

Эсфирь
Шуб

Эсфирь Шуб

Институт истории искусств Министерства культуры СССР

Издательство
«Искусство»
Москва 1972



**Эсфирь
Шуб**

**Жизнь моя —
кинематограф**

Крупным планом

Статьи, выступления

Неосуществленные замыслы

Переписка





Составитель
А. И. КОНОПЛЕВА
Ответственный редактор
С. В. ДРОБАШЕНКО
Вступительная статья
С. И. ЮТКЕВИЧА

Эта книга, названная «Жизнь моя — кинематограф», составлена из статей, выступлений, замыслов, сценариев, переписки Э. Шуб и выпущенной издательством «Искусство» в 1959 году ее книги «Крупным планом».

Волшебница монтажного стола

Лето 1927 года, Москва. Я впервые один на один с пленкой, снятой для моего первого фильма «Кружева», в маленькой монтажной 1-й Госкинофабрики, что на Житной улице.

Теплый вечер. Окна выходят в темный двор, где на булыжник ложатся квадратные отсветы окон лабораторин. Там со скрипом крутятся деревянные колеса, на которых сушится пленка, ее проявляют пока что вручную.

Вообще техника на этой маленькой бывшей ханжонковской студии еще допотопна, но именно здесь уже родилась советская кинематография.

Именно здесь, в маловместительном стеклянном павильоне, уже сняты «Стачка», «Броненосец «Потемкин», «Бухта смерти», «Луч смерти», «Третья Мещанская».

На монтажном столе лежат кольца пленки. Я должен соединить их по каким-то неведомым мне еще законам, чтобы выстроился из них фильм.

Я кручу моталку. Я растерян.

Я не знаю, какой длины должен быть тот или иной кусок, в какой последовательности я должен расположить эти отдельно снятые мной кадры.

Я еще не овладел искусством монтажа.

Тогда я бегу в соседнюю монтажную. Там склонилась над матовым стеклом красивая женщина, коротко остриженная по моде 20-х годов.

Она, так же как и я, глубокой ночью рассматривает своим умным, внимательным взглядом такие же куски пленки, но снятые не ею самой, а другими режиссерами и операторами. У нее они обвиваются вокруг бобины моталки в каком-то только ей одной

ведомом, строгом порядке, кадр за кадром, кольцо за кольцом. И именно от нее, только от нее, я могу узнать все секреты таинственного и могущественного процесса, именуемого «монтаж».

Она не удивлена. Она рада моему столь позднему появлению. Ведь она вообще любит людей. Она приветлива, общительна. Она всегда готова помогать кинематографистам, а особенно таким дебютантам, как я.

— Умоляю, скажи мне, Эдди, — так называли близкие друзья Эсфирь Шуб, — скажи мне, почему этот план я должен поставить сюда, а не туда, сколько я должен отрезать этого общего плана, метр, два, и почему именно столько? Открой мне секреты, которыми ты владеешь.

Она улыбается.

— Никакого секрета нет. Никаких законов тоже. Нужно одно — обладать чувством куска.

Как ни странно, это столь ненаучное определение успокаивает меня. Я возвращаюсь к себе в монтажную, отчаянно взмахивая ножницами, отрезаю куски, склеиваю их, интуитивно руководствуясь лишь этим загадочным «чувством куска», но результат смогу увидеть только завтра на экране.

Ведь пока что у нас на фабрике нет даже такого простого аппарата, как мовиола, чтобы проверить черновой монтаж.

На завтра оказывается, что Эсфирь Шуб была права. Только когда на экране пробегают впервые тобой смонтированные кадры и ты не только как автор их, но и как первый зритель, с напряженно обостренным вниманием, с мобилизацией всех своих чувств воспринимаешь их ритм, только тогда ты можешь почувствовать, угадал ли ты монтажную структуру эпизода. Здесь ты понимаешь, что надо укоротить или прибавить, как противопоставить, столкнуть между собой эти доселе мертвые куски целлулоида, чтобы ожили они на экране и, соединенные уже не только терпко пахнущей грушевой эссенцией клея, но волшебной живой водой монтажа, превратились в произведение искусства — кинофильм.

«Монтаж» — это слово в годы нашей кинематографической юности имело почти магическое значение. Оно звучало как заклинание, как Сезам, открывающий доступ к пещерам всех кинематографических сокровищ. А владелицей этих тайн, бесспорным и безусловным авторитетом была волшебница монтажа — Эсфирь Шуб.

О великих открытиях любят рассказывать всем доступные, лаконичные легенды. Так общеизвестно, что упавшее с дерева яблоко помогло Ньютону сформулировать закон земного притяжения. Мы говорим — «просто, как колумбово яйцо», вспоминая опыт знаменитого мореплавателя.

Таким был для кинематографа прославленный «эффект Кулешова», когда смонтировал он крупный план Мозжухина поочередно с тремя другими кусками пленки и тем самым не только окрасил актера различными эмоциями, но и открыл неограниченные возможности, возникающие от этих, казалось, таких простых монтажных комбинаций в восприятии зрителя.

И вот вслед за этими вошедшими в историю экспериментами вошло в кино и то новое, подлинно удивительное открытие, с которым неразрывно связано имя Эсфири Шуб.

Сегодня, когда на экранах мира вот уже несколько десятилетий появляются фильмы, смонтированные из старых и новых хроник, когда этот жанр, так по-разному и неточно называемых, то художественно-документальных, то публицистически-хроникальных картин, повсеместно признан и завоевал миллионы зрителей, когда пожинают лавры в этом виде киноискусства Йорис Ивэнс, Франк Капра, Поль Рота, Эрвин Лейзер, Фредерик Россиф, когда и маститые творцы художественных полотен числят в своей биографии такого рода монтажные фильмы, стоит по достоинству еще раз оценить мужество и талант первооткрывателей. И здесь имена Дзиги Вертова и Эсфири Шуб находятся у самых истоков этого знаменательного явления.

Как это произошло, об этом и рассказывается в этой талантливой и в то же время такой скромной книге, которую вы сейчас прочтете.

С ее страниц, как из кинокадров, возникнет перед вами фильм жизни, насыщенный до краев поисками и встречами, победами и неудачами, надеждами и сомнениями, где радость свершений будет перемежаться с горечью непризнания. В одну из таких минут Эсфирь Шуб писала:

«У нас, к сожалению, творческие люди кино — и не только в хронике — отличаются одной очень трудной чертой. Отсутствует чувство преемственности. Нет ощущения подхваченной эстафеты искусства. А ведь важно, чтобы, ни на минуту не останавливая движения искусства вперед, к новым смелым открытиям, не забывать зачинателей и место их в этом движении».

