему материалом. Он нашел верными обстановку, людей, атмосферу фильма.

Снова настоящим тонким художником показал себя на «Утешителе» оператор Кузнецов. Он и до этого снимал превосходно, по-настоящему художественно («По закону», «Ваша знакомая», «Сорок сердец», «Горизонт»), но в «Утешителе» Кузнецов продемонстрировал особо высокий класс работы как в творческом отношении, так и в техническом.

Исключительно удалась Кузнецову съемка в декорации комнаты Дульси, где он сумел органически ввести в действие свет (выразительна была соседка Дульси, показанная только тенью на стене, и огромная тень сыщика Прайса, в гневе размахивающего ковбойской шляпой и тростью). Прекрасно снял Кузнецов коридор, создав большую перспективу и остроумно использовав мелкие осколки зеркал, заставив их изображать светящиеся газовые рожки.

В этой же декорации удалось добиться интересной «звуковой перспективы».

Но об этом пусть расскажет звукооформитель и звукооператор Оболенский.

Вот что он пишет:

«Многоплановость построения фильма повлекла за собой и многоплановость решения звуковой партитуры.

Реальный Биль Портер — это жестокая действительность.

Портер-утешитель (О. Генри) — выдуманная действительность. Да к тому же еще и в пародийной трактовке.

Тонкий стилист композитор Зиновий Фельдман прекрасно поддерживает своей музыкой «рассказ-утешение». Он то смеется, то скрипит колесами дилижанса, то подчеркнута сентиментален, то ироничен. Оркеструет прозрачно, часто использует соло отдельных инструментов или групп, в особенности деревянных. Рассказ О. Генри о Валентайне вплетается узором в ткань этой музыки.

И тогда мы приходим к мысли, что у нас получается нечто вроде концерта О. Генри — Портера с оркестром, своеобразное соревнование речи с оркестром. Они и объединены общей полифонией и разбединены в то же время. Ну что же. Так и решаем.

Но опять упираемся в недостатки техники. Опять в невозможность перезаписать, наложить речь на оркестр. И О. Генри — Портер и оркестр — в одной студии. Два микрофона противопоказаны, потому что они только засоряют, загромаждают звуковую картину. И мы решаем снимать этот концерт с одного микрофона.

Но его нужно поднять на «журавле» довольно высоко. На студии уже эмпирически найдена для него оптимальная точка для записи оркестра. Эта точка стабильна. Но у нас подвижен Портер. И мы подсаживаем его к микрофону на двухметровой практикабель. Теперь все дело только в одной ручке усилителя «громче — тише». Теперь только следить за партитурой, которая у меня в руках.

Прибавить — и оркестр выходит на первый план.

Убавить — и оркестр звучит приглушенно, а на первый план выплывает речь.

Еще одна деталь: глуховатый голос заикающегося Портера в реальной обстановке надо перевести в иной строй, строй «выдуманного, утешительного мира».

К. П. Хохлов говорит тонально выше. Но этого кажется мало. И мы мудрим с техниками лаборатории, срезая низкие призвуки голоса, то есть делаем то, что теперь называется коррекцией. Исправляем тембр в нужное нам качество.

Голос Портера звенит...

Искать фактуру звука крайне интересно, когда работа эта предусмотрена сценарием.

Помню два эпизода.

По огромному коридору идет начальник тюрьмы и повторяет вопрос: «Жалоб нет?». Монотонно. Безответно...

По мере удаления голос, естественно, звучит тише. Но мы выводим актера на клетку лестницы, что у входа в студию, и уже тихо, с другого микрофона, записываем голос не только «тихо-далеко», но «далеко-гулко».

Эффект пространства получается. В образе он контрастирует с тесным, замкнутым пространством камеры, где сидит Валентайн.

Получив удовлетворительно этот эффект, мы используем его в другой сцене, но еще драматичнее.

На тележке везут мертвого Валентайна. Скрипят колеса. Надо довести этот скрип до истерики, до вопля, чтобы он завершился в кульминации бунтом арестантов.

Звук скрипа с постепенным нарастанием громкости начинаем записывать в студии, потом продолжаем запись в пролете лестницы, затем вносим в звук искажения, хрипы, призвуки, так что звук уже перестает быть реальным и становится невыносимым. А это и требовалось для перевода сцены в новое качество, во взрыв, в бунт!

Нагнетание, подготовка к взрыву были решены только разработкой звукового ряда.

Так мы начинали исследования сил, скрытых в новом качестве кинематографа — в его звуковом сегодня».

С большими техническими затруднениями встретился оператор изображения К. Кузнецов. Советская негативная пленка только осваивалась. В те времена она не имела стандартной эмульсии — все куски были разные. Упаковывалась пленка в мелкие ролики, не превышавшие в лучшем случае семьдесят-восемьдесят метров (а обычно двадцать-тридцать метров). Метраж на коробках часто указывался неправильно. И, наконец, самое главное — пленка еще не была чувствительна к полуваттному свету. Поэтому приходилось снимать с дуговой аппаратурой, а она трещит и шумит даже на постоянном токе — отсюда возникли невероятные трудности в работе обоих операторов — и изображения и звука. Они ссорились, но побеждали все препятствия и оставались друзьями.

Выше было сказано, что нам пришлось переснимать большую по метражу декорацию «Аптека». Случилось и новое «несчастье» — у Хохлова на виске появился огромный фурункул, но делать было нечего, мы продолжали снимать, стараясь, где возможно, поворачивать актера к аппарату так, чтобы это не было заметно.

Несмотря на «объективные» причины, препятствия были преодолены. Бывали дни, когда мы снимали в сме-

ну семьдесят планов (попробуйте это сделать без предварительных репетиций!).

Говоря о картине, нельзя еще раз не упомянуть о таком замечательном члене нашей съемочной группы, как Сергей Константинович Скворцов.

Как помнит читатель, Скворцов начал работать с нами еще с «Горизонта». До этого он учился в Ленинграде в Институте искусств на кинематографическом отделении; окончив институт, приехал в Москву. На съемках «Горизонта» Скворцов показал себя отличным работником, хорошо знающим сценарное дело, культурным, всесторонне образованным человеком с хорошим художественным вкусом, любящим и знающим кинематографию и умеющим по-настоящему целеустремленно, упорно работать. Одним из недостатков Сергея Константиновича мы считаем его излишнюю скромность. Одним из его достоинств мы считаем особенную любовь к материальной культуре; в вопросах быта, костюмов, реквизита он был подлинным художником. Еще в «Горизонте» Скворцов в этом отношении проявил себя блестяще, а в «Великом утешителе» его работа была просто виртуозной — так он изучил эпоху и быт картины, так подмечал и находил все тонкости, все подробности в определении атмосферы действия, которая по распределению обязанностей попала в сферу его руководства.

Несколько слов о значении «Великого утешителя» в нашей творческой практике и в истории развития кинематографии вообще.

Мы не боимся быть нескромными, но убеждены, что фильм был сделан с как бы предвидением далекого будущего — его усложненное композиционное построение современно для фильмов шестидесятых годов.

В нашей биографии мы считаем лучшими три фильма: «Приключения мистера Веста в стране большевиков», «По закону» и «Великий утешитель».

Пресса «Утешителя» была в общем-то неплохой. Но мы также читали и слышали упреки за оторванность от советской действительности, за «формализм», за условности показа тюрьмы, за неудачу исполнителя роли О. Генри (после этих упреков мы на производстве не работали семь лет, но, разумеется, продолжали учить во ВГИКе).

Сначала о главном, об идейной стороне фильма. Да, фильм был сделан не на материале советской действительности, он был сделан на материале американской

действительности конца прошлого века, на том материале, который мы хорошо знали. Но идея фильма была нам близка в тридцатые годы, близка и сейчас, в шестидесятые, и будет близка и в семидесятые. Эта идея заключена в постановке проблемы о восприятии и подаче действительности художником. Фильм направлен на борьбу с утешительством, неправдой в искусстве. Он развенчивает и «утешителей» и «утешительство».

Проблема «утешительства» очень широка — она вмещает весь комплекс взаимоотношений художника с жизнью, читателем, зрителем.

В 1965 году ректор ВГИКа профессор Александр Николаевич Грошев, выступая на большом собрании с критикой одного из студенческих фильмов, сделанных на американском материале, сказал про «Великого утешителя», что этот фильм является примером партийного искусства, несмотря на то, что он показывает не советскую жизнь. Мы с удовольствием услышали об этом с трибуны, сожалея лишь о том, что слышим это через тридцать лет после выхода фильма в свет...

Время доказало нашу правоту в идейной направленности «Великого утешителя».

Некоторые критики упрекали нас за неправильную трактовку образа О. Генри, говоря, что Генри не вызывает симпатий и выведен театрално — 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, переставший быть «живым».

Не нам судить, до конца ли справился Хохлов со своей ролью и совсем ли правильна режиссура этой роли, но нам очень хочется, чтобы нас верно поняли, чтобы знали, что мы хотели сказать, создавая такого О. Генри.

Иным критикам не понравился показ тюрьмы, он им кажется схематическим и примитивным. Мы видим другое. По нашему убеждению, показ тюрьмы должен быть аскетическим. В этом ее трагизм. Но неужели жесточайший невероятный скрип погребальной тележки по коридору тюрьмы, равнодушие тюремщиков, и горькие слезы негра, и безумное раскачивание в камере арестанта с табуреткой, и удар табуретки в железную решетку, и кулаки старухи матери, отбивающие барабанную дробь по запертому железному окну дежурного, и вспыхнувший бунт

арестантов, и музыка Фельдмана не создают трагическую картину тюремной жизни?

Мы охотно в своей жизни брались за американский материал — за Джека Лондона, в данном случае за О. Генри.

Делали мы это не только потому, что этот материал нам знаком, но и потому, что эти американские писатели были кумирами советской молодежи. Популярность их, в особенности в комсомольской среде, была очень велика. А мы могли сказать по этому поводу свое слово.

Дохунда — по-таджикски бродяга, бедняк.

«Дохунда» — роман таджикского писателя-классика Садриддина Айни об установлении Советской власти в Таджикистане, об участии в революции бедняка с гор Едгора, всю жизнь отработавшего долги родителей, о любви Едгора к красавице Гюльнор.

По роману Айни литературный сценарий начал делать Осип Максимович Брик.

Пригласили нас работать в Таджиккино наш ученик режиссер Камиль Ярматов (теперь народный артист СССР, режиссер Узбекской киностудии) и директор Таджиккино В. Хабур. Мы должны были организовать и осуществить в Сталинабаде производство первого среднеазиатского звукового фильма. Это было чрезвычайно трудно, потому что в Сталинабаде студии, по существу, не было: был двор с садом и арками, пожарный сарайчик и несколько маленьких комнат под одной крышей. На студии даже не было съемочной камеры, которая могла бы работать от синхронного мотора.

Выпускала студия в основном только немую хронику. В одной из комнат была монтажная. Некоторые монтажницы приходили на работу в парандже и только здесь ее снимали.

В 1935 году мы приехали вместе с Осипом Максимовичем Бриком в Сталинабад. Мы постарались получше узнать Азию. Вокруг все было удивительно: красота и величие природы, необычайность национальных обычаев, смесь нового революционного со старым азиатским и своеобразие людских характеров, костюмов, обстановки. В Средней Азии мы ощутили некоторые библейские мотивы — омовение ног, осликов, чечевичную похлебку. Там все казалось органическим, «само собой разумеющимся».

В одной из поездок по Таджикистану и Узбекистану мы познакомились с автором «Дохунды» Садриддином Айни, которому сценарий Брика очень понравился. Ездили мы в Самарканд, Бухару, в Вахшскую долину, в Гиссар, в Курган-Тюбе, на Шахристанский перевал. Побывали на хлопковых полях, в диких зарослях тугая, в горных

кишлаках — всюду. Присутствовали при темпераментной народной игре всадников — козлодрании и даже снимали ее на фото. Мое фото «Всадники» было напечатано в «Правде». Мы вообще очень много фотографировали, собирая материал для фильма.

Одну из поездок мы совершили из Москвы в Сталинабад на автомашине (об этом мы еще напишем).

Мы много путешествовали. Брик написал отличный сценарий, который потом, уже в Москве, режиссерски дорабатывался.

В Москве нам удалось достать редчайшие книги о Средней Азии, и мы с жадностью их изучали. Пришлось очень тщательно исследовать даже Коран.

Параллельно оператор К. Кузнецов и его помощник — гетековец И. Барамыков готовили для Таджиккино звуковую киноаппаратуру.

Окончательно сформировалась съемочная группа: со-режиссер С. Скворцов, операторы Кузнецов и Барамыков, директор группы Г. Харламов. В ролях: Едгор — Камиль Ярматов, Гюльнор — Тася Рахманова (гетековка, впоследствии жена Ярматова), Азим-шах — С. Комаров, аксакал — Р. Петров. Эмиром Бухарским должен был быть режиссер Александр Столпер (!), ассистентом в группе был Томский. Он всегда все путал: кишлак называл шашлыком, медресе — мерседесом, меня — Львом Абрамовичем (всерьез!), но администратором был превосходным.

Сценарий был сделан в нескольких вариантах: 1) литературный, как это делалось всеми; 2) режиссерский предварительный, в котором литературный текст группировался в режиссерском замысле и обильно был снабжен иллюстративными материалами «по поводу постановки» — фото мест действия, костюмов, исторических зданий, портреты азиатского типажа и т. д.; 3) режиссерский 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.

Сделав сценарий и прорепетировав актерские сцены в снятом специально помещении, мы приступили к работе над фильмом — сняли небольшую часть природы в Средней Азии, а павильоны — в Москве.

После завершения московских съемок мы повезли материал в Сталинабад... и здесь случилась катастрофа.

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.

Нас спасла изумительная четкость работы директора группы Г. Д. Харламова — он записывал каждое наше действие, каждый поступок и хранил в идеальном порядке все документы, поэтому к нам придраться никак не смогли.

Работники студии во главе с Камилем Ярматовым с нами тепло простились, и мы благополучно уехали в Москву, с сожалением оставив незаконченной полюбившуюся нам картину.

Не скроем: нам все это было очень тяжело и горько!

Снова началась работа только во ВГИКе, которую мы, к счастью, на время съемок «Дохунды» не бросали, так как регулярно бывали в Москве.

Теперь «Дохунда» по другому сценарию снята нашим учеником Б. Кимягаровым.

Мы уже писали, что после «Великого утешителя» для нас снова начались трудные дни. Мы не снимали.

Причина сдержанного отношения к нам на производстве была прежняя — кое-кто все еще считал Кулешова формалистом. Но работой во ВГИКе (тогда это был просто ГИК — без В) и на курсах типа «Академии» мы были обеспечены и отдавали этому делу, которое очень любили, все свои силы.

Кроме того, некоторые руководители кинематографии начали брать у меня уроки, для чего они приезжали ко мне домой и усердно слушали лекции. (Тогда для руководящих работников всех специальностей было введено обязательное повышение квалификации, для чего предоставлялась возможность индивидуальных занятий.) На этих лекциях мои слушатели убедились, что я — обыкновенный честный художник и никакими формалистическими «болезнями» не страдаю.

Но тем не менее снимать картины мне не давали!

Я в это время усиленно работал над окончанием «Основ кинорежиссуры». В учебник была включена малоизвестная в то время статья С. М. Эйзенштейна «Монтаж 1938». Теперь эта статья признана всеми и вошла в золотой фонд мировой кинематографической науки.

Наконец мы с Хохловой написали письмо депутату Верховного Совета, народному артисту СССР Ивану Михайловичу Москвину.

/ Хлопоты И. М. Москвина и мои лекции руководящим / работникам дали свои результаты. Мне предложили снять сценарий А. Витензона о жизни детей сибирского i... села — «Сибиряки».

/^ В фильме снимались дети и отличные взрослые актеры — Д. Орлов, Д. Сагал, Т. Альцева, А. Хохлова, Г. Милляр, А. Файт. Две студентки ВГИКа — А. Харитоновна и М. Виноградова — исполняли роли девочек.

Со мной работали также С. Скворцов, Л. Оболенский и звукооператор Н. Озорнов.

Судьба нас столкнула на этой картине с замечательным оператором Михаилом Николаевичем Кирилловым — мастером света, дорисовок и прочих комбинированных

съемок. Кириллов научил меня пользоваться «ретушью» декораций и обстановки — там, где света не хватало, мы с Кирилловым дорисовывали его мелом (на перилах, стульях и других деталях). Дорисовывали свет мы и от ламп, и из окон, применяя метод оптического совмещения — дорисовка делалась на стекле перед камерой.

Очень интересна была работа с детьми — мы им рассказывали содержание сцен, а разыгрывали их они своими словами, и это получалось свежо, естественно — совсем как в жизни. (Литературная основа сценария позволяла проводить этот эксперимент — текст становился только лучше.)

Участие в фильме детей, у которых было свое, особое отношение к Сталину, подсказало мне многое в работе над этим образом.

Мы трактовали его необычно для тех лет. Это был не парадный портрет, а сказочный, с чертами волшебника.

На роль Сталина мы пробовали разных актеров: Ираклия Андроникова, Льва Свердлина, но разрешили нам снимать только М. Геловани.

Для «Сибиряков» был сделан подробный сценарий с зарисованными кадрами. Их делал по моим эскизам режиссер-художник Е. Некрасов (он же до этого сделал рисунки кадров для гоголевского эпизода «Смерть Андрия» в «Основах кинорежиссуры»).

В режиссерском сценарии «Сибиряков» была уточнена и усовершенствована система графической записи звука, которая была мною подробно описана в «Основах кинорежиссуры».

В настоящее время все чаще раздаются голоса против зарисованных по кадрам сценариев, потому что они будто бы сводят на нет работу над созданием актерского образа. Это совершеннейшее заблуждение. «Рисованный» сценарий не буква, а руководство к действию. Это — процесс «думания кадрами», которые потом, во время непосредственной работы с актером, создающим образ, видоизменяются.

Нельзя, предварительно не видя, не «предполагая» кадры, работать над фильмом. Лучше, конечно, если они рождаются после (или параллельно) репетиции с актером, поэтому репетиционный метод — самый правильный в кинематографии. Но он ни в коей мере не отменяет рисованные кадры.

Очень интересно при съемках фильма прошла работа на натуре как с оператором, так и со звукооператором.

Во-первых, для экономии времени и затрат мы решили снимать натуру в радиусе одного километра и точной кадровой действительно нашли в этом ограниченном пространстве все, что нам было нужно.

Во-вторых, мы решили все снимать синхронно и получили поразительные по красоте настоящие голоса природы — «пение» лягушек, кукушки, петухов, пение птиц. Ведь тонировка — ложь, а синхронность — правда.

Кириллов применил замечательный способ съемки проходов и панорам длиннофокусной оптикой (со штатива). Снятые им планы чрезвычайно пластичны и убедительны. Тогда это считалось нарушением операторских канонов.

Особо удались в фильме проходы детей по болоту, охота на глухаря, весенние лягушки, деревья, снятые снизу панорамой с точки зрения раненого мальчика, которого везут на телеге.

Теперь эти кадры цитируются во многих фильмах, и уже мало кто знает, что их «первооткрыватель» — оператор Кириллов.

Во всяком случае, в «Сибиряках», как нам кажется, при содействии талантливейших Кириллова и Озорнова нам удалось выразить и запечатлеть свою восторженную любовь к русской природе.

Хороша была музыка в «Сибиряках» композитора Зиновия Фельдмана.

«Сибиряки» хорошо были приняты прессой, и нас за формализм не ругали.

И мы не жалеем, что сняли этот фильм с такой необычной для нас тематикой. Он был интересен для нас (~ особыми приемами режиссерской работы с детьми, своим --поэтическим языком, показом природы.

Позднее, в войну, мы вновь снимали фильмы с участием детей и делали это с радостью.

Во время сдачи «Сибиряков» председатель Комитета по делам кинематографии И. Г. Большаков сделал нам предложение, от которого мы всеми силами пытались отказаться. Но Большаков и дирекция «Союздетфильма» настаивали на своем. Пришлось согласиться на утомительную и невеселую работу, вместо того чтобы поехать в отпуск,— в общем, мы попали в неприятную историю.

Об этой истории рассказал в свое время в газете «Кино» рецензент фильма В. Шахматов.

«Картина «Случай в вулкане» — писал он,— имеет очень длинную и невеселую историю. Вначале она считалась сугубо приключенческой лентой. Однако никакого приключенческого фильма не получилось, как не получилось фильма вообще. Снятый материал был неинтересным, однотонным, крайне неполноценным.

Тогда окончание постановки было поручено другому режиссеру. «Окончания» по сути дела никакого не получилось, потому что новый постановщик настоял на замене всех актеров и фактически картину переснял сначала. Когда работа подходила к концу, перед художественным советом студии предстал весьма сомнительный киноматериал...

Профессионально картина была сделана бледно и невыразительно. И тогда, после долгих и горьких мучений, завершение было поручено Л. Кулешову и А. Хохловой.

Эти режиссеры... в две-три недели пересняли почти половину картины, значительно переделали при участии О. Брика сценарий, перемонтировали остальной материал и в результате привели картину на экран...»

В студийной газете Л. Кулешов писал:

«Необходимо было исправить • — переснять и смонтировать картину в двадцать восемь дней.

Изучив материал картины, мы пришли к выводу, что картину в представленный срок исправить нельзя. Попробовали отказаться от работы, но дирекция студии нашего отказа не приняла и предложила «рискнуть».

Осип Максимович Брик в несколько дней набросал специальный план будущих пересъемок с тем, чтобы окончательно написать новый сценарий в процессе съ-

мочного периода — иначе поступить было невозможно. На решение поставленных перед нами задач оставались считанные часы. Начиная «третий вариант» картины, мы провели производственное совещание съемочной группы, на котором наметили план работы и формы его выполнения. Ведь мы не могли своевременно составить список необходимого нам реквизита, декораций, костюмов и т. п., не могли в установленные сроки сдавать заказы цехам. Также мы не могли заранее тщательно репетировать всю картину с актерами, а предстояло снять заново примерно две трети, а может быть, даже три четверти картины.

На что же мы рассчитывали, берясь за эту работу?

Основным, решающим фактором в нашей работе мы считали соединение профессионализма, изобретательности и упорства.

Ведь нам предстояло снять морские пейзажи, извергающийся вулкан, гигантский кратер, вулканическую лаву — снять в несколько дней сложные декорации в маленьких павильонах (большой павильон был занят другими до конца декабря).

Опыт работы над «Сибиряками» показал, что с комбинированными съемками можно делать чудеса, и мы решили переснять фильм в основном методом комбинированных съемок, руководство которыми взял на себя оператор Кириллов.

Съемки чисто актерских, игровых кусков были возложены на оператора Л. Форестье.

Таким образом, работа велась параллельно двумя операторами, что, конечно, увеличило наши производственные возможности.

3 декабря мы сняли первую декорацию — «номер гостиницы», которая должна была определить стиль работы в дальнейшем, характер игры актеров, профилирующий тон всего фильма.

Не имея возможности репетировать с актерами заранее, мы пытались возможно тщательнее репетировать перед съемками.

Первый день работы прошел удачно, и... мы вошли в вынужденный простой: не было актера Алейникова, отказался приехать актер, исполняющий роль боцмана, не было свободных павильонов. Кроме того, не было съемочной камеры «Рapid», без которой мы не могли снимать макеты (при съемках нормальной камерой слишком быстро шел дым).

Так мы простояли одиннадцать дней и, следовательно, должны были закончить съемку, монтаж и перезапись почти целой полнометражной картины в семнадцать дней.

Группе удалось с этой задачей справиться, и не в семнадцать, а в четырнадцать дней, правда, потом набежало еще три дня вынужденного простоя.

Срок работы поистине рекордный, а секрет этого рекорда надо искать в людях. Люди нашей группы работали один лучше другого.

Начнем с консультанта по сценарию.

О. М. Брику надо было написать разработку и диалоги, что он и сделал в установленные сроки. Но, кроме того, сценарист Брик переделывал и отделивал только что написанное и уже принятое, репетировал вместе с режиссером сцены, помогал ассистентам, перематывал пленку, искал потерянные куски, носил коробки с пленкой с пятого этажа на первый и обратно, беседовал с актерами, «бегал в лавочку» за мандаринами, кипятил чай, помогал в монтаже, помогал в перезаписи, поддерживал в группе доброе, веселое настроение, приходил на работу в шесть часов утра, уходил в три ночи, а в наиболее напряженные дни совсем не спал и не уходил домой. Кроме всего перечисленного Брик одновременно делал надписи к нему варианту «Сибиряков» (эту работу мы должны были сделать параллельно).

Оператор Кириллов достаточно получил от меня справедливых похвал за работу по «Сибирякам», но в новой картине он превзошел самого себя. Если посмотреть внимательно картину на экране и представить себе, как на нее должна была составляться смета в нормальных условиях, то станет очевидным, что картина расценивалась очень дорого и была рассчитана на долгие сроки постановки. Кириллов сумел показать огромных масштабов декорации и «натуру» в маленьких павильонах, он сумел заснять гигантские вулканические катастрофы, не выходя с территории студии. Он сделал это не один, а совместно со своими друзьями, подлинными энтузиастами комбинированных съемок, такими, как К. Алексеев, Н. Левин (создатель макетов), П. Адамов, А. Спиридонов.

Мне рассказывали наши «сметчики», что в Комитете по делам кинематографии обыкновенно не утверждали договоров на работы по комбинированным съемкам, потому что считали нормальным сроком их выполнения несколько месяцев. Наши «комбинаторы» под руководством Кириллова выполнили работу в четырнадцать дней

при превосходном художественном качестве комбинированных кадров и этим «опрокинули» все нормы.

Директор картины Г. Кундрат, ассистенты М. Пугачевская-Шехтер, И. Градов, помреж Ю. Филановский работали очень четко. Уже говорилось, что заранее невозможно было уточнить вызов актеров, необходимый реквизит, костюмы и т. п. Однако всегда к съемкам все было готово, а ведь мы знаем, что зачастую при нормальных темпах работы съемки задерживаются из-за ошибок ассистентов. Кстати, не показал ли этот опыт работы, что нормы, установленные нашими цехами для выполнения заказов, устарели и требуют немедленного пересмотра?

Ассистенты самостоятельно вместе с оператором Б. Монастырским провели ряд пересъемок и сделали это очень хорошо. Один раз ассистенты стали втупик, когда Кириллов потребовал от них за несколько часов пригласить семерых лилипутов. Но скоро выход был найден — лилипутов заменили детьми, и все получилось очень хорошо.

Оператор игровых (не комбинированных) сцен Луи Форестье дал прекрасную фотографию, работая днем и ночью. Скрывая от всех нас серьезную и мучительную болезнь, Форестье не отходил от аппарата до тех пор, пока ему не сделалось плохо и его не пришлось насильно отправить в постель.

Композитор Блок написал музыку к картине также в рекордные сроки, самостоятельно (без режиссера и звукооператора) ее записал и бесперебойно снабжал нас во время монтажа необходимыми музыкальными кусками. Все это пришлось Блоку делать «вслепую», по моим рассказам. Заснятого материала Блок не видел и не мог видеть — его не было.

Художник Богуславский четко и бесперебойно ставил нам декорации и сумел принаравливать задуманное к габаритам предоставляемых павильонов. Большую помощь ему оказал художник-ветеран С. В. Козловский — легендарный «дядя Сережа».

Особо следует отметить работу наших актеров. В моей производственной практике я встречал актеров разных характеров, некоторые из них, не скрою, были «знамениты» своими капризами и недисциплинированностью. За все время работы над фильмом я ни разу ни у одного актера не смог заметить усталости, сомнений, капризов, нервозности. Это был поистине великолепный, веселый, работоспособный, ударный авторский коллектив. Я не

могу выделить ни одного из исполнителей — один работал лучше и веселее другого, я могу их перечислить: М. Трояновский, А. Лисовский, А. Гречаный, А. Файт, Л. Смирнова, П. Алейников, В. Шишкин, И. Бобров, виковцы М. Швейцер и Л. Мацулевич.

Хохлова помимо непосредственной работы со мной по всем компонентам картины сумела, кроме того, уложить монтажный период всего фильма в двое суток. Мы видим, как на ритмическую подгонку звука к действию другие группы тратят чуть ли не месяцы, а Хохлова подобную работу провела буквально молниеносно.

Работа ассистента по монтажу Рутштейн, приглашенной нами на гастроли, также чрезвычайно показательна. Подумать только: около шести часов утра 30 января примерно пятьсот метров эпизода «кратер» нечем было озвучивать — у нас не было ни одного взрыва, ни одного «треска», ни одного сильного шума, а через несколько часов должна была начаться перезапись. Я был в отчаянии — вся работа срывалась. И вот из чужих корзин, из брака, из запасов заведующей монтажной было найдено озвучание для всего «кратера» — перезапись состоялась, честь группы не была посрамлена.

Можно сказать много добрых слов о доблестях монтажниц Рутштейн, Григорьевой и Сорокиной; повторяю, полнометражная звуковая картина смонтирована за двое суток, и это сделали перечисленные мною люди.

Наконец, необходимо отметить исключительное внимание к нашей работе дирекции студии (К. Фролов, Л. Сааков). Ведь мы снимали и монтировали, непрерывно импровизируя (конечно, в пределах и нормах утвержденного плана). Дирекция студии сумела предоставить нам полную свободу в работе и в то же время контролировала ее — спокойно, внимательно и тактично, почти незаметно для нас.

Меня, может быть, упрекнул за восторженный тон, но я не стыжусь его: я работал с замечательными людьми, я согласился почти на невыполнимое, потому что верил в силы и возможности работающего со мной коллектива.

И если я сейчас влюблен в свою съемочную группу и в студию, я не боюсь, не в пример всем влюбленным, заявить об этом громким голосом — во всеуслышание.

В это время пришло письмо от И. Г. Большакова.

«Проведенная Вами работа по исправлению и доведению до конца картины «Случай в вулкане» позволила Комитету по делам кинематографии выпустить удовлет-

ворительную картину, в то время как ранее отснятый по этой картине материал являлся полным художественным браком.

Благодаря умелой организации труда, широкому применению новых методов съемки, а также чрезвычайно напряженной работе как Вашей лично, так и работающего с Вами коллектива окончание картины произведено в чрезвычайно короткий срок. Этой работой возвращена государству огромная сумма государственных средств, непроизводительно затраченных на протяжении двух лет съемочными коллективами картины.

Комитет по делам кинематографии выражает Вам благодарность за умело и оперативно проведенную работу.

Председатель Комитета по делам кинематографии при СНК СССР

И. Большаков».

«Случай в вулкане» имел производственный эффект. Но надеяться на эффект художественный было безнадежным делом. И поэтому работа по режиссерской консультации этой картины осталась в наших воспоминаниях как дело в творческом и этическом плане неприглядное и неприятное. К этому следует добавить, что неудачи предыдущих постановщиков были случайным, и наше положение перед ними — милейшими людьми, добрыми товарищами и хорошими режиссерами — было чрезвычайно двойственным. Но как мы могли поступить иначе, если речь шла о спасении больших государственных средств?

Вспоминая этот период, хочется подробнее рассказать об Осипе Максимовиче Брике — одном из авторов хрестоматийного кинопроизведения «Потомок Чингис-хана». Значение Брика не исчерпывается его авторскими сценарными работами, он интересен как «солдат нашей профессии», как кинематографист-профессионал, знаток сценарного дела. Вероятно, невозможно перечислить то количество картин и сценариев, которые Брик помог сделать и советами, и переделками, и улучшениями. А сколько он написал сценариев анонимных или подписанных чужими именами, руководствуясь не корыстными целями, а огромной любовью к своей профессии, чувством дружбы, чувством дисциплины и ответственности перед производством. Брик был долгое время штатным работником

«Межрабпом-Русь», «Межрабпомфильм», «Союздетфильм». Страстность, поразительная серьезность, с которой он относился к работе, воистину замечательны и являются примером исключительной добросовестности и трудолюбия.

Брик всегда тщательно изучал материал попавших к нему в обработку сценариев. Он умел «рыться» в книгах, находить редчайшие факты, детали, описания. Он не боялся выезжать на места, изучать обстановку действия «на корню». В ряде своих сценарных работ Осип Максимович был не только литератором или профессиональным сценаристом, но и вносил в свое творчество значительную долю режиссерского начала как знаток своей профессии, как опытный мастер кинематографии. Вот почему он не считал, что его работа кончалась за письменным столом; он систематически бывал на съемках, принимал деятельное участие в работе съемочных групп, помогал советами и острой критикой, беседовал с актерами, необычайно любившими слушать замечания Осипа Максимовича.

Он, начав работу со сценария, оставался душой картины до ее конца.

Осип Максимович отлично читал и писал стихи. Тексты его либретто к операм, в особенности к «Камаринскому мужику» и «Ивану Грозному», очень хороши. Он был чрезвычайно разносторонним человеком, увлекался шахматами, фотографией, живописью и умел говорить интересно, содержательно буквально со всеми, на всякую тему — так он много знал и так любил живую беседу, в которой узнаешь новое.

Как-то Кулешову пришла в голову мысль попросить друзей ответить на вопрос: что каждый больше всего любит в жизни?

Договорились отвечать честно, искренне, не пытаюсь быть остроумными или оригинальными. Называть можно было несколько объектов любви или увлечений — три, пять, семь, но не больше.

Брик написал следующее:

Рыться в книгах.

Думать и говорить о проблемах искусства.

Изобретательство.

Тратить деньги.

Город и все городское.

«Рыться» в новых городах.

Прийти человеку неожиданно на помощь.

Кулешов:

Работать.

Природу и охоту.

Машины (совершенные механизмы).

Зверушек всяких.

Видеть счастливых людей.

Видеть поверженных врагов.

Хохлова:

Думать.

Двигаться.

Делать искусство (работать в искусстве).

Морской ветер. Весну, кукушку.

Узнавать новое.

А вот что написал Аркадий Гайдар:

Путешествовать вдвоем.

Чтобы считали командиром.

Быстро передвигаться.

Остричь с людьми без вреда для них.

Тайную любовь к женщине (свою, чтобы объект не знал).

Не люблю быть один (не одиночество).

Осип Максимович Брик интересовался всем: и нашей шуточной анкетой, и рассказами инженера о новой машине, и мемуарами ветерана гражданской войны, и новой техникой киносъемки, и последними стихами, и новыми исследованиями о Пушкине, и международными событиями — он жадно любил жизнь, искусство.

Покончив со «Случаем в вулкане», мы начали думать о будущих производственных планах. Основной нашей работой в это время был сценарий о полководце Фрунзе, который мы начали делать с Львом Вениаминовичем Никулиным и Александром Александровичем Фадеевым. Но эта работа не заинтересовала ни одну из студий. Параллельно у Кулешова началась работа с Аркадием Гайдаром над «Командантом снежной крепости».

С Гайдаром мы еще не были знакомы, больше того, Досужие склочники по неизвестным причинам старались нас посорить: Гайдару рассказывали всяческие небывлицы про Кулешова, а Кулешову — про Гайдара. Но, кажется, И. Г. Большакову пришла мысль обязательно творчески связать Кулешова с Гайдаром. Встреча состоялась в кабинете директора студии «Союздетфильм» К. П. Фролова.

Прервав рассказ, хочется сказать несколько слов о Фролове. Он начал свою кинематографическую карьеру

рабочим лаборатории. Рабочие доверили ему управление студией, и он это доверие оправдал. Знали, что он не имеет никакой специальной подготовки, но и знали его склонность к самообразованию. Фролов оказался умным, тактичным человеком, умеющим со всеми находить общий язык. При этом он с достоинством сохранил простоту рабочего человека.

Гайдар и Кулешов холодно познакомились и сговорились поехать на несколько дней в Дом творчества киноработников в Болшеве поработать над отделкой сценария (в основном он был готов).

В Болшеве произошло чудо — мы подружились с писателем накрепко, оказалось, мы так подошли друг к другу, так полюбились, нашли такой общий творческий язык, что совместная работа стала для нас огромным удовлетворением, как будто мы вместе съели сто пудов соли. Сценарий был в три дня сделан, в свободное время мы гуляли, фотографировались, веселились, ходили в лес. А склочников решили проучить. Но жертвой избрали почему-то не их непосредственно, а дирекцию студии, которая — мы это знали — ежеминутно ждала известий о скандале в Болшеве между «отчаянными разбойниками», и поэтому нам никто не звонил по телефону. Тогда Кулешов послал Фролову такую телеграмму: «Ничего не выходит. Скучно». А Гайдар такую: «Трудно работать с зазнавшимся барином». Директора Дома творчества К. П. Кузьмина мы предупредили, чтобы в случае звонков со студии он сказал бы про Гайдара и Кулешова что-нибудь мрачное, а сами пошли гулять в лес. Когда вернулись, Кузьмин сказал, что звонок состоялся, и он отказался позвать нас к телефону, потому что Кулешов и Гайдар сидят запершись в разных комнатах и никуда не выходят. Потом Фролов позвонил еще раз и получил тот же ответ. После этого «чудесного сообщения» мы сели в нашу «эмку» и через час положили готовый сценарий на стол дирекции. Фролов сделал вид, что от нас никаких телеграмм не получал, а потом уверял, что по их тексту понял наши установившиеся отличные взаимоотношения.

22 июня 1941 года Кулешов собирался поехать на охотничий стенд пристрелять свои новые ружья «Пердей» и «Голланд-Голланд». К нему пришел брат — Борис Владимирович. Хохлова пошла на рынок. Ровно в двенадцать часов дня Кулешов включил радио и услышал: «Сегодня в четыре часа утра, без предъявления каких-либо претензий к Советскому Союзу, без объявления войны, германские войска напали на нашу страну...»

Хохлова в это время была на Арбатском рынке. Кругом шла бурная праздничная торговля. На улице внимание Хохловой привлек дипломатический черный автомобиль с развевающимся на крыле флажком со свастикой. В машине сидел типичный фашист с неприятным четко очерченным профилем и светлой шевелюрой зачесанных назад волос.

Потом она увидела людей, стоящих около автомобиля. У всех были странные, бледные, сосредоточенные лица.

Хохлова подумала — должно быть, шофер на кого-нибудь наехал. Но вблизи стояла вторая, наша машина. И у этой машины тоже сгруппировались люди с бледными, взволнованными лицами.

Когда Хохлова вернулась домой, дверь открыл Кулешов — у него было такое же лицо, как у тех людей, стоявших около машин.

— Война!

И словно гигантский занавес спустился и отделил все прожитое от нового, еще не осознанного, но огромного, ответственного, страшного...

Мы сейчас же поехали на студию. Дирекция уже была на месте. Нам предложили забыть 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».

Мы с Гайдаром уехали писать сценарий. Снова Болшево, но это было другое Болшево, не то, которое мы так недавно покинули в отличном расположении духа.

В Доме творчества почти никого не было. Жили мы втроем, сценарист Георг Эдуардович Гребнер (он кончал «Штурм Измаила») и директор Дома Кузьмин с семьей.

Мы целыми днями работали, стараясь передать в сценарии все то, что чувствовали и переживали сами.

В перерывах между работой выходили в сад и говорили о войне. Кулешов, как многие, наивно считал, что все это кончится через несколько месяцев (и это понятно, так хотелось). Гайдар знал, какая наступила война, он предсказывал несколько лет напряженной и тяжелой борьбы.

Это были наши последние прогулки. Через несколько месяцев талантливейший писатель, очаровательный человек Аркадий Гайдар погиб от фашистской пули.