Нет, мы не забываем их. Поэтому и выходит эта книга, и снова обращаемся мы к биографии и опыту Эсфири Шуб, чтобы почерпнуть в них силу и мудрость для непрерывного поступательного шага революционного социалистического киноискусства.

Итак, казалось, начиналось все очень просто.

В революционной России кино из рук ловких деял и торговцев перешло во владение молодого Советского государства. Отечественных фильмов было мало, ничтожно мало. Кулешов в своей мастерской показывал «фильмы без пленки», ибо ее не хватало.

Дзига Вертов монтировал свои первые «Киноправды», операторы-хроникеры снимали чуть ли не на обрывках позитивных лент. На экранах шумели заграничные боевики. Их надо было хоть как-то приспособить к восприятию нового зрителя.

За эту черную и малозаметную работу взялась молодая женщина из интеллигентной семьи, за плечами у которой к этому времени было не только гуманитарное образование, но и общение с мастерами революционного искусства — портреты А. Луначарского, В. Мейерхольда, В. Маяковского и других деятелей театра и поэзии вы найдете на страницах этой книги.

В них есть не только заинтересованное и наблюдательное описание театрально-литературной среды того времени, но и то самое важное, что сформировало мировоззрение будущего художника, — атмосфера великих перемен, живительный воздух революции.

На первых порах Эсфирь Шуб старательно училась, присматривалась, склеивая куски чужой пленки, не до конца догадываясь в то время о силе, заключенной в этих целлулоидных роликах.

Об этом периоде она сама вспоминает так:

«Постепенно я приобрела за монтажным столом и в просмотровом зале необходимые для каждого режиссера знания. Научилась правильно оценивать построение и композицию кадра. Развила в себе память на кадры, на внутрикадровое содержание и движение; на ритм и темп вещи в целом.

Усвоила, когда нужен и закономерен переход с общего плана на средний, с среднего на крупный и обратно. Поняла магическую силу ножниц в руках человека, грамотно владеющего монтажом. Стала стремиться, чтобы переходы были незаметны, чтобы слитно, в движении сменялся один план другим. Все это были азы, но я их поняла и осмыслила сама».

Вскоре Шуб овладела всеми секретами ремесла. Перемонтаж заграничных картин уже не удовлетворял настойчивой потребности самостоятельного творческого мышления, и свои умелые и проворные руки предложила она в помощь режиссерам первых художественных фильмов, чьи познания в области монтажа были весьма несовершенными.

Она внимательно присматривалась к экспериментам Кулешова и Вертова. Их столь важные наблюдения над чудодейственной силой монтажа она применила и в этой своей работе, так как куски, снятые постановщиками первых советских художественных лент, в большинстве случаев нуждались не в простой склейке, но в новой, и не только ритмической, но и драматургической организации. Здесь начиналось творчество. Здесь закладывались основы той профессии, которая займет впоследствии свое законное место в производстве под наименованием «режиссер-монтажер».

Читатель этой книги найдет в ней интересные страницы, посвященные работе над фильмом «Крылья холопа», где игра исполнителя главной роли Ивана Грозного — Леонидова приобрела новые качества, обостренную выразительность только потому, что догадливой и неугомонной монтажерше пришлось в голову использовать кадры, которые сам режиссер считал браком.

Знаменитый прищур глаз Ивана Грозного — Леонидова, ставший как бы камертоном всей роли, принадлежит больше Эсфири Шуб, чем режиссеру Юрию Таричу.

Слава о волшебнице монтажного стола прокатилась по всей молодой советской кинематографии.

Сергей Эйзенштейн, в начале 20-х годов еще только присматривающийся к новому искусству, дневал и ночевал в монтажной Шуб. Робко присев на край стула, он с восхищением наблюдал, как трансформировала она двухсерийный экспрессионистический боевик Фрица Ланга «Доктор Мабузо — игрок».

Братья Васильевы по праву считали себя учениками Эсфири Шуб; и вообще не было ни одного молодого кинематографиста, который не обращался бы к ней в трудную минуту за добрым советом. Но все это было только началом.

Открытие произошло позднее, когда молодая женщина, увлеченная опытами Дзиги Вертова (не зря она сама называет его художником, оказавшим на нее сильное влияние), выдвигавшими на ведущее место факт, документ, рискнула, опираясь на весь свой накопленный опыт, смонтировать первый полнометражный фильм, целиком построенный на фильмотечном материале — кадрах дореволюционной хроники.

Рабочее название фильма было «Февраль», но в историю мирового кино он вошел как «Падение династии Романовых» и был выпущен к десятилетию Октябрьской революции.

Архивные кадры этой картины впервые в истории мирового кино были не просто склеены в последовательном порядке. Они были сопоставлены, смонтированы, скреплены единой мыслью художника. Творческое, авторское начало проявилось в фильме со всей яркостью и силой.

Не нужно думать, что процесс создания и выпуска фильма проходил легко. Как раз в авторском начале и было отказано Эсфири Шуб при появлении ее новаторского произведения.

Тогдашнее руководство кино не разглядело в нем самого важного: самостоятельной и оригинальной мысли художника.

Работа эта была квалифицирована как чисто техническая.

Дескать, как тут можно говорить об авторстве, о режиссуре, когда Шуб сама ничего не снимала, а лишь склеивала чужие куски?..

Этот скандал с приказом И. И. Трайнина и последовавшая за ним дискуссия хорошо описаны в книге.

Но Эсфирь Шуб, борясь за свои права, также еще не до конца осознавала все значение своего открытия — и не только для настоящего, но и для будущего кино.

Она справедливо прежде всего отдавала должное операторам-хроникам — пионерам советского документального фильма, которые в те годы настойчиво вели свою скромную, но такую важную работу. Она писала:

«Что наиболее выражало в искусстве нашу эпоху? На что шел зритель, что ждал и принимал с особым чувством?

Это была хроника.

Хроника. Правда, она еще мало и очень скупое, но честно и верно зафиксировала целый ряд исторических событий мирового значения — Октябрь, гражданскую войну, восстановление народного хозяйства, общественную и политическую жизнь Советского Союза.

Это удалось снять потому, что в наследство от кинематографа прошлого мы получили первоклассную группу операторов, владевших репортерским мастерством.

С первого часа победы Октябрьской революции они стали работать для Страны Советов, во имя Советской власти рабочих и крестьян. Имена А. Левицкого, П. Новицкого, Н. Козловского, Э. Тиссэ, Г. Гиберы, Е. Славинского, Ю. Желябужского, А. и Г. Лембергов хорошо известны советским кинематографистам».

Все эти операторы, чьи заслуги перед советским документальным кино действительно трудно переоценить, снимали, в меру своих сил, сегодняшний день.

Их материал был в руках Эсфири Шуб, но ею овладевала более честолюбивая и одновременно полемическая мечта. Если такие мастера, как Эйзенштейн и Пудовкин, смогли воспроизвести историю страны и революции методом игровой инсценировки, то почему бы не попытаться ей, убежденной стороннице всемогущества хроники, не попробовать вступить в соревнование с ними, доказав возможность обобщения исторических фактов новым методом монтажного документального фильма?..

Так возник замысел «Падения династии Романовых».

Для реализации его надо было проделать не только кинематографическую, но и историографическую исследовательскую работу, требующую не только владения пленной, но и чутья, терпения архивариуса, историка, собирателя фактов.

Эсфирь Шуб едет в Ленинград, где ей удастся почти случайно открыть личный киноархив Николая II и многие другие неопубликованные материалы.

Она вспоминает:

«За два месяца я просмотрела 60 тысяч метров. Для фильма отобрала 5200 метров. В фильм вошло 1500 метров.

Мной был снят целый ряд исторических документов, газет, вещей и проделана лабораторная обработка целого ряда кадров».

Казалось, этим можно было бы удовлетвориться. Но не таков был характер Эсфири Шуб. Она установила, что целый ряд ценных хроникальных кадров, снятых в первые годы революции, был продан в Америку. Она добилась их закупки и возвращения обратно. Среди них оказались ценнейшие кадры с В. И. Лениным.

Фильм «Падение династии Романовых» был выпущен на экран в праздничные дни, имел огромный зрительский успех, совершенно неожиданный для прокатчиков. И до сего дня он остается замечательным образцом этого невиданного доселе в мировом кино жанра.

Но Эсфирь Шуб вовсе не думала почивать на лаврах. Она тогда же сделала выводы, которые не потеряли своего значения и в наши дни.

Ее призыв снимать хронику больше, лучше звучит и сегодня, как набатный клич:

«Необходимо понять, что каждый кусок снимаемой теперь хроники должен рассматриваться как документ для будущих дней. Это сознание должно определять смысл и содержание снимаемых событий и происшествий, форму, монтаж и планы, датировку снимаемых кусков. Без материалов наших дней будущее не сможет понимать и осмысливать свое настоящее».

И дальше, работая над следующим фильмом, посвященным революционным событиям, — «Великий путь», она еще и еще раз настойчиво напоминала:

«Наше кино прежде всего должно отразить величайшую историческую эпоху, современниками которой мы имеем счастье быть. А это можно сделать только при условии систематического накопления хроникального материала. Когда это с достаточной силой будет осознано, тогда не на словах, а на деле изменятся технические и материальные условия хроники, тогда будут созданы нормальные условия для работников, изобретателей, экспериментаторов...»

Эти сегодня очевидные истины осознавались не сразу. Вокруг них шла борьба не только с теми, кто не понимал значения политических и художественных открытий Вертова и Шуб, но и с теми, кто своими доведенными до крайностей постулатами затруднял нормальный процесс развития советского кино, то есть в первую очередь с теоретиками «конструктивизма» (не смешивать с поэтическим движением во главе с Ильей Сельвинским, возникшим лишь в середине 20-х годов).

Как известно, главными сторонниками фактографии были в те годы левовцы. Но в их практике причудливо перемешались манифесты, отрицавшие поэзию, роман и театр, со стихами Маяковского и Асеева, прозой Бабеля, спектаклями Мейерхольда и Эйзенштейна. Руководители ЛЕФа, отрицавшие игровую кинематографию, работали редакторами и сценаристами на киностудиях художественных фильмов и, в частности, на кинофабрике «Межрабпомрუსь», являвшейся цитаделью коммерческого кино.

Однако еще левей ЛЕФа был «конструктивизм» с его немногочисленными последователями.

Отзвуки этих теорий слышатся в ранней статье Эсфири Шуб «Неигровая фильма»: «Нам не нужны ателье, не нужны актеры, нам не нужны декораторы и бутафорские мастерские, не нужны сценарии. Нас ничему не учит художественная литература, цветовые и композиционные приемы живописных мастеров».

Но Эсфирь Шуб вскоре поняла всю ограниченность этих лозунгов, особенно когда сама приступила к съемкам материала для своих документально-публицистических фильмов. Она, естественно, обратилась ко всему богатству художественной культуры, отбирая из нее то, что могло увеличить политическое и эмоциональное воздействие ее картины. Поэтому позже она писала:

«На первый взгляд покажется парадоксальным мое утверждение, что документальным фильмам свойственна не только публицистическая форма, но и эпическая и трагедийная. Ясно, какую роль в этом должен играть замысел художника и что такой фильм ни в коем случае не может быть вкусовым склеиванием кадров»

И еще позже она совершенно справедливо констатирует:

«Беда неигровых фильмов общая с целым рядом игровых, но на документальном материале с большей силой ощутимая.

Это — отсутствие четкого, драматургически напряженного, целесообразного развития действия».

Так от отрицания сценария Шуб пришла к утверждению необходимости драматургии в неигровом фильме, построенной, конечно, по новым принципам, свойственным этому жанру.

Всей своей дальнейшей практикой Эсфирь Шуб подтвердила правильность этих установок и, вовремя почувствовав необходимость дальнейшего усложнения и углубления своего метода, вступила в содружество с писателями (тому хороший пример сценарий «Женщины», написанный ею вместе с Борисом Лапниным) а в решении изобразительного ряда начала пользоваться всем богатством живописной культуры, которая позволила ей создать не мало выразительных и острых композиций.

Эсфирь Шуб была подлинным поэтом экрана. Лиризм ее фильмов, возникающий от глубоко личной влюбленности в совет

скую действительность, роднит ее с Маяковским, которому в этой книге она посвятила столько вдохновенных страниц. И не случайно, когда Маяковский порвал с ЛЕФом и во главе журнала остался Сергей Третьяков, талантливый драматург и поэт, чьи теоретические взгляды были, однако, ограничены кругом почти фантастической защиты идей фактографии, — Эсфирь Шуб также вышла из ЛЕФа.

В журнале «Новый Леф» (№ 11—12, 1927) была опубликована стенограмма дискуссии на тему «ЛЕФ и кино». Один из главных ораторов Осип Брик утверждал: «Вопрос идет о том, что мы считаем необходимым дать в кинематографии. И мы говорим: прежде всего мы добиваемся в кинематографии того же, что и во всей нашей литературной работе, то есть приучить людей ценить факты, документы, а не ценить художественную выдумку по поводу этих документов». С. Третьяков говорил:

«Трактовка материала есть уже его одностороннее использование. Я назову фильму «Великий путь». Фильма игровая, но играет одно лицо — Эсфирь Ильинишна Шуб. Ее произвол — художественный, ее подбор материала чисто эстетический, направленный на то, чтобы путем чередования монтажных аттракционов добиться определенного эмоционального заряда в аудитории...