В Болшеве по ночам раздавались тревожные звуки сирен. В просмотрный зал, расположенный в подвальном этаже, приводили детей из соседнего детского сада; они шли в темноте, с няньками, держащими в руках белые ночные горшки, а в хвосте вереницы плелся в убежище местный кот. (Такое шествие детей мы показали потом в фильме «Клятва Тимура».) Сами мы оставались в саду, ходили и говорили о войне, о сценарии, о том, что всех нас ждет.

А один раз сторож по ошибке стал во время воздушной тревоги подавать сигналы химической. Это было особенно страшно. Мы сопровождали детей в убежище с карманными фонариками, а потом снова ходили по саду, настороженно поглядывая в небо.

Когда звучал отбой (это обыкновенно бывало на рассвете), мы все — Гайдар, Кулешов, Хохлова, Гребнер, Кузьмин — ужинали, потом ложились ненадолго спать и снова брались за работу.

Третьего июля мы, как всегда, утром стояли у радио. Диктор сообщил, что будет говорить Сталин. Репродуктор работал плохо, поэтому все придвинулись к нему вплотную.

— Товарищи! Граждане! Братья и сестры!.. К вам обращаюсь я, друзья мои...

После такого необычного обращения многое стало понятным — и масштаб войны, и ее сроки, и ее значение. Надо было подготовиться к гигантской борьбе, к огромным жертвам. Мы молчали почти весь день. А потом сели работать еще серьезнее и сосредоточеннее.

Сценарий «Клятва Тимура» был окончен в десять дней вместо пятнадцати. Одновременно был сдан и режиссерский сценарий — мы с Гайдаром работали параллельно.

Излагать сюжет «Клятвы» не стоит, эту гайдаровскую вещь все читали. Перед нами страница сценария с одним из последних автографов писателя. Звезда с лучами над его подписью — эмблема тимуровцев. Гайдар над своей подписью всегда ставил эту звезду. Сценарий окончен в Болшеве в конце июля 1941 года.

Сдав сценарий, мы приступили к подготовительному периоду. Двадцать второго июля в Москве начались бомбежки.

В первый день фашисты бросали преимущественно зажигательные бомбы. Мы стояли у окна в нашей квартире. За домами полыхало зарево. Послышался очередной специфический «с придыханиями» гул вражеских самолетов.

«Зажигалка» упала на крышу нашего гаража. (Машины у нас уже не было, мы накануне сдали ее военному командованию.) Раздались пулеметные очереди. С неба спустилась осветительная ракета на парашюте. Лучи прожекторов беспрерывно пересекали горизонт. Бухали зенитки.

На рассвете мы вышли на улицу. В глубине догорала школа. Мостовая и тротуары были усеяны осколками зенитных снарядов. Мы подобрали несколько штук на память.

Бомбежки продолжались почти ежедневно. Дети оставались детьми, мальчики в нашем доме (как и во многих других) охотились за «зажигалками». Притаскивали их в квартиру и топили в ванной, хвастаясь друг перед другом «исключительными экземплярами». Взрослому было страшно. Люди большей частью молчали. Одна из фугасок попала в МОГЭС, но свет не погас — только мигнул. Когда очередная бомба разорвалась метрах в ста от нашего дома, в квартире полопалась стекла и треснули потолки. В убежище мы не ходили. Помним, что в час начала налетов очень хотелось спать.

Как-то ездили за город, и нам пришлось видеть налеты за несколько километров от Москвы. Это было жуткое зрелище. Позднее мы его точно воспроизвели в кадрах «Клятвы Тимура». Один раз были в метро, спали на рельсах, подстелив газеты, — наконец можно было выспаться!

Бомбежки страшны, если ничем не занят. Но целеустремленная деятельность ликвидирует страх, а если не ра-

ботать — не дежурить на крыше, не тушить пожаров,— то начинает мучительно сосать «под ложечкой» и на следующий день хочешь есть, а проглотить пищу не можешь — не подчиняется горло.

По утрам слушали рассказы об упавших самолетах, о фашистских летчиках.

Потом на площади Свердлова выставили сбитый фашистский самолет.

Наконец все приготовления к съемке «Клятвы Тимура» были окончены. Часть артистов была приглашена из первой серии — мальчик Лива Шипачев (сын поэта Степана Шипачева), исполнявший роль Тимура, молодая актриса Марина Ковалева (дочь известной певицы), исполнявшая роль Ольги, и другие. Съёмочной группе для проведения съёмок было предложено выехать с детьми в Ульяновск.

Мы отправили наших матерей в Ростов Ярославский к знакомым и стали готовиться к отъезду.

Третьего августа вся наша съёмочная группа выехала из Москвы в товарном поезде. К этому времени большинство сотрудников «Союздетфильма» ушло в народное ополчение. Нас задержали, направив на съёмки. Ушли в ополчение профессора, преподаватели и сотрудники ВГИКа во главе с директором института Д. В. Файнштейном. Многие из них не вернулись...

Большинство членов съёмочной группы ехали в Ульяновск с семьями, мы — одни.

Поезд шел медленно. Были налеты. Но фашистские бомбы нас пощадили.

Место для съёмок мы нашли под Ульяновском в местечке Белый Яр.

Сценарий «Клятва Тимура» еще не был утвержден. ЦК комсомола направило своего работника Дмитрия Сергеевича Писаревского к нам в Белый Яр отредактировать сценарий. Писаревский сделал незначительные замечания, уехал в Москву, где с нетерпением ждал приезда с фронта Гайдара, который обыкновенно не принимал никаких чужих поправок. Гайдар прибыл, прочел сценарий и, к радости Дмитрия Сергеевича, его с легкостью подписал. Затем снова уехал на фронт и уже больше не вернулся...

Приступая к съемкам, весь наш коллектив решил сделать простую, ясную, правдивую картину — близкую и понятную как детям, так и взрослым. Мы хотели сделать картину от всей души, от всего сердца. Мы хотели пока-

зать в картине через переживания детей — переживания и чувства всего нашего народа в дни Великой Отечественной войны. Мы хотели правдиво показать первые дни войны, отобразить атмосферу патриотизма и непоколебимой уверенности в окончательной победе над фашизмом.

Весь съёмочный коллектив работал упорно, страстно и честно. Коллектив был по-военному маленький — не было даже ассистента и помрежа. Работники группы решили трудиться по-военному, и каждый член коллектива, включая и актеров, работал за двоих и троих — по разным специальностям.

Художник был одновременно и столяром и реквизитором, режиссеры — и ассистентами, и помрежами, и детскими воспитателями, актриса Ковалева оказалась хорошим администратором и помрежем, оператор помимо основных съёмок провел и все комбинированные, иногда заменял режиссера, часто работал без ассистента, исполнял и обязанности лаборанта; гример, костюмерша, рабочий-постановщик, шофер тонвагена были, когда надо, и администраторами, и помрежами, и актерами.

Было решено не делать лишних дублей — большинство кусков в картине было снято по одному разу, и только некоторые из них имели один дубль. Это удавалось потому, что мы не теряли времени в плохую погоду и тщательно репетировали с детьми и актерами заранее поставленные сцены. Оператор Кириллов снимал четко и точно, учитывая движение солнца, устанавливая кадры по заранее разработанному расписанию. Кроме того, в сомнительные по погоде дни группа всегда бывала на местах съёмки и терпеливо ждала «просветов».

Мы решили снять большинство декораций не в павильоне, которого не было, а на натуре. Для этого наш художник П. Gladков проектировал декорации и строил их из расчета на фактически имеющийся строительный и декоративный материал в Белом Яре. Декорации соорудились на толстом столбе, так что их можно было поворачивать по солнцу, а оператор сумел их снять (без электроподсветки) так, как снимают в павильонах. Звукооператор Н. Озорнов снимал синхронно все сцены в любых условиях, в любой ветер, не стесняясь посторонних шумов, и оказался прав.

Все это нам дало возможность взять на себя обязательство закончить картину к 7 ноября 1941 года. И действительно, мы все экспедиционные работы завершили значительно раньше намеченного срока. Оставалось снять в

Москве одну декорацию и кое-что из комбинированных съемок.

Теперь, вспоминая военное время и наши мытарства по городам и районам России, мы все больше ценим великое гостеприимство русского народа. Нас всюду встречали ласково, внимательно и заботливо; снимая комнаты, мы, как правило, попадали к культурным, сердечным и интересным людям, будь то просто колхозники или городские интеллигенты — все относились к нам, как к родным. В эти дни мы убедились и в том, что в войну не существовало разницы между столицей и провинцией, между городом и деревней — общая жизнь, общая культура, общие интересы. Мы могли наглядно убедиться в гигантском значении радио — так называемые «провинциалы» и колхозники не хуже, а лучше нас разбирались в вопросах политики, науки и искусства, отлично знали всех известных людей, все концерты, лекции, оперы, театральные спектакли.

Живя в Белом Яре, мы приобрели «приемыша». Это был исполнитель роли Тимура — четырнадцатилетний мальчик Лива Шипачев. Дело в том, что вечерами после съемок мы отправлялись ежедневно на охоту — стрелять уток и куликов. Это занимало немного времени, но было обязательным — иначе мы оставались голодными (вещей с собой не брали и продавать было нечего). Лива увлекся охотой, ходил за нами, учился не мешать. Потом научился выгонять дичь. Потом ему стали давать ружье, и, когда ему удалось добыть кряковую утку,— счастье его не имело границ.

Случилось так, что мать Ливы, сопровождавшая сына в экспедицию, уехала в Москву. После ее отъезда мы как-то увидели мальчика, стоящего перед балкончиком нашей квартиры с умоляющим выражением лица. Когда мы спросили у Ливы, в чем дело, он ответил, что дома замерз (была глубокая осень) и просит разрешения переночевать у нас в сенях. Мы пригласили мальчика в комнату и, хоть это было почти невыполнимо,— втиснули для него матрац между нашими кроватями.

Теперь Лива — художник. Иногда мы по-прежнему с ним ездим на охоту, когда он приезжает осенью в Крым. А наш настоящий сын с 1941 года в армии; потом появилась внучка Катя. Теперь она уже закончила киноведческое отделение ВГИКа.

Засняв все возможное в Белом Яре, мы направилась в Ульяновск, с тем чтобы уехать в Москву. Сердечно

простившись с приютившими нас колхозниками, мы уехали на грузовик и отправились на пароходную пристань, думая о прожитом, о войне, о возвращении во фронттовую столицу. Была ночь. Грузовик удалялся от огонька Белого Яра. И вдруг на небе появились огромные огненные столбы и зарево. Столбы двигались, таяли, возникали снова. Это нам удалось видеть исключительное и редкое явление в центре России, на Волге — северное сияние.

В Ульяновске наш отъезд в Москву был задержан. Вначале мы не могли понять — почему. Но когда на улицах Ульяновска стали встречаться прибывающие из столицы запыленные, грязные, знакомые по Москве черные большие машины «ЗИС-101», забитые доверху мешками и чемоданами,— мы поняли, что Москва напряжена до последнего предела и возвращаться в столицу с детьми нам не разрешат. Так и случилось — мы получили предписание уехать в Уфу.

Снова все разместились в товарных вагонах и долго ехали. Уфимцы нас встретили так же гостеприимно. Нам удалось в фойе городского театра поставить декорацию и со скромной осветительной аппаратурой, принадлежащей уфимской кинохронике, ее отснять. Для этого нашему звукооператору пришлось съездить в качестве администратора в Челябинск и привезти оттуда эвакуированного с Малым театром актера Н. Анненкова, игравшего отца Жени и Ольги в первой серии «Тимура».

Из Уфы нас отправили в Сталинабад, до которого мы добирались около месяца и приехали в канун нового 1942 года, 31 декабря. На каждой остановке все бежали узнавать последние сводки. Ведь 6 декабря началось наше контрнаступление на Западном фронте. Это было начало разгрома немцев под Москвой.

В Сталинабаде нас поместили на правительственной даче. В саду на даче жил ручной джейран Катя и заяц. На студию — семь километров — ходили пешком.

В городе оказались наши друзья — Андриевский, Фролов и Горчилины (Андрей Иванович и его племянник оператор), так как туда был эвакуирован «Союздетфильм».

Мы привезли с собой немного спирта (он продавался по дороге), а в городе продавались только консервы-крабы, хлеба ни у кого не было.

Наступил Новый год. Мы выпили за победу, за тех, кого нет с нами,— за воюющих и оставленных в Москве.

Ночь была теплой — четырнадцать градусов выше нуля. Мы вышли в сад и прислонились к деревьям, при-

жавшись головами к коре — все близкие были на фронте, и от них мы не получали никаких известий. Мы стояли так долго и молчали...

Началась трудовая жизнь в эвакуации. Закончив «Клятву Тимура», мы сняли фильм «Мы с Урала» о работе молодежи в тылу. Условия съемки были более чем скромны.

Сняли новеллу для киноборника «Учительница Карташова» по сценарию Л. Кассиля, поставив опять декорацию на натуре.

В этой новелле очень интересно без всякой комедийности был сделан образ грязного, страшного фашиста-мотоциклиста, который врывается в сельскую школу и, стараясь запугать детей, дает поверх их голов очередь из автомата. Молодую учительницу Карташову, прикрывавшую побег одного из мальчиков к партизанам, играла Галина Степанова.

Этот фильм был объединен с новеллой, снятой Игорем Савченко, и назывался «Юные партизаны». Фильм безусловно был интересен, но в это время «Боевые киноборники», к сожалению, прекратили выпускать, и наша работа так и не увидела экрана.

Кругом все мечтали только об одном — скорее вернуться в Москву. Но мы уже понимали, что война будет долгой. Жили все время у радио и у карты — от одной сводки до другой.

На студии шла напряженная работа. Снимали «Лермонтова», «Швейка», «Боевые киноборники», «Сын Таджикистана», «Март-апрель» и другие картины. Художественным руководителем студии был Сергей Юткевич. Свою работу он выполнял превосходно. Очень точно направляя работу режиссера, совершенно не насилуя его индивидуальность, он в то же время помогал очень интересными творческими советами.

К жизни в Азии надо привыкнуть (мы в этом отношении были более опытны, чем другие). Еды в городе почти не было. Все голодали. Начались болезни, одно время вспыхнула эпидемия брюшного тифа. Неожиданно заболел и Кулешов, пролежав одиннадцать дней с температурой выше сорока не то в «персидском», не то в «клешевом» тифу. Поправился чудом (ведь пенициллина еще не было), потом долго учился ходить.

Тревожные вести приходили из заблокированного Ленинграда. Мы узнали о трагической гибели сестры Хохловой — Анастасии Сергеевны Нотгафт. Потом прочли о

том, что двоюродного брата Кулешова — моряка Василия — замучили фашисты, вырезав на груди и спине красные звезды, отрубив руки. Потом узнали о гибели Гайдара. Из Москвы пришла весть о смерти композитора Зиновия Фельдмана.

Фельдман часто рассказывал о себе, о жизни в небольшом провинциальном городке. Он был обыкновенным еврейским мальчиком, мечтавшим о музыке. Мальчика пригрела дочка православного священника и пускала к себе на час в день играть на рояле. Продолжая совершенствоваться в музыке, мальчик начал переписывать ноты. Потом ему стали заказывать оркестровку различных произведений для городского оркестра. Он стал хорошо зарабатывать (первые полученные золотые десять рублей сохранил до конца жизни). Затем Фельдман сам стал играть на рояле в кинематографах и ресторанах.

Началась империалистическая война 1914 года. Жителям городка пришлось бежать, и молодой человек поехал в Москву, где жила его сестра. Но тут произошло непредвиденное — Фельдман потерял адрес сестры, а Москва после тихого провинциального городка произвела на него такое ошеломляющее впечатление, что он окончательно растерялся и не знал, как поступить дальше. Помог случай — сестра встретила на улице. Началась жизнь в Москве. Фельдман нашел работу опять в ресторане, но одновременно был приглашен и регентом в русский церковный хор. Началась серьезная и упорная работа над совершенствованием своего музыкального образования (Фельдман был учеником знаменитого Зверева). Учась, Фельдман продолжал работать и от каждого своего заработка откладывал деньги на шубу. Женился. Сшил шубу.

Постепенно Фельдман сделался хорошим композитором. Оказался отличным мастером оркестровки. Рассказывали, что он помогал оркестровать многие вещи С. Прокофьева. Стал много работать, мечтать об отдельной квартире, о первоклассном инструменте, о хорошем портрете Чайковского, которого он любил восторженной и страстной любовью. Успешно работал для кино. Хорошо зная Духовую оркестр, Фельдман пишет ряд превосходных военных маршей и на одном из закрытых конкурсов Получает девять первых премий. Как откроют очередной конверт, так и читают — Фельдман... потом новый Конверт — опять Фельдман... и опять — Фельдман и * . д.... — девять раз!

Началась интенсивная творческая работа, приобретаетя первоклассный рояль и отличный портрет Чайковского.

Двадцать второе июня 1941 года. Война. Фельдман едет в Сталинабад писать музыку для новых картин «Союздетфильма». Болеет тифом. Поправляется. И начинает тосковать о Москве. С трудом добывается разрешения на поездку и, приехав в столицу, внезапно умирает...

Война продолжалась. 19 ноября началось наступление нашей армии под Сталинградом. Перед работой и после все стремились к вывешенным сводкам Информбюро. По вечерам не отходили от радио.

Новый, 1943 год — выступление Михаила Ивановича Калинина. В январе — прорыв блокады Ленинграда.

В феврале — ликвидация окруженных немецких дивизий под Сталинградом. Пленение фельдмаршала Паулюса.

В августе освобождение Орла и Белгорода.

Первые салюты в Москве — как мы их слушали!

В сентябре — освобождение Донбасса, Смоленска.

В ноябре — освобождение Киева.

Новые сводки. Новые салюты. Фронт уходил на Запад. Нам все острее хотелось домой. Наконец — предписание вернуть студию «Союздетфильм» в Москву.

Мы приехали в столицу глубоко взволнованными и нетерпеливыми. Москва стояла на месте, суровая и непоколебимая. С улиц убирали мешки с песком, предохранявшие от осколков нижние этажи, подвалы и магазинные витрины, — воздушные налеты прекратились. Город стал приводиться в порядок. Все ждали отмены затемнения.

По городу провели семьдесят тысяч немецких пленных — мы стояли и смотрели на них молча...

Начались встречи со старыми друзьями и родными. Расспросы. Рассказы. Те же знакомые лица, только глаза у всех посерьезнели, потускнели, и еще долго к ним не возвращался прежний блеск...

В 1944 году Кулешова назначили директором ВГИКа. Это назначение было для нас полной неожиданностью — Кулешов никогда не хотел быть администратором. Но шла война, и нельзя было ни от чего отказываться. Кулешову только дали слово, что он будет директорствовать не более двух лет.

ВГИК уже год как вернулся из эвакуации из Алматы. В Сталинабаде мы не бросали заниматься со студентами, их присылали к нам на практику.

Задачи перед Кулешовым, как перед новым директором, стояли очень тяжелые.

Необходимо было собрать разбросанный по Союзу и находящийся на фронтах педагогический коллектив.

Необходимо было отопить помещение. Для этого каждый день рано утром надо было посылать сорок голодных студентов грузить уголь.

Несмотря на ежедневную доставку угля, в институте так было холодно, что в директорском кабинете синие чернила заморзди, а красные (вероятно, сделанные на спирту) — нет.

Необходимо было достать мебель, которой во ВГИКе вовсе не было — фильмы студенты смотрели стоя, как и стоя слушали многие лекции. Поэтому мы с ликованием встретили большую партию простых складных финских скамеек, которые с большим трудом получила заместитель директора по хозяйственной части Т. Л. Левингтон. Это была победа.

Во ВГИК постепенно возвращались преподаватели. Очень были мы рады Сергею Михайловичу Эйзенштейну. Он не бросил занятия во ВГИКе и в Алма-Ате. Никто так много не давал студентам, как он — человек гениальный, блестяще эрудированный, великолепный педагог и человек с золотым сердцем, чистой совестью.

За военный и послевоенный периоды во ВГИК пришли на преподавательскую работу лучшие представители кино и театра. Кулешов пригласил В. Пудовкина, Ю. Райзмана, С. Герасимову, Т. Макарову, Г. Козинцеву, Г. Александрову, Б. Бабочкину, И. Савченко, И. Пырьеву. Сергей Герасимов и Тамара Макарова сделались одними из

основных педагогов, создав «герасимовскую» школу воспитания режиссеров и актеров в совместных мастерских.

Герасимовская режиссерско-актерская мастерская прославилась своими показами студенческих работ на площадке. Ставили и Достоевского, и Стендаля, и Алексея Толстого, и Александра Фадеева («Идиот», «Красное и черное», «Петр Первый», «Молодая гвардия» и т. д.).

Одной из самых тяжелых обязанностей директора ВГИКа было предписанное и строго контролируемое министерством освобождение отдельных комнат института и его маленького тогда общежития (на «Зачатьевке») от поселившихся там семей преподавателей.

Приказы были строгими, Кулешов все делал, чтобы подыскать площадь выселяемым, и всячески задерживал выселение, за что получал страшные нагоняи от начальства.

Все во ВГИКе после войны были плохо одеты и голодны, в какой-то степени повторялась ситуация начала двадцатых годов, но все-таки в меньшей степени, так как нормальная жизнь страны восстанавливалась очень, очень быстро.

Очень мешало нормальной работе ВГИКа то, что студия имени Горького, воспользовавшись военным временем, захватила в свое владение большой съемочный павильон, оставив институту один крохотный.

Во ВГИКе не было после войны ни съемочной, ни осветительной аппаратуры, все приходилось собирать с трудом (выпрашивали на больших киностудиях). Но все-таки съемки в павильоне наладились, и актерский факультет и режиссерский стали делать часть своих дипломов на пленке.

Первый диплом был снят в 1946 году с актерами — выпускниками ВГИКа. Снималась одна сцена. Наличие освещения: два «беби» (маленькие прожекторы). Декорации: драпировка и одна колонна (взята напрокат) — большего не было.

Операторам учиться было легче — они могли снимать натуру (с трудом доставая съемочную камеру).

Странно вспоминать все это теперь, когда ВГИК имеет отличную киностудию, новое учебное здание, достаточно осветительной и съемочной аппаратуры, телевизионный тракт; когда все дипломы режиссеров и операторов защищаются на пленке. Часть дипломов снимается и на киностудиях, а 22 декабря 1967 года впервые был защищен диплом двухсерийным широкоэкранным фильмом

«Сильные духом» дипломантом В. Георгиевым, воспитанником нашей режиссерской мастерской.

К сожалению, жизнь обгоняет нас: дальнейшее оборудование и строительство ВГИКа задерживается, и снова нам не хватает аудиторий, нет репетиционных залов, стала мала студия, не может быть полностью использован телевизионный тракт и т. д.

Кулешов пробыв директором института два года, на его место пришел его и А. Г. Головни ученик (по операторскому факультету) фронтальной оператор Владимир Николаевич Головня. Владимир Николаевич очень много сделал для становления современного ВГИКа. Кулешова же от административной работы не освободили, а сделали заместителем директора.

Итак, Кулешову пришлось быть директором (позднее замом), заведующим кафедрой режиссуры, руководителем мастерской.

Когда пишутся эти строки, мы подготавливаем к дипломам пятый, послевоенный выпуск режиссеров «мастерской Кулешова и Хохловой», и в 1968 году набрали новую мастерскую.

Большая работа во ВГИКе и трудности кинопроизводства того времени привели к отказу от собственной режиссерской работы.

Последние годы необходимо было бы к ней вернуться, пока еще были силы поставить фильм, тем более что в послевоенные годы, продолжая учить, мы многому научились сами.

Есть ли у нас производственные мечты?

Есть!

Но какие, мы писать не будем — примета плохая. Впрочем, об одной неосуществленной мечте все-таки расскажем.

Мысль фильма была такова: мир болен, в мире воюют, есть атомная бомба. Мы же хотим собрать из хроники документы о человеческом счастье. Таких моментов снято много (пускай они недолговременные!). Но ведь борьба за счастье невозможна, если не знать ничего про счастье, не увидеть его. Мы и хотели показать «факты счастья» в большом фильме, что было бы призывом к борьбе за счастье.

Жизнь и работа во ВГИКе не проходила у нас совсем гладко. Но стоит ли об этом вспоминать... Хочется только выразить благодарность тогдашней вгиковской молодежи — она сумела быть смелой и справедливой.

Итак, мы снова продолжаем учить молодежь, готовить режиссеров советской кинематографии.

В этом наша жизнь и счастье. Мы любим наших учеников и верим в их будущее, в их таланты.

Мы любим ВГИК!

Отступая от хронологии, хочется все-таки сказать несколько слов об истории ВГИКа. Мы не беремся ее восстанавливать — это предмет специального исследования. Мы только коснемся отдельных моментов вгиковской жизни. Кое-что нами забыто, а многое, что прошло без нашего участия, мы просто не знаем.

Мы уже писали, что вначале была Государственная школа кинематографии.

В киношколе поначалу определилось три направления. Первое — его представляли В. Гардин и О. Преображенская — продолжало опыт дореволюционного русского кинематографа (постепенно оно перестало существовать, и его руководители отошли от преподавания). Второе — наше «кино без пленки», это — о чем мы уже рассказали и что подтвердили выходом фильмов «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков», «Луч смерти», «По закону». Третье — усовершенствованная «система Дельсарта». Этого направления придерживался Василий Сергеевич Ильин. Мы тоже писали о своих творческих расхождениях с ним, хотя многому у него научились. Ильин упорно не связывал своих учеников с производством, а потому у многих из них навсегда сохранилась излишняя любовь к метро-рцтмике, подчеркнутому членораздельному движению и т. *it*.

Первая государственная школа кинематографии пережила ряд реформ и переименовала много названий. В 1921 — 1922 годах она была названа Государственным институтом кинематографии, а потом преобразована в техникум — ГТК.

В ГТК был короткий период существования отдельных мастерских — Роома, Кулешова. Особо значительным явлением гетековской жизни следует считать создание в 1928 году учебно-исследовательской мастерской Сергея Михайловича Эйзенштейна. Мастерскую посещали Г. Александров, Л. Оболенский, И. Пырьев, В. Корш-Саблин, М. Штраух, Г. и С. Васильевы и другие ныне известные советские режиссеры.

В 1927 году состоялся первый выпуск ГТК. Всем участникам нашей мастерской была предоставлена возможность защищать дипломы. Но почти никто этой возмож-

ностью не воспользовался: Хохлова уже преподавала с 1926 года актерское мастерство, Пудовкин, Барнет и Фогель работали на производстве и стали известны как профессионалы. А значение дипломам мы не придавали никакого, так же как и регистрации наших браков — любили, и все. А потом выяснилось, что продолжалась наша любовь по сорок-пятьдесят лет...

В 1930 году ГТК был преобразован в Государственный институт кинематографии — ГИК. С 1934 года режиссерский и сценарный факультеты ГИКа были реорганизованы в Академию (вернее, в учебное заведение «на правах» Академии, «типа» Академии). На факультеты принимались лица с законченным высшим образованием, имеющие производственный стаж работы в той или иной области искусства. Обучение стало практическим — при Академии организовывается павильон для звуковых киносъемок, появилась съемочная и осветительная аппаратура.

Были созданы новые кабинеты — режиссуры, кинодраматургии и операторского мастерства. Значительно расширяется фильмотека. Впервые вводится защита дипломных работ. Лекции стали стенографировать. Именно к этому периоду относится большинство сохранившихся лекций Эйзенштейна — этот «золотой фонд» науки о кино.

В Академии разворачивается и научно-исследовательская работа, создаются учебные программы. Вводится преподавание системы Станиславского. Мы пользуемся предоставившейся возможностью и сами изучаем «систему», посещая лекции М. Н. Кедрова. Для практических режиссерских работ студентов приглашаются опытные актеры (наши бывшие ученики) — П. Подобед, В. Лопатина, А. Файт.

На режиссерском факультете в Академии учились А. Андриевский, И. Анненский, А. Столпер, К. Пипинашвили, Я. Фрид, Г. Оганесян, П. Вершигора, А. Фролов, И. Жигалко и другие. На сценарном — Е. Помещиков, М. Папава, Б. Ласкин, А. Сазонов, Р. Юренев и другие.

Режиссеры-«академики», в особенности последних приемов, много работали в павильоне и на площадке над постановкой новелл.

С последним выпуском мы провели интересную экспериментально-учебную работу: десять режиссеров поставили один и тот же рассказ Эрнеста Хемингуэя «Белые слоны» в исполнении разных актеров. Такой опыт глядяно показал, какое огромное значение для трактовки вещи имеет режиссерская работа — режиссерское авторство, с

одной стороны, и актерская трактовка образа — актерское авторство,— с другой. При одном и том же тексте, при одной и той же литературной основе — интонация вещи, ее трактовка, ее стиль у десяти режиссеров были совершенно разными. Сравнение работ помогало видеть ошибки и достоинства как всех, так и каждого в отдельности.

Операторскую часть постановок консультировал Александр Андреевич Левицкий. Нами были приглашены для работы с «академиками» также С. Скворцов и Л. Оболенский, которые позже стали постоянными преподавателями режиссуры во ВГИКе.

Наиболее удачной работой считалась постановка Столпером «Хористки» по Чехову. В этой новелле снимались Подобед, Сергеева и Лопатина. Интересную новеллу на национальном материале снял Г. Ованесян — потом министр кинематографии и министр иностранных дел Армянской ССР.

С большим увлечением относился к занятиям Петр Петрович Вершигора, ставший в дни Отечественной войны партизаном отряда Ковпака, а затем писателем. Мы как-то спросили Петра Петровича: какие «науки» помогали ему в его партизанской деятельности? И он сказал нам, что в первую очередь — кинорежиссура, обучающая видеть действительность, наблюдать, примечать, отбирать, узнавать людей и организовывать коллектив.

Но существование Академии имело и свою отрицательную сторону. Дело в том, что молодежь, окончив десятилетку, тоже тянулась в кинематографию, а поступить на режиссерский и сценарный факультеты Академии она не могла — принимали только с высшим образованием. В связи с этим в 1938 году был снова восстановлен киноинститут как обычное высшее учебное заведение — Всесоюзный Государственный институт кинематографии.

За период Академии Кулешов написал три книги: «Практика кинорежиссуры», «Репетиционный метод в кинематографии» и большой учебник «Основы кинорежиссуры», впоследствии переведенный на японский, испанский, итальянский, чешский, китайский и другие языки.

В 1966 году отдельные главы учебника регулярно печатались во Франции в журнале «Technicien du Cinema» с предисловием Жоржа Садуля.

Когда мы закончим эту книгу, мы примемся за подготовку переиздания «Основ» уже с учетом современных

достижений кинематографии. Ведь книга стара — она вышла в 1941 году и до сих пор в СССР не переиздавалась, хотя другого полного учебника кинорежиссуры пока еще не написано.

Долгое время ВГИК был единственным кинематографическим учебным заведением в мире. И тогда, когда не было таких институтов, и тогда, когда они появились, — к нам приезжали и приезжают учиться отовсюду. Одними из первых иностранных учеников Эйзенштейна были ныне известные историки кино Джей Лейда и Герберт Маршалл. Теперь же даже трудно перечислить студентов-иностранцев, окончивших ВГИК.

Долгое время Кулешов и Эйзенштейн работали вместе, деля преподавание пополам: введение в кинорежиссуру читал Кулешов, а теорию кинорежиссуры — Эйзенштейн. Это вместе составляло курс режиссерской науки, как мы его называли — «теорию режиссуры».

Специального изучения, научного исследования требует работа во ВГИКе Сергея Михайловича. Нам же хочется вспомнить о том времени, когда не существовало для студентов возможностей для практических съемок. Именно тогда Эйзенштейн ввел в практику тщательную разработку студенческих дипломов на бумаге. Какие это были великолепные работы! Как точно указывались мизансцены и пути движения персонажей, принятые пластические решения. (Правда, для того чтобы все это воспроизвести на бумаге, надо было отлично рисовать, но не умеющих рисовать Эйзенштейн просто не принимал.)

О таких отличных режиссерских экспликациях на современном производстве подчас и не помышляют.

Наша педагогическая работа была высоко оценена. В 1936 году группе преподавателей были присуждены ученые степени без защиты диссертаций. Эйзенштейн стал доктором искусствоведения, профессором, Кулешов — кандидатом искусствоведения и профессором. Позднее, в 1946 году, Кулешову степень доктора наук была присвоена за книгу «Основы кинорежиссуры».

Меня и Александру Сергеевну Хохлову связывала с Сергеем Михайловичем Эйзенштейном многолетняя совместная работа. Но мы редко бывали друг у друга в гостях, не сживали за бутылкой вина (Эйзенштейн не пил и не курил, но рассказывают, что очень любил горячий воздушный пирог с мороженым внутри), мы не путешествовали вместе, не отдыхали на курортах. Но мы очень много встречались на работе, главным образом во ВГИКе.

Часто ехали из института на одной из наших с ним машин и постоянно обсуждали наши творческие дела и нашу жизнь.

Эйзенштейн был великий и добрый человек, и мы скоро после нашего знакомства поняли это.

Я горжусь прекрасным отношением к нам Эйзенштейна. Предисловие к моим «Основам кинорежиссуры» написал Эйзенштейн. Профессором и доктором искусствоведения помог мне сделаться Эйзенштейн (он был официальным оппонентом на моей защите). Последнее в жизни свое письмо о цвете в кино Эйзенштейн написал мне, оно напечатано в сборнике его статей и вошло в Избранные произведения.

Об Эйзенштейне рассказано многими и много, и вряд ли мне удастся сказать что-нибудь новое. Но тем не менее я считаю необходимым попытаться рассказать о наших взаимоотношениях, которые почему-то некоторые плохо осведомленные историки кино считают враждебными.

Встретились мы с Сергеем Михайловичем, кажется, в конце 1922 или в январе 1923 года. Познакомила нас танцовщица Людмила Джалалова (Гетье). Это, вероятно, было перед или после спектакля «На всякого мудреца довольно простоты», поставленного Эйзенштейном в Театре Пролеткульта.

Пролеткульт тогда помещался в бывшем особняке купца Морозова на Большой Воздвиженке, построенном в ложно-мавританском стиле (теперь там помещается Союз обществ дружбы с зарубежными странами).

Спектакль «Мудреца» поразил меня блестящей и неожиданной режиссурой. Надо сказать правду, Эйзен-

штейн смело «расправился» с текстом пьесы Островского: он его использовал как материал для сатирической буффонады. Но не следует думать, что со стороны Эйзенштейна было нанесено сознательное оскорбление Островскому как драматургу. Об этом Эйзенштейн и не помышлял, наоборот, он взял пьесу в качестве отличного материала для своих собственных эксцентричных «высказываний», для своего собственного современного трактования пьесы, для осовременивания ее. Он взял пьесу только как повод для создания необычного и не предусмотренного Островским зрелища. Он пытался создать новый, революционный по форме спектакль.

Так было принято в ту эпоху.

Для эксперимента Эйзенштейн мог взять и другую классическую пьесу, но выбор «Мудреца» ему казался наиболее удобным, содержание пьесы больше всего соответствовало тому, что он хотел сказать.

Все это было в порядке вещей и для «взрывающих» искусство в двадцатых годах и для Эйзенштейна, наиболее яркого представителя людей искусства данной исторической эпохи со всеми их недостатками и достоинствами, с поисками и ошибками, с утверждениями и открытиями нового содержания и новых форм.

Актеры в пьесе действовали как эксцентрики и клоуны, Григорий Александров ходил с зонтиком по проволоке над зрительным залом (с галереи вниз, на сцену). «Дневник Глумова» был снят на киноплёнку и смонтирован в спектакль. Эта эксцентричная киноставка в театральную пьесу и была первым «микрофильмом» Эйзенштейна.

Насколько мы помним, примером клоунады в решении спектакля может служить то, что один из актеров, исполнивший женскую роль, «откалывал» лихой канкан на авансцене в костюме, в котором для более убедительного изображения женщины были использованы два ряда посаженных многоцветных электроплафона в виде бюстгальтера, горящие настоящим цветным электрическим светом. (Наиболее полные рассказы о спектаклях Эйзенштейна я слышал в январе 1968 года на конференции, посвященной его семидесятилетию, в выступлениях А. В. Февральского и А. И. Левшина.)

В описываемое время я был очень молод и тоже, как и Эйзенштейн, пытался «буйствовать» в искусстве, и естественно, что его «Мудрец» произвел на меня удиви-

чайню сильное впечатление. «Мудрец» сделал нас единомышленниками в искусстве, в особенности в области кино.

В то время так называемая «мастерская (или лаборатория) Кулешова» ютилась в помещении бывшего опереточного театра Зона (теперешнего Концертного зала им. Чайковского). Там же находился театр Всеволода Эмильевича Мейерхольда и Опытно-героический театр Бориса Фердинандова.

Для всех трех организаций помещения у «Зона» не хватало, и я обратился с просьбой к Эйзенштейну разрешить заниматься ученикам нашей мастерской физкультурой (гимнастикой, пластикой, боксом) в помещении Пролеткульта. Эйзенштейн согласился, но потребовал, чтобы я взамен руководимым им пролеткультовцам читал лекции о кино. Что я и сделал. На всех этих лекциях присутствовал Эйзенштейн.

Содержание лекций было изложено впоследствии в моей книге «Искусство кино», которая в свое время была объявлена формалистической. Я пытался многие годы забыть эту книжку, но не так давно решил ее перечитать. Разумеется, в книге множество грубейших ошибок, но произошло это главным образом из-за безграмотной (и озорной!) терминологии. В то же время многие положения «Искусства кино» по существу и теперь совершенно правильны, но только должны быть изложены иными словами.

Мои лекции в Пролеткульте настолько заинтересовали Эйзенштейна, что он начал по вечерам приходить «к Зону» в нашу мастерскую и разрабатывал монтажные упражнения (разумеется, только на бумаге, в виде режиссерских сценариев). Так продолжалось три месяца, каждый вечер и с полным усердием. К сожалению, подробно эти упражнения я теперь не могу вспомнить. Но, занимаясь у нас, Эйзенштейн блестяще доказал одно свое утверждение: «кинорежиссером может быть всякий, но одному надо учиться два года, а другому двести лет!» Эйзенштейн учился кинематографу в мастерской три месяца.

Сергей Михайлович не забыл обо всем этом и в один из наиболее волнительных дней моей жизни — в день защиты докторской диссертации — сказал, что, когда ему надо было получить необходимые сведения о работе в кино, он мог обратиться только к Кулешову.

Прежде всего я объяснил Эйзенштейну то, что теперь называют «эффектом Кулешова».

Я помню, 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. Так же мы по-разному понимали и теорию типажа и кинонатюршика.

В чем заключалось это «по-разному»?

Эйзенштейн сделал «Стачку» почти одновременно с моим фильмом «Луч смерти». В «Стачке» был применен так называемый ассоциативный монтаж, 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 такой монтаж Эйзенштейна был также допустимым. В современных картинах так монтируют довольно часто.)

Эйзенштейн не обращал внимания на мою точку зрения. Но никаких ссор и никакой отчужденности по отношению друг к другу у нас не возникало. Мы всегда были в наилучших творческих и человеческих отношениях. (Я не называю нас с Хохловой друзьями Эйзенштейна, ибо не осталось, кажется, ни одного старого кинороботника, который не называл бы себя его другом. Нам не хочется увеличивать их количество.)

«Стачка» меня поразила в свое время тем, что такой ненавистный мне «нефотогеничный» материал, как русские жандармы в фуражках, заняли свое законное место в кинематографической палитре и доказали, что и они могут быть фотогеничны, как и ковбойские шляпы. Это было для меня большим открытием, потому что я по молодости лет и упрямому невежеству своему был убежден в фотогеничности только урбанистического или ковбойского материала.