Не так глупо замечание зрителя, который, просмотрев фильму Шуб «Падение династии Романовых», с сочувствием сказал: «Жаль, есть места пустые — инсценировали бы и вставили сюда что нужно». Этому человеку была не дорога подлинность материала, но он ценил ту зарядку, которую ему давала фильма, и во имя этой зарядки требовал затычки пустых мест не подлинным материалом».

Виктор Шкловский возражал:

«Вы говорите, что вот игровая фильма — это Кулешов и Эйзенштейн, а неигровая — Шуб и Дзига Вертов. Они сидели все в одной компании, и неигровой Шуб училась монтажу, а игровой режиссер учился монтировать хронике...

Поэтому самое деление неправильно, потому что создает правило вообще».

Дебаты этого диспута, отраженные в стенограмме, становились настолько запутанными, а жонглирование терминами так далеко уведило от художественной практики, что Шуб вынуждена была вмешаться: «Весь вопрос в том, что нам нужно сейчас снимать. Как только это станет для нас ясно, то будет не важна терминология — игровая или неигровая... Сейчас бороться приходится уже не за то, чтобы снимать хронике. На всех перекрестках, во всех газетах пишут, что хроника нужна... Сейчас важно бороться за возможность работать качественно хорошо. Мы накапливаем материал, мастерство приобретаем с годами».

Однако выступление Шуб было помещено в журнале «Новый Леф» с такими искажениями, что и она и Эйзенштейн были вынуждены выступить с заявлениями о разрыве с этой группировкой, как это сделал несколько ранее Маяковский.

Из всех левовских теоретиков в это время, пожалуй, ближе всего к истине был В. Перцов, который в своей статье «Игра» и демонстрация», помещенной в том же номере журнала, писал:

«Среди многих кинематографистов распространено представление, что неигровая лента не может и не должна ставить своей задачей дать зрителю определенную эмоциональную зарядку. Эмоциональное воздействие считается почему-то свойственным только художественной картине. Как будто бы можно без волнения смотреть на женщин-крестьянок, застывших в бесконечном ожидании поезда у Курского вокзала в годы разрухи («Великий путь»), как будто бы зритель не знает, кому сочувствовать, когда он видит белогвардейского генерала, принимающего в Ялте хлеб-соль, или Чапаева с его отрядом, как будто бы из направления этого сочувствия не определяется его истинная классовая сущность!

То, что задумал сделать Вертов в «Шестой части мира», то, что делала Шуб в «Падении династии Романовых» и в «Великом пути», представляет собой публицистику или агитационное ораторское выступление, сделанное на языке кино. Неигровое, внеэстетическое эмоциональное воздействие есть совершенно реальный факт, доказанный этими картинами.

Почему-то считают, что эмоция, которую вызывает неигровая лента, тем самым превращает картину в явление эстетического порядка».

Мы приводим так подробно эти споры для того, чтобы точнее представить себе ту атмосферу борьбы на несколько фронтов, которую приходилось вести и Эсфири Шуб.

В дополнение к теоретической разногласии в кино, трудностям овладения специфическим языком экрана возникали еще и новые трудности, как, например, проблема зрителя, кстати, неразрешенная до конца и сегодня.

К современным дискуссиям о зрителе, «интеллектуальном» и «массовом» кино можно добавить точное наблюдение Эсфири Шуб:

«У вас есть уже какая-то культура, когда вы смотрите игровую картину, есть культура зрителя. К сожалению, еще нет этой культуры для неигрового фильма. И в этом не виноват зритель. В этом виноваты мы... Смотреть наши работы нужно иначе... Игровая кинематография главным образом обращается к эмоциям, а мы — к его интеллекту. При просмотре наших работ должна быть углубленность не эмоциональная, а интеллектуальная, только она дает возможность правильно оценить картину».

Так задолго до Бертольта Брехта Шуб сформулировала некоторые особенности современной эстетики и не только теоретически осмыслила их, но, что самое важное, применила в своей практике.

Эти мысли она высказала по поводу своей очередной работы «Россия Николая II и Лев Толстой», где ей удалось из очень скудного материала создать не только познавательный, но и эмоциональный фильм, в котором она ставила сложную задачу дать оценку философии Толстого и его проповеди о непротивлении злу.

Она писала:

«Так выразительны и замечательны хроники того времени, что они сами по себе вскрывают обманчивость этой проповеди и полное одиночество Толстого».

Эсфирь Шуб со свойственной ей скромностью забывает сказать, что дело было не столько в уникальных кадрах Толстого, сколько в ее таланте, который помог ей создать эту действительно впечатляющую поэму об одиночестве великого старца.

В следующем монтажном фильме Э. Шуб «Сегодня» (1929) публицистическая направленность ее дарования становится как бы мускулистей, напряженней, острее. Шуб широко, разнообразно и смело привлекает материал зарубежной хроники и, сталкивая, сопоставляя кадры экономического и духовного кризиса в Америке с победами социалистического строительства в СССР, разворачивает панораму борьбы двух систем, борьбы, в конечном исходе которой не сомневается художница, стоящая, как всегда, на позициях боевого партийного искусства.

И здесь впервые, в кадрах шествия ку-клукс-клана, появляется тема фашизма. С этих пор ненависть, презрение, анализ исторической обреченности фашизма, борьба с ним становятся одной из доминант в творчестве Эсфири Шуб. Своей кульминации достигает она в незабываемом фильме «Испания» (1938), где в сотрудничестве с писателем Вс. Вишневским и композитором Г. Поповым, на основе потрясающих уникальных кадров, снятых Р. Карменом и Б. Макасевым, Эсфирь Шуб создает кинематографическую поэму о героизме испанского народа.

И значительные теоретические предположения Шуб о еще неизведанных возможностях документального фильма в области эпического и трагического воздействия получают в этом фильме практическое и вдохновенное воплощение. Они разовьются и подтвердятся и позже, когда весь советский народ, а вместе с ним и его искусство (и, в частности, фильмы Э. Шуб военного периода), будет мобилизован на решающую схватку с немецким фашизмом.