Поразила меня «Стачка» и тем, что она развивалась на сюжете революционной борьбы, на сюжете, кровно близком рабочему классу.

В разной степени я всегда пытался делать свои фильмы с партийных позиций и, мне кажется, это удалось и в «Весте», и в «По закону», и в «Великом утешителе». Этому я учился и по фильмам Эйзенштейна.

Оценка Сергеем Михайловичем «Великого утешителя» была весьма положительной, его интересовала драматургическая композиция фильма. Вот что он говорил во ВГИКе 22 июня 1936 года:

«...В смысле постановки звуковой композиционной проблемы эта картина работает интереснее, чем почти все, что сделано в этом отношении. Вспомните построение средней части — двойное ведение звука. Звук от автора, звук пародирующий, звук со стороны, звук говорящий. Самое интересное — это актерский голос и соединение его с двумя линиями действия...»

Второе мое (в прошлом) расхождение с Эйзенштейном было по определению места и характера действующих лиц на экране.

Я называл воспитываемых мною актеров «натурщиками». Но это совсем не означало, что я относился к актерам, как к «вещи» или режиссерским «рабам». Я считал только, что киноактеры должны быть всесторонне развиты как внутренне (духовно), так и внешне (физически). Они должны были владеть особой пластикой движения, быть выразительными и фотогеничными. Я не отрицал актера, я предъявлял ему большие требования, чем те, которые предъявлялись ему театром. То есть для кинематографа надо было снимать людей, в поведении своем и по фактуре настоящих, реальных (реалистических), умеющих быть не только естественными, но умеющих и отбирать главное.

Отношение к актеру кино в двадцатых (и даже в тридцатых) годах у Эйзенштейна и одно время у Пудовкина было противоположным моей точке зрения. Оба эти режиссера принимали теорию типажа, заменяя подходящими для роли «натурщиками» актера. С этим я примириться не мог, тем более что тот же Пудовкин, когда ему понадобилось актерское мастерство, на роль потомка Чингис-хана взял моего и мейерхольдовского ученика Валерия Инкижинова. (Еще ранее он обратился к актерам МХАТа при постановке «Матери».)

Вот почему, когда в Художественном кинотеатре 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 три, так как я 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.

Сергей Михайлович не обиделся на меня за эту анкету, но в то же время он не захотел понять моей по отношению к актерам позиции. Как и я не мог своевременно понять, что революционная пафосность и гениальный монтаж великого фильма открыли новую эпоху в истории мирового и советского кино.

Так и было на самом деле. Но время доказало и мою правоту в оценке отношения Эйзенштейна к актеру. «Александр Невский» и «Иван Грозный» сделаны уже были не с типажем, а с отличными актерами. Близким другом Эйзенштейна стала Е. Телешева, актриса и режиссер МХАТа, вложившая так много труда в работу с актерами в последних фильмах Эйзенштейна.

Особо близкие отношения между мною, Хохловой и Эйзенштейном установились со времени нашей совместной работы во ВГИКе, и продолжались они до самых последних дней его жизни. Эти отношения еще более скрепились дружбой Эйзенштейна с моим учеником Леонидом Леонидовичем Оболенским, которому Сергей Михайлович доверял многие свои творческие планы. Он ценил Оболенского, часами с ним беседовал, видя в нем эрудированного человека. Особая привязанность Эйзенштейна к Оболенскому объяснялась еще тем, что Оболенский был крестным отцом Эйзенштейна в кино. Они встретились у Мейерхольда. Оболенский учил Эйзенштейна чечетке (как танцор), затем — разговоры о кино и дальнейшая дружба.

Наша связь с Эйзенштейном была настолько постоянной, что даже кафедрой кинорежиссуры 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.

К ВГИКу у Сергея Михайловича было особое отношение, оно было бескорыстным — поначалу в институте платили мало, званий и степеней не давали. Работа во ВГИКе проводилась нами не за почести, не за жалованье,

а от души, от всего сердца и непреодолимого влечения к молодежи.

Все много раз слышали или читали о доброте и других чудесных человеческих свойствах Сергея Михайловича. Все, что об этом рассказывается,— чистая правда. Я не знаю случая, чтобы Эйзенштейн сорвал урок во ВГИКе, как бы он ни был занят на производстве. ВГИК для Эйзенштейна всегда был самым главным, несмотря на его чудовищную загрузку и на студии, и в ВАКе, и в ряде других общественных организаций. Кроме того, Эйзенштейн бесконечно много читал, писал, рисовал, находился в дружеской переписке с рядом мировых знаменитостей.

Много говорят о юморе Сергея Михайловича, беспощадном или добром, и к самому себе и к другим. Я помню, как метко он определил одного работника кино: «Он похож на большую пыльную искусственную пальму в вокзальном ресторане».

А когда я научил свою собачку лаять на слово «Эйзенштейн!», Сергей Михайлович уверял меня, что он научил свою собаку (ее у него не было) при слове «Кулешов» — подымать лапу... заднюю.

Заседания кафедры режиссуры никогда не продолжались более часа, но все вопросы решались своевременно, оперативно и четко.

Иногда мы подготавливали заседание кафедры по телефону (Кулешов — Эйзенштейн), и тогда наши «кафедральные» встречи во ВГИКе занимали минимальное время, а результаты были отличными.

Многие считали Эйзенштейна блестящим импровизатором, могущим с легкостью проводить сложную многочасовую лекцию. Это было не совсем так. Эйзенштейн много и тщательно готовился к лекциям, иногда он до глубокой ночи засиживался у себя на квартире, часто с Оболенским, рассуждая вслух и строя конструкцию будущей лекции, учитывая, как будет протекать мышление у студентов в разборе тех или иных примеров. Эйзенштейн заранее предугадывал студенческие вопросы и умел подвести студентов к определенным самостоятельным суждениям. Словом, он делал это виртуозно.

Помимо Оболенского в нашу спаянную преподавательскую группу вошел Сергей Константинович Скворцов. Работу Скворцова Сергей Михайлович очень ценил и, когда болел, доверял ему проводить занятия вместо себя.

Все мы, включая Эйзенштейна, посещали лекции Кедрова о системе Станиславского, который преподавал два или три года в институте (на режиссерских курсах типа Академии).

Особо интересно было проводить с Сергеем Михайловичем приемные испытания в институт. Мы в комиссии отлично понимали друг друга, и процесс узнавания поступающих на коллоквиуме был чрезвычайно увлекательным и ответственным.

Эйзенштейн ввел на приемных испытаниях кадровку угольниками репродукций живописных картин (монтажное — «временное» видение произведения живописи), разработал систему вопросов, любил показывать рисунок «Дети Боткины» Серова, на котором изображена Хохлова девочкой со своей младшей сестрой. Он спрашивал: «Во что превратилась теперь эта девочка?» Или показывал портрет царя Николая II, сделанный Серовым же, и спрашивал: «Кто это?» На что один из безнадежно поступающих ответил: «Не знаю... летчик какой-нибудь...»

Все мы на приемных экзаменах рисовали и обменивались друг с другом шифрованными записками. Больше всего рисовал Эйзенштейн, и рисунки его были всегда восхитительны. Обыкновенно после экзаменов (или после заседания кафедры) эти рисунки забирали к себе В. Б. Нижний или С. К. Скворцов. Сохранились ли они? Придумал Эйзенштейн и одну увлекательную игру: один из нас рисовал на бумаге неопределенные линии или черточки, другой (другим карандашом) должен был эти графические данные превратить в осмысленный сюжетный рисунок.

Это была интересная игра, заставляющая развивать художественное воображение ее участников.

Эйзенштейн умел быть веселым. Я помню, после одного из массовых правительственных награждений кинематографистов был устроен торжественный ужин и вечер в Доме кино.

Когда окончилась официальная часть вечера, Сергей Михайлович вместе с Хохловой начали танцевать. Вот это был танец! Поразительный по ритму и темпу, разнообразный, чрезвычайно интересный по рисунку. Все собралось вокруг танцующих и бурно им аплодировали.

Мы с Хохловой несколько раз бывали у Эйзенштейна и на первой квартире на Чистых прудах, и на второй — на Потылихе (не существующий теперь дом «Мосфильма»).

Какое количество чудес показывал нам Эйзенштейн: и книги, и рисунки, и старинные фотографии, и мексиканские маски, и сомбреро, и детали китайских театральных костюмов. Он уводил нас рассказами в глубину веков и в сердце разных стран, знакомил с известнейшими всему миру общественными деятелями и художниками; он рассказывал без конца...

Мы знаем, что ближайшими друзьями Эйзенштейна помимо Оболенского были Штраух, Глизер и Пера Аташева.

Необычайно интересна была дружба Эйзенштейна с Сергеем Сергеевичем Прокофьевым. Это было подлинное творческое содружество режиссера и композитора. Эйзенштейн не только очень ценил великолепный талант Прокофьева как композитора, но и его удивительную пунктуальность в работе. Если Прокофьеву заказывали за несколько месяцев музыку к определенному дню и часу, а потом, как водится в кино, забывали об этом, то все равно в назначенный день и час открывалась дверь, и Прокофьев входил в комнату с готовой партитурой.

Эйзенштейна поражала подобная точность, тем более что сам Сергей Михайлович грешил тем, что иногда снимал свои фильмы слишком долго и почти никогда не укладывался в производственный график.

Мне рассказывала Галина Сергеевна Уланова об одном свойстве Прокофьева. Когда по поводу первой постановки «Ромео и Джульетты» был дан вечер и Улановой пришлось танцевать с Прокофьевым, то она долго не могла приноровиться к особому, своеобразному ритму Сергея Сергеевича, танцевавшего «чуть по-своему» обыкновенный бальный вальс.

Мне кажется, что ритмы Эйзенштейна и Прокофьева чудесно совпадали.

Эйзенштейн знал и любил музыку; мы много раз слушали с ним вместе вагнеровский «Полет валькирий». Понятно, почему он с удовольствием работал над оперой «Валькирия» в Большом театре. В этот период мы встречали всегда экзальтированного Эйзенштейна. «Разве можно не быть восторженным, когда слышишь «Полет валькирий!» — говорил Сергей Михайлович. И мы думали так 5к6.

Еще одним другом Эйзенштейна был великий китайский актер Мэй Лань-фан, игравший по традиции старого национального театра роли женщин.

Мы вместе с Эйзенштейном не пропускали ни одного спектакля с участием Мэй Лань-фана: какая женственность, какая четкость движений, какое умение видеть, какой временами остановившийся «взгляд птицы»!

Мэй Лань-фан приезжал к нам во ВГИК. Мы беседовали с ним. Он оказался в жизни обыкновенным, слегка полноватым мужчиной, больше похожим на делового коммерсанта, чем на очаровательную женщину, которой он всегда был на сцене.

В этот год Эйзенштейн ответил на журнальную анкету: «Что Вас поразило в настоящем году?»

— Мэй Лань-фан и «Три поросенка» Диснея.

Как его прорабатывали за это!

Я ни разу не выступал против Эйзенштейна. Я всегда говорил о нем так, как теперь говорят все.

Я помню один очень тяжелый день в моей жизни, связанный с жизнью Эйзенштейна. Его вторая серия «Ивана Грозного» не была принята. Но нам он ее показал. Эйзенштейн был удручен и подавлен. Я назначен заведующим кафедрой. И вот передо мной стояла задача провести кафедру, посвященную проработке и осуждению творчества Сергея Михайловича.

Я знал, что Эйзенштейн все понял, я знал, как тяжело ему, ибо я сам бывал не раз прорабатываем.

«Проработка» состоялась, но всем членам кафедры удалось провести ее с великолепнейшим тактом, нам удалось не оскорбить художника, не растравить чудовищной его раны.

Эйзенштейн вышел с нашего заседания глубоко благодарный — он понял нашу любовь к нему, наше сочувствие.

После этого заседания Сергей Михайлович поехал ко мне домой, просидел до позднего вечера и нашел в себе силы весело мечтать о горячем воздушном пироге с мороженым внутри... Потом заговорил об исправлении второй серии «Грозного».

Я считаю, что наиболее важную работу мы проделали с Сергеем Михайловичем над программой кинорежиссуры для ВГИКа. Автором программы был Эйзенштейн, но он много и внимательно советовался по поводу нее со всеми членами кафедры, и в частности со мной. А курс кинорежиссуры, написанный мной в книге «Основы кинорежиссуры», являлся как бы введением в курс режиссуры Эйзенштейна, поэтому он написал такое хорошее предис-

словие к этой книге и не только разрешил мне, но и посоветовал включить в книгу его статью «Монтаж 1938».

Во время моей защиты докторской диссертации Эйзенштейн ехидно спросил: «Почему, Лев Владимирович, вы изъяли из диссертации «Монтаж 1938»? (А Эйзенштейна в это время критиковали за «формализм», и в частности за эту статью.) Я ответил: «Я не хотел, Сергей Михайлович, присваивать себе вашу замечательную работу...»

Может быть, все, что я вспомнил об Эйзенштейне, не является новым и достаточно интересным, но никому не дано сделать больше, чем он может. Если то, что я написал, как-то поможет, хотя бы частично, представить образ гениального режиссера, ученого и чудесного человека, друга молодежи, учителя, восполнит другие воспоминания о нем, — значит, то, что я пишу, не напрасно.

Я должен благодарить судьбу за то, что она мне подарила счастье жить с Сергеем Михайловичем. И для меня является великой честью, что он в свои предсмертные часы думал немного и обо мне, когда писал последнее письмо о цветном кино.

И еще несколько слов для молодежи.

Судьба Эйзенштейна грандиозна: он познал мировую славу и прошел сквозь тяжелейшие испытания. Но всегда, во все дни он оставался самим собой, со всеми был одинаков. Эйзенштейн оставался Эйзенштейном и в дни печали и в дни мировой известности.

Я знаю других людей, чья слава затормозила их творческий рост и изменила их человеческий облик.

Эйзенштейн всегда был, остался и останется Эйзенштейном.

Прошли годы. Наступил 1963 год.

Вот что я писал тогда:

«После шестидесяти люди становятся в состоянии трезво и серьезно оглянуться на свой творческий путь и накопляют в себе ту сумму опыта и знаний, которые им необходимы для того, чтобы более уверенно пользоваться прожитым и пережитым багажом — в этом возрасте многие становятся духовно богаче.

Пятнадцать лет тому назад мир потерял гениального режиссера и чудесного, умнейшего и добрейшего человека — Сергея Михайловича Эйзенштейна. Нынче ему было бы шестьдесят пять. И как же был бы ценен Эйзенштейн для нас сегодня, если бы он дожил до своего шестидеся-

тиятилетия и пережил бы его! Он сделал бы еще удивительно много, ибо та творческая интенсивность, с которой Эйзенштейн использовал свою жизнь, поистине поразительна.

Его фильмы — это золотой фонд мирового кинематографа, его научные изыскания — фундамент мировой кинонауки, его рисунки вызывают восторг во всех странах мира. Эйзенштейн не переставал быть новатором до конца своей жизни. Его искусство и его научные труды актуальны и сейчас. Эйзенштейн, как и его современник — Маяковский, встал в строй с классиками мирового искусства, а классическое искусство бессмертно!»

О ТОМ. ЧТО ПОМОГАЕТ ЖИТЬ

В жизни, как это и полагается, бывают светлые и тяжелые дни, будни и праздники. Осуществленные мечты и разочарования, дни надежд и дни отчаяния. В горестные дни человеку приходится особо трудно, в такие дни можно наделать непоправимые ошибки и глупости. Но почти всегда находятся верные товарищи, помогающие перенести беды,— дружба человеческая неоценима, в особенности когда она чиста и благородна, когда принципиальна и не боится справедливой боли.

Кроме человека-друга жить помогает природа — она успокаивает, дает возможность сосредоточиться, понять свои дела и делишки. Природа красива, величественна и мудра. Человеку нельзя уходить от нее, забывать ее, к ней всегда следует возвращаться. Без активного общения с людьми и природой не может быть целеустремленного творчества. И очень плохо, когда человек это понимает поздно. Потерянных дней не вернешь, не вернешь незамеченных весен, голубых далей, тенистых лесов, синего моря, тихих речных просторов, зеленой травы.

Нельзя также ограничивать свой кругозор только общением с людьми своей профессии, своего рабочего коллектива, города. Надо знать и людей других профессий, надо знать людей негородских поселений, живущих ближе к природе,— колхозников, рыбаков, охотников. Вот почему нам кажется, что мы очень много поняли и многому научились, общаясь с людьми из деревни и с природой. В этом нам особенно помогло увлечение автоспортом. Если автомобиль использовать не только как «извозчика» для деловых передвижений по городу, а относиться к нему как к возможности поехать далеко за город, как к предмету, помогающему шире видеть жизнь, то его действительно можно полюбить крепко. Так мы и поступали.

Нынче автомобиль все больше и больше входит в быт, и все больше становится людей, «заболевающих» страстью к автомобильному спорту. Поэтому мы позволяем себе поделиться нашими воспоминаниями в этой области.

Кулешов научился управлять автомобилем в 1923 году, ездил на разных машинах, в том числе на «форде Т». Это был экипаж с «газом» на руле (ножного акселератора не было) и без рычага скоростей — скорости переставля-

лись педалью. Про те «форды» сложилась поговорка: «курица — не птица, форд — не автомобиль». Первым нашим собственным «транспортом» был мотоцикл «BSA» с коляской, полученной в «Руси» в качестве «натурального» вида зарплаты в 1925 году. На мотоцикле была совершена одна дальняя поездка — в Ленинград. Это оказалось трудным делом, так как дороги были или булыжные, или гравиевые — выбитые, от долгого держания вибрирующего руля кисти рук опухали и болели.

В 1927—1928 годах мы брали мотоцикл с собой на Кавказ и там много ездили в Коджори, по Военно-Грузинской дороге. Но мечтой Кулешова был автомобиль.

Наконец представилась возможность приобрести новую спортивную модель «форда А» — про них в те времена рассказывали всяческие чудеса. Получив лицензию на приобретение машины, мы стали терпеливо ждать. В это время в Москве на выставке новой техники появились образцы «форда А» — нечего и говорить о том, что они показали нам верхом совершенства и красоты. Поэтому наше нетерпение еще больше усилилось.

Наконец наступил долгожданный день. Мы приехали во двор товарной станции и начали открывать ящик. Когда отодрали первые доски, под ними была бумага и на бумаге — о ужас! — вода. Но вода ничего не испортила, машина оказалась в полном порядке и именно того «мышинного» цвета, о котором мы мечтали. В каталоге этот цвет назывался «аравийский песок». Счастье наше было неопишимо.

Мотоцикл перед получением машины пришлось продать, чтобы иметь деньги на оплату пошлины.

Теперь личный автомобиль не диковинка. А в 1927 году Кулешов был одним из первых советских людей, имеющих свою машину. В 1928 году из Парижа привез автомобиль «рено» Маяковский. Других личных машин в стране почти не было.

В то время Кулешов временно работал в «Межрабпом-Руси». В перерывах он выбегал на крыльцо студии и сидел на ступеньках посмотреть на собственный автомобиль. Тут начались первые неприятности — проходили люди, трогали машину, подбегали дети — это было совсем страшно. А однажды проходила мать с ребенком, у ребенка была палка с гвоздем, он подошел к машине и начал изо всей силы бить по крылу палкой. И «это» продолжалось все время, продолжается и теперь. Вряд ли можно сосчитать все украденные радиаторные и бензи-

новые пробки, колесные колпаки, все царапины и вмятины; «проблема» оставления на улице собственного автомобиля до сих пор полностью не разрешена.

Еще до получения «форда» Кулешов начал обучаться «высшему классу» автомобильной езды. Учитель у него был замечательный — старый шофер с 1900 года Эдуард Карлович Нейгауз. Он заставлял ездить со стаканом воды на капоте (чтобы не расплескать), приучал проверять чистоту машины белым носовым платком (как в больнице), а главное, учил ездить так, чтобы пассажиру всегда было покойно, удобно и не страшно и чтобы автомобиль всегда можно было немедленно остановить. Интересно, что в первые годы езды на автомобиле по Москве и окрестностям мы видели только булыжные дороги (асфальт был на небольшом участке Петровки и Никольской улицы, а брусчатка — на Тверской от Страстной площади до Триумфальных ворот).

Первыми нашими дальними путешествиями на автомобиле были поездки в Ленинград. В общей сложности мы туда ездили раз пятнадцать.

В Ленинград мы отправлялись в гости к «факсам», на доклады и просмотры в Дом кино и просто на прогулку.

В 1929 году мы едва не погубили машину и, что называется, чудом спаслись сами. Это было весной, во время поездки в Тверь. Начиналось половодье, шоссе местами залило водой, но проехать можно было всюду. В Твери мы переночевали и утром отправились обратно в Москву. При выезде на шоссе мы увидели, что оно на большое расстояние (около двух километров) залито вышедшей из берегов Волгой. Нам необходимо было в этот же день вернуться домой, поэтому было решено ехать по воде. Если вам никогда не приходилось вести машину по большому пространству, залитому водой, то вы не можете представить трудности этого дела — ориентиры теряются, голова кружится, и невольно сбиваешься с намеченного направления (если придется переезжать большую воду — непременно просите кого-нибудь идти по воде впереди машины — так будете гарантированы от неприятностей). Тем не менее Кулешов благополучно вел автомобиль — тихо и осторожно. Но вода становилась все глубже, она залила глушитель, и мотор заглох. Машину стало сносить в сторону, а мы знали, что за обочиной дороги — скат глубиной в несколько метров. Кулешов командовал — открыть верх. Хохлова стала отвинчивать укрепляющие мягкий верх барашки (так называют гайки,

отвинчивающиеся без ключа пальцами рук) и почему-то выбрасывать их в воду. Движение машины в стороны внезапно приостановилось, но она наполовину наполнилась водой. Мы начали беспрерывно сигналить...

Наконец на нас обратили внимание, подъехали на лодке и насильно заставили покинуть автомобиль. Вскоре мы стояли на берегу и ждали, что вот-вот зальет машину или она сама ухнет в пропасть — в воду. Но автомобиль продолжал оставаться на месте. К нему подплыла сбита где-то водой обессиленная собака, попыталась забраться на капот, но не смогла и погибла... Нам помогло командование одной из красноармейских частей. Бойцы приехали верхом на лошадях и вытащили машину на сухую часть шоссе. Туда же перевезли и нас на лодке.

Когда через несколько дней спала вода, мы установили причину нашего спасения — оказалось, что автомобиль крепко зацепился за «сотенный» каменный столбик, стоящий на краю обочины у самой пропасти. (Потом каждый раз, при поездках в Ленинград, равняясь с этим столбиком, мы около него приостанавливались. Но долго нам делать этого не пришлось — дорогу расширили, заасфальтировали, столбик снесли...)

Следующая наша большая поездка была в 1931 году в Одессу по маршруту Москва — Тула — Орел — Курск — Харьков — Кременчуг — Вознесенск — Одесса (там шли съемки фильма «Горизонт»).

До Харькова ехали по булыжному шоссе, а от Харькова до Одессы — проселочными дорогами и большими грунтовыми трактами — «большаками». Езда по «большакам» — по «лицу земли» — чрезвычайно приятна: они гладки, как асфальт, и позволяют развивать максимальную скорость. Но беда может ждать каждую минуту — эти дороги в самых неожиданных местах бывают перерезаны канавами. Главную опасность представляют дожди. Если пошел дождь, ехать по украинским грунтовым дорогам невозможно из-за непролазной вязкой грязи; надо набираться терпения и ждать, пока путь просохнет. Затрудняло путешествие и отсутствие опознавательных знаков на дорогах. Спросишь, бывало, как проехать в такое-то место, и получаешь ответ:

- Прямо.
- Никуда не сворачивать?
- Никуда. Только прямо...

Едешь. Дорога действительно идет прямо, но через километр-два она превращается в несколько одинаковых

дорог, веером расходящихся «во все стороны света». Как нарочно, вокруг — ни души и куда ехать — не знаешь. Так однажды, проездив за день двести километров, мы приблизились к цели только на сорок. После этого горького опыта мы решили ездить дальше только по столбовым дорогам.

Интересна «психология» степных жителей. Один раз нам рассказали, как ехать: «прямо, потом у леса повернуть в сторону». Мы проехали прямо, но никакого леса не нашли — кругом степь. Наконец вернулись обратно, взяли мальчика-проводника. «Лесом» оказался кустарник, не доходящий и до колен.

Но отметим и другое: автомобилист, отправляющийся в дальнее странствие, в те времена мог быть спокоен за часы отдыха. Его всегда в любом селении встречали радушно, гостеприимно, ласково (закон гостеприимства, к сожалению, менее распространялся на пригороды Москвы и Ленинграда).

Недалеко от Одессы мы расположились на отдых вблизи цыганского табора. Цыгане сразу окружили машину и дивились на путешественников.

— Как у нас! — говорили они на все наши туристические приготовления. А автомобилю завидовали.

— Хорошо бы такой и нам иметь, легче было бы передвигаться, — сказал один пожилой цыган.

А наша собака Крыска, неперемнная спутница всех путешествий, погналась за жеребенком и получила такой удар копытом по морде, что приехала в Одессу с огромным флюсом.

Крыску в 1928 году — на съемках «Канарейки» — Кулешов нашел почти умирающим щенком и выходил его. Оказалось, что его украл у советских моряков беспризорник «Крыса» (отсюда — Крыска). Моряки же раньше подобрали этого щенка еще слепым в Гамбурге и назвали его Чижиком. Когда все выяснилось, моряки устроили общее собрание и подарили Чижика-Крыску Кулешову, а беспризорник потребовал за беспокойство семь рублей, каковые и были ему вручены.

Нам рассказал Поженян, что теперь на одном из памятников героическим защитникам Одессы, погибшим в Великую Отечественную войну, стоит настоящее имя этого славного бывшего беспризорника — героя!

Следующим нашим интересным автомобильным предприятием было участие Кулешова в скоростных гонках

Москва — Ярославль — Москва в 1932 году. («Форд» к этому времени прошел пятьдесят семь тысяч километров.)

Сначала Кулешов не собирался участвовать в соревнованиях. По просьбе автомобильного клуба он должен был вместе с фотографом А. Капустянским сделать фотоочерк о гонках. Но, подумавши, Кулешов решил попробовать и свои водительские силы. Узнав за три дня до начала гонок о маршруте, мы сели в машину и проехали до Ярославля и обратно, для того чтобы Кулешов изучил дорогу, запомнил мосты, повороты. При этом пассажиры (машины должны были идти с полной нагрузкой) специально тренировались «встречать» удары кузова при «перескакивании» автомобиля на большой скорости через мосты и ямы. Когда машина приближалась к препятствию — Кулешов поднимал руку и все пассажиры приподнимались на своих местах, чтобы не вылететь из сидений и облегчить рессорам принимать удары.

Наступил день гонок. Кулешову достался восемнадцатый порядковый номер. В машине были: Кулешов — за рулем, рядом контролер, сзади Капустянский и механик Нейгауз. Хохлова проводила машину на старте и уехала домой. Привыкшему к дальним поездкам, хорошо натренированному Кулешову (вдобавок — внимательно изучившему дорогу) оказалось нетрудным обогнать одну машину за другой. Любопытно, что шоферы-«лихачи» в то время, как правило, невероятно быстро ездили в городе, где тесно, а за городом, где свободно, — тихо. Обогнав пятнадцать машин, Кулешов застал шестнадцатую в канаве — у нее лопнула тяга рулевого управления. Пришлось помогать потерпевшему аварии, на это ушло сорок минут, но время контролерами было зачтено. Водитель машины, потерпевшей аварию, впоследствии получил поощрительный приз — он приделал к колесу вагу (палку), а его помощник лег на переднее крыло и за вагу поворачивал колесо в нужную сторону. Так автомобиль своим ходом вернулся в Москву.

В Ярославль Кулешов приехал вторым.

Ранним утром Кулешова выпустили в Москву уже вторым. Впереди шла машина, пришедшая первой, и вне конкурса стосильный «мерседес», на котором ехал командор гонок. Тут у Кулешова дело пошло совсем хорошо. Легко обойдя конкурсную машину, он догнал «мерседес» и поехал за ним, но «мерседес» требует разгона, а по дороге все время попадались горбатые мосты. Кулешов решил не оказывать долга вежливости командорской ма-

шине, обошел и ее. Дальше никто не мешал, и Кулешов продолжал путь на максимальной скорости,

Хохлова же утром отправилась в автоклуб и оттуда поехала на грузовике, сидя на бутылках с лимонадом, к месту финиша. Только что повесили полотнище с надписью «финиш», как вдали показалась машина. Контролер встал на пост и засек время. Машина пересекла финиш, Хохлова узнала Кулешова.

— Вы не заметили, какой у них номер? — спросил контролер.

— Когда уезжали, был восемнадцатый! — закричала Хохлова.

Кулешов развернул машину, подъехал к финишу и, очень уставший, улегся на обочине прямо в грязь (весь день лил дождь). Потом приехало клубное начальство, потом оркестр для встречи, ибо никто не предполагал, что можно так быстро приехать, как это сделал Кулешов. Он обогнал на сорок восемь минут «мерседес» и на три часа тридцать пять минут все другие машины, заняв абсолютное первое место «по совокупности всех качеств». Ему полагался за это жетон и ценный подарок. Жетон он получил, а подарок — никогда.

В 1935 году мы совместно с нашим учеником и другом Камилем Ярматовым должны были снимать «Дохунду» — фильм о Таджикистане.

Мы один раз уже были в Сталинабаде (вместе с О. Бриком) и убедились, что без машины в Азии делать нечего — нигде не побываешь, ничего не изучишь. Тогда, набравшись храбрости, мы решили поехать на автомобиле в Сталинабад, куда до нас еще никто не ездил. Натолкнул Кулешова на эту поездку известный каракумский пробег. Дорога до Ташкента была исследована, а от Ташкента до Сталинабада достраивался новый тракт через Шахристанский перевал на высоте три тысячи восьмьсот метров над уровнем моря.

Начальство в Кинокомитете восстало против нашего путешествия, потому что оно совпало с автомобильной катастрофой, в результате которой погиб сценарист Н. Зархи. Но мы были непреклонны и поехали. Так как надо было пересечь пустыню Малые Каракумы (Голодная степь), мы поставили машину на сверхбаллоны (широкие шины с низким давлением для увеличения сцепления с почвой) и сначала поехали в Ленинград испытывать их на сестрорецких песках. Сверхбаллоны оказались идеальными на песке и предательскими на грязной доро-

ге, так как увеличивали занос машины, скользили. В конце концов они себя не оправдали, и теперь их делают, кажется, только для специальных гоночных машин.

Маршрут поездки был таков: Москва — Горький — Казань — Чистополь — Бугульма — Оренбург — Актюбинск — Иргиз — Аральское море — Казалинск — Кзыл-Орда — Соло-Тюбе — Чиили — по берегу Сыр-Дарьи — Чимкент — Ташкент — Ленинабад — Ура-Тюбе — Шахристанский перевал — Сталинабад. Вся поездка заняла шестнадцать дней. До Ташкента ехали Кулешов, Нейгауз и Галаджев (из-за лопнувшей рессоры Галаджев пересел на поезд в Соло-Тюбе). От Ташкента вместо Галаджера ехала Хохлова.

На первую половину пути Хохлову взять побоялись из-за переезда пустыни, что оказалось делом простым и не страшным, страшно стало на неоконченной горной дороге между Ташкентом и Сталинабадом.

Старт пробега был дан 3 сентября 1935 года. Простившись с семьями, товарищами и Москвой, путешественники отбыли в далекий путь.

По пути нас поразили идеальные (для того времени) дороги Чувашии. Они были грунтовые, но необычайно ухоженные, со специальными стоками для воды, гладкие, светлые (это важно для езды ночью) и живописные. Самые страшные дороги оказались перед Казанью; их проехали, что называется, чудом.

Как мала земля! На пароме при переезде Волги под Казанью Кулешов встретил московского знакомого — товарища брата.

Под Оренбургом оказалась река, которую можно было переехать только вброд. Река была глубокой, и машина застряла. На счастье, на противоположной стороне реки оказался грузовик, он помог перебраться через реку.

Вскоре пейзаж стал экзотическим, появились верблюды, степные кибитки. Самым сложным должен был оказаться переезд через пески Иргиза. Поэтому Кулешов стоворился на аэродроме в Актюбинске, что, если о машине несколько дней не будет известий, ее будут искать самолетами. В Иргизе был нанят проводник, знавший дорогу через пустыню (когда-то по ней перегонял баранов к Аральскому морю). Пустыня вначале показалась не очень страшной, даже видны были следы старой дороги, но потом они пропали.

Сверхбаллоны позволили брать любые пески, но мотор в конце концов перегрелся, и пришлось вылить в радиа-

тор последнюю бутылку нарзана. Начались миражи — представлялись прекрасные сады, голубые реки, огромные озера, казалось, что они совсем вот тут, рядом. Интересно, что в бинокль мираж видится так же, как и невооруженным глазом.

В пустыне часто попадаются зеркально гладкие, твердые на вид соленые озера — по ним так и тянет проехаться, но избави бог это сделать — машина скоро завязнет в соленой массе и погибнет.

Очаровательное зрелище представляли собой стада джейранов — газелей. Они с невероятной скоростью проносились перед машиной и, как волшебные видения, подымались в воздух на всех четырех ногах и перелетали по-птичьи кусты колючего саксаула.

Через семь с половиной часов неожиданно для себя путешественники пересекли пустыню и выехали к Аральскому морю, измученные жаждой. Но тут они увидели на железнодорожной станции груды огромных арбузов; после незаконной сделки с охраной каждый получил по арбузу и обрел счастье и спокойствие.

Рекорд каракумского пробега на этом участке был побит — преодолевали его тогда долго, почти сутки, а Кулешов — семь часов тридцать минут. Проводника отпустили домой (поехал поездом), и машина направилась к Казалинску.

С Казалинска начался один из страшных бичей азиатских дорог — пыль, легкая как пудра, ядовитая, вьедливая, при торможении машины залепляющая глаза и застилающая кругом все так, что водителю не бывает видно баранки. Эта пыль разрушает двигатель — поршневые кольца рассыпаются в порошок, поэтому азиатские шоферы в те времена делали сами на свои автомобили волосяные из пропитанного маслом конского волоса воздухоочистители (воздухоочистители на всех автомобилях, так называемые «самовары», появились много позднее). А за Казалинском между Кызыл-Ордой и Соло-Тюбе начались непроходимые болота и миллиарды комаров, от которых не спасали никакие марлевые сетки. Сначала болота мы переезжали по железнодорожным путям и мостам (прямо по шпалам), но, так как путь в этих местах однопутный, то Кулешова на одном полустанке так отчитали в железнодорожной охране, что пришлось, спасаясь от болот, забраться далеко на северо-восток от прямого пути.

Параллельно с Кулешовым Хохлова ехала поездом. В вагоне все знали о путешественниках. И вот утром Хо-

хлова подошла к окну и увидела рядом на железнодорожной насыпи четкие следы сверхбаллонов. Это Кулешов объезжал болото.

— Они!.. Они!.. — закричала Хохлова, и весь вагон во главе с проводником бросился к окнам.

В Соло-Тюбе Кулешов подъехал к перрону станции; поезд, на котором ехала Хохлова, остановился на две минуты, и в вагон вломились грязные и пыльные путешественники.

Встреча была бурной и восторженной. Путешественники отказывались от всего, прося только папирос — по дороге их нигде не было. Галаджев пересел в поезд, а Кулешов с Нейгаузом продолжали путь до Ташкента.

В Ташкенте путешественникам Автодором была устроена торжественная встреча и соответствующие проводы. Теперь Кулешов и Хохлова поехали вместе по еще не открытой горной дороге на Сталинабад. Ехать было страшно — так была узка дорога и так круты повороты, что приходилось разворачиваться, используя то передний, то задний ход. Местами колеса наполовину висели над пропастью (здесь на глубине километра лежал разбившийся грузовик). В другом месте проезд был настолько узок, что его, чтобы пропустить нашу машину, пришлось расширять взрывом.

Особо трудным оказалось накачивать сверхбаллонную шину на высоте в три тысячи метров — воздуха не хватало, и эта операция длилась бесконечно долго.

Наконец мы миновали Шахристанский перевал (три тысячи восемьсот метров, а вершина Монблана — четыре тысячи пятьсот), и вскоре нас встретили сталинабадские друзья во главе с Галаджевым. Следующая встреча была у города — там нас приветствовал начальник дорог и автотранспорта Таджикистана товарищ Карамов. Он проводил машину до финиша в городском саду, на аллеях которого висели полотнища с приятными нашим сердцам надписями на таджикском и русском языках: «Отважному автомобилисту Л. В. Кулешову — впервые проделавшему путь Москва — Сталинабад, — пламенный привет». Затем последовали выступления, теплые поздравления, дружеские приветствия. Молодые автодоровцы-пионеры приехали приветствовать нас на своем самодельном педальном автомобиле.

В Сталинабаде мы много ездили по окрестностям, в горы, почти доезжали до границы с Афганистаном. В свободное время отправлялись охотиться на кабанов и

фазанов с нашим другом и учеником неистовым охотником Камилем Ярматовым.

Вообще об автомобилях мы можем рассказывать бесконечно.

За всю жизнь у нас сменилось много машин: «форд», «М-1», трофейные «мерседес» и «фиат», потом открытая «победа», закрытая «победа», «волга». Теперь мы мечтаем о машине, которые начинают делать в городе Тольятти под Куйбышевом.

О «роллс-ройсе» или «ягуаре» мы даже мечтать не смеем. Эти машины нам могла бы подарить разве только английская королева, но с ней мы не знакомы.

Но зато наша мечта о хороших дорогах в СССР сбывается. Мы уже лет пятнадцать путешествуем по автомагистралям Москва — Симферополь — Коктебель. Отдыхаем. Охотимся.

По дороге видим тысячи автомобилистов-любителей. И никто из них не догадывается, что встречается с нами — одними из ветеранов автолюбительства. Впрочем, помнится такой эпизод. Однажды Кулешов на трассе Москва — Симферополь сделал какое-то нарушение. Его остановил молодой регулировщик ГАИ. Спросил права. И когда увидел дату их выдачи, с удивлением и уважением протянул их обратно. При этом он сказал, что не считает возможным делать замечания водителю с таким стажем.

Мы убеждены, что всякий не увлекающийся охотой человек многое теряет в жизни, многое не знает и живет безусловно хуже и неинтереснее, чем мог бы жить. (К сожалению, новые поколения вряд ли смогут охотиться. Дичь повсеместно истребляется из-за неправильного ведения охотничьего хозяйства у нас и в некоторых других странах.) Кулешов охотился еще в детстве, но вновь вернулся к этому увлечению в 1935 году. Хохлова начала по-настоящему охотиться еще позднее, а до этого училась не мешать на охоте, что чрезвычайно важно для начинающего.

Самая поэтическая и увлекательная охота в средней полосе России. Особо хороша весенняя — на вальдшнеповой тяге и на тетеревиных токах. Весной же охотятся и на селезней с подсадными кряковыми утками. Лучшее всего рассказано о весенней охоте на вальдшнепа у Льва Толстого в романе «Анна Каренина». (В фильме «Анна

Каренина» она снята совсем неправильно, хотя у Толстого описана с очаровательной точностью.)

Лучшая тяга бывает теплым апрельским вечером, когда моросит дождик и на следующий день ожидается спокойная, тихая погода. Начинается тяга после захода солнца, когда последние отблески зари покидают небо, продолжается очень недолго — минут тридцать-сорок. Охотники обыкновенно становятся на полянке или на просеке. Отлично стоять в местах соединения более высокого леса с низким — у дерева (у «двойняшки-березы», как у Толстого). Описать красоту весеннего вечера, всюду расцветающую жизнь — ив почках, и в иглах травы, и в пении птиц, и в бляении токующего барашка-бекаса — мы не в состоянии, потому что — не писатели и не обладаем соответствующими талантами. Но поверьте, весенним вечером так хорошо в лесу, что вся усталость и горести, накопленные за зиму, снимаются начисто, как волшебной рукой.

О пролете вальдшнепа можно узнать по характерному хорканью (Толстой пишет, что оно похоже на наддирание твердой ткани). А если вы хотите изобразить вальдшнепиное хорканье — возьмите гребешок и слегка коротким резким движением погладьте по его мелким зубцам большим пальцем (делайте это у уха) — получите идеальнейшую имитацию «хорканья». Но вальдшнепы еще и «цыкают» — коротко и отрывисто свистят, а иногда пролетают неслышно, — это обыкновенно бывает в ветреные вечера. Появляется вальдшнеп внезапно, летит быстро; если его полет виден на фоне неба, то в глаза бросается характерный силуэт птицы с длинным носом. (Этот кадр в «Анне Карениной» сделан точно.) Раздается выстрел, вальдшнеп взмывает вверх, второй выстрел, и, если он после второго падает колесом и шлепается о мокрую землю, — счастье охотника неописуемо, а сердце так и хочет выпрыгнуть со своего места (впрочем, «прыгать» оно начинает с первого хорканья).

Но вальдшнепов стрелять нелегко, и трофей в виде пары птиц — хороший трофей. Очень часто охотники или только слышат птиц, или только видят их, или слышат и видят, но не убивают. Всяко бывает, и дело не в том, чтобы добыть, а чтобы постоять, подышать, посмотреть, послушать, поволноваться — в этом и заключается замечательный отдых и красота охоты.

Исключительно интересна охота на токующих тетеревов (тетерев-самец также называется косачом или чернышом).

На место охотники отправляются часа в два ночи. Идут в полной темноте. Кругом тишина. На поле у леса они находят свои шалаши и при свете карманного фонарика возможно быстро в них устраиваются. Надо привести в порядок еловые лапки на полу, постелить на них что-нибудь теплое — иначе замерзнешь, весенние ночи и утренние зори очень холодны. Надо возможно лучше расположиться в шалаше — сидеть придется долго. Надо удобно поставить ружье, приготовить запасные патроны.

Наступает ожидание. Ночной воздух наполнен запахом хвои. Вокруг постепенно начинает пробуждаться жизнь. Кричит первый проснувшийся чибис. Где-то закрикала утка. В лесу захоркал пролетающий вальдшнеп. Снова тихо. Снова ожидание.

Но вот мощно хлопнули крылья — все громче и громче. Птица пролетает над шалашом, и слышно, как она опускается где-то здесь, совсем рядом... поэтому замираешь с остановившимся сердцем — это «он»! Проходят минуты молчания. Что же он, снялся и улетел? Заметил? Но вдруг раздается «чужьяканье» — боевой клич: чужф... ш... ш... ш... чужф... ш... ш... ш... Снова молчание. Снова призыв к бою. Опять призыв. Потом начинается «бормотание» быстрое, частое; потом пауза — и опять все сначала.

Где-то вдали от шалаша опустились самки. Их узнаешь по куриному квоканию. Но вот снова раздается чужьяканье и бормотание, теперь уж подальше от шалаша. В темноте стараешься разглядеть токующую птицу. Меняешь позу, тянешься к прогалине в шалаше, осторожно рукой раздвигаешь еловые лапки, из которых он сделан. Но тетерев уже далеко, в темноте ничего не видишь.

Опять начинается ожидание. Опять хлопнули крылья. Прилетели новые птицы. Стало светлее. Вплотную представляешь лицо к шалашной амбразуре, щеки колют еловые иглы, стараешься рассмотреть и наконец видишь — по скошенному полю, чужьякая, наступают друг на друга большие черные птицы. Они приближаются неумолимо, высоко подпрыгивают и, взмахивая крыльями, обнажают их белую подкладку — словно два рыцаря в черных на белом шелку плащах. И начинается бой — черныши бьют друг друга клювами, ударяются грудью, расходятся, снова сходятся. Восходящее солнце бросает луч на соревную-

щихся красавцев, от земли поднимается пар, и в его голубой дымке появляются мягкие очертания крадущегося зверя с прижатым к земле пушистым хвостом — это лиса. И нет уже тетеревов, они улетели, почуяв врага, ток кончился и сегодня не возобновится. Так почему же охотник не стрелял в дерущихся чернышей, почему понапрасну промерз и волновался? Да потому, что тетеревиный ток настолько красив, что не сразу хочется добывать птицу, вначале не в состоянии бываешь оторваться от изумительного лесного представления.

Тока бывают и очень большими — когда на токовище прилетают десятки тетеревов. Тогда зрелище еще более интересно, но под Москвой массовые тока случаются редко.

А вот что рассказала Хохлова после одного тока:

«Я села в свой шалаш. Стала ждать. Захлопали тетеревиные крылья. Он опустился далеко около леса. Чужьякнул раз, другой. Я старательно «чужьякнула» сама.

Пауза. Тетерев снова подал голос. Я опять передразнила его. Потом начался наш поединок — он чужьякнет раз, и я отвечаю — раз, он — два, и я два. Так продолжалось долго. Потом — о чудо! — тетерев явно стал приближаться, громче отвечая на мой вызов — все чаще, все сердитее.

На востоке небо посветлело. Я увидела тетерева — он приближался, подскакивал высоко, расправлял крылья, мелькал белым и злобно призывал к бою. Потом он замарал. Вертел головой с ярко-красными налитыми бровями, осматривался. С краю леса на деревьях усаживались новые подлетевшие тетерева, это были уже и мои соперники. Я, перестав дышать, продолжала следить за приближающимся чернышом. Он то чужьякал, то начинал бормотать. В момент бормотания я переменяла позу и почувствовала облегчение — так затекли ноги и тело от неподвижного напряженного ожидания. Успела поправить ветку, расширила «глазок» в шалаше. Тетерев подошел совсем близко, на верный выстрел, но я не могла выстрелить, я не могла прервать своего разговора с птицей. Я знала, что меня будут ругать за упущенный момент, но все равно, пускай этот выстрел не состоится — ради волшебного диалога стоит ждать и мерзнуть в шалаше. Стало совсем светло. Вышло солнце, и его луч проник в «глазок» шалаша, осветил мне лицо. От напряжения мне сделалось жарко; я прильнула к «глазку» и отдалась разговору с птицей, забыв обо всем. Вдруг тетерев стал озираться и увидел

меня. Я окаменела. Перестала дышать. Человек и птица, не отрываясь, смотрели друг на друга. Мне казалось, что прошли часы. Я напряженно думала — он птица, а я — человек, неужели я первая не выдержу: или отведу глаза, или пошевельюсь.

Прошло еще много времени, и человек победил. Тетерев успокоился, повернул голову в другую сторону, потом исчез за травой. Наконец я с трудом увидела его клюющим в траве, осторожно высунула ружье в амбразуру, прицелилась... он резко поднял голову, вероятно, услышав мой шорох, взмахнул крыльями...

Стрелять я не стала и была счастлива».

Хотелось бы еще много рассказать об охоте весной на селезней, осенью — на бекасов и дупелей в болотах, в лесу — на тетеревов, на перелетных уток, зимой — на зайца и с флажками на лису, о встречах с лосями, о том, как ежегодно весной Кулешов по какому-то неумолимому закону проваливается по шею в холодную воду и выкарабкивается, хватаясь за льдины. Но... это — не тема нашей книжки.

Жаль, что теперь осталось в нашей жизни так мало охотничьих сезонов.

И ноги уже слабеют. И сырость переносится все труднее...

Но все-таки мы продолжаем охотиться в Крыму.

И свято храним наши замечательные ружья — английские «Пердей» 24 и 12 калибра, «Голланд-Голланд» 12 калибра и две винтовки «Винчестер» (восемнадцатизарядный полуавтомат) и «Тоз-9» с оптическим прицелом.

Теперь в Туле стали делать ружья, не уступающие «Пердей» и «Голланду», их делают для спортивной стендовой стрельбы.

Несколько слов еще об одном нашем «личном» увлечении — о жизни «для себя».

Мы всю жизнь очень любили собак, и у нас всегда были замечательные собаки.

Сейчас пудель Точка. До этого — Кафа. Еще были: курцхар Агашка, спаниель Чика (подарок Михаила Пришвина), пудель Лушка, китайская — Бумажка, ее дочь Пумка, аффен-пинчер — Крыска.

Только очень грустно, что собачий век так короток. Уж слишком часто приходится терять таких преданных, таких любящих друзей, умеющих за любовь платить только любовью и никогда не предающих.

Хочется во что бы то ни стало рассказать хоть немного о нашей моторной лодке «Шура».

Нам ее строили специалисты этого дела на заказ на базе купленного нами старого корпуса, предназначенного под подвесной мотор.

Мы решили сделать лодку современных для того времени (шел 1937 год) обтекаемых форм и с автомобильным стационарным мотором. С трудом достали в Горьком на заводе мотор ГАЗа, коробку скоростей. Достали дубовые ободья для шпангоутов корпуса лодки, прожектор, фонари-мигалки, сигналы, кнехты, гребной винт, приборную доску и т. д. Переделали автомобильную коробку скоростей на «реверс» («реверс» — моментальный перевод работы лодочного винта с переднего хода на задний — единственный способ тормозить на воде).

Доставали все и строили очень долго.

А потом катались (плавали!) с удовольствием — ведь только что был открыт канал Москва — Волга, и мы на нашем шестиметровом «корабле» шлюзовались вместе с большими пароходами.

Сверху, с управления шлюзами, нам кричали в рупор: «Шура», держись за «Петра Кривоноса» (или «Дусю Виноградову»)!

Это было грандиозное зрелище! Удерживать лодку в бушующей воде заполняющегося шлюза было труднейшим делом, но мы справлялись с этим не хуже залихватских матросов. Нашим помощником в этом деле часто был сын Сережа и его товарищи.

Лодка легко обходила большие новые пароходы, она давала скорость до тридцати пяти километров в час.

Тогда это было много.

«Шура» погибла в войну на пристани Водомоторного клуба...

Хохлова только в детстве и ранней молодости бывала за границей. Я — никогда. Наша поездка в 1962 году в Париж была для нас необычайно интересной, так как мне пришлось побывать за пределами Родины первый раз в жизни.

Может быть, в своих рассказах о Франции я буду излишне словоохотлив и для многих не скажу ничего нового. Но ведь первые впечатления — самые сильные, самые яркие, поэтому они могут быть небезынтесными.

Мы поехали в Париж не туристами, а работать. Поездка эта была организована Оргкомитетом Союза работников кино и директором французской Синемаатеки Анри Ланглуа.

В Париже должна была пройти неделя наших фильмов. Часть из них много лет уже находилась в Синемаатеке, где регулярно показывался «Мистер Вест» и «По закону». Другие фильмы мы должны были привезти с собой.

Наша поездка была очень хорошо организована от Союза работников кино С. И. Юткевичем, директором ВГИКа А. Н. Грошевым, директором Госфильмофонда В. С. Привато.

Когда мы перед поездкой отдыхали в Крыму, в Коктебель Грошев и Привато прислали нам письма. Грошев просил нас ни о чем не беспокоиться, ибо ВГИК и Союз «не ударят лицом в грязь», отправляя во Францию своих товарищей.

В. Привато писал: «Фильмы, о которых Вы пишете, в Госфильмофонде есть, «Луч смерти», к сожалению, без четвертой части. Все наши старания найти эту часть и укомплектовать фильм — не увенчались успехом. Фильм «Великий утешитель» комплектен.

Спешу Вам сообщить, что вопрос подготовки копий, оформление и отправка их Вас не должен беспокоить. Все это будет сделано Госфильмофондом и к нужному Вам сроку.

Желаю счастливого отдыха».

Вот что я написал перед поездкой в Париж в газету «Леттр франсэз», назвав статью «Здравствуй, Париж!» (статья была опубликована 18 октября 1962 года):

«Эрнест Хемингуэй после того, как ему исполнилось шестьдесят лет, любил говорить о том, что очень мало осталось времени и что сделать надо еще очень много. Он боялся не успеть...

К несчастью, век Хемингуэя оказался гораздо короче, чем можно было предполагать... и он не успел.

Мне шестьдесят три! Может быть, мой срок будет более продолжительным. Но... и мне тоже очень много надо сделать, мне тоже надо спешить, хотя бы потому, что я еще ни разу не был во Франции, а это из-за того, что до сих пор было некогда... Вот почему я теперь очень рад своему приезду в Париж и, не успев воочию ощутить, приблизиться к нему, как к необычайно близкому, своему, дорогому, как к своей пылкой любви, я должен уже готовиться к первой неотвратимой разлуке, ибо ровно через десять дней меня будут ждать на родине во Всесоюзном государственном институте кинематографии десятки молодых людей — моих учеников, и им будут дороги и важны мои рассказы о Париже, о моих встречах с ним. Ибо нет такого настоящего советского человека, который бы не считал Францию и Париж величайшими очагами мировой культуры.

Я родился и вырос в Тамбове, русском городе, о котором вряд ли кто слышал из французов. Но мой отец был внешне похож на Золя, это та же эпоха, это та же культура. Мой отец вместе с единомышленниками Золя волновался делом Дрейфуса, и я помню это так, как будто это случилось только вчера. Вот почему, вероятно, мой отец с портрета в одной из комнат моей квартиры так одобрительно поглядел на меня через пенсне на черном шнурке в утро нашего отлета в Париж.

Полет в Париж почти с тысячекилометровой скоростью в час! И передо мной встают образы французских авиаторов на «этажерках»: я вспоминаю полет через Ла Манш Блерио, я вспоминаю русских авиаторов Васильева, футуриста летчика Каменского, мертвую петлю Нестерова и Пегу, я вспоминаю героическую дружбу французов и русских в полку «Нормандия — Неман», их общую борьбу с фашизмом.

И для меня Франция и Россия становятся единым и неделимым воспоминанием ставшего интернациональным провозглашения свободы, равенства и братства.

Мы чтим культуру, труд, гений и пот всех народов, а гений, труд и героизм французского народа нам особенно близки. Около шестидесяти лет тому назад я уже знал

«Марсельезу», — для всей нашей молодежи эта песня была гимном революции, гимном, пришедшим из страны первых коммунаров и ставшим русским.

1914—1916 годы. Москва. Я делаюсь художником, и моими учителями становится наряду с русскими живописцами — Врубелем, Серовым, Коровиным, Ивановым, Суриковым, Левитаном — целая плеяда французских художников-импрессионистов. Среди моих учителей и Сезанн, и Гоген, и Ван Гог, и Ренуар, и Тулуз-Лотрек, и Пикассо...

Я уже в четырнадцать лет был влюблен во Францию и Париж, влюблен по произведениям живописи и литературы. Меня научили любить Францию также классики русской литературы, живописи, музыки, балета.

Началась моя работа в кино (1916 год), я делаю декорации для «Терезы Ракен» и «Короля Парижа». Опять начинается тщательное изучение Франции, Парижа, Золя, Бальзака...

Мне кажется, меня можно пустить по Парижу без гида — я все о нем подробно знаю с детства и юношества. Париж близок мне с первых дней сознательной жизни, и он дорог мне, как нетленная первая любовь, до которой я еще не посмел дотронуться...

В двадцатых годах на экранах почти всего мира прошел один из замечательнейших фильмов Чаплина «Общественное мнение». Фильм рассказал нам, как надо кинематографически видеть жизнь, научил любить детали и ювелирную режиссерскую работу с актером. Недаром этот фильм, сделанный удивительным англичанином в Америке, назывался у нас «Парижанка», — тончайшую игру актеров Чаплин лучше всего смог показать на французском жизненном материале.

Я помню, как жизнь мне дарила дружбу с Ал. Бенуа, с Маяковским, который так восторженно и влюбленно писал о Париже. Я дружу с Лилей Брик, с Эльзой Триоле (по-моему, ее «Розы в кредит» сделаны с беспощадной точностью и смелостью резца Эмиля Золя), с Арагоном, с Жоржем Садулем, Ланглуа и другими. Поэтому Франция для меня — не чужая земля, и в Париже я не буду чувствовать себя иностранцем, — здесь есть люди, которые понимают меня и которых все мы в СССР понимаем

Я помню, как любил Париж гениальный кинорежиссер Сергей Эйзенштейн. Я приехал сюда немного и от его имени.

В общем, можно было бы без конца перечислять причины, по которым я приехал в Париж, и вспоминать те кровные связи, которые идут от свободолюбивых людей Франции к советским людям нашего поколения. В Париже живут и работают лучшие кинорежиссеры, сценаристы и актеры.

Я приехал сюда с прославленным документальным режиссером-оператором Романом Карменом и с женой, также киноработником — актрисой, режиссером и педагогом — Александрой Хохловой. Нас пригласил г-н Ланглуа для проведения вечеров, связанных с нашей творческой работой в кино. Ранее Ланглуа главным образом интересовал тот период нашей работы, живых свидетелей которого почти не осталось, то есть десятые и двадцатые годы нашего кинематографа. Однако несколько однообразие углубление в «дебри» истории нам с Ланглуа показалось недостаточным, поэтому он покажет и наш звуковой фильм «Великий утешитель», который снят в 1933 году. Этот фильм, так же как и более ранние наши фильмы, представляет известный интерес, во-первых, потому, что он посвящен критическому анализу творчества О. Генри, во-вторых, он снят методом предварительных репетиций в очень короткие сроки, а у этого метода большое будущее, и, наконец, он сделан в младенческие годы освоения звукового кино.

Кроме того, фильм снят на первой негативной пленке, сделанной в Советском Союзе.

Мы покажем свои ранние фильмы главным образом молодежи, так охотно посещающей французскую Сине-матеку.

Мы расскажем о нашей молодости, молодости, протекавшей в трудные годы, но молодости неистовой и революционной, знавшей, что она хочет.

Когда мы начали создавать советское кино, в стране была разруха и голод, рабочие и служащие получали по четверть фунта хлеба в день, а бывали случаи, когда по несколько дней не выдавалось никаких продуктов питания. Не было топлива. Не было соли. Мы мерзли, так же как мерзли все в нашей стране. И мы напряженно работали наравне со всеми, мы исправно посещали занятия в киношколе, устанавливали законы построения нового кинематографа, изучали специфику его языка.

Мы верили в будущее.

Мы начали кинематограф без пленки, показывая этюды и новеллы на сценической площадке.

Потом добились возможности снимать фильмы. Всеми силами мы старались учить молодежь новому, революционному искусству. Наши усилия и усилия наших товарищей не были безрезультатными — уже в двадцатых годах появились в Советской России новые молодые режиссеры, такие, как Эйзенштейн, Пудовкин, Козинцев, Трауберг, Вертов, Барнет, Юткевич и другие. Позднее число молодых деятелей советской кинематографии все увеличивалось, многие из них являются учениками Института кинематографии, и в частности нашими учениками.

Сейчас, когда мы прибываем в Париж, примерно семьдесят процентов советских кинематографистов воспитаны ВГИКом, существование и работа которого начались с первого сентября 1919 года (в разной форме и под разными названиями).

Теперь многие из учеников института, даже самые молодые, отмечены наградами за свои фильмы на кинофестивалях всего мира.

Мы с большой радостью пользуемся случаем, чтобы передать французской кинематографической молодежи сердечный привет от всей армии молодых советских кинематографистов».

А вот что написала Хохлова в статье: «Снова любимый Париж!»

«Я в Париже много времени провела ребенком, потом девушкой, потом рассталась с ним до сегодняшнего дня. Я хочу теперь вспомнить о тех местах моего детства и молодости, которые на всю жизнь остались в памяти. Я поещу все эти места и встречу с ними.

Я владею многими профессиями в кино: актриса, ассистент, режиссер, монтажер, фотограф, педагог.

Я возмужала и научилась работать в «мастерской Кулешова», руководитель которой был всегда предельно строг и беспощаден ко всем нам, его ученикам, когда это касалось нашей профессии. Мы не знали, что такое не сделать что-то вовремя, или устать, или не успеть, или упасть духом, или не быть во вдохновении. Мое обучение проходило в двадцатых годах в Москве. Мы голодали, мерзли, но как одержимые делали новую, революционную кинематографию.

Я очень рада, что вместе с фильмами Кулешова (где я работала ассистентом и актрисой) Анри Ланглуа покажет французам и мой короткометражный фильм «Дело за стезжками» по рассказу Алексея Максимовича Горького. Он никому не давал разрешения на экранизацию своих

вещей, а мне разрешил, и его записка об этом передана в музей и хранится в Москве. Это был немой фильм, который являлся для меня как бы дипломным экзаменом на режиссера.

После войны мы с Кулешовым постепенно переходим целиком на преподавательскую работу, так как решаем, что делать кинематографию, то есть учить и воспитывать людей для кино, — для нас самая важная задача.

Мы хотим в Париже увидеть возможно больше французских фильмов, которых нет у нас. В общем, увидеть все, что можно успеть за такое малое количество дней. А также я очень хочу «перелистать» альбом моих детских воспоминаний: как минимум, встретиться в Лувре с головой Рамзеса, побродить по набережной Сены, понюхать горячие каштаны. Чего только мне не хочется! И я вспоминаю Маяковского:

«Я хотел бы
жить
и умереть в Париже,
Если б не было
такой земли —
Мо скв а».

После Маяковского Москва стала неузнаваемой и все более прекрасной становилась с годами. Мы живем на знаменитом Юго-Западе, в новом районе — социалистическом, красивом, зеленом, просторном. Над нами магазин изотопов с призывом: «Атом для мира».

Через несколько дней, когда мы вернемся домой, мы, наверно, уже застанем открытой очередную новую линию и станции метро, подземные переходы под улицами, увидим много домов по всей Москве, законченных и даже построенных за десять дней, увидим многолетние липы, перевезенные из лесов на бульвары Москвы (осень — разгар пересадки деревьев). Мы увидим много нового, потому что Москва в наше время стала городом беспрестанной стройки и зеленых насаждений.

По законам морали нельзя любить двоих сразу, а я, каюсь, люблю Париж с его неизменной красотой и замечательным трудолюбивым простым народом, и также влюблена в изумительную Москву, находящуюся в периоде удивительного хорошения! Москва — это моя работа, это — моя жизнь.

И пусть Париж и Москва не ревнуют меня друг к другу».

А теперь из дневников.

10 октября.

Москва. Три часа утра. Едем на аэродром. В шесть часов утра Москва вдруг темнеет — выключают уличный свет. Улицы пусты. Вспоминаем 1941 год — бомбежки фашистов.

Шереметьево. Церемония оформления. «Поездочек» подвозит к самолету «ТУ-104 А».

Воздух.

Отсутствие «аэропланного дискомфорта» в сравнении с «Дугласом», «Фарманом», «Дернье-Комет» тридцатых годов и «этажерками». Высота 10000. Температура за бортом 40°!

— Тепла? — спрашивает Хохлова.

— Мороза! — отвечаю я.

Хохлова в недоуменном ужасе.

Соседка — с виду смуглая иностранка — оказалась русской — летит в Тунис на работу из отпуска. В Париже переночует.

Элегантная и приветливая стюардесса. Завтрак. «Туниска» забирает в свою сумку весь черный хлеб, смущенно оправдываясь: сувенир...

Внизу под самолетом слои ослепительной ваты (если упадем — мягко). Пролетаем над Амстердамом.

Франция... через три часа и несколько минут после вылета. Значит, по местному времени раннее утро.

Пейзаж голубой, как туман, вернее, как карта, нарисованная голубой краской. Спускаемся ниже. Земля Франции — лоскутное одеяло, у нас в СССР таких полей нет. Оказывается, во Франции даже в каждой отдельной крестьянской семье по нескольку разрозненных полей, «клочков».

Аэродром «Ле Бурже».

Постройки и пейзажи как на наших аэродромах. Новая Москва, да и только! Французские аэродромные чиновники (как в кинофильмах). Шлепают печатки на наших красных паспортах.

У транспортера ищем чемоданы. За решеткой, как птицы в гигантской клетке, — встречающие. Среди них — Жорж Садуль с женой Рутой и Анри Ланглуа. Объятия. Поцелуи*.

* В 1967 году наш друг Жорж Садуль умер. Это такая большая потеря для мирового кино и для нас, его друзей.— Л. К.

Первое впечатление от окраины: наши прибалтийские или южные города с узкими улицами. Вместо асфальта — брусчатка. Но невиданное — это машины, нашествие машин. Автомобилями заставлены все улицы, почти все тротуары. Улица шириной в пятнадцать шагов справа и слева заставлена машинами. Машины стоят вплотную. Представьте себе арбатские узкие переулки, забитые до отказа по обеим сторонам машинами — грязными, мятыми! А в узком проезде между ними носятся как одержимые, кажется, что без всяких правил, машины впритирку к бесконечно стоящим. Машины сжаты друг с другом, многие расплющены.

Приближаемся к центру. Асфальт. Теперь на широких улицах еще больше машин, стоянки такси на осевой линии, повороты и развороты в самых невозможных комбинациях. Преобладание разнообразных «ситроенов» и «рено», а в общем, такие же «заграничные» машины, как в Москве. Попадают «роллс-ройсы», но очень редко. «Уродцы» двухсильные «ситроены», что-то вроде инвалидных колясок, но очень удобные и экономичные.

На улицах обилие собак. Собак не пускают только в булочную, тогда хозяева их привязывают к перилам около витрин. Больше всего пуделей и дворняжек.

Ажаны (полицейские) как в кинокартинах.

Женщины правят автомобилями отчаянно и нарушают все правила уличного движения. Недоумевающие ажаны разводят руками: «Что вы хотите, это же женщина!»

Триумфальная арка. Подъехали сбоку, «парижанка» Шура не узнала, а я сразу узнал. И сердце забилося, как при долгожданном любовном свидании.

Булонский лес — это уж совсем знакомый Париж.

Гостиница «Монтевидео» на улице Монтевидео, недалеко от торгпредства СССР.

Входим в номер на первом этаже; окно открыто (низкое, почти до полу). В окно видна целующаяся на улице пара. В двух шагах опять ажан в черном плаще. Опять как в кино! Пара перестает целоваться — смеются, убегают.

Комната пахнет розами. Алые штамбовые розы в вазе в центре на столе. Акт внимания французских друзей!

И вот мы в Синематеке. Чудесный, интересный музей, в котором висят и наши личные экспонаты. Не без «формализма» мой рисунок Хохловой, сделанный в 1921 году для постановки на площадке «Судьбы» (точная копия

этого рисунка была одновременно сделана мною и находится в Москве). Много в музее и других наших экспонатов.

Преинтересно представлена история кинематографа от первых камер и декоративных масок Мельеса до афиши С. Юткевича — «Баня», по Маяковскому.

В музее известные нам люди: жена Ланглуа — Мери Мерсон, Лотта Эйслер — историк немецкого кино, автор монографий о режиссерах Мурнау и Фрице Ланге.

Ланглуа — генеральный директор Национальной французской Синематеки.

Работа, которую проводит французская Синематека, работа Ланглуа и буквально всех сотрудников является важнейшим делом, очень серьезно помогающим установлению культурных связей со всем миром. Ланглуа — энтузиаст советского кино и друг кинематографистов СССР.

Снова в «Монтевидео».

Атмосфера маленькой французской гостиницы. Нет душа, краны далеко друг от друга и низкие, воду смешать в одном кране нельзя и голову помыть негде. (Оказывается, воду полагается смешивать в раковине умывальника.) Кровать огромная, двуспальная. Так всюду в гостиницах.

Вечером от всего отказались: так устали. Ведь в восемь часов утра были в Москве, а проснулись еще раньше — в три часа ночи.

Сегодня спим в Париже. Над нами — французские звезды. В комнате удушающий запах роз. Проснулся ночью и вынес розы в ванну. Жалюзи были открыты, тепло.

11 октября.

Но это только казалось, что вчера вечером никого не было. Легли все-таки по местному в одиннадцать. Вечером у нас сидела Мери Мерсон. Планировала последующую нашу жизнь и работу.

Сегодня с утра опять должна приехать Мерсон. Но, оказывается, в Париже все опаздывают на час или два. Точно никакое деловое свидание невозможно назначить. Это чрезвычайно неудобно.

Пока пошли в Булонский лес (он рядом). В лес по нашей улице выезжали всадники на раннюю утреннюю прогулку. Это типичные «плакатные» буржуа: мужчины в черных котелках и черных костюмах, в белых кашне,

в лаковых сапогах, толстые женщины, тонкие девицы — все напыщенные, чванные, с испитыми застывшими лицами. У нас бы сказали: «морда кирпича просит!»

Прошлись и по улицам. Остановились у витрины небольшого магазинчика — в витрине видно что-то вроде рулетки, какие-то рабочие играют. Много магазинов, перед которыми на улице выставлена всякая снедь — омары, устрицы, множество зелени. Всюду люди, спешащие на работу...

Поехали в Синематеку — оказалось, в «Луче смерти» нет нескольких частей. Очень огорчены...

Монмартр, Латинский квартал. Ездим с Эльзой на большом «ситроене». Опять все как в кино: узкие улицы, художники пишут картины на улицах, бородатые молодые люди, тоненькие девицы (некоторые грязноваты, но по-французски элегантны).

Мост искусств. Бородатый старый шарманщик. Давно мы не слышали шарманку!

На мосту, прямо на асфальте, нарисованы цветными мелками огромные портреты Лили Брик и Маяковского. Знакомимся с авторами — молодыми студентами-югославами — художником и поэтом. Перед портретами тарелочка, туда кладем франки.

Едем на новую квартиру Эльзы и Арагона. Дом XVII века. Третий этаж. Деревянные лестницы. На стенах много Пикассо, Леже и других картин, фотографии Маяковского. Пол из небольших каменных многогранных плиток XVII века. Лесенка на мансарду, там комната для гостей (недавно в этой комнате жила Майя Плисецкая во время своих гастролей в Париже).

Двор перед домом в виде буквы П. Он закрывается великолепными массивными воротами. Если смотреть из квартиры на двор, то левая сторона стены повторяет противоположную. Только на правой — окна фальшивые, они просто нарисованы. И это очень красиво, как декорация в балете или опере.

Снова французский обед: за столом Арагон, Эльза, Константин Симонов с женой, мы. Новое: форель (такая же, как в Ленинграде или на Кавказе). Очень понравился сыр с тмином. Пью красное вино с водой. Ем вкусный волюван (слоеный пирог).

Хочется отметить, что друзья всегда нас принимали очень хлебосольно.

Разумеется, ежедневно простые люди Франции едят не так, как потчевали нас.

12 октября.

Мимо букинистов, мимо набережной цветов у Сены, мимо Академии художеств Эльза довезла нас до «Монте-видео»,

Когда мы сидели в номере, раздался стук в дверь. Вошла экзальтированная, не очень молодая хозяйка гостиницы. За ней торжественно шла горничная в наколке с подносом в руках, на котором стояли бокалы и бутылка шампанского. Пролывая слезы, хозяйка сказала, что ее мечта была увидеть знаменитую и ее любимую французскую писательницу Эльзу Триоле.

Пьем шампанское, оно превосходно даже на вкус опытной Эльзы. Хозяйка уходит, Эльза смущена.

Когда мы ездили с Эльзой по Парижу, узнавали все. Все видно Шурой в детстве, в натуре, а мною — по открыткам, гравюрам, кино. Новое: обилие автомобилей и чистка домов песком. Но чистят не все сразу, а отдельные здания — это некрасиво. Все люди делятся на две партии: одни за «чистку», другие — против. Шура — против, я — за.

Всюду в центре Парижа старые дома XVII, XVIII веков, в основном четырех- и редко трехэтажные, все с мансардами. Низ домов переделан по-новому: много больших витрин, двери стеклянные, сплошные, тяжелые, как у нас в метро.

Очень привлекательны быстро, выходящие на улицу. Прямо на тротуарах стоят столики под разноцветными зонтами.

Видим «разодетую» старую женщину на высоченных шпильках и с шляпой в виде цветочной клумбы. В Париже нет возраста — все одеваются как вздумается, не считаясь с возрастом. А впрочем, в Париже до того, как вы одеты, никому нет никакого дела. Ходите как хотите (кроме Оперы). Я большей частью ходил в лыжной куртке...

Работаем в Синематеке. Очень много часов. Очень устали.

Вечером кино — «Вестсайдская история». Есть пустые места в не очень большом зрительном зале: билеты стоят десять новых франков — это дорого.

О картине писать не будем, ее многие увидят в Москве в дни кинофестиваля. Картина замечательная. Американские Ромео и Джульетта шестидесятых годов. Но все-таки это не кино, а фильм-спектакль.

Изумительно сделаны небольшие рекламные ролики — есть чему поучиться, в особенности студентам ВГИКа.

Встал в шесть утра. Мусорщики собирают мусор в корзины. (Вообще в Париже на улицах очень грязно: обрывки газет, бумаг, окурки, остатки фруктов лежат почти весь день.) Мимо окна провезли на открытом грузовике в пополах верховых лошадей. Рядом с нашей гостиницей «отель лошадей» для прогулок в Булонском лесу...

В Синематеке перематываем «Дело с застежками» и «Великий утешитель». Опять много часов напряженной работы. Настоящих монтажных столов в Синематеке нет (есть только без проекции и без лупы)...

Обедаем у художника Андрея Бакста.

Грязный двор. Убогая мастерская художника — одна комната, кухни нет. Горячей воды нет (уборная двумя этажами выше). Винтовые деревянные лестницы. Топится чугунная печка (по-нашему «буржуйка»).

Видно, что обед Андрей сервировал с большим трудом, так как он давно безработный.

Приехали Р. Кармен и Г. Рошаль. В Москве мы почти не видимся, а здесь, в Париже, — бурная встреча...

Вечером «Куполь» (место знакомства Маяковского и Арагона в 1928 году).

Деллюк, милейший Муссинак с милейшей женой-художницей (ей семьдесят лет, а на вид — сорок), брат Муссинака Мерсон, Ланглуа, Садуль, Рута Садуль, Эйслер, Кавальканти, наша «личная» очаровательная шоферша Мирель (студентка).

Когда приходишь в ресторан — красавица с лицом Нефертити отбирает пальто (прямо у столиков). У французов пальто без вешалок. Их кладут на стол или надевают на плечики...

Париж ночью темноват в сравнении с Москвой. Световых реклам не так уж много, и все они большей частью одноцветные — голубые (разноцветные рекламы устанавливать запрещают, чтобы не портить город).

Одна из улиц-бульваров напоминает Ломоносовский проспект; деревья освещены неоновыми лампами сверху.

13 октября.

В семь утра прогулка в Булонский лес с Карменом. Вспоминаю свое юношеское увлечение верховой ездой. Когда я служил у «А. Ханжонкова и К⁰», то в Ялте у меня была (напрокат) верховая лошадь — араб Мимоза. Мерсон опаздывает, теперь уже на три часа.

Наконец едем в Синематеку. Эйфелева башня в тумане. В Синематекке трудимся.

Обедаем у Садулей. Маленькая квартира, но высоченные комнаты. Карта мира на стене. Все те же лестницы. Рута Садуль немного говорит по-русски, она — полька. Жорж просит сделать новую надпись на подаренных мною ранее «Основах кинорежиссуры». А он дарит мне свою новую книжку. Говорим о кино, о Москве, о Париже, о Лиле Брик...

В Париже от двенадцати до двух все завтракают (для нас это обед). Это время священное. Никто не работает. Когда французы приезжают в Москву в гостиницы, они недоумевают — у нас от двенадцати до двух все закрыто «на обед».

Наша очаровательная Мирель помяла капот у машины. Спрашивает:

— Почему в Москве нельзя ездить со следами аварии? И правда, почему? Непонятно!

Заходим с Мирель в музей Родена. Посетителей — ни одного! Это не автомобильная выставка («Салон»), на которую нам так и не удалось попасть. Мирель первый раз в музее, видимо, ей очень интересно.

Вещей Родена больше, чем я знал. Много эротики, но все гениально. «Мыслитель» стоит во дворе.

Вечером нас увозят в кино.

Широкоэкранный цветной фильм (названия не помню). Примечательность — почти полфильма Брижит Бардо ходит голая. Причем, вероятно, для скромности отдельные «детали» ее умело прикрываются то тенью, то предметами быта, то режутся кадром. Народу в зале немного. Опять замечательные короткометражные рекламные ролики.

Обедать (по-нашему ужинать) нас повезли в какой-то фешенебельный ресторан. С нами Кармен, Рошаль, Ланглюа, Мери, Мирель. Ем первый раз в жизни луковый суп — прелесть! О выпитом коллекционном вине Ланглюа дают специальную карточку, все на ней ставят автографы, и я беру ее на память.

Блестят обнаженные плечи, драгоценности и крахмальные воротники фашистов и фашисток (у нас с Карменом на них особый нюх).

14 октября.

За нами заезжают Ланглюа и Мери на арендованном у кого-то «кадиллаке».

Мчимся по автостраде со скоростью сто сорок километров в час на дачу к Арагону (в Париже я стал фаталистом!).

Дача Эльзы и Арагона — в пятидесяти километрах от Парижа. Это бывшая водяная мельница. Внутри — почти музей (так мне показалось). Эльза говорит, что обставить дачу помогла ее Гонкуровская премия.

На даче Симоновы. Вспоминаем «Летят журавли» Калатозова. Великолепная режиссура, монтаж, работа оператора, но очень спорен сценарий. Мы с Хохловой за «Жди меня» Симонова (по содержанию) и за калатозовскую режиссуру и съемки Урусевского.

Бродим с Эльзой по изумительному, сказочному саду и вспоминаем всю нашу долгую жизнь...

От Эльзы и Арагона поехали в Шартр. Это городок с очень узкими улицами. Навстречу автобус. Наш «кадиллак», заехав на тротуар, сильно чертит правым бортом по дому. Шофер (хозяин машины) даже не вышел посмотреть на следы аварии. Мы с Карменом только недоуменно переглянулись; примерно это же повторилось и на следующей улице.

Шартрский собор!

Это — великое чудо — его строили триста лет... Вошли. Мы с Карменом взглянули вверх, и у нас чуть ли не разорвались сердца — мы только одновременно вскрикнули. Так поразительны были витражи — ослепительные, цветные, бесконечно уходящие в высь — «в космос!» Ничего подобного ни он и ни я не видели никогда!

Невольно вспоминается рассказ о постройке Шартрского собора американского художника Бена Шаана. Привожу его по памяти.

Спрашивают у первого рабочего:

— Что вы здесь делаете?

— Да вот мучаюсь, таскаю тачку, из сил выбился — тяжело!

У второго:

— Что вы здесь делаете?

— Да вот радуюсь, есть работа. Кормлю себя, семью, все хорошо.

У третьего:

— Что вы здесь делаете?

— Я строю Шартрский собор!

Поучительно и верно.

Шартр — в семидесяти километрах от Парижа, но добрались мы обратно до столицы только через несколько

часов. Причина: бесконечный поток автомобилей, идущих впритирку друг за другом на черепашьей скорости. Так забита дорога. (В воскресенье днем Париж пуст — все уезжают за город.) Когда впереди на шоссе кто-то удаляется в чужую машину, как по цепной реакции все остальные машины слегка калечат друг друга (примерно на расстоянии полкилометра). Но к этому все привыкли.

С шоссе видны поля Франции, на них грачи — так же как на родине, небо такое же, как под Москвой. (Еще совсем одинаковые с русскими дети — так же играют, так же ведут себя.)