А пока что, после фильма «Сегодня», Эсфирь Шуб делает следующий решительный шаг — от монтажа документов, снятых

другими, она сама переходит к съемке. Ее первый звуковой фильм «КШЭ» («Комсомол — шеф электрификации») становится не только последовательным выражением ее творческих принципов, но в то же время и хорошей школой для нее как художника. В частности, она проводит смелый эксперимент, подлинно новаторское значение которого будет оценено лишь впоследствии. Через тридцать лет зарубежные теоретики начнут восхищаться открытиями «прямого» кино, синхронными репортажами Ликока и Дрю, Руша и Маркера, забывая о блистательном опыте Эсфири Шуб, осмелившейся с тяжелой, неповоротливой звуковой и осветительной аппаратурой произвести синхронную съемку заводского митинга. Это не казенная демонстрация, а страстный и самокритичный диспут комсомольской молодежи, борющейся за сроки изготовления турбин для Днепростроя; его участники — не позирующие перед киноаппаратом и, уж конечно, не «саморазоблачающиеся» при помощи психо-аналитических киноинтервью заводские ребята; его творческий результат — коллективный портрет поколения 30-х годов, живое, не фальсифицированное и поэтому столь драгоценное свидетельство неповторимого энтузиазма первых пятилеток. Шуб сняла это событие не методом «скрытой» камеры (тогда не только не было этого термина, но и техники для его осуществления), и тем более велика ее чисто режиссерская заслуга — ведь она не инсценировала, не «восстановила» митинг, она сумела организовать его к жизни как реальный действенный факт, а затем и зафиксировала с предельной точностью и наблюдательностью документалиста.

Мне посчастливилось показывать несколько частей фильма «КШЭ» на вечере советского кино, специально устроенном в Анкаре для президента Турецкой Республики Мустафы Кемаля и переполнивших зал представителей местной общественности, которые впервые видели советские фильмы.

Это было осенью 1933 года, незадолго до первого визита советской правительственной делегации в Турцию.

Программа состояла также из фрагментов художественных фильмов — таких, как «Златые горы», «Окраина», «Встречный», — и я могу засвидетельствовать, что работа Шуб произвела грандиозное впечатление на президента и всю аудиторию не только убедительностью фактов о растущей индустриальной мощи нашей страны, но и тем мастерством, с которым режиссер обрисовал эти явления советской действительности.

Поэтому отнюдь не случайным явилось последовавшее вскоре приглашение Эсфири Шуб в качестве режиссера полнометражного фильма о новой Турции. Работа не была закончена по причинам от Шуб не зависящим, а точнее говоря, из-за прихотей продюсера,

богатого частника, владельца кинотеатра, убоявшегося в конце концов коммерческой нерентабельности документальной ленты.

Дальнейший путь Эсфири Шуб, как говорится, «не был усыпан розами». Ведь ей приходилось не только по-прежнему бороться со столь живучей тенденцией недооценки избранного ею жанра, но и само время выдвигало новые требования. Социалистическое искусство в середине 30-х годов поставило перед ней и перед всеми художниками советского кино особые задачи. Они касались прежде всего важнейшей проблемы человека на экране.

Этот новый этап Эсфирь Шуб сформулировала, как всегда, точно, и эти ее мысли также не потеряли своего значения для нас сегодня:

«Сейчас уже не приходится доказывать, что документальный фильм — исторический или современный — художественное явление, явление искусства. Но мы все еще не научились по-новому снимать нашего современника, а ведь только это может изменить однообразие документальных фильмов.

Совсем иначе надо решать вопрос о биографическом фильме. Он должен быть не только об ушедших людях, но и о людях, живущих сейчас. Фильм о политическом деятеле, рабочем, колхознике, докторе, учителе, человеке искусства должен решаться по-разному.

Я думаю, что в этом направлении предстоят просто открытия. Надо быть смелыми, и тогда нам ярче удастся выразить нашу сегодняшнюю социалистическую эпоху, по-новому мы увидим нашу культуру, искусство, природу».

Так и поступала сама Эсфирь Шуб во всех своих последующих работах. По-прежнему встречалась она с непониманием даже среди тех, кто, казалось, борется вместе с ней на одном фронте; будучи скованными узкими рамками ремесленного понимания хроники, они отнюдь не помогали дальнейшему творческому продвижению художника-новатора.

В этом смысле поучительна опубликованная в книге дискуссия с Р. Кацманом, настойчиво призывавшим Шуб вернуться на протоптанные пути короткометражных хроникальных сюжетов. Тем самым получили теоретическое подкрепление те из тогдашних руководителей кино, которые так и не помогли Шуб осуществить ее столь интересный замысел полнометражного фильма «Женщины».

Но неутомимая художница продолжала одновременно закреплять и свои теоретические позиции, особенно важные в тот период, когда опасность заэстетизирования документального материала, формалистическая игра с ним стали ощутимей в лентах западных «авангардистов», не только таких одаренных, как Вальтер Рутман или Ганс Рихтер, но и просто шарлатанов вроде белоэмигранта Евгения Деслау, выпустившего целую серию короткометражных

«экспериментов», где куски индустриальной реальности деформировались в абстрактные опусы, лишенные какого бы то ни было социального содержания. Эсфирь Шуб тогда писала:

«Монтировать документальный фильм надо просто и смыслом ясно. Зритель должен успеть не только хорошо увидеть людей и события, но и запомнить их. Пусть помнят любители дешевых эффектов монтажа, что монтировать просто и смыслово ясно совсем не легко, а очень трудно».

Какой хороший урок для многих современных лженоваторов, пытающихся скрыть за головоломкой монтажных изысков нищету мысли!..

И если один из зачинателей «новой волны» французский режиссер Александр Астрюк обронил крылатую фразу (ставшую потом как бы символом веры современного авторского кино) о том, что кинематографист пользуется аппаратом, как писатель своей авторучкой, и «камера — это стило», то Эсфирь Шуб гораздо раньше и изящнее сформулировала эту мысль:

«Сколько неожиданных решений приходит, когда пленку держишь в своих руках. Это так же как слово, — оно рождается у писателя на кончике пера».

Яркие страницы посвятила Шуб одному из самых своих близких друзей — С. М. Эйзенштейну. Шуб вспоминает, как на одной из своих лекций он говорил, что монтировать надо весело, «что от душевного состояния изменяется отношение к одному и тому же монтажному куску — к выбору дублей». И пишет далее: «Он без конца напоминал ученикам, что кадры, уже осуществленные съемкой, при просмотре на монтажном столе, когда держишь их в руках, выглядят совершенно по-другому, чем задуманные... Он понимал больше, чем многие другие, что к делу искусства всегда нужно подходить с чистой душой, не обманывая себя».

Вот таким образом человека кристально чистой души, художника большого таланта и принципиальности осталась в нашей памяти Эсфирь Шуб, такой предстает она на страницах своей книги.

И если первый совет, который я услышал от Эсфири Шуб тогда, в ту ночь на Госкинофабрике, касался чувства куска, то потом мы поняли, что обладала она гораздо большим. Это было не только чувством пленки, но прежде всего чувством жизни, чувством всего нового, чувством правды. И самое главное — чувством той Революции, которая сделала ее замечательным и неповторимым художником своего времени.

Сергей Юткевич



Крупным планом

Второе рождение (1918—1921)

Весна революции

Москва — город моей юности и молодости. 1918 год. Первая весна после Великой Октябрьской революции.

Тротуары и мостовые полны народу. За годы войны сильно испортилась булыжная мостовая. Она безжалостно рвет обувь. Все передвигаются пешком. Не могу вспомнить иных средств передвижения, а они, наверное, были. Много веселых молодых голосов. Ходим до рассвета.

Круглые сутки горят свечи у Иверской часовни, а на боковой стене бывшей Московской городской думы, рядом с Иверской, большими буквами начертано: «Религия — опиум для народа».

Слышны звуки песни «Смело мы в бой пойдем за власть Советов...», и в строю проходят рабочие с ружьями под командой инструктора Всевобуча.

Много магазинов без вывесок, особенно те, где значилось под двуглавым орлом: «Поставщик двора его императорского величества».

Шеренгами у закрытых магазинов стоят «бывшие люди». Продают черт знает что и всякую снедь. Молодежь не покупает. Противно. Да и денег нет.

По булыжной мостовой Красной площади без конца грохочут колеса телег, проезжают извозчики, одиночные автомобили. На том месте, где теперь Дюм Совета Министров, тянется целый квартал одноэтажных домишек. Высится церковь, отступившая от тротуара на мостовую. Напротив знаменитый Охотный ряд с лавками, вылезавшими на панель.

Снуют «мешочники».

На мостовой лежит издыхающая лошадь. Не ее ли увидел и не о ней ли писал Владимир Маяковский в сво-

ем стихотворении «Хорошее отношение к лошадям»? Возле лошади собралась толпа. Тут и барыни в модных костюмах и шляпах, с сумочками в руках, студент, женщина, повязанная платком, мужчины в соломенных шляпах и остановившиеся на минуту первые курьеры советских учреждений.

У Никитских ворот разрушенный дом. Зияет вертикальная дыра с первого до четвертого этажа. Дом стоит как памятник Октябрьским боям.

С площадей убраны памятники царям и генералам.

Один, навеки нерушимый, остался памятник Пушкину. Он стоит на Страстном бульваре во всем своем величии и бессмертии.

И славен буду я, доколь в подлунном мире

Жив будет хоть один пиит.

За подписью Владимира Ильича Ленина был опубликован список выдающихся людей, которым намечено поставить памятники в Москве: Марксу, Энгельсу, Пестелю, Рылеву, Толстому, Пушкину, Белинскому, Мочалову, Комиссаржевской... Хочется верить, что эти памятники будут воздвигнуты и украсят великолепные проспекты и сады новой Москвы.

А тогда в Москве были голодные дни. Дни разрухи, блокады, дни героической борьбы за власть Советов с внутренней контрреволюцией, с интервентами. В неистовой ненависти окружили враги огненным кольцом первое на земле государство рабочих и крестьян. По улицам часто проходят демонстранты, несут плакаты: «Руки прочь от Советской России!», «Мы не Рур!»

На площадях идут митинги.

Автомобили разбрасывают листовки. Пешеходы подбирают их.

В «Окнах РОСТА» с октября 1919 года появляются плакаты Владимира Маяковского. Они зовут остановиться. Смотришь и запоминаешь и рисунок и слова. Вот плакат, посвященный партийной неделе:

Если ж на зов партийной недели
придут миллионы с фабрик и с пашен,
рабочий быстро докажет на деле,
что коммунистам никто не страшен.

Оскаленный череп над Волгой. Лаконичная надпись: «В России голод».

Фигуры голода и разрухи. Надпись: «Разруха помогает голоду».

Рабочий держит знамя. Надпись:

«Необходимы срочные меры».

Рабочий с винтовкой. Надпись:

Штык красноармейца возможность дал
флаг Октябрьский водрузить ал.

И многие другие.

Такой запомнилась мне Москва. А в последующие годы документальные кадры навсегда укрепили ее такой в моей памяти.

Время голода и разрухи, время интервенции и диверсий внутри страны, но и время великих надежд, великой веры в несокрушимую силу, мужество и героизм восставшего и победившего народа, время великой веры в гений вождя революции Владимира Ильича Ленина.

Владимир Ильич был всегда всюду рядом. Все имели возможность и видеть и услышать его. На Красной площади у кремлевской стены он обратился к окружающей его огромной толпе: «Товарищи рабочие! Идем в последний решительный бой». И в ответ на эти слова в бой пошли многотысячные массы рабочих и крестьян, прекрасно обучившихся владеть винтовкой. Первая в мире армия рабочих и крестьян. Красная Армия.

Вспоминая эти дни, я всегда слышу многоголосый хор песни:

Белая армия, черный барон
Снова готовят нам царский трон.
Но от тайги до британских морей
Красная Армия всех сильней.
Так пусть же Красная
Сжимает властно
Свой штык мозолистой рукой,
Так все должны мы
Неудержимо
Идти в последний смертный бой!

Мне особенно запомнилась весенняя Москва 1918 года, ее зеленые площади и бульвары в цвету и благоухании. В эти месяцы учащаяся молодежь, студенты и курсистки готовятся к экзаменам. Но тогда многим из нас было не до экзаменов. Мы все разные. По разным причинам каждый из нас не может засесть вплотную за лекции. Нас тянет на улицу. Мы взволнованы. Дни проходят в страстных разговорах.

О чем же страстно говорим, спорим мы, молодые девушки и женщины в светлых блузах с закрытыми воротами и обязательно со шляпкой на голове?..

Отступление (дань моей молодости). Московские высшие женские курсы

...Мы занимаемся около Девичьего поля, в здании, где сейчас Педагогический институт имени Ленина. Директор курсов профессор Чаплыгин — просвещенный гуманист, поборник высшего образования для женщин. Он пользуется всеобщим уважением и любовью.

Лично я оказалась слушательницей Московских высших женских курсов только благодаря ему. Несмотря на то, что я окончила гимназию отлично, в списке поступивших студенток меня не оказалось. Попала я на курсы после Нового года, сверх нормы, в результате личного свидания моего отца с профессором Чаплыгиным. Быть студенткой историко-философского факультета было моей заветной мечтой. Выбираю для себя литературное отделение. Специальность — русская литература.

Мы слушаем лекции по литературе отечественной, народной и художественной, с начала ее возникновения до наших дней. Мимоходом упоминаются символисты, и, конечно, ни слова о Владимире Маяковском. Он футурист, он ходит в желтой кофте. Но для многих студентов и курсисток этот молодой, ярко начинающий поэт — наш поэт, поэт нашего поколения. И мы любим вслух произносить его строчки.