Вечером мы с Садулями были в маленькой эстраде «Концерт Пакра». В уютном старомодном здании собираются знатоки эстрады и мюзик-холла и апробируют номера на большую сцену. Это великолепно! В зале можно курить (не очень много, разумно, чтобы не мешать другим, пепельница — к вашим услугам на спинке кресла напротив).

Конферансье — женщина. Объявляя номер, она в конце последней фразы кричит на весь зал: «Эй!»... И весь зал кричит вместе с нею. И Садули тоже!

Чудо певица Колетт Рива, Франсис Лемарк — певец, бывал в Москве. Выступал и по нашему телевидению. Он спел в нашу честь «Подмосковные вечера».

Потом мы пошли за кулисы к Лемарку. Теснота там ужасающая. Он пригласил нас на неделе обедать, но мы не смогли воспользоваться его приглашением — уже не хватало времени.

Уснули мы счастливыми.

Опять новые штамбовые розы стояли на столе.

15 октября.

В семь утра гуляем в Булонском лесу в ожидании машины. Удивительное зрелище: стоит черный, ничем не примечательный, казалось бы, «ягуар» (один из самых дорогих английских автомобилей). Из него выходит обшарпанная замухрышка. Это — миллионерша из «двухсот семейств». Перед ней — «генерал» весь в золотых позументах и аксельбантах. Это лакей. Выводит английских (голых) борзых на сворках. Непривычное зрелище. Опять похоже на кино — на постановку Чаплина.

Приехало за нами и наше маленькое «рено».

В Синаматеке знакомимся с новой сотрудницей Катей. Она родилась в Париже, но бабушка ее —• из Одессы, а ба-

бушка — из Москвы. У Кати до сих пор самовар, русская печь, Катя ест русскую кашу.

Кармену везет на шоферов такси — русских эмигрантов. Многие из них мечтают вернуться на родину. Даже предполагают, что им будут платить пенсию, несмотря на то что после Врангеля или Колчака они до шестидесяти пяти лет работают шоферами такси в Париже.

Вообще эмигранты делятся в Париже на две категории: одни по-прежнему — враги Советской власти, другие — друзья. Последние в Великую Отечественную войну пошли в Советское посольство и получили советские паспорта. Некоторые из них ездят в СССР в туристические поездки или к близким родственникам в гости, а многие — просто возвращаются на родину.

Впервые едем в метро. Вагончики как в первом поезде Стефенсона, есть первый и второй класс (красные и зеленые вагоны). Станции мрачные, грязные. Обилие реклам. Автоматы продают жевательную резину.

А утром у Триумфальной арки видели парад кирасиров, которые выстроились коридором около могилы Неизвестного солдата. Очень красиво!

Сегодня открытие нашей Недели в Синаматеке. Все происходит в Педагогическом институте, кинозал которого снимает Ланглуа для сеансов Синаматеки. Фильмы показываются, минуя французскую цензуру. Билеты очень дешевые (на наши деньги примерно десять копеек). Театр переполнен любителями кино всех возрастов и студентами, прежде всего, конечно, студентами киношколы. Мест не хватает. Давка.

Вечер начался «приемом». Это было торжественно, нам оказывали всяческие знаки внимания. Знакомства, беседы с видными деятелями французского и мирового кино. Среди других Эльза и Арагон.

Перед первым сеансом выступает Кармен со словом о нас. Потом пришлось выступить мне. Трудно без предубеждения.

Очень волнуемся во время сеанса. «По закону» принимают хорошо, много смеются, понимая пародию. Особый смех вызывает портрет молодой королевы Виктории, смонтированный в инсценировку английского «справедливого» суда.

Спрашиваю у Ланглуа — почему так смеются?

Ланглуа: — Французы смеются над английской королевой. Это же французы!

Очень переволновались мы на показе «Дела с застежками»; переводчик ничего не мог толком перевести, а в фильме все время цитаты из Евангелия. Мы удручены, хотя Ланглуа и публика довольны.

Нас увозят ужинать в «чрево Парижа», в эльзасский ресторанчик. Ресторанчик двухэтажный. Деревянные темные панели, очень жарко горят каминны (в эту ночь было холодно).

Подают девушки в красивых национальных эльзасских костюмах (белое кружево, черные платья, кружевные шапочки-наколки веером). Итальянцы в красных курточках поют свои песни.

Нас снимает (без разрешения) фотограф. Карточки готовы сейчас же. Берем две на память и просим нас не снимать больше.

Вдруг раздаются аплодисменты: в ресторанчик пришла невеста в фате и пышном длинном нейлоновом белом платье. Это после свадьбы. А свободных мест для молодоженов так и не нашлось.

Я так удручен неудачным переводом «Застежек», что ничего не могу есть, даже лукового супа.

Оркестр итальянцев и певец исполняют по традиции «Подмосковные вечера».

Не дождалась окончания ужина и уехали с Хохловой в «Монтевидео» спать.

16 октября.

Днем посетили «Лафайетт». (Удивлялись зря, — когда приехали домой, увидели точно такой же новый универмаг «Москва».) Покупателей мало, не как у нас. Мелочи быта — газовые зажигалки, шариковые ручки, электробритвы и другие — очень привлекательны, таких у нас пока делают мало. К сожалению, кое-что оказалось непрочным и быстро, даже еще в Париже, сломалось. Большинство вещей рассчитано на внешний блеск, а не на прочность. Парики из настоящих волос и стоят очень дорого.

Очередь только в одном месте — иностранки покупают всевозможные парики. Такова мода — не надо причесываться.

Интересна крыша «Лафайетт». На крыше — памятник летчику, который благополучно посадил самолет на эту самую крышу (кажется, в 1916 году).

Осмотрели почти весь Париж. Не видим только жареных каштанов, — говорят, еще рано, тепло.

Не знал раньше, что на площади Бастилии брусчаткой выложены очертания разрушенной крепости (прямо на поверхности площади).

Вечером в Политехническом институте на сеансах Романа Кармена. Это был необычайный триумф. В зале очень много испанцев.

Я сидел часть вечера у входной кассы. На лестнице стояла толпа тех, кто не мог попасть. Люди просили пропустить их, скандалили. Им нельзя было ничем помочь...

17 октября.

Едем в Синемаатеку работать. По дороге обсуждаем злободневный вопрос «чистки» Парижа песком. С нами Мадлен Бакст, жена художника Андрея Бакста. Слышу: «Мадлен почистили, и она стала хороша». Плохо понимая язык, спрашиваю: «И вас, Мадлен, почистили?»

Неудержимый хохот. Речь шла о церкви св. Мадлены. Смеялись долго, особенно шоферша Мирель (она летом работает в Синемаатеке, чтобы зимой платить за учение в университете).

Встреча в Синемаатеке с Жоржем и Рутой Садуль.

Какой-то американец и американка рассказывают нам о нашей известности у кинематографистов Америки. Слышим об этом первый раз в жизни.

В Политехническом — «Луч смерти», «Великий утешитель». Все хорошо.

Предложили выступить в клубе русских эмигрантов — «Жар-птице».

Почетный председатель «Жар-птицы» Николай Черкасов, почетный член совета — Сергей Юткевич.

Эмигранты «Жар-птицы» — друзья СССР и тоскуют по родине, смотря все советские картины. Но наши им показать нельзя — не прошли французскую цензуру. (Без цензуры фильмы показывает только Синемаатека.)

18 октября.

Встал в шесть утра. Завтра — деловой завтрак в ЮНЕСКО и просмотр наших фильмов. Пока сижу в конторе гостиницы, играю с собакой Тигером, жду обещанную машину (привычные два часа).

Встреча с нашим учеником Карлосом Льяносом. Ему трудно. Работает на телевидении. Должен изготавливать пропагандистские фильмы. Иначе — увольнение. А он коммунист, он хочет и должен сказать «нет».

Встреча с Дакеном, Муссиначком (так горько, что его уже нет в живых, когда я переписываю этот дневник)...

Торгпредство. Закрытый красивый двор. Стоят начищенные «волги». Они поразительно красивы в Париже.

Проводим много утомительных часов с переводчиком, сыном эмигранта Никитой, смотрим по несколько раз каждую часть «Великого утешителя». Объясняем смысл. Дополнительная нагрузка: в субботу показ наших фильмов и выступления в посольском клубе.

Сегодня в Синематеке фильм Кармена о Кубе, но за ним почему-то не приехали. Кармен вне себя.

Оказывается, Синематеку заняли ажаны. Ждали провокации ОАС. Поэтому за Карменом и не приехали — Ланглуа побоялся рисковать.

Вышел «Леттр франсэз» с нашими статьями и статьей Садуля о нас.

Из Синематеки едем с Ланглуа в ЮНЕСКО.

Здание построили по проекту архитекторов Брейера, Нерви и Зеерфуса (1955—1958 гг.).

Колонны из бетона, на них видны следы от деревянной формы из досок, в которой они отливались. В зале и в фойе фрески и картины Пикассо. Высота рабочих комнат — два метра пятьдесят. Стекло. Кондиционированного воздуха нет — не хватило денег. Или жара, или холод, или сквозняки. Пол — идеальной красоты и чистоты. Всюду курят. Пепельниц почти нет. Окурки бросают на пол. Уборщики их сейчас же подбирают. Я прячу окурки в карман.

Советник по делам культуры — итальянец Фулькиньони показывает нам здание ЮНЕСКО.

Двор. Гранитный пол. Сад наций: деревья из каждой страны. Японский садик с местами в зависимости от чина и звания восседающих. Скамейка из одного гигантского дерева. Абстрактные скульптуры. Одна колышется и слегка деформируется. Все это на фоне Эйфелевой башни.

Далее разговор сугубо «дипломатический». Фулькиньони хотел показывать в ЮНЕСКО «По закону», а мы с Ланглуа — «Великого утешителя». Фулькиньони пугало обилие в «Утешителе» американской тюрьмы. Выход нашла Хохлова: показать две части «По закону» и «Великий утешитель», начиная с рассказа О. Генри «Метаморфоза Джеймса Валентайна» до конца.

Вечером у Муссиначков. У них самая красивая квартира в Париже (совсем не богатая). Высота позволила все расположить по вертикали. Те же деревянные лестницы.

Пальто кладем в нижней комнате на стол. Выше столовая. Над частью столовой «выкроен» кабинет Леона Муссиначка (так, что его видно из столовой). На стенах великолепные картины Жанны Муссинач. Говорим о картинах Жанны. Муссиначки очаровательны.

С Муссиначами едем в «Казино де Пари». Муссинач здесь был последний раз сорок лет назад...

Фойе «Казино» тоже похоже на известный московский гастроном купца Елисеева. Публика — иностранцы, приводят даже совсем маленьких детей. В зале курят. Многие в темных очках.

Представление временами красивое, часто очень веселое; артисты, великие труженики, вызывают уважение. Одна и та же программа идет по многу лет подряд.

Но все это для иностранцев, не то что «Концерт Пакра» — для французов-знатоков.

Ночь в «Монтевидео». Кармен и Карлос Льянос с женой. Говорим о кино, о телевидении, о ВГИКе, об Испании, о судьбах мира — в Париже все это особо важно. Узнаю, что во франкистской Испании изданы мои «Основы кинорежиссуры», и по ним учится молодежь (?!).

19 октября.

Шура в Лувре. Я готовлюсь к ЮНЕСКО. Появился переводчик Никита — немедленно надо ехать.

Шуры все нет. Чертыхаюсь!

Никита, Рута Садуль и я уезжаем в ЮНЕСКО.

Теперь я уже показываю Никите, Руте и Мирель достопримечательности ЮНЕСКО. Наконец приезжают Хохлова и Ланглуа.

Начался просмотр «Утешителя». Перед просмотром Фулькиньони рассказал присутствующим обо мне и Хохловой.

Просмотр прошел очень хорошо. Интересно, что в сцене Прайса и Дульси, когда Файт приклеивает жевательную резинку к нижней стороне дивана, раздался смех и аплодисменты. У нас этого жеста Прайса не замечают.

Пресс-конференция. Если верить Фулькиньони, перед нами сидели представители ста шестидесяти наций. Среди них молодежь — студенты французского киноинститута. Все они очень тонко и точно поняли картину и правильно реагировали на нее.

Затем началось испытание для меня. Я очень волновался и чувствовал себя стрелком на стенде по тарелочкам, потому что не хотел дать ни одного «промаха».

— Сколько вам лет?

— Шестьдесят три года. В Советском Союзе этот возраст считают наиболее цветущим.

— На основании чего вы выдумали такую Америку?

Я ответил, что все в картине является правдой и сделано по рассказам О. Генри и по мемуарам Эль Дженнингса, известного американского бандита, грабителя поездов, который сидел с О. Генри вместе в тюрьме и написал книгу «О. Генри во тьме». Вероятно, эти книги можно найти в библиотеках ЮНЕСКО или Парижа.

— Были ли вы в Америке?

Я ответил, что в Америке не был, но изучал ее, потому что в Советском Союзе для этого есть весьма широкие возможности.

— Кто изобрел киноmontаж — вы или американский режиссер Гриффит?

Я сказал, что 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 новые приемы построения киноискусства, а замечательные советские режиссеры — Эйзенштейн, Пудовкин, Вертов — дальше всех в мире продвинули эту монтажную школу. Признаки монтажа появились до Гриффита и меня, у кого впервые — точно установить невозможно.

— Кто были ваши учителя?

Я ответил, что ими были русские классики, классики мировой литературы и французские импрессионисты.

— Почему вы много лет не снимаете фильмы?

Я ответил, что как режиссер могу снимать и плохие фильмы, а как педагог — воспитываю многие десятки учеников, среди которых есть и довольно известные, и получившие почетные премии на мировых кинофестивалях.

— Как вам удалось сделать такую замечательную картину?

Я ответил без переводчиков: «Мерси».

Пресс-конференция продолжалась сорок пять минут.

Потом ужин. Здесь от Фулькиньюни я узнал, что моя книга «Основы кинорежиссуры» издана и в Италии, но без рисунков.

И вот мы в «Монтевидео».

Настроение отличное. Звоню в Москву сыну Сереже. Соединили через пять минут.

В комнате опять новые розы.

По просьбе Садуля с восьми часов утра в Синематеке со мной беседуют американцы-киноведы. Записывают на магнитофон. Холод адский. Я совершенно потерял голос — хриплю. Американцы записывали меня на магнитофон семь часов! Уезжаем все в «Монтевидео» — там хоть топят.

Пришла Рута Садуль, принесла жареные каштаны. Шура торжествует...

Хороший вечер в посольском клубе. Нас представляет молодой человек: «Любимая и знаменитая киноактриса наших дедушек и бабушек и знаменитый режиссер того же времени».

Рассказываем о Москве, о нашем сыне, о внучке. Всем советским в Париже это, оказывается, интересно.

Опять «Монтевидео».

Мери, Ланглуа. Мери рассказывает, как тщательно готовился с визитом к министру Ланглуа. А когда вернулся домой, у него оказался один башмак черный, а другой желтый. Шнурки из башмаков Ланглуа вообще выдергивает сразу после покупки, чтобы не зашнуровывать.

Ланглуа уверяет, что высший снобизм — делать нарочито масляные пятна на новом костюме.

Узнаем, что фильм о Павлове запрещен во Франции из-за «негуманного» обращения с собаками.

21 октября.

Ждем, как всегда, опаздывающего Ланглуа. Приехал в одиннадцать часов.

Поездка в Версаль. Изумительно. Потрясающие масштабы. Осень — фонтаны уже не работают. Вспоминаем Ленинград, Александра Бенуа и его «Версаль».

В Версале построена декоративная деревня, в которой жили и работали «настоящие» крестьяне. Были коровы, куры и т. д. Работала мельница. Так в пятистах шагах от дворца короли Франции могли видеть, как «блаженствовали их подчиненные» — доказательство было налицо, «неопровержимое»!..

Выступаем в «Жар-птице». Перед выступлением русские дети нам подарили цветы.

Потом нас в фойе русские останавливали, плакали на груди, говорили о любви к родине, о ненавистном Париже... Пришлось и мне и Хохловой дать, вероятно, около сотни автографов. После нашего выступления показали

картину моей ученицы по ВГИКу Аян Шахмалиевой «Мишель и Мишутка». Фильм необычно тепло принимался присутствующими.

К нам бросилась вторая жена Мозжухина, уверяя, будто мы ее хорошо знаем. А мы даже с самим Мозжухиным никогда не были знакомы.

Нас водили в кинобудку (шел сеанс) к французским киномеханикам посмотреть, как они работают, пожать им руку и выпить с ними по бокалу шампанского.

Один из зрителей спросил меня:

— Ваш дед не был ли рязанским помещиком?

Я ответил: — Нет, тамбовским!

Нас заставили рассказывать (в отдельной комнате, в узком кругу) о Москве, о Ленинском проспекте, о доме, где торгуют «изотопами» и где мы живем. Удивлялись, что в Москве не ездят на санях. Спрашивали, не арестуют ли нас, если они будут писать нам, и т. д. И опять плакали.

В конце концов нас буквально вырвали из горячих объятий истосковавшихся по родине русских людей приехавшие за мной и Хохловой работники Синематеки.

Ночью катаемся по Парижу и Монмартру. Поужинать нигде не можем: нет мест или уже все закрыто.

В «Монтевидео» горничная нам сделала чай и дала хлебцы.

Горничная рассказывает о жизни простого народа в Париже. Жизнь очень трудна. Все дорого, в особенности еда. Пенсия дается мужчинам с шестидесяти пяти лет, женщинам — с шестидесяти. Пенсия так мала, что на нее нельзя купить ежедневно даже нашего утреннего завтрака. А мы получаем на завтрак чай, немного масла, булочку и маленькую тарелочку варенья.

22 октября.

Аэродром Ле Бурже. Нас провожают все, но Рошаль с Мери опоздывают.

Интервью для радио. Благодарю за гостеприимство. Хохлова говорит в микрофон по-французски...

Приехали наконец Рошаль и Мери. У нас полны карманы подарков.

Улетаем. Все время солнце, и через три часа девятнадцать минут внезапно ночная Москва.

Вещи не осматривают, но розы требуют проверить на карантине.

Мы дома.

Маяковский прав.

Париж прекрасен, а Москва еще лучше. Она — наша.

Всю жизнь я буду благодарен московским товарищам и Ланглуа за замечательную поездку в Париж.

Что надо посылать в Париж?

Надо посылать в Синематеку лучшие учебные и курсовые работы вгиковских студентов. Синематека сумеет их показать любителям кино из всех стран мира. В Синематеке ждут наших студенческих фильмов. И у зрителей они будут пользоваться большим успехом. Думаю, что со мной согласятся Козинцев и Юткевич, входящие, как и я, в Ассамблею Синематеки.

Это необходимо сделать!

В 1966 году я был приглашен директором XXVII Международного кинофестиваля в Венеции профессором Луиджи Кьярини (известным итальянским киноведом) быть членом жюри от СССР.

Венецианский кинофестиваль — один из старейших в мире. Он проводится с 1932 года. Советские кинематографисты не раз на нем добивались успехов. На первом же фестивале был награжден фильм «Путевка в жизнь» Н. Экка, а спустя два года вся советская кинопрограмма, включавшая фильмы «Веселые ребята», «Гроза», «Петербургская ночь», «Иван», «Пышка», «Новый Гулливер», «Украина». Успех сопутствовал нашим кинематографистам и в дальнейшем. Массовый «вывоз» второй по значимости премии — «Серебряный лев св. Марка» — начался советскими режиссерами в пятидесятые годы. Это сделал А. Птушко фильмом «Садко» и С. Самсонов «Попрыгунья». В 1961 году премию Пазинетти получил фильм А. Алова и В. Наумова «Мир входящему».

В 1962 году режиссер А. Тарковский за фильм «Иваново детство» получает главную премию фестиваля «Золотой лев св. Марка».

Перед «большим» венецианским фестивалем организуется специальный фестиваль детских фильмов.

Высшую награду привозили из Италии и наши постановщики фильмов для детей: Ю. Карасик — за фильм «Дикая собака Динго», В. Шукшин — за фильм «Живет такой парень», А. Роу — за фильм «Морозко», А. Митта — за фильм «Звонят, откройте дверь!».

Я поставил перед собой трудную задачу добиться во что бы то ни стало победы. Трудную потому, что на фе-

стваль был допущен итальянцами только полнометражный дебют Андрея Михалкова-Кончаловского «Первый учитель» (по одноименной повести Чингиза Айтматова). Фильм, сделанный на очень далеком для европейцев материале — становление Советской власти в Киргизии — мог оказаться не понятным ни жюри, ни зрителями. Достаточно сказать, что значение качества фильма не сумели оценить первое время даже в самой Киргизии.

Мне первый раз в жизни приходилось быть членом жюри Международного фестиваля, и, хотя со мной вместе летела в Венецию и Хохлова, с которой я обыкновенно ничего не боюсь, мне в данном случае было страшновато. Сумею ли я выполнить с честью свои обязанности?

Обратился за советом к опытнейшему нашему кинематографу, все знающему и понимающему Сергею Иосифовичу Юткевичу. Он дал мне несколько великолепных советов, которым я и старался следовать, за что приношу ему самую горячую благодарность.

Мы ехали на шестнадцать дней. Надо было загрузить наши чемоданы шестнадцатью белыми рубашками, галстуком-бантиком, платьями для Хохловой (которых было чрезвычайно мало) и обязательно водкой и икрой, ибо последние являются лучшими сувенирами и наиболее ответственными помощниками во всех «дипломатических» делах в Европе.

Советская делегация на фестиваль вначале состояла из трех человек: Л. Кулиджанова (руководитель), В. Санаева (член делегации) и переводчицы. Позднее в Венецию приехали А. Кончаловский и Н. Аринбасарова. Я как член жюри и Хохлова, как приглашенная на фестиваль жена члена жюри, в делегацию не входили, дабы ее члены на нас не могли бы оказывать давление. Таково правило фестиваля. Это означало, что мы должны были сидеть в ресторане за отдельным столиком от делегации и не платить за вино. Но мы все-таки сидели за одним столом вместе со всеми, а моего с Хохловой вина хватало на всех наших товарищей. Члены жюри от других стран так не поступали, они свято выполняли правила.

Но это я несколько забежал вперед.

Летели мы в Венецию через Париж, так как я, как член жюри, не мог опаздывать на фестиваль, а подходящего прямого самолета в Рим в день нашего вылета не было.

26 августа рано утром мы выехали на Шереметьевский аэродром. С аэродрома вылетели с опозданием. ТУ-114

был наполнен самой смешанной публикой — около сотни армян-эмигрантов, прилетавших в гости на родину, человек пятьдесят негров, один бедуин, десять человек непонятной национальности, пять французов и мы пятеро. Большинство пассажиров шумели, чем-то были недовольны, кто-то собирался подраться с неграми — в общем, было неуютно и непривычно.

В Париже нас встретил представитель «Совэкспортфильма» и один из дельцов французской кинематографии — дубляжер, монтажер и посредник при покупке наших фильмов во Францию Борис Эйзенштейн (некоторые его считают братом Сергея Михайловича, что не соответствует истине).

Сразу же выяснилось, что нас отправили в полет неправильно — самолет в Венецию улетает только завтра, и нам придется провести незапланированные сутки в Париже.

С аэродрома Ле Бурже мы приехали в гостиницу «Опавшие листья» возле площади Мехико.

Мы первый раз увидели летний Париж. Город оказался почти совершенно пустым — мало машин, мало пешеходов. Все на дачах и на курортах. Наконец-то я понял, почему один мой русский знакомый, активный участник французского Сопротивления, говорил мне недавно, что мечтает написать очерк «Париж в августе» — это особый, неповторимый Париж.

Сегодня город особенный для нас еще и потому, что мы видим его белым, вычищенным. Мы вспомнили 1962 год, когда Париж только начинали чистить. Тогда были вычищены отдельные здания, теперь — почти весь город. А Триумфальная арка снова значительно потемнела, очевидно, в век автомобилей и техники белые здания сохраняются недолго, пористый парижский камень легко всасывает в себя сажу, грязь, дым отработанных газов тысяч автомобилей.

Стою у окна нашего номера. Погода ясная, солнечная, но холодная. По пустынным улицам — редкие прохожие, но добрая треть из них (если не больше), как всегда, сопровождаются собаками. Насколько больше собак на улицах любого европейского города по сравнению с нашими городами! Почему у нас так неблагоприятно к собакам, без которых не бывает «уютных семей» и по-настоящему добрых детей?

Парижане жалуются на новое введение «драконовских» правил местным ОРУДом. Нас эти правила не удив-

ляют, в СССР насчет этого довольно строго, поэтому и жертв от автомобильных катастроф гораздо меньше, чем во Франции.

Завтракаем в большом бистро прямо на улице недалеко от Эйфелевой башни и Трокадеро. Красиво, как только может быть в Париже.

После завтрака-обеда направляемся в «Опавшие листья». Звоним Арагону и Эльзе — они уезжали на дачу. Звоним очень обрадованным Садулям — они вечером уезжают поездом в Венецию, и мы сможем встретиться с ними только на фестивале.

К нам в гости приходят Андрей Бакст и Мадлен. Как всегда, говорим о Москве, о Париже, о кино, о телевидении, в котором Андрей уже несколько лет работает художником. И творческие и материальные условия работы художника-постановщика на французском ТВ очень тяжёлы в сравнении с нашими. Особенно тяжёла постоянная неуверенность в завтрашнем дне, страха перед безработицей. Плохи дела в этом году и во французском кино — очень трудно добиться постановки фильмов, слишком велика конкуренция американцев.

Вечером Баксты уходят, и мы не выдерживаем и ложимся спать, так как очень устали, ведь встали в Москве в два часа ночи (укладываться в дорогу заранее было некогда). А наша «молодежь» Санаев, Кулиджанов и переводчица отправляются гулять по вечернему Парижу. Утром все вместе поехали покататься по августовскому пустому Парижу. Вокруг Сены над набережными строится кольцевая автострада — стало тесно автомобилям.

Потом едем в новый кинотеатр Синематеки, где показывает нам все Мери Мерсон (Ланглуа уже в Венеции). Молодцы работники Синематеки — новый театр оборудован очень интересно.

В зрительном зале Кулиджанов выхватывает у меня из рук трость и вымеряет расстояние между креслами. Оказалось, оно меньше, чем в новом, строящемся в Москве здании Дома кино. А это значит, у нас будет зрителям удобнее.

Аэродром Орли. Большой, похож на наши новые.

Очень приятно лететь на «Каравелле» — она под маленьким углом стремительно поднимается вверх, более бесшумна, чем ТУ, потому что моторы расположены не в крыльях, а в хвосте (так стали делать и на наших новых самолетах).

Но «на вкус и цвет товарищей нет» — мне «Каравелла» понравилась, а Хохлова нашла ее тесной, душной и беспокойной (нас действительно побалтывало, но, очевидно, таковы были метеорологические условия).

Восхитило зрелище Монблана! С высоты десяти тысяч метров великан был виден, как на рельефной карте. Облачности не было, только отдельные маленькие облачка были разбросаны по вершине горы. Цвет скал, зелень растительности, белизна облаков, голубоватая дымка, и все это при отличной видимости оставило неизгладимое впечатление. Я до сих пор иногда, засыпая, закрываю глаза — и передо мной снова и снова возникает величественное видение Монблана с точки зрения «пролетающего ангела» или просто пассажира реактивного самолета.

Поразил венецианский аэродром — летное бетонное поле кончается у берега моря. Подлетаешь прямо к морю! Красиво и неожиданно...

Проходим утомительнейшую процедуру оформления паспортов. Советские паспорта проверяются с особой медлительностью, приходится заполнять бесконечные анкеты, подолгу ждать. Очевидно, такой «порядок» установлен нарочно. Не думаю, чтобы на наших аэродромах так встречали итальянцев. Таможенники не осматривали вещи, но настойчиво спрашивали, везем ли мы папиросы. «Да везем, — отвечал я, — я привык к своим папиросам!»

Слова «фестиваль» и «жюри» оказали в конце концов свое магическое действие.

С аэродрома Венеции не видно. На море, прямо у аэродромного поля стоял великолепный катер, блистающий хромом и полированным красным деревом. Катер значительно больше нашей бывшей «Шуры» и сильнее, его скорость пятьдесят километров в час.

Началась просто сказочная поездка по морю. Оно было спокойной и перламутрово. Почему-то вспоминался Ленинград. Иногда мы подходили близко к низкой полосе травянистого берега. На берегу стояли рыбаковы с удочками, проходили охотники с ружьями. (Начинался осенний перелет уток — вспомните Хемингуэя!)

Потом снова спокойная перламутровая морская гладь. Потом мы очутились между высокими тонкими темными столбами — это, оказывается, своеобразные вехи, показывающие дорогу в Венецию и на небольшой остров Лидо, где и происходит фестиваль.

Наконец показалась Венеция с ее дворцами, домиками, башнями колоколен — зрелище волшебное, которое

ни кино, ни живопись, ни фотография передать точно не может — ибо на изображениях Венеции нет того воздуха, того ощущения присутствия, которое возникает, когда видишь все своими глазами. Нет, разумеется, и ощущения масштабности, того действительного угла зрения, который существует в настоящей жизни. Нам называют острова, мимо которых мы проплываем, отдельные здания, дворцы, церкви. Все воспринимаешь как во сне. Когда временами приближаешься поближе к домам у моря и каналов, удивляешься их потрепанности, «обшарпанности», видишь, как вода подмывает город, оголяя кирпич стен и фундаментов. Всюду тихо и мирно. Некоторые рыболовы высунули свои удочки прямо из окон или сидят на узкой полоске суши перед домами. Очень красивы полосатые столбы, к которым причаливают лодки (большей частью моторные), гондол совсем мало, они, вероятно, уже стали такой же экзотикой, как извозчик в Булонском лесу.

Минуем Венецию, направляемся к Лидо. Над головой появляются самолеты, таскающие за собой по небу яркие колоссальные рекламы зубной пасты и конфет.

Но вот из морской глади поднимается высокий столб на квадратном бетонном фундаменте (вероятно, для электропроводки), а на фундаменте жирной черной краской нарисованы серп и молот, видимо, дело рук коммунистов. Я не могу забыть неожиданности и сильного впечатления от этой эмблемы в море, в Италии.

Подплывая к Лидо, попадаем в канал (скорость катера здесь ограничена восемью километрами), ныряем под мостик, и мы у нижнего «подъезда» гостиницы, второй, верхний, — над нами. Там вместо лодок автомобили, большинство «фиатов», и среди них один «ягуар». Автомобили на остров доставляются из Венеции паромом.

Остров Лидо на Адриатическом море — знаменитый итальянский курорт, здесь отдыхают только очень богатые люди. Остров небольшой, окружен пляжами. Несколько гостиниц. Главная — «Эксельсиор», в которой нас с Хохловой и поселили в огромном номере на восьмом этаже с видом на море и Венецию.

В гостинице длиннейшие коридоры, так что ходить становится утомительным. Стиль гостиницы напоминает московский гастроном № 1 (бывшего купца Елисеева). Лифт тоже старинный, со сложным управлением штурвальным колесом. Лифтеру приходится несколько раз манипулировать колесом, чтобы точно остановиться.

Обращает на себя манера одеваться — днем и вечерам она совершенно разная. Днем многие ходят даже босиком, в шортах, в фуфайках и просто купальных костюмах. В таком виде и завтракают. Вечером все преображаются: на дамах дорогие платья, чаще длинные, мужчины в темных костюмах или в цветных (красных, лиловых, зеленых, белых) смокингах. Вообще все довольно фантастично, экзотично и вольно.

В море очень мало купающихся — осень в этом году в Италии прохладная. Когда поднимаешься в лифте с другими пассажирами, поражаешься, насколько «модны» сейчас высокие женщины, почти каждая выше своего кавалера сантиметров на десять и выше Хохловой, в которой 171 сантиметр...

После обеда (по нашей логике — ужина!) к десяти часам вечера все пешком направляются в кино, где происходит фестиваль (конкурсные фильмы здесь просматривают только вечером). Путь от гостиницы до кинотеатра заполнен толпой любопытных, и по живому коридору происходит шествие кинозвезд. На звездах сложнейшие прически, напоминающие торжественные праздничные торты, изготовленные кондитерами-виртуозами. Эти прически настолько архитектурно сложны, в них так искусно «вмонтированы» золотые ленты или что-то вроде киноплёнки, что, очевидно, это парики, ибо так хитро причесаться за время от обеда до ужина невозможно ни при чьей помощи.

Кинозвезды не идут, а именно шествуют, шествуют как сомнамбулы, с лицами мумий, у них отработанные автоматические улыбки, отработанный автоматический ритуал дачи автографов — все это происходит под непрерывные вспышки блещущих фотоаппаратов и стрекот ручных кинокамер. Звезды-мужчины не производят никакого впечатления. Им не аплодируют, их не фотографируют, у них, кажется, даже не берут автографов.

Все это не совсем похоже на наши московские фестивали. Здесь действительно царство рекламы, бизнеса и прочих «капиталистических атрибутов». Из всего извлекается прибыль. Например, мы с Хохловой были в восторге, что в «Эксельсиоре» многие живут с собаками, а один господин даже держит льва. Оказалось, что лев а он выводит в вестибюль гостиницы, чтобы желающие могли с ним (со львом) сниматься на память за соответствующую плату. А мы-то восторгались бескорыстной дружбой человека и прирученного хищника...

Перед началом фестиваля профессор Кьярини собрал членов жюри. Жюри оказалось весьма представительным и прогрессивным. Я был встречен всеми с особым почтением, как «патриарх», что, разумеется, меня очень тронуло и что мне было необычайно приятно, но как-то непривычно. (Не очень-то избалованы мы в жизни похвалами и вниманием!)

Председатель жюри итальянец Джорджо Бассания — участник движения Сопротивления, знаток и преподаватель истории театра и кино, лауреат ряда международных литературных премий — попросил всех членов жюри стремиться быть объективными в наших оценках. На что я заметил, что для установления наиболее объективных оценок каждый член жюри обязан быть максимально субъективным (попросту — честным, не идти против совести).

28 августа.

Первый просмотр. На каждом просмотре показывались два фильма — один короткометражный вне конкурса и полнометражный, конкурсный.

Вначале шел французский фильм по пьесе Беккета «Комеди» режиссеров Марена Кармитца, Жана Равеля и Ж.-М. Серро. Фильм настолько заумен и непонятен, что публика в середине его начала шуметь и требовать прекращения просмотра. (Эту пьесу Беккета многие знают, да и рассказывать ее содержание просто не хочется, настолько оно органически для меня неприемлемо.)

Американский конкурсный фильм «Дикие ангелы» (или «Ангелы ада») режиссера Роджера Кормана на меня произвел огромное впечатление талантом постановщика, великолепным кинематографическим языком, изумительным сочетанием музыки и изображения, поразительным использованием тишины и превосходной игрой молодого Питера Фонды (сына «старика» Фонды). Фильм рассказывает о действительно существующем в США — о бандитствующей шайке молодежи, совершающей свои «операции» на бешено мчащихся мотоциклах. Правдивое и несознательное (или «подсознательное») увлечение этих отпетых молодых людей декоративными фашистскими атрибутами. Но в фильме есть и мысль о товариществе и дружбе, о чувстве человечности и проявлении своеобразного героизма вожака банды, которого играет Питер Фонда. В целом фильм оставляет очень тяжелое впечатление — жестокий реализм сюжета, отвратительность пре-

ступного поведения не ищедшиХ своог., мс ста в ж,, зни молодых люден. Но талант \;докера К' ,;л|,';иа покоряет.

После просмотра прием во Дворце доже... Вероятно, это было очень интересно, но мы т поехали. Поздно. Устали.

29 августа.

На «фиате» Кьярини (он нам всегда предоставлял машину в полное распоряжение) мы осматривали Лидо. Это делается очень быстро, ибо, повторяю, остров очень мал. Видели, как на берегу вылезали из лодки охотники с добытыми утками. А так всюду богачи-курортники и соответствующие пляжи и гостиницы. Подъезжаем к «Эксельсиору», обращаю внимание шофера на «ягуара».

— Ну и что? — говорит шофер (он родом из Турина).

— Одна из лучших машин в мире, — отвечаю я.

— Одна из самых дорогих машин в мире, — возражает шофер, — а лучшая — «фиат»!

Рядом с «ягуаром» стоят коляски извозчиков — эзотика XIX века и здесь, на Лидо.

В среду нас обещают повезти показать Венецию.

Вечером на просмотре два французских фильма: короткометражка «Юность» режиссера Владимира Форгенси и полнометражный фильм Аньес Барда «Создания».

Надо сказать, что короткометражные внеконкурсные фильмы на фестивале были особо интересными и талантливыми, один лучше другого.

«Юность» — история обучения молодой балерины, о труде упорном, тяжелом, не всегда перспективном. Этот фильм — почти документ, сделанный с поразительной точностью, образностью, одухотворенностью и любовью к людям.

Что касается Аньес Барда — это очень талантливый режиссер, но взятая ею тема мучительна для нервов нормального человека. К сожалению, большинство конкурсных фильмов на фестивале были именно такими. Это будто бы объясняется стремлением современного западного кинематографа углубиться в субъективистские исследования личности. По этим фильмам было видно только то, что буржуазный мир болен, болен психически.

Правда, следует отдать справедливость, что, когда Аньес Барда показала только что родившегося ребенка (мокрого, сморщенного), зрители стихийно выразили свои восторги; бурные овации приветствовали появление на экране новой человеческой жизни.

30 августа.

Сижу перед телевизионной камерой в кафе у моря. Даю интервью. Отвечаю на вопрос: «Почему современный кинематограф все больше уделяет внимания субъективному, а не общественному?»

Говорю о том, что неустроенность общества в западном мире вызывает стремление углубиться в личные переживания и тревоги. Советские кинематографисты также стали уделять большое внимание изучению личности, для того чтобы находить наилучшие пути наиболее гармоничного развития личности в обществе. Общество — это люди, и каждый индивидуален.

На фестивале смотрим «Поиск» — испанский фильм режиссера Анхелино Фонса о борьбе рабочих за свои права в XIX веке. Для современных условий в Испании фильм прогрессивен. Очень интересен французский актер Жак Пэррэн.

31 августа.

Рано утром на катере уезжаем смотреть Венецию. Очень мало гондол. В тех, что попадают, восседают жирные буржуйские на вид расфранченные в «туристском стиле» пары. А я-то думал, что такие бывали только на наших плакатах двадцатых годов или в «Крокодиле». Очень живописны гондольеры в полосатых тельняшках. Поразительна красота Большого канала. Не могу описывать Венецию, до меня это сделали в мировой литературе. Лишь повторяю: потрясает ощущение «присутствия». Нового как будто бы не видишь — все известно по литературе, картинам, открыткам, кино, но воздух непередаваем, его можно только ощутить.

Проплываем мимо одного из островов, на котором расположен армянский монастырь с большой колокольней. Проплываем мимо острова, на котором кладбище, где похоронен наш русский Дягилев.

И, наконец, знаменитый остров Торчелло. Небольшой. На нем домик, на втором этаже которого жил Хемингуэй и писал «За рекой, в тени деревьев». В нижнем этаже таверна, в которой каждый день сживал Хемингуэй. Ходим по каменным плитам, по которым ходил Хемингуэй, трогаем мрамор фонтанчика, виноградные лозы... Чувство, похожее на ощущения в Ясной Поляне, особенно когда стоишь у могилы Толстого — учителя Хемингуэя. Только здесь не Россия, здесь Италия, здесь лазурное небо и осо-

бые ощущения и игра воображения: кажется, слышишь шаги Хемингуэя по узору каменных плиток на узкой дорожке, кажется, что тебя коснулось его ушедшее в вечность дыхание.

И еще одно итальянское чудо — остров Мурано. Здесь знаменитые фабрички прославленного венецианского стекла. Нас водят к раскаленным печам, мы смотрим как замороженные виртуозную работу стеклодувов. При нас выдувают сложнейшие подсвечники, вазы, причудливые, разноцветные, изящные. Секреты производства (особый состав примесей, создающих специфическую окраску венецианского стекла) передаются от дедов к внукам, от отцов к детям. Работа как танец ритмична, совершенна, красива.

Потом нас водят по многочисленным комнатам огромного музея. Это просто волшебное собрание. Стекло лиловое, желтое, зеленое, синее — венецианское стекло!

Прошло совсем немного времени после нашего отъезда из Венеции. Страшное горе обрушилось на Италию. Погибли исторические художественные ценности в ряде городов, во всемирно известных музеях. Погибли уникальные печи Мурано... Погибли от наводнения.

Но горе выдержал дух итальянского народа, сильна оказалась международная солидарность. Но восстановили только то, что можно было. Замечательно, что итальянская молодежь, о которой так часто говорят как о «никудышнем поколении», во время наводнения вела себя героически и героически спасла очень много бесценных сокровищ.

Вечер. Спешим в фестивальное кинотеатр. Отличная югославская короткометражка «Хоккей». Режиссер Мила Милосевич. В фильме очень талантливо показан хоккей, смонтированный из хоккейных матчей всего мира за несколько лет. Смотрится как единое целое. Фильм динамичен, построен на выразительном монтаже.

И, наконец, «гвоздь» фестиваля итало-алжирский антиколониалистский фильм «Битва за Алжир» режиссера Джилло Понтекорво. Сейчас, когда пишется эта книжка, рассказывать о фильме нет смысла — его показывали в Москве.

Демонстрация фильма происходила в напряженной атмосфере. Большая часть зала фильм приветствовала, а фашиствующая — устроила обструкцию.

1 сентября.

Вечером американская картина привела меня в недоумение. Фильм называется «Чапакуа», режиссера Конрада Рукса, он же исполнитель главной роли.

Актер великолепный. Изумительно использовано сочетание цветного кино с черно-белым. (Это во многих фильмах. Почин Эйзенштейна освоен и развит в мировой кинематографии, но, к сожалению, больше не используется у нас.)

В «Чапакуа», очевидно, точно показано, как на человека действуют различные наркотики, каковы видения от них и каково поведение человека при этом. Снято образно, но художественным фильмом я его признать не могу. Это научно-популярный фильм для психиатров. Фильм смотрится с отвращением, хотя в молодости я без всякого отвращения читал в «Чаду опиума» Клода Фарера. (Может быть, потому, что это было в молодости.)

В общем, зрелище не по мне. Хохлова другого мнения — ее поражает формальная сторона фильма — образность, мастерство, цвет. Но мои нервы такого фильма не выдерживают.

3 сентября.

С нетерпением все ждали просмотра фильма талантливейшего французского режиссера Робера Брессона.

Фильм оказался блестящим, но настолько пессимистичен, что оставил очень тяжелое впечатление. Название: «Балтазар по случаю». Балтазар имя осла — он передается (продается) из рук в руки «по случаю». Судьба осла — носителя прекрасных душевных качеств — трагична, его эксплуатируют, издеваются над ним. Осел, разумеется, погибает. А люди, окружающие осла, грязны, циничны, развратны, жестоки. Прекрасный режиссер, прекрасное мастерство. Прекрасно чувство любви, перенесенное на осла, но чудовищны в своем падении и садистской жестокости люди.

После просмотра я все время вспоминал «Хорошее отношение к лошадям» Маяковского.

4 сентября.

Итальянский фильм Витторио Де Сета «Неполноценный человек» — это исключительно примитивное обращение к фрейдизму. Неполноценность человека, связанная с эротическими воспоминаниями детства. Мучительное психопатологическое «исследование».

5 сентября.

Я заболел. Простудился в море. Мне ставят итальянские «горчичники» (вата, пропитанная горчицей, на обортке изображен черт с огнем!). Вату надо смачивать одеколоном, и она приятно согревает, ее можно долго не снимать.

Не выходил два дня. Западногерманский фильм прогрессивного режиссера Александра Клюге «Прощание с прошлым» мне показали специально, когда я начал выходить.

Фильм отличный, он шел на конкурс как первый полнометражный фильм молодого режиссера и явился главным конкурентом нашего «Первого учителя».

Фильм повествует о судьбе девушки, которая после сложных сюжетных перипетий попадает в исправительную тюрьму. Она выходит из тюрьмы, и перед ней открывается перспектива начать новую жизнь.

6 сентября.

Лечусь. Не выхожу. Волнуюсь. Вечером показывают «Первого учителя»: Аринбасарова и Кончаловский накануне приехали в Венецию.

7 сентября.

Показывали английский фильм Франсуа Трюффо по роману Р. Бредбери «451° по Фаренгейту». Содержание этого романа большинству известно. Фильм Трюффо не удался и не имел успеха. Не было в нем, что называется, души — все слишком надуманно и условно. Я думал, только у меня не лежит душа к фантастике, но публика на фестивале тоже осталась к фильму равнодушной. Формальная сторона фильма, разумеется, блестяща — это же известный Трюффо!

8 сентября.

В этот день была показана лучшая короткометражка фестиваля — «Будар» американского режиссера Боба Девиса.

В поезд садятся деловой господин и замухрышка девушка. Сидят в вагоне рядом. Господин все время читает газету, а «замухрышка» непрерывно занимается косметикой (краска, румяна, наклейка ресниц, парик и т. д.). Все это великолепно смонтировано. И финал: крупно — недоумение и восторг господина. Девушка превратилась

в красавицу! Вот и все. Лаконично и виртуозно по режиссуре, актерской игре, монтажу.

Конкурсный французский фильм — «Добыча» по роману Эмиля Золя, но действие перенесено в современность. Режиссер Роже Вадим. Драматургию Золя испортить не удалось — фильм смотрится с большим интересом. Особенно хороша в фильме сестра Питера Фонды Джейн Фонда — она талантлива и очаровательна.

9 сентября.

Индийский фильм «Беглец». Очень длинно и скучно. Индийская делегация преподнесла накануне всем членам жюри по очень большой коробке чая. Вообще все делегации что-то дарят членам жюри и устраивают приемы. Мы на них не ходим. Тесно и скучно. Мы с Хохловой устраивали индивидуальные приемы у себя в номере почти для каждого члена жюри. На наших «приемах» не было ни скучно, ни тесно. Они продолжались каждый раз до поздней ночи. Для нас, правда, это была тяжелая работа, но интересная, потому что члены жюри люди незаурядные, и темы для увлекательных разговоров у нас всегда находились.

10 сентября.

О, это был тяжелый и насыщенный день!

С девяти утра нас увезли по «неизвестному адресу» — окончательное заседание жюри должно происходить изолированно от всего мира.

Нас привезли в Венецию, на остров Сан-Джорджио, принадлежащий бенедиктинским монахам. На острове дворец. В середине дворца красивейший четырехугольный дворик, обрамленный террасами.

Жюри разместилось в нескольких комнатах старинного дворца. Сначала отдыхали. Обслуживала нас секретарь фестиваля графиня Марчелла.

Несколько дней тому назад Хохлова ее спросила: почему вы графиня и работаете?

— Но сидеть дома скучно! — ответила она. Так и осталось неизвестным: не то ей надо работать для куска хлеба, не то просто потому, что без работы человеку скучно.

Заседали мы спокойно и долго. В перерывах питались бутербродами и пили соки или аперитивы.

Размеренность заседания нарушалась непрерывными звонками Кьярини. Дело в том, что мы могли присудить

одну из премий кому-нибудь из неприсутствующих в Венеции. Тогда надо было сегодня же премированного доставить в Венецию из любой части света на специальном самолете.

«Решайте скорее!» — звонил он много раз.

«Золотого льва св. Марка» присудили почти единогласно фильму «Битва за Алжир». Премировали также «Чапаку», несмотря на мои возражения. Премию жюри за режиссерский дебют — первый полнометражный фильм я надеялся «отвоевать» Андрею Кончаловскому. Но мне не удалось добиться этого.

Но тем не менее в специальном постановлении жюри отметило, что фильм «Первый учитель» показывает расцвет советской национальной кинематографии.

Молодая актриса Наташа Аринбасарова была удостоена «Кубка Вольпи» за лучшее исполнение женской роли. Ее соперницами были Ингрид Тулин, Джулия Кристи, Джейн Фонда.

«Кубок Вольпи» за лучшее исполнение мужской роли получил французский актер Жак Пэррэн (фильм «Неполноценный человек»).

Вечером состоялось торжественное закрытие фестиваля.

В шесть утра мы уже сидели в фойе гостиницы с вещами и ждали возможности катером отправиться на аэродром в Венецию. Это было томительнейшее ожидание.

Над Лидо и Венецией спустился туман. Мы ждали без конца... В фойе иногда, шатаясь, проходили люди из ресторана. Вид у них был «выразительный», галстуки набок, смокинги помяты, ну а лица тоже были соответственными.

Наконец туман стал рассеиваться, и мы медленно, в «молоке» доплыли до аэродрома. Здесь было посветлее, но самолеты не улетали. Нетерпеливые пассажиры уезжали в Рим на такси.

Мы наконец дождались самолета и через сорок пять минут были в Риме, где провели сутки. Денег у нас уже почти не было, но мы превкусно пообедали в малюсеньком рабочем ресторанчике. Смогли съесть тончайшие и длиннейшие макароны и даже запить их вином. Сыты были по горло.

Потом нас возили осматривать Рим, мы проделали обыкновенный «скоростной» туристский маршрут и, разумеется, всем восторгались. Чрезвычайно внушительное

впечатление оставляет Колизей. Я не знал, что он в центре города и так грандиозен.

ТУ-104 доставил нас в Киев — Москва не принимала из-за тумана. Мы уже собирались искать ночлега, как неожиданно нас снова погрузили в самолет. Через пятьдесят минут были над Москвой и кружились над ней более часа. Аэродром был загружен самолетами, одновременно прилетевшими из всех стран мира.

Прошли интереснейшие дни XXVII Венецианского кинофестиваля...

Когда мы почти заканчивали эту книжку, мы с Хохловой сделали еще одну поездку за границу, теперь уже в социалистическую страну, в ГДР, в Лейпциг.

Мы были приглашены гостями очередного Лейпцигского фестиваля короткометражных и документальных фильмов.

Это было в юбилейном 1967 году, поэтому на фестивале среди других были приглашены и ветераны советского кинематографа.

На Лейпцигских фестивалях премии получил ряд наших учеников: в прошлом году Леонид Махнач — «Золотой голубь»; такой же приз получил на последнем фестивале ученик Романа Кармена и Хохловой — С. Аранович, а наш с Хохловой ученик поляк Ежи Зярник получил «Серебряного голубя». Мой ученик А. Гендельштейн получил почетный диплом (за фильм о Шостаковиче). Фестиваль был очень представительным и торжественным.

Но писать о нем я не буду, читателю достаточно предыдущих описаний.

Скажу только одно — мне кажется неправильным, что большинство документальных фильмов, показываемых на фестивале, невероятно длинны. И это большей частью их обесценивает. Недаром в шутку говорили, что необходимо учредить новый приз «Серебряные ножницы» за самую длинную короткометражку.

Часто со мной беседовали самые разные журналисты и кинематографисты из всех стран. Гость из ФРГ Фридрих Хицер рассказал, что озвучил «По закону» американской фольклорной музыкой конца XIX века, и фильм сейчас показывают по телевидению.

Позволю себе рассказать о самом Лейпциге, о том, что запомнилось.

Город небольшой, красивый, старинный, много готики. На некоторых улицах сохранились даже средневековые уличные фонари, укрепленные на стенах домов. Лейпциг сравнительно мало пострадал от бомбежек, но зато разрушили Дрезден почти до основания. Портят город трамваи в центре, они красивые, белые (из трех сплетенных вагонов), но очень шумные.

Дня два в городе стоял туман, и мы первый раз в жизни видели, как регулировщики управляли уличным движением не жезлами, а горящими факелами. Это фантастично и неожиданно.

Уровень жизни в ГДР, судя по Лейпцигу (в Берлине мы были мимолетно — проездом и видели там только сияющую праздничную елку на Карл-Маркс-штрассе), очевидно, довольно высокий. Люди хорошо одеты. В гостиничном ресторане еда дорогая, но тут же рядом в маленьких рестораниках, кафе и пивных дешевая и сытная. Непривычно для нас, что немцы все едят без хлеба и к столу не всегда бывает мясо, но всегда есть свинина (это просто соответствует немецким вкусам).

Очень интересен маленький старинный погребок «Дуб».

В кафе часто сживал Гёте, а на втором этаже этого же дома он жил.

Мы очень любили с нашим шофером обедать в этом историческом кафе.

Особой достопримечательностью Лейпцига является картинная галерея в музее Г. Димитрова. В галерее очень много великолепных картин Кранаха, есть и Рембрандт и Рафаэль. Все картины отлично реставрированы, но далеко не все выставлены — не хватает помещения.

Очень интересна русская православная церковь, построенная в память освобождения Лейпцига от наполеоновских войск. При церкви есть часовенка, на стене которой портрет русского генерала Дашкевича. А внизу спуск в ярко освещенное подвальное помещение, там в специальных нишах стоят гробы, в них покоятся герои, освобождавшие Лейпциг в 1813 году и в 1945-м. В одном из гробов лежит генерал Дашкевич, а в другом, рядом, — правнук генерала офицер Советской Армии Дашкевич.

Еще одно замечательное место в Лейпциге — лютеранская Томаскирхе. Внутри церкви на одной из колонн, поддерживающих гигантский готический свод, на бронзовой доске начертано: «Здесь читал проповедь Мартин Лютер

при введении Реформации в Вербное Воскресение 1539 года».

На хорах церкви орган. На этом органе играл Бах, который был кантором кирхи с 1723 по 1750 год.

Мы слушали концерты Баха, исполненные на этом органе в сопровождении хора мальчиков. Поражаешься силе человеческого гения — действительно это божественная музыка.

Акустика в кирхе поразительная, никакими современными ревербераторами достигнуть ничего подобного нельзя. Орган и отдельные высокие голоса слышатся как из космоса.

И, наконец, главная достопримечательность: крошечная типография, в которой был напечатан первый номер ленинской «Искры».

Нас там приветливо встретил хранитель — очевидно, старый коммунист. Он показал шрифты, печатный станок, оттиск «Искры»...

Снова особое ощущение присутствия, которое нельзя воспроизвести на картинах, в кино, по телевидению. Здесь «воздух эпохи», здесь как бы дотрагиваешься до прошлого, точно так же как при посещении дома Ленина в Ульяновске.

Как это впечатляюще — конкретность ощущения прошлого и связь времен!

Л. Хос.юва, 1974

ПОСЛЕДНЯЯ ГЛАВА

Л. В. Кулешов не включил в мемуары свои выступления последних лет. Я считаю, что сделать это необходимо. И начать публикацию хочу с речи, которую произнес Л. В. Кулешов, открывая Первый учредительный съезд кинематографистов СССР. Он вспоминал прошлое и смотрел в будущее. 23 ноября 1965 года, день открытия съезда, был этапом и в его личной жизни.

Дорогие товарищи! Уважаемые гости!

Меня, человека, проработавшего в киноискусстве срок девять лет и одиннадцать месяцев, удостоили чести открыть Первый учредительный съезд работников кинематографии Советского Союза.

Я испытываю в эти минуты сильнейшее волнение, понятное каждому из вас.

Я знаю еще дореволюционную кинематографию, потом вместе с товарищами моими боролся в годы гражданской войны при тяжких лишениях за революционное искусство, за новый язык кинематографа. Мы голодали, мерзли, работали на фронтах и в тылу подчас без самого необходимого, в полуразрушенных и совсем разрушенных ателье, в первой во всем мире киношколе — и мечтали!

И вот сегодня, 23 ноября 1965 года, в Большом Кремлевском дворце совершается чудо: я открываю съезд, представляющий тысячи художников советской многонациональной кинематографии, которая оказалась школой экранного искусства для многих кинематографистов мира. Ею созданы лучшие фильмы на земле — «Броненосец «Потемкин», «Чапаев».

Сергей Эйзенштейн, Всеволод Пудовкин, Александр Довженко, братья Васильевы, Дзига Вертов — их нет среди нас; мы называем их имена первыми в наш праздничный день: они первые подняли сияющий факел советского революционного киноискусства так высоко, что он стал виден всему миру.

Талантливейшие советские кинематографисты отдали свои жизни, свои могучие дарования, бессонный труд служению революционному народу, делу Ленина. Их творче-

ство прославляло и прославляет дело Коммунистической партии Советского Союза.

В годы Великой Отечественной войны советские кинематографисты снимали там, где сражались советские солдаты, да они и сами были солдатами-героями — многие из них сложили головы на поле брани.

Почтим же славную память павших товарищей — тех, что погибли в боях; тех, что отдали жизни на своем посту, где бы они ни были, всех тех, кто просто не жалел себя в труде.

Революционная Родина дала нам великое счастье — помогать искусством своим переустраивать жизнь на земле. Мы знаем самую большую радость, какая только доступна художнику, — видеть, как твое искусство активно участвует в одухотворенном труде народа, строящего коммунизм.

На открывающемся съезде присутствуют сотни наших зрителей. Мы знаем, с какой любовью они относятся к искусству экрана. Но это требовательная любовь. И, помня о нашем друге — зрителе, мы должны на своем съезде коллективно подумать о том, как добиться того, чтобы хорошие фильмы становилось все больше, плохих все меньше.

Да ведь для того и нужен нам творческий союз, учреждаемый сегодня, чтобы помогать всему талантливому и ставить преграды перед посредственностью, бессмыслием, фальшью. Таков товарищеский долг каждого из нас — помогать всеми средствами истинным художникам экрана и без малейших колебаний избавляться от бездушного ремесленничества, от пустого оригинальничанья, от унылой серости и скуки.

Пусть рождающийся творческий союз станет общим нашим взыскательным и сердечным другом!

И прежде всего самая душевная забота наша — о молодежи, о новых поколениях кинематографистов, вступающих в киноискусство. Может быть, именно для них, для молодых товарищей наших, и должен прежде всего существовать создаваемый союз — как хранитель революционных традиций советской кинематографии. Как звено, связующее поколения. Пусть дух открытий не покинет нас!

Я вижу здесь в зале гостей из разных стран. Мы сердечно рады вам, дорогие товарищи и уважаемые коллеги!

Нас всех сближает забота о сохранении мира на земле. Война — общий наш враг, одинаково беспощадный ко

всем. Пусть же искусство экрана защищает мир во имя человека, во имя высоких идеалов гуманизма.

Весной соберется XXIII съезд Коммунистической партии Советского Союза. Он ускорит движение страны к коммунизму, откроет новые фронты работ. 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!

Первый учредительный съезд Союза кинематографистов объявляю открытым!

Также я считаю очень важным выступление Л. В. Кулешова в последний год его жизни: на юбилейном пленуме Союза кинематографистов СССР.

В такие знаменательные дни, как дни пятидесятилетия советской кинематографии, просто невозможно выступать без волнения. Я очень волнуюсь, и не только за себя, ибо считаю своим долгом выступить и от имени Александры Сергеевны Хохловой, с которой я разделяю поровну всю творческую жизнь, всю работу в кино, все достижения, радости, горечи и поражения. Подумать только: наш общий стаж работы в русском и советском киноискусстве сто шесть лет!

Много... Меня называют патриархом, и это слово уже перестало звучать как шутка, потому что если я не совсем патриарх, то безусловно старец, на глазах которого родилась и выросла славная советская кинематография.

Родилась и выросла...

Я это не только видел, но и принимал в ее становлении активное участие.

Вот тут и начинаются особые трудности в моем сегодняшнем выступлении: я вынужден буду говорить и о себе, а чувство элементарной скромности меня пытается остановить, но, товарищи, я, ей-богу, не виноват, что мне многое пришлось делать первым!

В этом сказались законы и случайности, и неизбежности, и необходимости. Если бы не было задорного юноши Кулешова в дни становления кино как искусства, появились бы другие Кулешовы — я перерос других первоот-

крывателей на очень мало. А открывать новое в киноискусстве в двадцатых годах было неизбежно: бутон созрел, и роза должна была распуститься.

Я убежден, что бурному развитию советского киноискусства послужило провозглашение монтажа его основой. А также создание особой советской школы воспитания киноактера.

Не следует думать, что наше кино родилось на пустом месте, — мы имели уже значительный опыт русской до-революционной кинематографии, такие образцы монтажа в литературе, как у гения Льва Толстого, писавшего о значении сопоставлений, учились у американского кинорежиссера Дэвида Гриффита, который впервые интуитивно, но настойчиво применил Монтаж с большой буквы. Мы создали теорию монтажа и систематически стали осуществлять ее на практике, впоследствии далеко обогнав своих зарубежных коллег.

Недаром в Америке монтаж в кино называют русским монтажом!

Начав со скромного монтажного эксперимента, известного в мировом киноведении, к моей гордости, как «эффект Кулешова», мы пришли к замечательным достижениям прославленных Сергея Эйзенштейна, Всеволода Пудовкина, Александра Довженко, Григория Козинцева и Леонида Трауберга, братьев Васильевых, Дзиги Вертова, Эсфири Шуб — создателей революционной кинематографии.

Не просто было работать всем людям — страна голодала, и вместе с другими голодали кинематографисты. Мы были нищие, истощенные, но нас духовно питала Великая Октябрьская революция, и духовная пища в те времена оказалась главной. Главной оказалась сила революционного энтузиазма. Об этом учат в киношколах, а мы — наше поколение — были свидетелями и действующими лицами в трудные двадцатые годы. При нас всходила «новая поросль». Пушкин воспел энергичную молодую поросль, но он написал, что не увидит ее могучий рост, а мы увидели и даже дожили до ее пятидесятилетия. Я видел, как на моих глазах вырастали замечательные художники, например Сергей Юткевич — от художника до режиссера-ученого, до доктора искусствоведения номер два (я говорю о кино, номером один был Сергей Эйзенштейн), Михаил Калатозов — от шофера, потом оператора до режиссера с мировым именем, и многие другие. Я дождался зрелости «поросли». Но не скрою, что мне тогда, как и позднее, пришлось пережить много горьких минут, часов,

дней. Но я познал и настоящее счастье — я видел рождение новых людей, новых талантов — новой революционной советской кинематографии, юбилей которой мы празднуем в эти дни.

Международное значение нашего кино огромно, и я говорю не только о фильмах, я напоминаю о нашей научной работе.

Сейчас ректор ВГИКа тов. Грошев просто «завален» просьбами из самых разных стран мира, чтобы я повторил на пленке свои ранние эксперименты, доказывающие великую силу монтажа. Большой учебник «Основы кинорежиссуры» издан на Кубе, в Японии, в Аргентине, в Чехословакии, опубликован во Франции и многих других странах.

Но самый большой вклад в теорию мирового кино внесли Эйзенштейн и Пудовкин. Шесть томов Эйзенштейна, его рисунки будут еще изучаться многие годы во всем мире.

Товарищи, у нас в кино одиннадцать докторов искусствоведения.

Разве это не говорит о размахе нашей научной работы?

О значении же наших фильмов пускай расскажут другие. Оно огромно.

Товарищи! Через несколько дней исполнится пятьдесят лет и первой в мире государственной школе кинематографии — теперь ВГИКу. Школа открыла свои двери 1 сентября 1919 года, среди учеников ее были и будущие члены так называемого «коллектива Кулешова», автономной мастерской школы. Что сделал этот «коллектив», известно по истории кино, я хотел бы только напомнить некоторые имена отдавших свой героический труд в работу этой мастерской и в фильмы, ею снятые: «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков», «Луч смерти», «По закону». В коллектив входили кроме нас Леонид Оболенский и Петр Галаджев. Остальных нет в живых. Нет Пудовкина, нет Барнета, нет Фогеля, Комарова, Подобеда, Свешникова. Вечное спасибо им за тот вклад, который они внесли в драгоценную «копилку» советской кинематографии.

Первая государственная школа кинематографии начала свою жизнь сначала совсем не имея своего помещения, потом приютилась в одной комнате, и так было долго. Также в голоде, холоде и нищете создавалась эта школа, ее студенты и преподаватели были соответственно нищи

и голодны, но полны энтузиазма и веры в свое будущее. Теперь же ВГИК — интернациональное учебное заведение, известное всему миру, со своими лабораториями, киностудией, телетрактом, научными кабинетами.

Значение ВГИКа невозможно переоценить — ведь почти вся советская кинематография питается людьми, воспитанными ВГИКом. Даже такие классики операторского мастерства, как Анатолий Головня, Леонид Косматов, и многие другие, — все вгиковские ученики. Актеры, режиссеры, операторы, сценаристы, киновееды, экономисты — почти все вгиковцы.

Уже много лет ВГИК делает дипломные работы на пленке как на своей учебной студии, так и на производстве.

Достаточно упомянуть про двухсерийный фильм нашего ученика Виктора Георгиева, поставившего одну из самых популярных картин «Сильные духом», которая являлась его дипломной работой. Он получил «отлично», а ведь председателем государственной экзаменационной комиссии был такой «зубр», как Марк Донской. А например, фильмы, созданные бывшим учеником ВГИКа, учеником Сергея Аполлинариевича Герасимова Бондарчуком. Разве они не показывают, как у нас во ВГИКе умеют учить?

Заканчивая, я хочу вернуться назад к 1920 году.

Работая во ВГИКе и Кинокомитете, я 1 мая 1920 года снимал с оператором Левицким хронику Всероссийского субботника.

В съемке принимали участие ученики киношколы Оболенский, Куделько, Хохлова.

Снимали мы Владимира Ильича Ленина на закладке памятников Карлу Марксу и «Освобожденный труд». Мы видели Ленина совсем близко, и он был с нами со всей ленинской простотой и доступностью.

Этот день самый счастливый в нашей жизни. Он освещен Лениным. Мы были около Ленина, и он как бы благословил нас с Хохловой, ибо именно с этого дня мы живем, дышим, работаем всегда вместе. 1 мая 1970 года будет наша золотая свадьба, вероятно первая в истории мирового кино! Если доживем, поздравьте нас, а если нет — «помяните тихим добрым словом».

Славная и замечательная у нас кинематография, товарищи!

Но у нее еще много недостатков. Мы их исправим.

И я счастлив!

Когда праздновалось пятидесятилетие ВГИКа, Л.В.Кулешов не мог выехать из дома — он уже плохо себя чувствовал.

Кулешов поручил мне передать поздравления ВГИКу и вгиковцам от его имени. По сложившимся обстоятельствам мне не удалось выступить на этом вечере, но я хочу привести здесь то, что я хотела сказать, и то, что хотел сказать Кулешов, — эти последние слова, обращенные к ВГИКу.

Товарищи! Сегодня большой день. Сегодня ВГИКу пятьдесят лет. Полвека назад в этот день я вошла во ВГИК и до сегодняшнего дня непрерывно в нем работаю. Я поздравляю вас с нашим юбилеем, я желаю каждому из вас очень хорошей работы, о которой вы мечтаете, и личного счастья в жизни.

Кулешов поручил мне передать вам свои поздравления: он поздравляет вас с пятидесятилетием ВГИКа, которое мы сегодня отмечаем, он поздравляет вас с будущим семидесятипятилетием, которое будет очень скоро, он поздравляет вас со столетием ВГИКа, потому что многие из вас доживут до него и будут работать.

Да здравствуют вгиковцы!

Да здравствует ВГИК, который учит вас работать!

Да здравствует советская кинематография, в которой вы будете работать!

Да здравствует советский народ, для которого вы будете работать!

Да здравствует Коммунистическая партия, которая нас направляет и помогает нам работать!

1 января, в день рождения, у Л. В. Кулешова всегда бывало очень много народа. Но в этот день, день его семидесятилетия, было больше, чем когда-либо: ученики самых разных выпусков за все пятьдесят лет, люди, работавшие с Кулешовым, люди, просто его знавшие. Было много разных подарков, было много снято фотографий, было много встреч после перерывов в десятки лет. Через несколько дней вышла институтская газета «Путь к экрану», в которой были поздравления друзей, соратников, учеников. Я считаю необходимым привести здесь эти поздравления.

Дорогой Лев Владимирович!

Ректорат, партийная организация и кафедра кинорежиссуры института сердечно поздравляют вас в день вашего семидесятилетия.

Ваша первая вгиковская работа, снятая с участием ваших учеников, называлась «На красном фронте».

Это название стало символическим и для смысла вашей жизнедеятельности. Вы были и есть постоянно на красном фронте искусства. Вы один из тех, кто концентрирует в себе богатейший опыт киноискусства.

Мы желаем вам счастья, здоровья и многих лет работы во ВГИКе!

Дорогой Лев Владимирович!

Более пятидесяти лет ваше имя связано с киноискусством. Ваши заслуги в его становлении, в его развитии общеизвестны. Вы учитель Пудовкина, Барнета, Хохловой, Комарова, Фогеля, целой плеяды кинематографистов, основатель первой киношколы — известного ныне всему миру ВГИКа.

Даже части сделанного вами в кино и для кино было бы достаточно, чтобы иметь право на громкое кинематографическое имя. Вы же, сделав столько, сколько вы сделали, остались скромным, добрым, милым человеком, сомневающимся, ищущим педагогом и художником.

Чего вам пожелать в день вашего семидесятилетия?

Оставаться таким, какой вы есть, долгие, долгие годы. На долгие годы сохраните присущие вам жажду деятельности, благородные стремления делиться своим опытом и знаниями с другими.

Будьте здоровы и счастливы, дорогой наш кинематографический патриарх!

Искренне любящий и уважающий вас

Лев Ку.шОжпнов

Дорогой Лев Владимирович!

В день вашего семидесятилетия мне хочется выразить вам глубокую признательность в формировании моей педагогической судьбы. В первую очередь я обязана вам тем, что приобрела еще одну профессию, которая стала для меня всей моей жизнью. Спасибо.

Сохраняйте на долгие годы свое обаяние и юмор, будьте здоровы, счастливы в творчестве и сильны для всех нас, для института, для истории советской кинематографии на долгие лета.

*Преданная вам
Тимора Макарова*

Сорок лет прошло с того дня, когда в «Межрабпом-фильме» ко мне подошел светловолосый человек и скромно представился: «Кулешов». А я, ощутив его теплую руку в своей руке, с волнением всматривался в задумчивые серые глаза и в поразительно красивое лицо того, кто до той поры был мне знаком только заочно, но тем не менее сыграл ни с чем не сравнимую роль в моей биографии.

В тот день ты не мог знать, что фильм «Необыкновенные приключения мистера Веста в стране большевиков», который я впервые увидел пять лет тому назад в далеком Ленинкане, был воспринят мною как начало новой эры в советском кинематографе и определил мое твердое решение перейти на работу в кино.

Оглядываясь теперь на то время, я и сегодня считаю, что этот озорной фильм в его непреходящей свежести и остроте действительно определил рубеж, с которого началось второе рождение кинематографа в нашей стране.

Еще одна заочная встреча с тобой произошла в знойном Ашхабаде, когда я увидел твой фильм «По закону». Я тогда еще не знал о восторженном отзыве Чаплина и о том, как высоко оценили этот фильм прогрессивные художники во всех странах мира. Я просто как зритель попал под воздействие твоего высокого мастерства и был заморожен созданным тобой фильмом.

И вот наконец я воочию жал твою руку и смотрел в твои внимательные глаза.

С того дня и началась наша дружба, которая выдержала испытание временем и не ослабевала все эти сорок лет.

У тебя было много еще более давних друзей. В новогоднюю ночь, которую мы, памятуя о твоём дне рождения первого января, справляли многие годы в твоей маленькой квартире на улице Маркса и Энгельса, я неизменно встречал у тебя Виктора Шкловского, Льва Никулина, Лилю Брик, Ивана Ваню и десятки твоих бывших учеников, ставших крупными мастерами кино. Это было при-

нято, потому что являлось живым свидетельством благодарности твоих друзей и соратников за все, что ты сделал для них и для кинематографии в нашей стране,— впрочем, не только в нашей стране.

Меня всегда радовало, что Эйзенштейн никогда не забывал подчеркнуть, что он твой ученик.

А ведь мало кто знает, что прославленному учителю Эйзенштейна, Пудовкина, Фогеля, Хохловой, Файта, Комарова, Подобеда, Галаджева в тот период, когда он создал свою знаменитую мастерскую и обучал всех этих людей, было не многим больше двадцати лет от роду. Современникам кажется, что ты уже и тогда был «дедушкой советского кинематографа» или «патриархом», как тебя кто-то недавно назвал.

Но такое смещение в представлениях о времени и о твоём возрасте в какой-то мере закономерно. Просто в сознании людей не вмещается, что двадцатидвухлетний юноша мог внести такой гигантский вклад в развитие советского кинематографа.

И это не все. Сделав такой вклад, ты и дальше продолжал его увеличивать в течение всей своей жизни. Плеяда выпестованных тобою учеников огромна. Я в их числе.

Добавим к этому, что и те, кто непосредственно не учился у Кулешова, также многое черпали от него и у него.

Все мы, советские кинематографисты, очень многим обязаны Кулешову.

И сегодня, в день твоего славного юбилея, мне горячо хочется сказать тебе за это спасибо!

А. Андриевский

Наш добрый волшебник

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 скорее мудрый волшебник, раздающий доброе легко и весело. Он добрый волшебник. И мы горячо, от всего сердца поздравляем Льва Владимировича.

Кулешовцы (выпуск 1968 г.)

Сердечно и искренне поздравляю

Одно из произведений Н. С. Лескова начинается так:

«У нас не переводились, да и не переведутся праведники. Их только не замечают, а они есть. Верно, и теперь есть, только, разумеется, надо искать».

Если бы передо мной вдруг встала задача найти «праведника», праведника в том смысле, который вкладывает в него Лесков и в котором нет ни тени иронии, то я нашел бы его сразу. Я назвал бы имя человека, чей юбилей мы сегодня отмечаем, кого все мы так сердечно и искренне поздравляем,— имя Льва Владимировича Кулешова.

Заслуги Льва Владимировича перед советским кинематографом слишком хорошо известны, и у нас найдутся специалисты, которые об этих заслугах скажут лучше меня.

Акцент моего приветствия Льву Владимировичу я делаю на безупречных личных качествах нашего дорогого Друга.

Ват уж у кого есть чему поучиться нашей молодежи!

Я хочу еще и поблагодарить его за любовь к людям, за всегдашнюю доброжелательность, за душевную чистоту, за абсолютную порядочность!

Когда эти качества соединены в человеке горячем, увлеченном, талантливым, то получается такое восхитительно-обаятельное явление, каким представляю я себе Льва Владимировича Кулешова.

*Борис Андреевич Бабочкин,
народный артист СССР*

Горжусь, что начинал у Л. Кулешова

1921 год... С Львом Владимировичем Кулешовым я познакомился в Камерном театре на спектакле «Принцесса Брамбилла». Я работал в этом театре, что находился на Тверском бульваре, в качестве ассистента у известного художника Георгия Богдановича Якулова. С первого знакомства Кулешов мне очень понравился. Молодой, красивый, он произвел на меня впечатление как человек творческий, новый, ищущий кинематографист-новатор. Он покорило мое сердце.

Спустя некоторое время журналист Алексей Ган и я были приглашены на Неглинную улицу в мастерскую метро-ритма на лабораторную тренировку учеников мастерской Л. Кулешова. А. Ган должен был писать, а я делать иллюстрации к его статье.

В мастерской я познакомился с А. С. Хохловой, В. И. Пудовкиным, Б. В. Барнетом, В. П. Фогелем, Э. Рейхом, С. П. Комаровым, Л. Л. Оболенским.

На меня и на А. Гана все виденное в мастерской произвело удивительное впечатление, и мы получили большое удовольствие (это время я вспоминаю и сейчас). Раскрылись перед нами новые возможности кинематографического действия. Статья была написана, рисунки сделаны, и все это было напечатано в журнале «Зрелища».

Первое мое знакомство с мастерской метро-ритма, руководимой Львом Кулешовым, и его учениками оставило глубокий след в моей душе, и мне страстно захотелось быть учеником в его мастерской.

В юности я увлекался иллюзионизмом, но мне чужды были «Сказки любви дорогой», «У камина» и тому подобные «лирические слюни» и «томительные, нежные закатывания глаз» Мозжухина и Веры Холодной. Меня тянула и увлекала походка Чаплина, маска Монти Бенкса, ловкость Г. Ллойда, замечательные картины М. Сенетта. Я думал о содержательности, значительности и занимательности кинематографа. И я решил для себя — сделаюсь кинематографистом. Точно я еще не мог выбрать себе киноспециальность, я хотел делать все в кино: быть режиссером, сценаристом, актером, художником, но только с помощью Льва Владимировича. Быть рядом, слушаться и слушать все, что он говорит, показывает и чему учит. Для меня он был и есть откровение. Он был мне другом, профессором, учителем и отцом. С момента моей первой встречи и до сегодняшнего дня люблю его и преклоняюсь перед первым учителем кинематографистов.

Мы гордились, что работаем и учимся в мастерской Льва Владимировича Кулешова. Я гордился, что снимаюсь в его фильмах. Я был патриотом нашего дела и делал все, что надо было делать на кинопроизводстве, как это делали все мои товарищи по мастерской.

В дальнейшем это помогло мне быть грамотным кинематографистом, и для кино у меня слова «нет», «не хочу», «меня не касается», «не буду», «не сделаю» стали противопоказанными до сих пор.

Всему хорошему в кинематографе меня научил мой дорогой Лев Владимирович Кулешов.

И я поздравляю великого учителя кинематографистов с его семидесятилетием!

///. С. Галаджев, главный художник киностудии имени М. Горького

Наш мастер — молод

Вот уже пять месяцев мы учимся на первом режиссерском у Л. В. Кулешова. Мы еще очень мало знаем нашего мастера. Мы помним, когда он пришел в первый раз на занятия. К этому времени мы уже успели «познакомиться» с ним на вступительных экзаменах... Но в тех условиях (особенно нам) было очень трудно почувствовать всю глубину его человеческого отношения к нам...

Когда, будучи уже студентами, мы узнали, что в мастерскую придет Кулешов (это было впервые!!!), мы заволновались... До этого мы ощущали его руку на наших сценариях через А. С. Хохлову. И вот настал день, когда мы должны были показывать наши подготовленные этюды.

Закончился показ... Лев Владимирович встал и стал показывать наши ошибки в этюдах. И он не только смог нам их показать, но и помог правильно построить мизансцены, донести то главное, ради чего мы строили эти этюды.

Мы увидели совершенно новый этюд — этюд Льва Владимировича Кулешова.

А также смогли увидеть главное — наш мастер очень молод. Его душа — душа студента. И мы с большим нетерпением ожидаем следующих встреч.

А сегодня мы, студенты из разных стран мира, поздравляем вас, дорогой наш учитель.

С днем рождения!

*Аблунч Энвер, Олдридж Уильям,
Русев Никола, Гяуров Сергей,
Йорданов Филип, Аккад Башар*

Сегодня нас двадцать восемь!..

А сколько таких, как мы, было в жизни этого человека? Сколько сотен актеров и режиссеров обязаны своей жизнью в кинематографе этому настоящему мастеру — человеку, имя которого неразрывно связано с рождением и развитием не только советского, но и мирового кино.

Лев Владимирович Кулешов. Семьдесят лет трудной, но интересной и плодотворной жизни.