Кроме лекций по отечественной литературе мы обязаны слушать лекции: введение в сравнительное языковедение, историческую грамматику русского языка, историю всеобщей литературы, литературу периода Возрождения, литературу эпохи Просвещения, историю греческой литературы, историю римского искусства. По истории: историю России, историю Франции, Англии и Германии, историю новой философии, логику, психологию, педагогическую психологию. Лекции по литературе читают профессора А. Н. Веселовский, П. Н. Сакулин, А. Е. Грузинский, М. Н. Сперанский, Ф. Г. де ла Барт и многие другие. Кроме лекций мы ведем практическую работу в семинарах.

Когда читает свои лекции профессор Сакулин, огромная аудитория переполнена — он пользуется особой популярностью среди студентов.

Мои семинарские работы, кроме письменных работ о древней русской литературе, — Достоевский — первый период его творчества, кончая «Мертвым домом», — Гейне, Данте. В большой аудитории я читаю свою письменную

работу, где критикую «интуитивный метод Айхенвальда». Сакулин одобряет работу, хотя она, как я сейчас понимаю, отличалась скорее молодым задором, чем действительно продуманной критикой.

Моя дипломная тема — Пушкинская плеяда. Руководитель — профессор А. Н. Веселовский. Раз в две недели я бываю у профессора на квартире. Живет он в одном из переулков в районе Чистых прудов. Квартира — профессорская. У него львиная седая грива волос, выпуклые голубые глаза, он грузен и, когда раздражается, делается багрово-красным. А раздражается он часто. Он строг, работать с ним интересно, но мне с ним не просто, не свободно.

Совсем иначе идет работа по семинарским сочинениям с профессорами Сакулиным и Грузинским. Мы тоже ходим к ним на дом. Они требовательны, но с ними легко общаться. Свободно делимся своими трудностями в работе. Беседа идет спокойно и всегда уходишь от них обогащенная дополнительными знаниями и со списком книг, которые они рекомендуют обязательно прочесть.

Курсистки, заканчивающие свое образование на курсах накануне революции, сейчас для меня отчетливо делятся по своим стремлениям и вкусам примерно на три группы.

Самая большая — это политически не определившаяся, но свобододолюбивая, я бы сказала, революционно настроенная группа. Уроженка Черниговской губернии, я с тринадцати лет помню пылающие усадьбы помещиков. Вместе с народом, борющимся за свободу, мы ненавидим кровавый режим самодержавия, царя, его министров, господствующие эксплуататорские классы, аристократию, помещиков, буржуазию, либеральную партию кадетов. Величайшим позором для России мы считаем Распутина, распутиншину и черносотенную организацию. «Пуришкевич» — было самым обидным словом.

Мы жадно ловим все, что говорит о распаде этого гнояника, о подпольных революционных организациях, о ширящемся революционном сознании и сопротивлении рабочих и крестьян. Нам хотелось быть полезными деятелями. И все же мы довольно неопределенно произносили слова: «бороться за свободу». Как понести свои знания в народ, как это осуществить — была наиболее волнующая нас тема.

В свободное время мы непременно посетители, с дешевым билетом, а зачастую и без билета, «зайцами», кон-

цетров, литературных вечеров в Политехническом музее, выставок. Это обогащает, дополняет и расширяет наши знания.

Театр я посещаю мало. Один Художественный. Не могу себе простить, что видела великую Ермолову в конце ее театральной деятельности только в одном спектакле и лишь один раз слышала на концерте в ее исполнении стихи. Думаю, что моя малая заинтересованность театром объясняется тем, что до шестнадцати лет я почти ни разу не была в профессиональном театре. Гимназию я окончила в маленьком провинциальном городке Черниговской губернии, где театра не было, а каникулы проводила у отца в глуши, в тридцати шести верстах от железной дороги. Балаган, бродячий цирк, петрушка, карусель были единственными моими развлечениями до приезда в Москву. Кроме того, дома часто слушала музыку: скрипку, рояль, пение. И в Москве я главным образом тянулась к музыке. Не пропускаю симфонических концертов, часто попадаю бесплатно на утренние генеральные репетиции. Незабываемы концерты Рахманинова и Скрябина. Посещаю оперу...

Художественный театр накануне революции был на переломе. Кроме чеховских постановок, пьес Андреева, Гольдони, Тургенева, Достоевского запомнились новые постановки: «пушкинский спектакль» («Пир во время чумы», «Каменный гость», «Моцарт и Сальери»), «Осенние скрипки» Сургучева и «Будет радость» Мережковского.

Особенная настроенность охватывала меня с первых же минут в уютном фойе Художественного театра. Сейчас увижу, услышу Станиславского, Москвина, Леонидова, Качалова, Лилину, Книппер. Сейчас приобщусь к подлинному искусству. Взволнованно заработают мысль и сердце. Захочется быть лучше, чище. И ничто не помешает погрузиться в таинственный мир подлинного творчества. Опускается занавес при полной тишине. Аплодисментов нет. Смотришь несколько мгновений на белую чайку, парящую на театральном занавесе, и тихо, как зачарованная, медленно двигаешься в шумном фойе.

Студенческая молодежь — обязательные посетители Третьяковской галереи, Музея Александра III, картинной галереи Цветкова, Оружейной палаты, дворцов Кремля и кремлевских соборов. Не пропускаем ежегодных выставок передвижников, «Мира искусств».

Не без труда группа учащейся молодежи попадает и в особняк Щукина. Сам хозяин — наш гид. Проходим целую

анфиладу богато обставленных залов и гостиных особняка. Щукин знакомит нас со своей знаменитой коллекцией картин западных художников. Он беседует с нами об импрессионизме, экспрессионизме, о работах отдельных художников. Матисс, Ренуар, Сезанн, Ван-Гог, Гоген, Тулуз-Лотрек поражают. Все это для нас так ново.

Пикассо. Интересно и не совсем понятно. Но нет сил признаться в этом.

Сам Щукин по внешности ничем не примечателен. И для меня остается загадкой, почему этот капиталист, любитель нумизматики, так страстно увлечен французским импрессионизмом, левыми течениями в области живописи. А главное, так тонко понимает искусство и с таким увлечением говорит о шедеврах своей коллекции.