Пятьдесят лет творческой деятельности во ВГИКе, пятьдесят лет неусыпных забот о тех, кто приходит в стены института учиться сложному искусству кино.

Дорогой Лев Владимирович! Мы только начинаем. Не знаем, какими будут наши пути в искусстве, но обе-

ВЕЛИКИЙ НИГРОМАНТ

щаем вам оправдать высокое и почетное звание кулешовцев.

Все силы, весь труд свой отдать, как вы, служению нашему советскому искусству.

Желаем вам здоровья, счастья, успехов в нелегком деле воспитания нашего многоликого коллектива.

Поздравляем вас, наш дорогой учитель!

Кулешовцы (набор 1968 г.)

В 1969 году режиссер Семен Райт бурт снял биографический фильм о Л. В. Кулешове. Мне хотелось бы завершить эту книгу ответом Кулешова на вопрос, который задает ему в картине режиссер — его ученик: «Лев Владимирович, что бы вы хотели пожелать молодежи, с которой вы проработали всю свою жизнь?»

Что сказать? Что семьдесят лет наступает очень быстро, что нельзя терять времени, что нужно все время работать, всю жизнь отдавать работе, иначе просто не успеть, а надо успеть, надо постараться успеть сделать возможно больше, потому что, я думаю, нет большего удовлетворения, чем давать счастье людям своей работой. Я видел счастливых людей. Их было много среди моих учеников.

«Не найдешь нынче в немецких землях такого удивительного нигроманта, каким был в свое время этот Фауст. Так много диковинного совершил он, что о нем не так скоро позабудут» *.

Эта запись из «Циммерской хроники», включающей в себя легенду о докторе Фаусте, нуждается в расшифровке — нигромантами называли чернокнижников-чародеев, «благодаря чарам которых изумленные зрители видят, будто одно превращается в другое и будто на их глазах совершаются чудеса», как писал в 1575 году в своем «Трактате швейцарца» Бенедикт Аретиус **.

Лев Кулешов еще при жизни нашего поколения стал личностью легендарной.

Даже будучи его современником — я моложе Кулешова лишь на какие-нибудь пять лет, — я часто с изумлением поглядывал на него. Он мне всегда казался чародеем, чья такая противоречивая, разноликая и фантастическая судьба с трудом поддавалась разгадке.

Действительно, он был автором всего нескольких фильмов, из которых только три, пожалуй, можно было безусловно занести в категорию полноценных удач. И хотя эти фильмы сделаны на уровне почти средневековой техники (если сравнивать с техническим совершенством современного кино), они упрямо не старели. Его первая книга «Искусство кино», напечатанная в 1929 году, где он обобщал свой опыт, содержала много наивных и даже, казалось, азбучных истин и все же не переставала быть настольной. Все мы, кинематографисты разных поколений, не только уважали Кулешова, но, как бы замороженные притягательным обаянием его личности, тянулись к нему за помощью и советом.

Из-за рубежа зывали к нему с просьбами восстановить чудодейственные эксперименты двадцатых годов, которые вошли в мировое киноведение под названием

* «Легенда о докторе Фаусте», М.—Л. Изд-во Академии наук СССР, 1958, стр. 21.

** Там же, стр. 26 — 27.

«эффект Кулешова». Одно из многочисленных писем, адресованных во ВГИК и помеченное 18 декабря 1968 года, гласило:

«Мы, американские критики, сотрудники «Фильм куотерли», с восторгом узнали, что Лев Кулешов собирается восстановить свои широко известные и оказавшие огромное влияние на кинематограф короткометражные фильмы: «Эффект Мозжухина», «Идеальная женщина», «Механический балет» и «Искусственный пейзаж». Трагической потерей для истории кино было то, что эти произведения погибли во время войны... Было бы очень желательно, чтобы молодое поколение энтузиастов кино могло посмотреть эти фильмы... Они описывались многочисленными критиками с чужих слов, и поэтому скептически настроенные молодые люди подчас сомневаются в том, имели ли место вообще эти эксперименты. Если замысел Кулешова будет осуществлен, мы надеемся достичь договоренности о всемирном прокате этих фильмов».

Зарубежные теоретические киножурналисты посвящали Кулешову целые номера. Ни одна из историй киноискусства не начиналась без упоминания его имени. Развивалась его непрерывная педагогическая деятельность, авторитет его рос с годами, и советские кинематографисты заслуженно поручили открыть свой Первый съезд именно ему, одному из старейшин не только советского, но и мирового кино.

Мало можно найти в истории культуры подобных случаев бесспорного и широкого влияния, опирающегося не столько на непосредственную практику художника, сколько на нечто иное и, очевидно, не менее значительное; на открытие таких законов и свойств, которые, проникнув в самую сущность явлений, становятся обязательными, непреклонными и в то же время остаются динамичными и раскрывающимися во времени.

В гениальной таблице Менделеева, когда открыл он ее человечеству, не были заполнены все клетки. На долю не менее прославленного зачинателя эры реактивных двигателей и всех наших космических завоеваний Циолковского не выпало быть самому строителем межпланетных кораблей или хотя бы даже свидетелем их первых полетов. Но не случайно имена этих ученых человечество занесло навсегда на скрижали прогресса науки и их открытия стали отправной точкой для всего дальнейшего полета созидательной мысли.

В истории искусства XX века я, пожалуй, могу найти только один пример, частично совпадающий с судьбой советского режиссера Льва Кулешова.

В старинном провансальском городке, затерянном на юге Франции, в приморских Альпах, недавно скончался в очень преклонном возрасте художник, чье имя стало также легендарным еще в начале нашего века.

Это был английский режиссер, художник и теоретик Гордон Эдвард Крэг, сын прославленной британской актрисы Эллен Терри, муж легендарной Айседоры Дункан, тот самый единственный иностранный режиссер, которого пригласил Станиславский для постановки «Гамлета» Шекспира в Московском Художественном театре.

Он был тогда автором одной только книги «Искусство театра», переведенной почти на все языки мира.

Спектакль «Гамлет» в МХТ, хотя и вышел на суд зрителей, был, по существу, незавершенным творением. Другие постановочные замыслы Крэга остались на стадии экспериментов. В развалинах амфитеатров, сохранившихся на окраинах итальянских городов, он колдовал над чем-то доступным лишь для кучки избранных и спорадически выпускал журнал «Арена», где публиковал результаты своих опытов. Но теперь уже можно с уверенностью сказать, что удачи и свершения целой плеяды мастеров режиссуры, начиная с Рейнгардта, Мейерхольда, Таирова и Вахтангова, кончая Виларом, Стреллером, Бруком и Планшоном, в известной мере возникли и развивались под знаком английского нигроманта.

Сегодня, рассматривая его графические листы, посвященные толкованию шекспировских творений, исполненные в изысканной, но несколько старомодной стилистике, вспоминая его вызвавшие в свое время столько споров архитектурные проекты, которые он предлагал Станиславскому в виде универсальных «ширм», как фон для трагедии о датском принце, перечитывая строки его утопических мечтаний о некоей «сверхмарионетке», которая станет когда-нибудь идеальным инструментом в руках режиссеров, заменив эфемерное и подверженное случайностям ремесло лицедея, кажется невероятным, что весь этот свод таких зыбких и несбыточных фантазий все-таки смог оказать столь сильное действительное влияние на развитие многих направлений в театральном искусстве XX века.

Однако причиной тому послужили не те частные находки в области практической режиссуры, которыми

ознаменовалась деятельность Крэга, а прежде всего страстная одержимость, с которой проповедовал он мысль о режиссере как единственном властелине сцены, о художнике-творце, чей замысел должен пронизывать весь спектакль, превращая его из конгломерата случайностей в волшебный синтез всех искусств, развивающихся под знаменем Мельпомены.

В книге «Искусство театра» Крэг писал: «...моя вера в возрождение театрального искусства вытекает из моей веры в возрождение режиссера; когда режиссер поймет настоящее назначение актеров, декораций, костюмов, освещения и танца, когда овладеет элементами сценического истолкования, когда он постепенно усвоит мастерство движения, линий, красок, ритма и слова — как последней силы, развивающейся из всех остальных... тогда, я сказал бы, театральное искусство отвоюет свои права и станет самодовлеющим искусством, а не только подражательной способностью» *.

Эта заповедь Гордона Крэга, похожая на магическое заклинание, силой своей убежденности и оказала влияние на многие искания, которыми ознаменовалось развитие театрального искусства эпохи, по справедливости заслуживающей после великих открытий Станиславского право назваться эпохой небывалого расцвета режиссерского мастерства.

Сегодня можно оспаривать излишества или, пользуясь публицистической терминологией, «перегибы», возникшие на путях этой диктатуры режиссера, и критиковать Крэга за недооценку роли актера, справедливо отрицать его теории о «сверхмарионетке». Но все это будет закономерным лишь при условии, если мы прежде признаем плодотворность главной его мысли о самостоятельности театрального искусства, о самостоятельности и полноценности его структур и оценим по достоинству то фантастическое устремление Крэга к идеальному образцу синтетического мастерства, в котором не будет места случайности или дилетантизму и ремесленничеству.

Русский поэт Велемир Хлебников в своих косноязычных пророчествах делил художников на «изобретателей» и «приобретателей». Можно оспаривать и это столь категорическое заявление поэта, но бесспорным остается тот факт, что без великой расы изобретателей в науке и ис-

кусстве, без их опытов, часто не завершенных, крайних или рискованных, без их поисков и даже (в иных случаях) заблуждений, но в то же время и без их гениальных проблесков и прозрений, без их интуитивных проникновений в самые глубины закономерностей творчества стало бы невозможным развитие искусства.

Вот к этому сонму художников-изобретателей, исполненных ненасытной фаустовской страстью к познанию, к этим «нигромантам» принадлежал и Лев Кулешов, открывший философский камень кинематографии, который окрестил он «монталсом». Но, может быть, самое парадоксальное в его биографии заключается в том, что, позаимствовав этот уже существовавший до него технический термин, он возвел его в эстетическую категорию, посредством которой вскрывались тайники, хранящие в своих глубинах несметные возможности киноискусства.

И в то же время сам он недооценил всю силу своей же чудодейственной формулы. И в этом, наверно, и заключалась одна из причин его — в высоком смысле этого слова — драматической судьбы.

Я не боюсь этого определения, так как оно должно быть правильно истолковано. Ведь в биографии Кулешова не было никакого драматического разлада художника с действительностью. Только Великий Октябрь дал ему возможность провести его опыты. Только наше Советское государство предоставило ему полную свободу в осуществлении его замыслов. Оно же увенчало его благородную работу по воспитанию кадров самой высокой наградой страны — орденом Ленина.

Всю свою долгую семидесятилетнюю жизнь — и об этом свидетельствуют страницы его книги — чувствовал он себя кровно связанным со своей родиной, ее народом, природой и культурой. Он был коммунистом по зову сердца, искренне и полноценно участвовавшим в закладке здания нового общества, которое возводилось коллективными усилиями партии и народа.

И причины испытанных, пережитых им трудностей заключались не только в том, что поиски художника подвергались иногда несправедливой, неглубокой и неумной критике, которую он, естественно, переживал болезненно, возлагая на таких критиков вину за свои неудачи.

Эти огорчения и разочарования, увы, неизбежны на пути всякого изобретателя. С ними вынужден считаться разум, но против них так же естественно восстают чув-

* Гордон Крэг, Искусство театра, Спб., изд. Н. Бутковской, 1912, стр. 115.

ства. Однако не одни они составляли сущность тех барьеров, которые вставляли на пути режиссера.

Кулешову могло казаться, что поистине несправедливая кличка «формалист», приклеенная к нему одно время слишком резвыми критиками, помешала ему в реализации его творческих замыслов. Действительно, на некоторых этапах его производственной практики перестраховочная недалёковидность иных киноруководителей на время отбрасывала режиссера от того места на съёмочной площадке, на которое он имел законное право. Но подлинная сущность тех драматических противоречий, которыми отмечена его судьба, гнездилась прежде всего во внутреннем и часто даже не до конца осознанном разрыве между чаемым и осуществленным, между стремлениями и возможностями, между задуманным и выполненным.

Однако попробуем рассмотреть последовательно основные звенья пути этого выдающегося теоретика и режиссера.

Поистине «колумбовым яйцом» оказался монтажный эксперимент, произведенный Кулешовым в начале двадцатых годов и впоследствии вошедший в историю мирового киноискусства под названием «эффект Кулешова».

Вот как он сам описывает этот опыт:

«Я чередовал один и тот же кадр — крупный план человека — актера Мозжухина — с различными другими кадрами (тарелкой супа, девушкой, детским гробиком и т. д.). В монтажной взаимосвязи эти кадры приобретали разный смысл. Переживания человека на экране становились различными... 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».

Вывод, который сделал Кулешов, был, конечно, ошеломляющим, но он далеко выходил за пределы того факта, что переживание актера изменялось от соседства с разными по смыслу монтажными кусками.

Дело было отнюдь не только в актере, что, естественно, в то время не было столь ясным. Вот почему так важно то, что Кулешов значительно более подробно рассказывает о трех других своих экспериментах: «творимая земная поверхность», «творимый человек» и «танец». Смысл этих экспериментов сводился к более упрощенным формулам создания иллюзии единства действия путем пе-

ремещения аппарата и склейки кусков, снятых в разных местах и условиях.

И только уже в конце жизни, когда Л. Кулешов и А. Хохлова завершили свою книгу «50 лет в кино», он подошел к подлинной сущности своего открытия, процитировав знаменитую выдержку из письма Толстого к Страхову, написанного в апреле 1876 года:

«Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собою, для выражения себя, но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором она находится. Само же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами никак нельзя; а можно только посредственно — словами описывая образы, действия, положения...»

Теперь же, правда, когда девять десятых всего печатного есть критика, то для критики искусства нужны люди, которые бы показывали бессмыслицу отыскивания мыслей в художественном произведении и постоянно руководили бы читателей в том бесконечном лабиринте сцеплений, в котором и состоит сущность искусства, и к тем законам, которые служат основанием этих сцеплений».

И Кулешов добавляет от себя:

«Более гениального определения сущности монтажа («сцеплений»), чем сделал это Лев Толстой, нельзя придумать!»

Но уже и тогда, в 1929 году, когда Кулешов в своей первой книге, «Искусство кино» впервые сформулировал сущность своего эксперимента, он, независимо от толстовского определения, вплотную пробился к самой сердцевине проблемы.

Он писал: «...мы убедились в том, что основное средство, присущее только кинематографу, — это не просто показ содержания данных кусков, а организация этих кусков между собой, их комбинация, конструкция, то есть соотношение кусков, их последовательность, сменяемость одного куска другим. Вот это и является основным средством кинематографического воздействия на зрителя»*.

* Лев Кулешов, Искусство кино (Мой опыт), М., «Теа-кино-печать», 1929, стр. 16.

Несколько позднее к тому же выводу, но справедливо не ограничиваясь только кинематографом, придет, анализируя рассказ Бунина «Легкое дыхание», и советский ученый Л. С. Выготский, автор книги «Психология искусства».

«Мы уже знаем,— писал он,— что основой мелодии является динамическое соотношение составляющих ее звуков. Так же точно стих есть не просто сумма составляющих его звуков, а есть динамическая их последовательность, определенное их соотношение. Так же точно, как два звука, соединяясь, или два слова, располагаясь одно за другим, образуют некоторое отношение, всецело определяющееся порядком последовательности элементов, так же точно два события или действия, объединяясь, вместе дают некоторое новое динамическое соотношение, всецело определяющееся порядком и расположением этих событий. Так, например, звуки а, б, с, или слова а, б, с, или события а, б, с совершенно меняют свой смысл и свое эмоциональное значение, если мы их переставим в таком порядке, скажем: б, с, а; б, а, с» *.

Однако Кулешов вступил в противоречие с Толстым и сам же ограничивал «эффект» своего открытия, когда подвел его итог следующей формулой:

«Не так важно содержание кусков само по себе, как важно соединение двух кусков разных содержаний и способ их соединения и их чередования» **.

Не трудно установить, что Толстой настаивал на важности сцепления мыслей, значительность содержания которых снижается при отсутствии учета фактора сцеплений, но при этом, в его понимании, именно все-таки мысль остается основной «ячейкой монтажа», по определению Эйзенштейна.

С позиций современного киноведения стало возможным определить, в какой мере повлияло на «эффект Кулешова» и его последующее толкование, недооценка как смысловой нагрузки отдельных кадров, так и влияния этой нагрузки на всю систему их сцепления. Поэтому киновед Н. Клейман в своем исследовании «Кадр как ячейка монтажа» пришел к справедливому утверждению: «...наша гипотеза в истолковании эксперимента Кулешова состоит в том, что:

* Л. С. Выготский, Психология искусства, изд. 2, М., «Искусство», 1968, стр. 192.

** Лев Кулешов, Искусство кино (Мой опыт), стр. 16.

внутрикадровый материал константного крупного плана тоже принимает участие в суждении зрителя;

это участие обеспечивается неэлементарностью, неоднородностью внутрикадрового материала;

«вычитывание смысла» сопровождается «вычитыванием части материала», несущественной в данной ситуации, и выдвижением на первый план доминирующей группы мотивов. Иначе говоря, происходит трансформация структуры внутрикадрового материала» *.

Но такого рода наблюдения легко сделать сегодня, когда киноискусство накопило огромный опыт, тогда же, почти полвека тому назад, всю глубину и значимость открытия Кулешова смог оценить только Эйзенштейн. На смену пониманию монтажа как сцепки кадров он выдвинул теоретическую догадку об их столкновении, а затем, практически пользуясь системой аналогий («Стачка»), метафор («Броненосец «Потемкин») и развивая свои опыты по эмбриональному сопоставлению понятий в фильме «Октябрь», пришел к теории «интеллектуального кино», тем самым как бы реализовав грандиозные возможности, которые были заложены в толстовском определении «сцеплений».

Кулешов, открывая свой «эффект», интуитивно почувствовал, что он находится на грани овладения тайной подлинной кинематографичности. И это было настоящим рывком вперед по сравнению с монтажными достижениями Гриффита, где «параллельный» монтаж, крупные планы актеров и вещей, доснятые позже и вставленные в монтажную ткань картины, все же оставались в пределах, ограниченных поисками более действенного пересказа событий.

Здесь мы вправе оспорить вывод, сделанный тем же Н. Клейманом: «...справедливости ради надо отметить, что дальше него (то есть Кулешова.— С. Ю.) пошел его предшественник Гриффит в своем параллельном «монтаже эпох». Несмотря на громоздкость сопоставляемого материала и философскую наивность своих сопоставлений, он в ряде моментов «Нетерпимости» достиг поразительной глубины и тонкости смысловых характеристик» **.

Конечно, Гриффит в своем замечательном фильме эмпирически нащупал новые возможности драматургичес-

* Н. Клейман, Кадр как ячейка монтажа.—Сб. «Вопросы киноискусства», вып. 11, М., «Наука», 1968, стр. 102.

** Там же, стр. 116.

кой структуры, повлиявшие как на Кулешова, так и на Эйзенштейна, но все же эти изменения остались качественно ограниченными, что вскоре наглядно доказал тот же Эйзенштейн как в своих фильмах, так и в знаменитой статье «Диккенс, Гриффит и мы».

Зато можно полностью согласиться с предшествующим наблюдением молодого киноведа: «...опыт Кулешова подсказывал, что в материале существуют не только событийно-эмпирические связи, но и колоссальное многообразие смысловых взаимосвязей, близких и отдаленных, которые позволяют кинематографу вырваться за пределы примитивного повествования о том, «что случилось», и заняться более сложными связями явлений: в конечном счете взаимосвязанностью всего со всем» *.

Действительно, закон сцепления открывал новые возможности не только склейки, сопоставления или даже столкновения кинематографических знаков, но и органически перерастал в своеобразную систему мышления, по-новому определяющую как всю структуру произведения, методологию художника, так и психологию восприятия зрителя.

Все это стало ясным впоследствии, когда Эйзенштейн пришел к своей теории «внутреннего монолога» (которую ему лично не удалось воплотить полностью, но которая оказала столь сильное влияние на развитие всего современного мирового кино) и монтажное мышление в итоге этого открытия глубоко проникло во все поры литературы и драматургии, в силу чего влияние кино на все современное искусство стало неоспоримым фактом.

Поэтому становится понятным, что именно в последние годы вновь так ярко вспыхнул интерес во всех уголках света к «эффекту Кулешова», так же как и к возникшей в тот же период теории Дзиги Вертова о «киноправде», о «жизни, захваченной врасплох», получившей столь широкое распространение в сотнях опытов «синема-верите», «прямого кино» и в документальной публицистике.

Открытие, сделанное Кулешовым, оказалось глубоким и значительным, но оно лишь частично отразилось в его собственных фильмах. В этом сказалась историческая закономерность, так как сделанный теоретиком скачок должен был найти подкрепление не только в изменении технологии съемок, но прежде всего во всей системе мыш-

ления, и в первую очередь не только режиссерского, но и драматургического, то есть на том плацдарме, где мысль будущего фильма впервые проявляет свою суть.

В своей апологии режиссерского творчества Гордон Крэг опирался на драматургию Шекспира. Из нее черпал он доказательства для стремления к поэтическому совершенству спектакля, достойного великого драматурга. Шекспир был для него тем мерилем, которым оправдывал он свой максимализм, ведь великий елизаветинец являлся квинтэссенцией подлинной театральности. Но Кулешову было труднее, за его спиной не стоял кинематографический Шекспир, а сам он не мог, да и не должен был стать таковым.

Процесс осмысления новых средств воздействия, открытых таким молодым искусством, как кинематография, только начинался. Его технические возможности развивались быстрее, чем его возможности как искусства, и мы по сей день находимся только накануне появления таких произведений кинодраматургии, которые по праву могли бы уподобиться шекспировским.

Я помню, как однажды в беседе со мною по поводу какого-то своего фильма Кулешов сказал с горечью и досадой:

«Эх, не хватило таланта!»

Он был неправ. Режиссер он был сполна одаренный, и причину его недовольства собой надо искать не в нехватке таланта, а в его особых свойствах. А как известно, в большинстве случаев художник сам не в силах бывает определить особые свойства своего дарования.

«Писатели — плохие судьи своих собственных произведений. В восемнадцать лет Вольтер верил, что он оставит по себе память как большой трагический актер; в тридцать — как крупный историк; в сорок — как эпический поэт» *.

Но если это наблюдение Андре Моруа справедливо в отношении литераторов, то еще больше подходит оно к режиссерам театра и кино, ибо они в конечном счете все же не являются единственными авторами своих произведений.

Теория «авторского кино» может быть в полной мере применена к таким художникам, как Чаплин, Эйзенштейн, Довженко, Бергман и Рене Клер (конечно, учиты-

* Н. Клейман, Кадр как ячейка монтажа.— Сб. «Вопросы киноискусства», вып. 11, М., «Наука», 1968, стр. 116.

* Андре Моруа, Литературные портреты, М., «Прогресс», 1970, стр. 43.

вая разницу их дарований), но подавляющее большинство превосходных режиссеров, а не только ремесленников, работающих по чужим сценариям, добровольно идут на сотрудничество с другими сильными индивидуальностями, скрещение с которыми не только не ослабляет, но усиливает их собственные художественные особенности.

Станиславский никогда не писал пьес, но мы законно ставим его имя вровень с Чеховым.

Караян не сочинял партитур, но в истории музыки он останется наряду с Моцартом.

В истории советской театральной режиссуры есть такой разительный пример. Талант создателя Камерного театра Александра Таирова, которого мы привыкли считать режиссером высокой трагедии после его постановок «Саломеи» Уайльда и «Федры» Расина, вдруг раскрылся и на таких, казалось, пустяках, как забытые оперетты Легара «Жирофле-Жирофля» и «День и ночь». И тогда стало ясно, что многое из того в его творчестве, что выглядело в наших глазах излишне вычурным, внешне декоративным, условно стилизованным, переложенное на музыку, приобрело новое качество, стало органичным. Тот самый «театральный театр», о котором он мечтал, не задавался ему, пока от блистательного успеха «Брамбиллы» (почти пантомимы) он переходил к трагедии «Ромео и Джульетта» и вдруг нашел свое полное воплощение в стихии музыкального театра.

Таиров мог бы стать самым великим оперным режиссером, но именно этой своей возможности он никогда и не испытал.

Чайковский, Вагнер, Верди, Берг как бы ждали Таирова, но встречи эти, увы, не состоялись. И, мне кажется, прежде всего потому, что сам художник и окружающие его никогда до конца не понимали этих особых свойств его таланта.

А каким бы остался в истории русского и советского театра Всеволод Мейерхольд, если бы ограничился тем драматургическим кругом, в котором замкнулся он до Октября?

Ни Метерлинк, ни Кальдерон, ни Гоцци или даже Мольер и Александр Блок не смогли до конца раскрыть всю мощь его дарования, и он прильнул к таким источникам, как Сухово-Кобылин, Островский, Гоголь и, наконец, Маяковский.

В содружестве с ними полностью раскрылось миро-

ощущение этого мастера, которого мы по праву считаем подлинным «автором своих спектаклей».

Некоторые критики пытались объяснить трудности развития Кулешова ограниченностью его тематики, тем самым «американизмом», за спиной которого 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 сути своей он никогда не был тем, кого называют «западником». В нем всегда жила жажда отразить силу той героической личности, к которой в ту эпоху ранних двадцатых годов стремилось все советское искусство, но которая, не забудем, еще не воплотилась тогда в героях Фадеева, Шолохова, Н. Островского.

Выдающийся фильм Кулешова «Необыкновенные приключения мистера Веста в стране большевиков» был вообще одним из первых художественных фильмов, снятых на советских кинофабриках. Его появление было вызвано наилучшими и не поддающимися сомнению патриотическими побуждениями.

Кулешов писал:

«Весь наш коллектив во что бы то ни стало решил снять «Веста» по всем статьям максимально профессионально, так, чтобы картина не отличалась от зарубежных, достигших в те годы, особенно в Америке, большого технического совершенства».

И Кулешову это удалось. В невероятных по бедности производственных условиях был снят фильм, технически не уступающий зарубежным «боевикам», проникнутый к тому же юмором и тонкой иронией по отношению к своему американскому герою.

Окрыленный первым успехом, Кулешов достиг еще большего профессионального совершенства в своем следующем фильме — «Луч смерти».

Однако за короткий срок, прошедший между этими двумя картинами, в советском кино произошли процессы настолько значительные, что «Луч смерти» при всем возросшем мастерстве постановщика оказался неожиданно для самого Кулешова отнюдь не на передовых позициях того самого кинематографа, зачинателем которого он выступал несколько лет назад.

За время, отделяющее «Мистера Веста» от «Луча смерти», появилось такое этапное произведение, как «Стачка» Сергея Эйзенштейна.

Кулешов и Эйзенштейн, казалось, прошли одну и ту же школу — это была та самая знаменитая «заячья академия», о которой с такой нежностью вспоминает Эйзенштейн в своих записных книжках, окрестив так кино-театр на Малой Дмитровке, 6, где его директор Михаил Бойтлер регулярно показывал американские приключенческие фильмы, вскоре вошедшие в обиход классических произведений мирового кино.

В этом смысле «Малая Дмитровка, 6» действительно стала «академией» для целого поколения молодых советских кинематографистов. А «заячьей» Эйзенштейн назвал ее потому, что мы могли попадать в нее только «зайцами». Денег у нас в то время не было (откуда же они могли взяться у студентов художественных вузов того времени?), и при каждой смене программы мы, как молчаливые тени, появлялись на пороге кабинета Бойтлера, а он беспрекословно выписывал нам бесплатные пропуска если не на нумерованные места, то хотя бы на те стулья, которые ставились с обратной стороны экрана.

Из каких побуждений Бойтлер был столь щедр, объяснить мне трудно; вероятно, он действительно искренне любил молодежь и понимал, насколько нам важно было усвоить все то новое, что появлялось на мировых экранах. Он также чувствовал себя косвенно связанным не только с прокатом фильмов, но и вообще с искусством кино, так как его брат Аркадий Бойтлер был одно время довольно популярным кинокомиком, пытавшимся имитировать Чаплина (что, впрочем, не помешало ему, очутившись в Мексике, стать там известным комическим актером со своей самостоятельной манерой игры).

Так или иначе, все наше поколение сохранило глубокую признательность к этому чуткому администратору, и Кулешов недаром в своей книге тоже с любовью вспоминает о «заячьей академии».

Однако выводы, сделанные на основании «курса», пройденного в этой академии Эйзенштейном и Кулешовым, оказались различными.

Эйзенштейн понял, что проблема заключалась не в том, чтобы «догнать» или даже «перегнать» американское кино, а в том, чтобы, изучив его опыт, начисто отвергнуть его и противопоставить ему нечто резко отличное как по содержанию, так и по форме.

«Стачка» и была таким вызовом всему буржуазному киноискусству по всем статьям — и по тематике и по эстетическим компонентам.

Кулешов же лишь частично был близок к истине, когда полагал, что успех Эйзенштейна якобы зиждился на том, что он опроверг теорию «фотогеничности», согласно которой фактура рабочего быта считалась неприемлемой для экрана. Как говорится, из песни слова не выкинешь, и поэтому не выкинешь из истории кино тот факт, что, оценивая «Броненосца «Потемкин», Кулешов поставил Эйзенштейну как режиссеру только тройку. И действительно, с точки зрения соблюдения «чистоты» кинематографических правил почерк Эйзенштейна не выдерживал проверки: он явно и сознательно нарушал законы кинематографической каллиграфии. Но ведь в том-то и заключался исторический переворот, совершенный Эйзенштейном, что его фильмы уже нельзя было судить по законам «правописания». Они были явлениями *другого* синтаксиса, *много* метода кинематографического мышления.

Было бы упрощением противопоставлять Эйзенштейна Кулешову только по линии тематической, дескать — вот один художник понял значение революционной тематики, а другой якобы остался на противоположных позициях.

Нет, они оба были советскими революционными кинематографистами, но, конечно, рывок Эйзенштейна, впервые с такой последовательностью обратившегося на экране к подвигу рабочих масс, останется одной из самых крупных вех в мировом киноискусстве.

Не забудем только, говоря это, что трамплином для такого рывка Эйзенштейну послужили эксцентрическое представление «Мудреца» в Пролеткульте и еще два спектакля по пьесам Третьякова, которые во многом смыкались с опытами Кулешова и, казалось, отнюдь не предвещали столь резкого и быстрого сдвига будущего автора «Потемкина».

Отличительным свойством каждого выдающегося художника, и это особенно заметно на примере Эйзенштейна, является стремление идти по линии наибольшего сопротивления, обработать материал, казалось бы, наиболее туго поддающийся обработке.

В борьбе с таким материалом художник как бы мобилизует все свои творческие силы, всю свою изобретательность, преодолевает штампы, отбрасывает, часто в борьбе с самим собой, обветшалое и кристаллизует новое. Очень

точно об этом пишет Л. Выготский в своей книге «Психология искусства»:

«Мы приходим как будто бы к тому, что в художественном произведении всегда заложено некоторое противоречие, некоторое внутреннее несоответствие между материалом и формой, что автор подбирает как бы нарочно трудный, сопротивляющийся материал, такой, который оказывает сопротивление своими свойствами всем стараниям автора сказать то, что он сказать хочет. И чем непреодолимее, упорнее и враждебнее самый материал, тем как будто оказывается он для автора более пригодным» *.

Правильность этого наблюдения подтвердилась и на опыте Кулешова. Материал «Луча смерти» был уже хорошо освоен им и никакого сопротивления ему не оказал.

А между тем каждого художника, который стремится прокладывать новые пути в искусстве, надо считать и «великим нарушителем».

Таковыми «нарушителями» были на театре в те годы и Вахтангов, который одновременно ставил столь, казалось, противоположные по стилистике спектакли, как солнечная «Турандот» и экспрессионистски вздыбленный трагический «Эрик XIV», и Мейерхольд, каждым своим спектаклем как бы отрицавший все то, что было сделано им же самим вчера. В этом стане оказался и Кулешов, когда он опроверг многие из своих теоретических построений в своем шедевре — фильме «По закону» (по отличному сценарию В. Шкловского), интуитивно почувствовав, что в «Луче смерти» зашел в тупик. Ведь сам Кулешов писал: «Основой кинематографического сценария является чистое действие. Движение, динамика — материал кинозрелища» **.

Однако неожиданно для всех в фильме «По закону» как раз совершенно отсутствовали «чистое» действие и внешняя динамика, в нем не было ни драк, ни погонь. Сюжет фильма почти целиком разворачивался в одном помещении всего только между тремя действующими лицами. Художник, отрицавший психологию, поставил одно из самых остропсихологических произведений в истории кинематографии, мастер, посвятивший столько страниц своей книги анализу движения натурщиков «по осям», оказался создателем трагически напряженных, глубоко

человечных образов, сыгранных на невиданной доселе в кино ступени полноценного актерского мастерства.

Режиссер, провозгласивший геометрическую очищенность кадра, почти математическую абстракцию композиции, насытил свой фильм тщательно отобранными, но реалистически осязаемыми, убедительными приметами среды, и частный случай, описанный в новелле Джека Лондона, поднял до степени социального обобщения, обвинительного акта против всего морального уклада капиталистического мира.

Именно после «По закону» 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.

Фильм «По закону» по справедливости должен и может считаться одним из шедевров мирового кино. Он смотрится и сегодня с восхищением и неослабевающим напряжением, и сравнение с ним может выдержать только такой же социально острый и сильный фильм, как «Алчность» Эрика Штрогейма, снятый почти в то же самое время.

Сходное решение темы алчности, разоблачаемой с философски-социальных, а не абстрактно-гуманистических позиций, впервые прозвучало у Кулешова еще до появления «По закону» в одном из тех ранних этюдов (этот этюд назывался «Золото»), которые он вынужден был, экспериментируя, выстраивать в виде своих знаменитых «фильмов без пленки».

И имя Горького я упомянул не случайно.

Один из самых, казалось, последовательных учеников Кулешова, Всеволод Пудовкин, одержал свою первую победу на материале прославленной повести «Мать». И самая верная спутница Кулешова, замечательная актриса Александра Хохлова также не случайно обратилась для своего режиссерского дебюта к горьковскому рассказу «Дело с застезками», по которому сняла, к сожалению, недооцененный критикой маленький шедевр.

Останется только проанализировать, почему художник после «По закону» не остался на позициях «великого нарушителя» и в своих стремлениях освоить современную тему опирался на столь мало рассчитанный на «сопротив-

* Л. Выготский, Психология искусства, стр. 211.

** Лев Кулешов, Искусство кино (Мой опыт), стр. 99.

ление» материал, какими были сценарии «Веселая канарейка», «Два-Бульди-Два» или «Горизонт». Ответ на этот вопрос можно найти только в том, что все свои созидательные силы Кулешов, видимо, направил по руслу проблем, казавшихся ему не менее важными, чем его собственная творческая практика, так как касались эти проблемы развития всего советского кинематографа в целом.

Кулешов был человек и художник целеустремленный, кристально чистый и честный в своих помыслах, убежденный в единственности и непогрешимости тех закономерностей, которые открылись перед ним, когда волей истории стал он одним из зачинателей советского кино. Но вся эта стойкая вера, являвшаяся его главной силой, обернулась против него самого тогда, когда, как это часто бывает в искусстве, художник должен был найти в самом себе силы для того, чтобы восстать против им же созданных законов. Ведь движет искусство все-таки не самая стройная теория, а та взрывная, иногда совершенно неожиданная животворящая сила прозрения, догадки, творческого озарения, та особая сила, которая вспыхивает как электрический разряд при соприкосновении с плотью жизни, с материей действительности, с истоками исторических процессов.

Обуреваемый гигантскими созидательными замыслами Оноре де Бальзак однажды обмолвился: «Недостаточно быть просто человеком — надо быть системой».

В этом смысле надо истолковать и знаменитое признание учеников Кулешова — Пудовкина, Оболенского, Комарова и Фогеля, когда они закончили свое предисловие к его книге словами: «Мы делаем картины — Кулешов сделал кинематографию».

Действительно Кулешов стал «системой», круг его интересов и забот охватывал все организационные и технические проблемы, перед которыми стояло тогда молодое советское кино. И тут деятельность Кулешова нельзя охарактеризовать иначе как подвиг.

Сегодня, когда столько внимания уделяется кинематографической технике, когда ей приписывают слишком уж прямое и мощное влияние на развитие эстетики кино, с неиссякаемым восхищением вспоминаем мы о том, что свой первый фильм «На красном фронте» Кулешов и его операторы сняли не на негативной, а на позитивной пленке и что за отсутствием клея куски в монтажной соединялись при помощи канцелярских скрепок.

А если вспомнить, что и для «Луча смерти» и «Броненосца «Потемкин» — фильмы эти снимались на моих глазах на 1-й Госкинофабрике в Москве — использовались работающие от руки кинокамеры «Дебри», неуклюжие и слепящие юпитеры, и что проявлялись и печатались обе картины кустарным способом в маленькой лаборатории, то еще раз утверждаешься в непреложной истине, что самый широкий экран и самая сверхчувствительная пленка не могут сами по себе заменить сердце, ум и избрательность художника.

Об этом нельзя забывать, особенно сегодня, когда апология техницизма смыкается с восхвалением методов капиталистического производства и приводит некоторых теоретиков к поистине фантастическим умозаключениям. Так, французский критик Жан Домарши в своей монографии, посвященной весьма среднему голливудскому умельцу, режиссеру Джорджу Кьюкору, откровенно заявляет:

«Так как я люблю хорошо сделанное кино и потому, что оно вещь дорогостоящая, я люблю Голливуд... Его техническая оснащенность — необходимое условие для удачи... Если вы возьмете двух примерно равных режиссеров и дадите одному 50 миллионов, а второму 500 миллионов, можно ручаться, что тот, кто располагал 500 миллионами, снимет фильм в десять раз лучше, чем тот, у кого было 50» *.

Абсурдность этого утверждения, не говоря уже о циничном преклонении автора приведенных строк перед мощью доллара, стала особенно ясной сегодня, когда тот же Голливуд вынужден был отказаться от производства дорогостоящих «боевиков», и даже в Америке пользуются успехом (и не только художественным, но и коммерческим) фильмы, снятые с малой затратой средств, по тому самому «кустарному» методу, о котором с таким презрением отзывается Домарши, поскольку этот метод съемок все же предоставляет художнику хотя бы относительную свободу от диктата монополий.

В списке двенадцати лучших фильмов мира (в результате опроса, проведенного бельгийской синематекой в 1957 году), возглавляемом «Броненосцем «Потемкин», нет ни одного, чья стоимость хотя бы отдаленно приближалась к раздутым бюджетам голливудских изделий.

* Jean Domarchi, George Cukor, Ed. Seghers, Pahs, 1965, p.10.

Поэтому стоит заново оценить по заслугам опыт Кулешова, который не только самоотверженными усилиями преодолел тогдашнюю несовершенную технику, но и заложил основы системы, принципиально противоположной всем устоям капиталистического кинопроизводства.

Он создал школу, коллектив единомышленников, объединенных не только эстетической верой, но и этическими обязательствами, направленными к полной отдаче всех сил любимому искусству. Стоит прочесть несколько страниц соавтора книги «50 лет в кино» А. Хохловой, повествующих о том, с какой самозабвенной преданностью, в каких условиях жесточайшей и добровольной самодисциплины, с каким вдохновением и энтузиазмом работали они в те годы, чтобы в полной мере оценить подвижность этой школы и ее вдохновителя Кулешова.

И в этом смысле советская кинематография все еще не извлекла всех уроков из примера Кулешова. Ведь принципы, которые он заложил в своем коллективе, — это не «групповщина», не элитарная «кастовость», а те самые принципы коллективизма, которые невозможны ни при какой другой системе, ни в каком другом государстве, кроме советского, где художник, освобожденный от власти денежного мешка, может свободно экспериментировать, развивать и обогащать накопленный опыт.

Не только американская, но и вся западноевропейская система обезлички творческих и технических работников кино, находящихся во власти богатых, но безграмотных и самодовольных продюсеров, противоположна принципу добровольного творческого объединения единомышленников, творящих социалистическое искусство.

Ведь опыт советской кинематографии двадцатых годов, во многом опирающийся на принципы, впервые выдвинутые Кулешовым, опыт по созданию творческих коллективов, соревнующихся и в то же время помогающих друг другу, оказался плодотворным, и можно только посотевать, что впоследствии он не получил дальнейшего усовершенствования, уступив место некритическому переносу в наши условия некоторых элементов западной методики организации производства.

Лишь в последние годы опыт формирования творческих объединений на студиях (к сожалению, еще не доведенный до совершенства) снова оживил и впитал в себя славные традиции начинаний Кулешова.

В таком же, если не большем долгу находится сегодняшнее советское кино перед Кулешовым и в вопросе о

проведении предварительных репетиций, пропаганде которых он отдавал столько сил.

Метод этот имеет глубоко принципиальное значение и не только в экономическом разрезе, хотя он является весьма важным для государственного понимания экономики кинопроизводства: ведь система предварительных репетиций, на которых так последовательно настаивал Кулешов, действительно резко удешевляет стоимость самого дорогого съемочного процесса.

Но еще более важно то, что, согласно методике Кулешова, центр тяжести творческого процесса переносится на период, когда над художником еще не висит «дамоклов меч» сроков и сметы, когда он может спокойно пробыть и искать. Ясно, что такая методика позволяет расширить плацдарм творческих поисков, столь необходимых для создания произведения подлинного искусства.

Я не говорю уже о том, что метод предварительных репетиций наносит удар по всякому дилетантизму, по той часто самодовольной любительщине и ремесленничеству, которые, к сожалению, еще бытуют на наших студиях. Не говорю, наконец, и о том, что этот метод является как бы продолжением и закреплением традиций коллективного творчества, заложенных еще Станиславским и Немировичем-Данченко при основании Художественного театра.

Вот почему наряду с открытием «эффекта» монтажа мы должны воздать должное Кулешову и за все остальные его новации, которые еще не оценены нами полной мерой. А между тем в своей совокупности они и придают его образу то значение, которое позволяет считать его подлинным зачинателем того, что мы называем сегодня культурой советской кинематографии.

Поэтому нельзя без внимания читать эту книгу, где Кулешов и Александра Хохлова — не только верный соратник режиссера, но и сама художник большого дарования и культуры — синхронно описывают свой творческий и жизненный путь.

К сожалению, судьба Хохловой как актрисы типична не только для нее одной. Схожие с ней по своей резко нестандартной индивидуальности такие актрисы, как Серафима Бирман, Юдифь Глизер, Фаина Раневская, также не могут занести в свой репертуар завидное количество ролей на театральных подмостках, а в кино лишь, может быть, одна Раневская должна быть благодарна случаю, позволившему ей в содружестве с Габриловичем и Ром-

мом создать одну из своих самых выдающихся трагикомедийных ролей в фильме «Мечта».

Эти трудности своей актерской судьбы Александра Хохлова как бы компенсировала своей плодотворной педагогической деятельностью, воспитав вместе с Кулешовым несколько поколений советских кинематографистов.

И не зря в начале этих строк, продиктованных любовью и уважением к ушедшему от нас мастеру, я назвал его чародеем-нигромантом. Сегодняшние ученики Кулешова выпуска ВГИКа 1968 года поздравили его словами, к которым я могу только присоединиться:

«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, скорее, мудрый волшебник, раздающий добро легко и весело. Он добрый волшебник...»

ИЛЛЮСТРАЦИИ



Отец Л. Кулешова
Владимир Сергеевич



Мать Кулешова
Пелагея
Александровна
(рисунок
В. С. Кулешова)

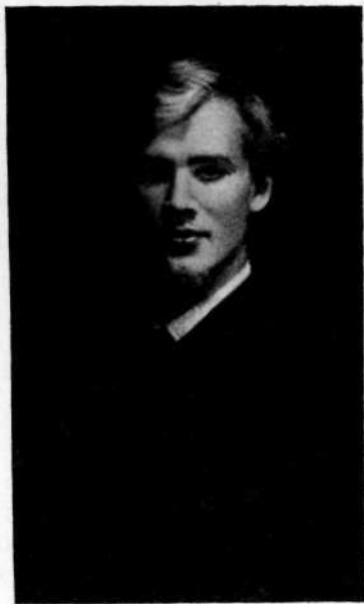


Лев Кулешов (справа)
с братом Борисом



Домик в Тамбове, где
жила семья
Кулешовых
(первая фотография
Льва Кулешова)

Лев Кулешов в
школьные годы



← Дедушка А. Хохловой
Сергей Петрович
Воткин

«Дети Воткины»,
рисунок В. Серова

Дедушка А. Хохловой
Павел Михайлович
Третьяков

Отец А. Хохловой
Сергей Сергеевич
Воткин

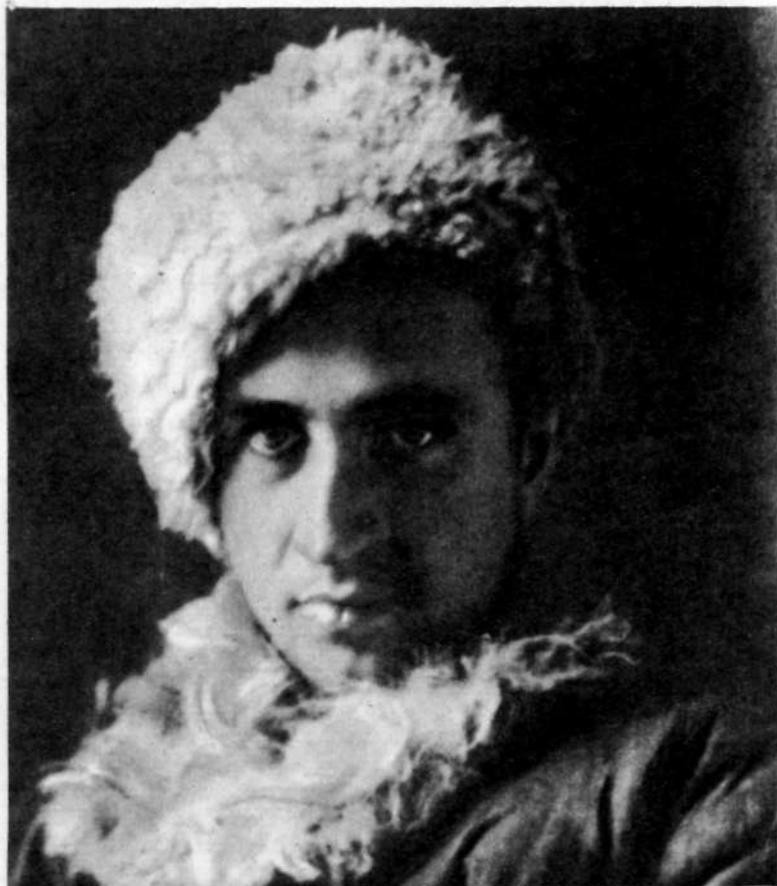
Александра Павловна
Воткина с дочерью
Шурой



Сергей Сергеевич
Боткин с дочерью
Шурой

Шура Боткина
(в центре) среди
актеров МХАТ.
Слева направо:
М. Жилина,
В. Качалов,
Тася Боткина,
А. Коонен,
С. Боткин

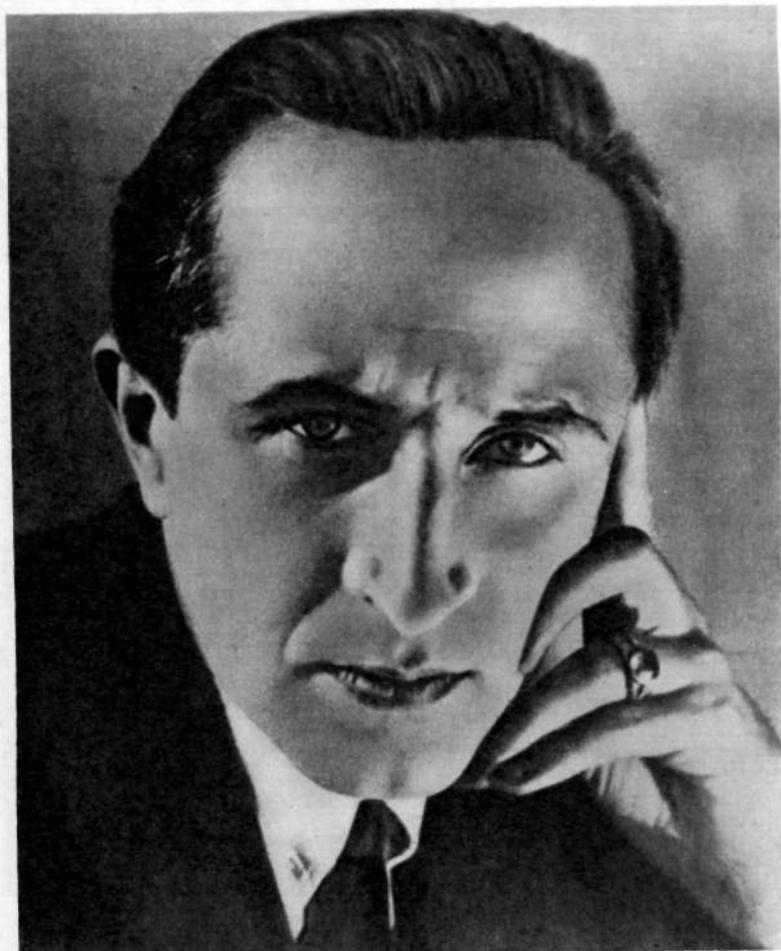
← «Портрет девочки»
(Шура Боткина),
портрет Ф. Малявина



Лев Кулешов после
Восточного фронта. 1919



На закладке памятника
«Освобожденный
труд», 1920



Лев Кулешов, 1923

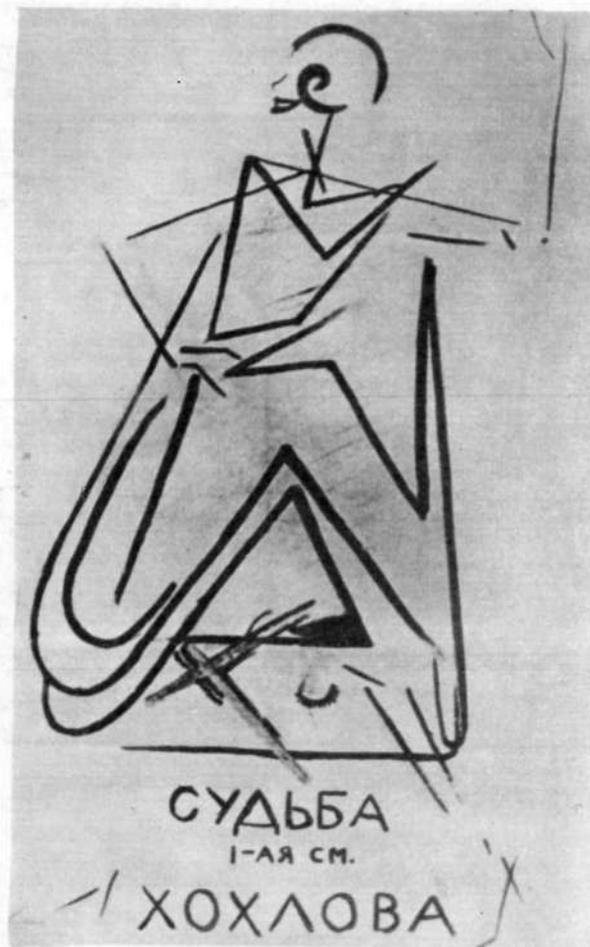


Рисунок Л. Кулешова
к спектаклю «Судьба»



Мастерская Кулешова.
Учебный этюд:
В. Пудовкин,
А. Хохлова



Мастерская Кулешова →
Учебные этюды на
крыше:
А. Хохлова,
Л. Ободенский,
В. Инкижинов



Мастерская Кулешова.
Учебный этюд:
В. Пудовкин,
С. Комаров,
В. Инкижинов

← А. Хохлова (учебный этюд)



Мастерская Кулешова.
В. Фогель



Этюд «Руки»



Афиша к фильму
«Необычайные
приключения мистера
Веста в стране
большевиков»

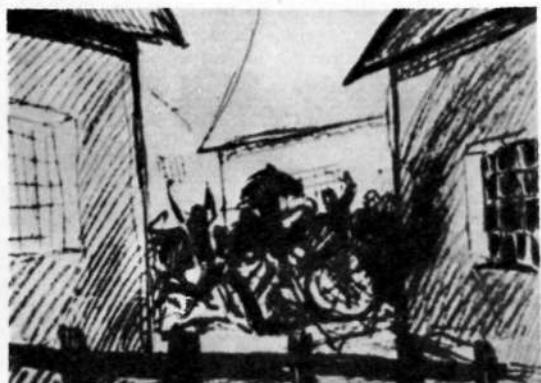
← «Проект инженера
Прайта». 1918

«На красном фронте».
1920



Кадр из фильма
«Необычайные
приключения
мистера Веста
в стране
большевиков»

← «Необычайные
приключения
мистера Веста в стране
большевиков».
«Графиня» —
А. Хохлова,
Жбан — В. Пудовкин

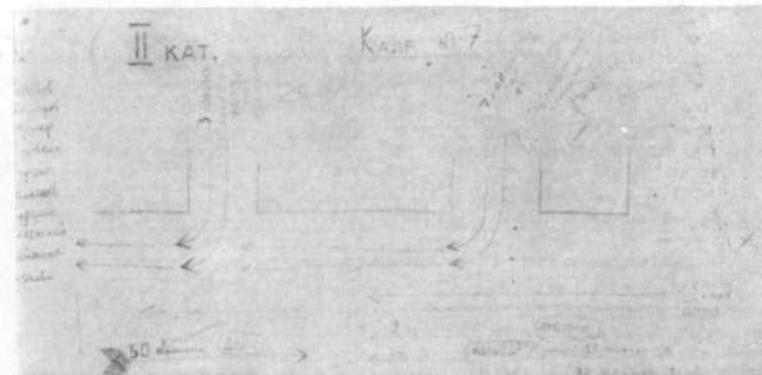
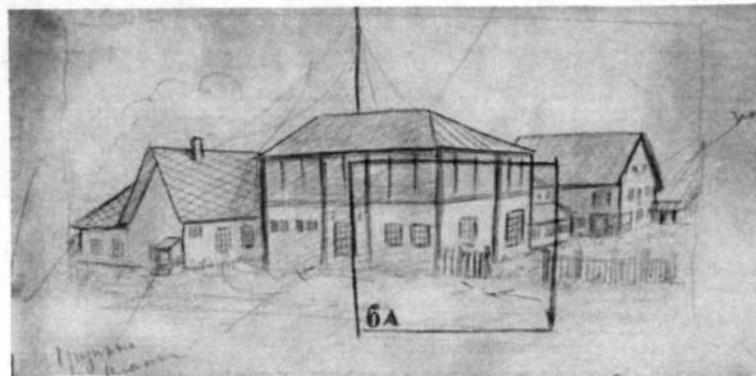


Эскизы Л. Кулешова
к фильму
«Луч смерти»

«Луч смерти».
Рево — В. Пудовкин

Режиссерская →
разработка
массовых сцен
к фильму
«Луч смерти»

Кадр из фильма
«Луч смерти»

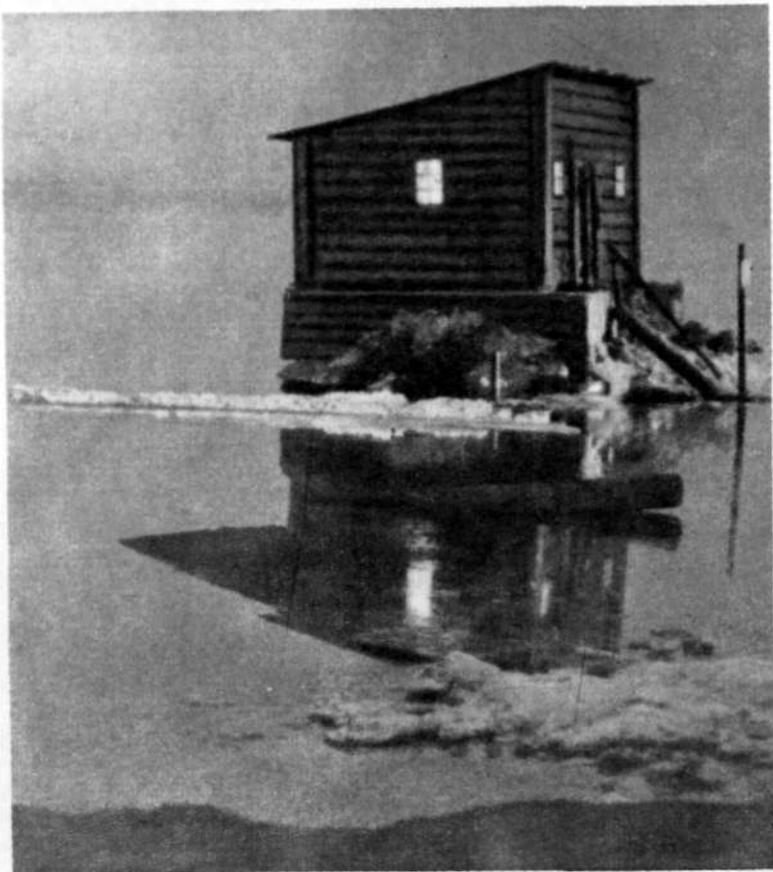




Обложка книги
В. Шкловского и
С. Эйзенштейна о
Хохловой



Обложка книги
М. Левидова
«Кулешов»



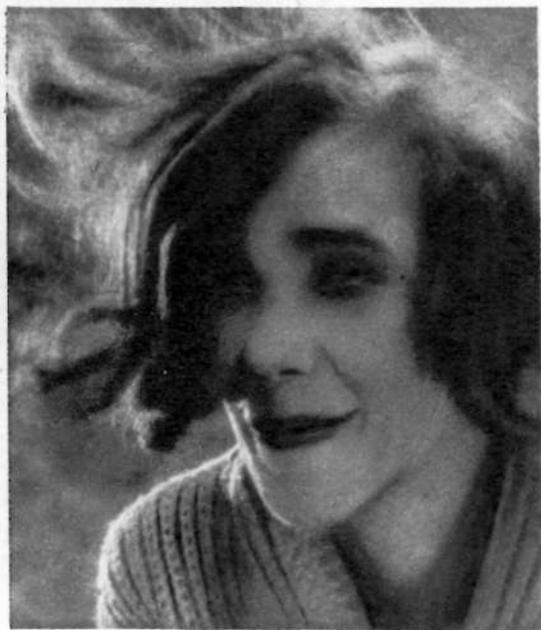
Кадр из фильма
«По закону»



«По закону».
Эдит — А. Хохлова,
Майкл Дейнин —
В. Фогель, Ганс
Нильсен —
С. Комаров



«По закону».
Майкл Дейнин —
В. Фогель,
Эдит — А. Хохлова

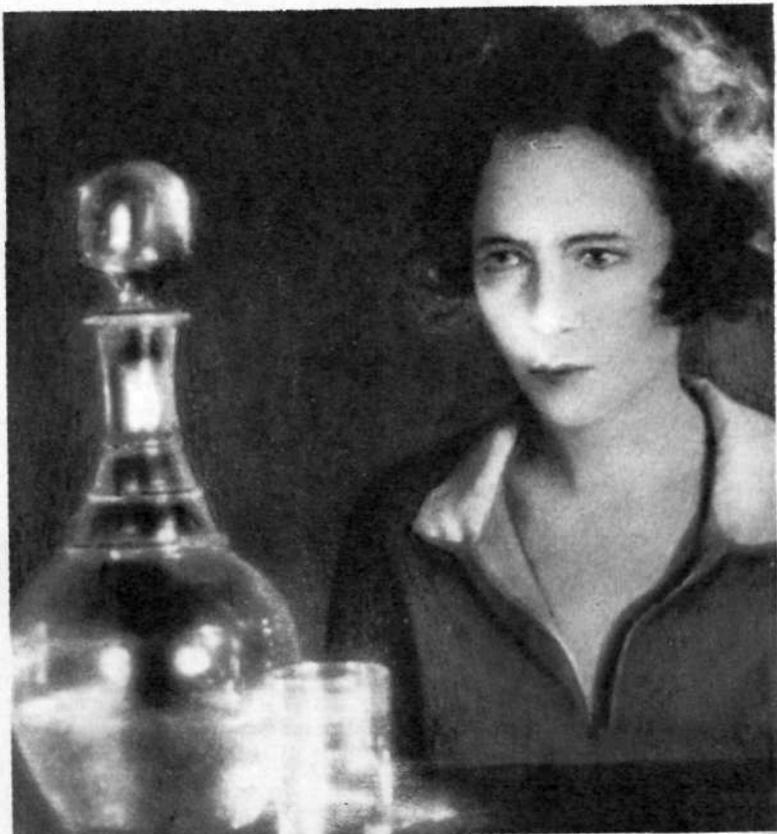


← Кадры из фильма
«По закону»



Съемочная группа
фильма «По закону»

← «По закону».
Рабочий момент



«Журналистка»
(«Ваша знакомая»)
В заглавной роли —
А. Хохлова



«Дело с застёжками».
Старушка —
Г. Ивановская,
Сенька — П. Галаджев

Кадр из фильма
«Дело с застёжками»



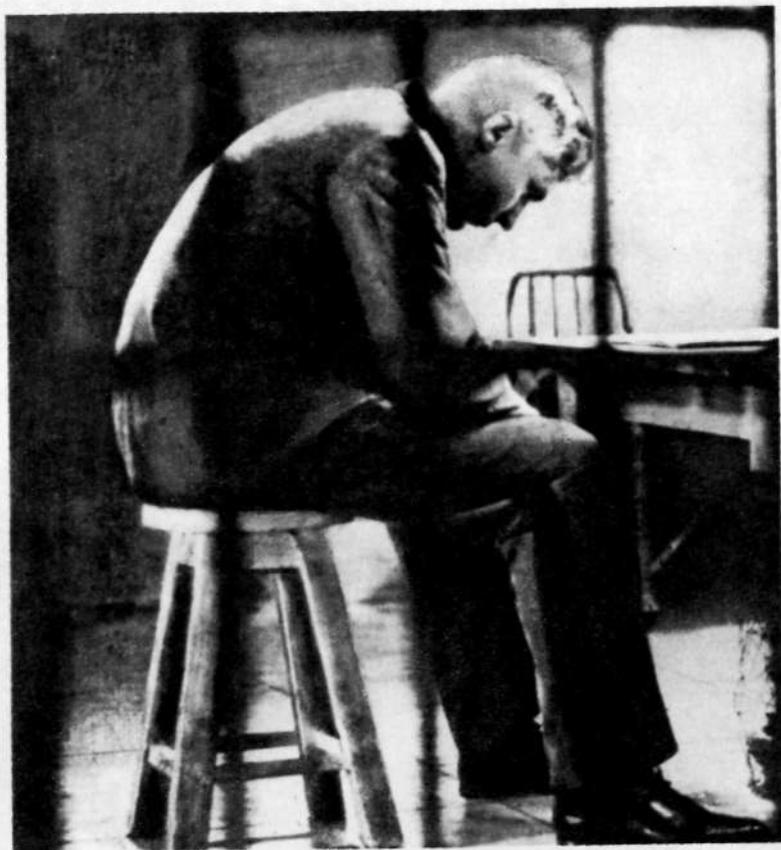
«Саша». В роли
Саши —
М. Сапожникова



«Горизонт».
Лев Горизонт —
Н. Баталов

«Горизонт».
Рабочий момент





«Великий утешитель».
Биль Портер —
К. Хохлов

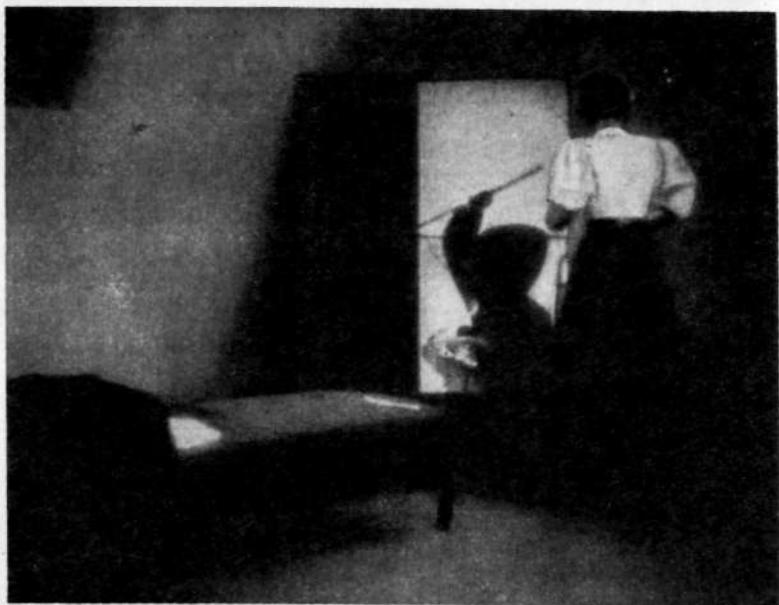


«Великий утешитель».
Джим Валентайн —
И. Новосельцев,
негр-арестант —
В. Родд



Кадр из фильма
«Великий утешитель»

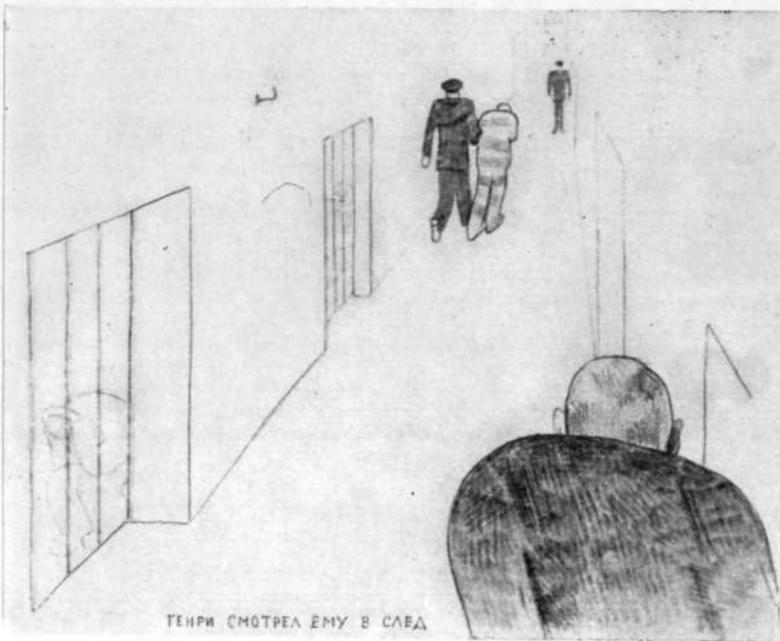
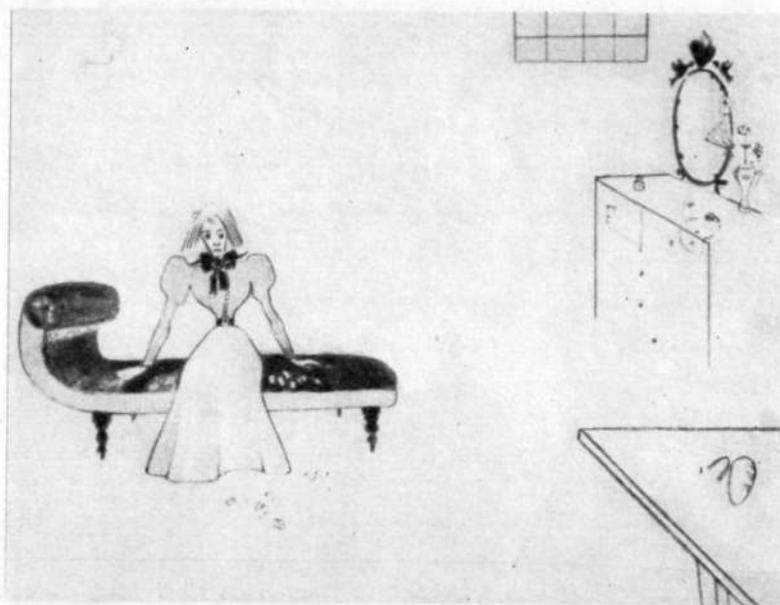
← «Великий утешитель».
Дульси — А. Хохлова,
Бен Прайс — А. Файт



Кадр из фильма
«Великий утешитель»

«Великий утешитель». →
Рабочий момент
(у аппарата
Л. Кулешов)





ГЕНРИ СМОТРЕЛ ЕМУ В СЛЕД



ЭТО ФАКТ ЕЙ ЕЙ, А НЕ
СВЯТОЧНЫЙ РАЗКАЗ!

Рисунки
Л. В. Кулешова
к фильму «Великий
утешитель»



«Дохунда». Ватрак —
Камиль Ярматов

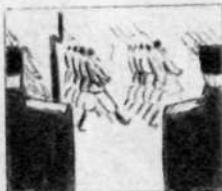


«Дохунда». Эмир →
Бухарский —
А. Столпер (справа)
и С. Скворцов

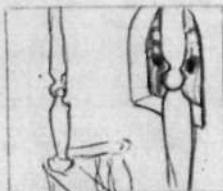
Садриддин Айни и
Л. Кулешов



9. Т о к с.
Нога.



10. Т о к с.
С правой точки аппарата.



11. Джек в кук - бегит на
балчонке.



12. Измеряют сарбала.

Раскадровка к фильму
«Дохунда»



Кадры из фильма →
«Сибиряки»



«Клятва Тимура».
Тимур — Л. Щипачев
(справа),
Квакии — В. Ясень

Л. Кулешов и
А. Гайдар в
Болшеве, май 1941 г. →

Сценарий «Клятва
Тимура» с
автографом А. Гайдара



- 66 51

Тогда Тимур снимает руки Жене и говорит горчо и зноиво:
- Я КЛЮНУСЬ, ЖЕНЯ! Я ДАЮ ЗНАЮ. И Я НАУЧУ ТЕБЯ
ЭТОЙ КЛЮТБЕ!

К О Н Е Ц .

Арк 2 аидаг
★

БОЛШЕВО

24 июли -3 июля 1941 года.



Первая машина, 1928

Л. Кулешов, 1937



В пути

← Старт пробега
«Европа - Азия»

Финиш



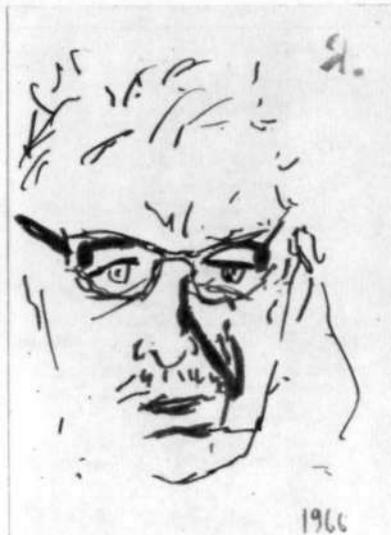
ОНА.



Рисунки Л. Кулешова:
«Она» и «Я»

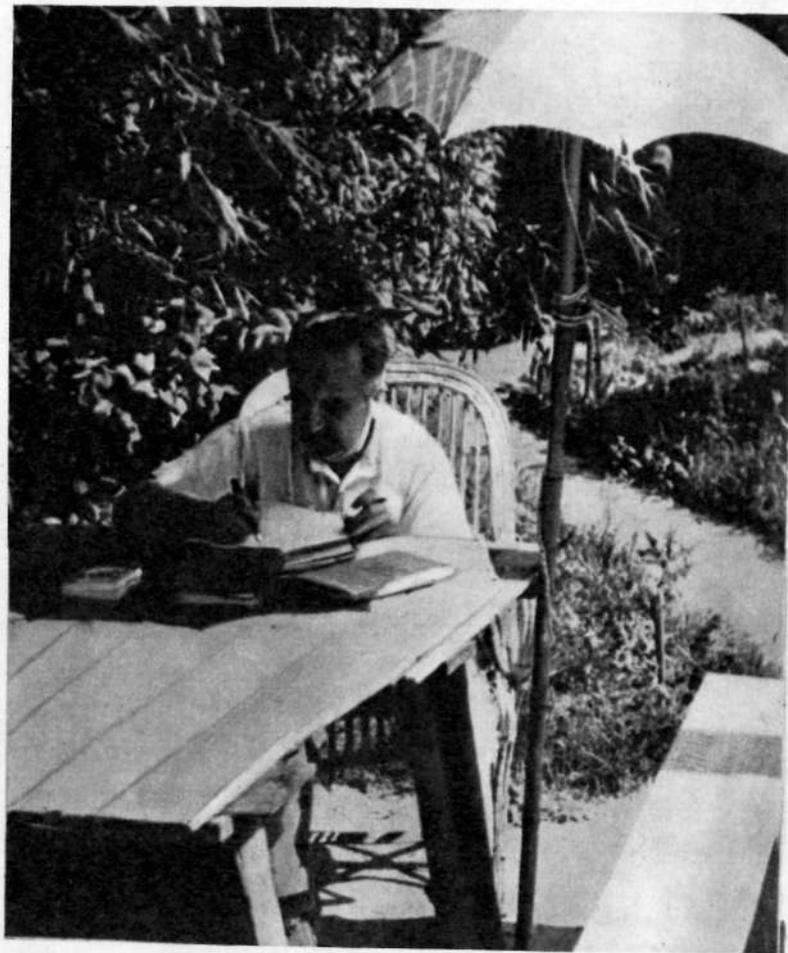
← Охотничьи трофеи

На Волге с Лушкой





На отдыхе



Л. Кулешов пишет
учебник



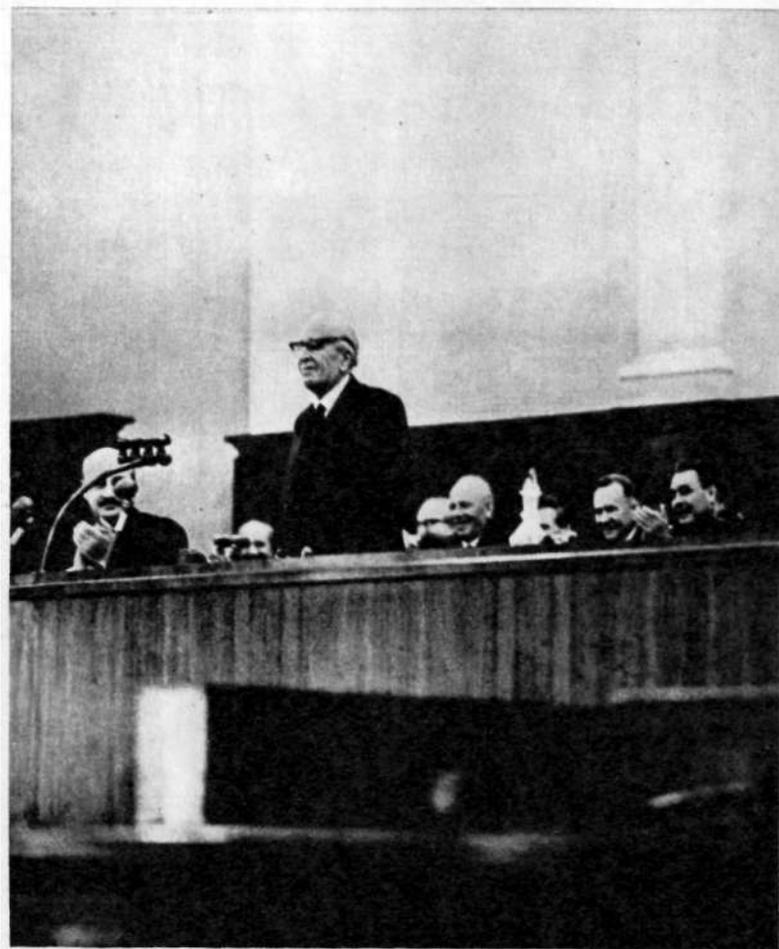
Л. Кулешов и
С. Эйзенштейн
(в центре) на
экзаменах во ВГИКе

А. Хохлова и
Л. Кулешов среди
студентов

← ВГИК. На занятиях
по режиссуре



Лев Владимирович
Кулешов в день
семидесятилетия



Лев Владимирович
Кулешов открывает
Первый учредительный
съезд Союза
кинематографистов СССР



Содержание

Кинематографической молодежи	5
Тамбов	6
В кинематограф	18
1918 — начало 1920-х годов	36
Петербург и Москва	48
Первая государственная школа кинематографии	58
«На красном фронте»	63
Кино без пленки	67
Коллектив Кулешова	80
«Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков»	86
«Луч смерти»	92
«По закону»	97
«Ваша знакомая»	106
Владимир Владимирович Маяковский	109
От «Веселой канарейки» до «Сорока сердец»	115
«Дело с застёжками», «Саша», «Игрушки»	121
«Горизонт»	131
«Великий утешитель»	151
«Дохунда»	166
«Сибиряки»	169
«Случай в вулкане»	172
Война. «Клятва Тимура»	181
ВГИК	191
С Эйзенштейном	198
О том, что помогает жить	210
Париж, Венеция, Лейпциг	226
А. Хохлова. 1974 г. Последняя глава	267
Сергей Юткевич. Великий нигромант	281
Иллюстрации	303

Кулешов Л. и Хохлова А.
К 90 50 лет в кино.

303 с; 32 л. ил. (Мемуары кинематографистов).

Более полувека отдал кинематографу Л. Кулешов — один из зачинателей советского кино, неутомимый экспериментатор, заложивший основы современного киноязыка, создатель известных фильмов: «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков», «По закону» и др. Автор оригинальных значительных книг по кинорежиссуре. На всем протяжении этого пути рядом с ним — его верный соратник, друг, жена, актриса, режиссер, педагог А. Хохлова. Эта книга — воспоминания Л. В. Кулешова и А. С. Хохловой об их богатой событиями жизни, о встречах с людьми, о съемках фильмов. Книга иллюстрирована фотографиями из архива авторов.

к 80106-095
025(01)-75^{101,74}

778С

*Лев Владимирович Кулешов
Александра Сергеевна Хохлова*

50
ЛЕТ
В КИНО

Редактор
Л. Н. Познанекая
Художник
В. Е. Валериус
Художественный редактор
Г. К. Александров
Технический редактор
А. В. Кузнецова
Корректор
И. Г. Антокольская

Слано в набор 4/VI 1974 г. Подписано к печати 17/1 1975 г. А06058
Формат издания 94x1097». Бумага типографская № 1 и тифдручаяя.
Усл. п. л. 19,320. Уч-изд. л. 20,102. Изд. МБ 15789. Тираж 30 000 экз. Заказ № 1430

Цена 1 р. 37 к.
Издательство «Искусство», 103051 Москва, Цветной бульвар, 25
Ордена Трудового Красного Знамени Первая Образцовая типография
имени А. А. Жданова «Союзполиграфпрома» при Государственном комитете
Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжннв
торговли, Москва, М-54, Валовая, 29.
Иллюстрации отпечатаны в Московской типографии JA 2 «союзполнтраф-
прома», проспект Мира, 105.