Что было характерно для Москвы предреволюционного времени в области искусства? Меценатство определенной образованной группы крупного купечества. На смену меценатам-аристократам пришел миллионер-купец Рябушинский — покровитель символистов, издатель журналов «Золотое руно» и «Весы». Мамонтов тратился на оперу, предоставил сцену Шаляпину. С именем Саввы Морозова связано существование Художественного театра. В бывшем имении Аксакова «Абрамцево», впоследствии принадлежавшем Мамонтову, работали такие выдающиеся русские художники, как Репин, Серов, Левитан, Врубель. Щукин собрал всемирно известную коллекцию французской живописи. И рядом с этим именно богатое купечество поощряло в архитектуре, в живописи, в литературе и в поэзии самый упадочный и безвкусный из всех стилей — декадентский стиль модерн. Тогда по нашей молодости нам трудно было понять и объяснить это явление. Позже, в период работы в театральном отделе Наркомпроса (ТЕО), многое в области искусства было мною заново осмыслено. И стало понятным, почему именно в эти последние годы перед революцией процветал безвкусный декадентский стиль, мистицизм, эротика, граничащая с порнографией.

Особенные посетители были в консерватории и в Дворянском собрании (теперь Дом Союзов). Сюда приходили любители музыки. Симфонические концерты были замечательные. На одном из таких концертов в партере я увидела Софью Андреевну Толстую. Она была в вечернем черном платье, спокойная и погруженная в только что отзвучавшую музыку. Не стесняясь, я подошла совсем

близко и несколько минут не спускала с нее глаз. Жена великого Толстого. Вихрем пронеслись мысли... Вспомнилось... «Не могу молчать», непротивление злу... Его уход. Смерть. Попытка Софьи Андреевны к самоубийству. Похороны Льва Николаевича Толстого. Тогда я так была далека от мысли, что буду делать фильм именно на эту тему¹.

Однажды в перерыве ко мне подошла молоденькая девушка. У нее милое лицо, искрящиеся карие глаза, прелестная улыбка. По-столичному просто одета. «Я вас видела сегодня во сне. Познакомимся. Я Леля Эртель». Елена Александровна Эртель. Дочь писателя Александра Ивановича Эртеля. Моя милая подруга на многие годы.

Несколько дней мы ведем разговоры — разведку — на разные темы. Затем мы решаем вместе готовиться к зачетам. Так я попадаю в дом покойного писателя Александра Ивановича Эртеля.

На всем этом доме печать его вкусов, литературных связей и взглядов.

А. И. Эртель — автор двух больших романов: «Гарденины» и «Карьера Струковых». Я лично хорошо запомнила его роман «Гарденины». Это один из лучших романов 80-х годов из жизни пореформенных крестьян... Крестьянский быт Эртель знал превосходно. Лев Николаевич Толстой высоко оценивал это произведение. Он считал, что народный язык его удивителен по верности, красоте и разнообразию. Этот роман как с художественной, так и с познавательной стороны, на мой взгляд, должен пользоваться успехом и у советской молодежи.

Последние годы жизни А. И. Эртель не занимался литературой и снова, как в дни молодости, стал управляющим, на этот раз уже больших имений.

Жила семья Эртелей на углу Воздвиженки и Моховой, в том доме, где потом принимал посетителей наш незабвенный Всесоюзный староста Михаил Иванович Калинин. Вход в квартиру со стороны Воздвиженки. Подымаюсь на лифте. Дверь в большую переднюю открывает горничная в белом нарядном переднике и с белой накрахмаленной кружевной наколкой на голове. Меня знакомят с Марьей Васильевной Эртель. Это московская очень деятельная дама. Она весьма моложава. Трудно поверить, что у нее взрослые дети. Ее старшая дочь Татьяна Александровна считается лучшей в Англии переводчицей Достоевского и Чехова.

Все комнаты обставлены с комфортом. Бросается в глаза большое количество книжных шкафов. Они в каждой комнате. Это огромная библиотека (главным образом из русских и английских книг), собранная Александром Ивановичем.

Марья Васильевна, ее дочь Елена Александровна и приемная дочь, курсистка исторического факультета Елена Гончарова, говорят друг с другом по-английски. Елена Гончарова — дочь врача, друга Александра Ивановича, покончившего самоубийством.

Незнание английского меня смущает. С иностранными языками я вообще не в ладах. Французский и немецкий готовлю только к обязательным зачетам. Смущение оставляет меня лишь в комнате Лели — так просто, как подругу, звала я Елену Александровну.

Прелестная комната. Вся мебель покрыта толстой тканью, вышитой красными гвоздиками. Дверь на балкон раскрыта. Вид на Воздвиженку. Напротив — старинный особняк. Сейчас этого дома нет. В этом особняке был государственный архив Коллегии иностранных дел. Здесь работал поэт Дмитрий Владимирович Веневитинов, один из наиболее выдающихся московских поэтов времени А. С. Пушкина, принадлежавший к группе, прозванной в литературе «архивными юношами». Это был круг блестящей и талантливой московской молодежи: Д. В. Веневитинов, И. В. Киреевский, С. П. Шевырев, С. И. Соболевский и другие. Они собирались в этом особняке не только для работы. Здесь они вели вольнолюбивые беседы о философии, искусстве, политике. Душою этого общества был молодой поэт Веневитинов. Мы с Лелей говорим о нем, говорим о его несчастной, безнадежной любви к красавице Зинаиде Волконской. В ее салоне встречались самые выдающиеся люди искусства того времени, и сама она была талантливой певицей. Ее воспели Пушкин, Мицкевич, Некрасов.

Волшебница! Как сладко пела ты
Про дивную страну очарованья,
Про жаркую отчизну красоты!
Как я любил твои воспоминанья,
Как жадно я внимал словам твоим...

(Д. Веневитинов)

...Для нас самая любимая игра — читать на память друг другу стихи, подхватывая на ходу, как мяч, строчки. Сейчас память на стихи у меня плохая. Память на кине-

матографические кадры убила память на слово. Запоминаю хорошо композицию, ритм, внутрикадровое движение.

На прощание Леля дарит мне портрет Веневитинова. Он очень красив романтической красотой молодости.

Мы готовимся к зачетам. Я чередую: один день я работаю в Румянцевской библиотеке или в библиотеке Исторического музея. Другой день у Лели. Временами бываю у нее ежедневно. Зачеты у нас идут отлично.

Смущает меня, что я должна сидеть в час дня в столовой за чинным завтраком, а к вечеру — за не менее церемонным обедом. За столом много народу. Три бабушки — одна из них мать Александра Ивановича. Обязательно гости, зачастую живущие у них англичане. Это профессора, ученые, хорошие знакомые Александра Ивановича (он подолгу жил в Англии).

У них же жил Гордон Крэг, когда ставил «Гамлета» в Художественном театре. Леля мне показывала большое количество одним росчерком сделанных его рукой рисунков. Сделанные карандашом или чернилами на небольших лоскутках бумаги, они очень выразительны. Это была его манера — уходя, оставлять домашним записки. Эти рисунки легко читались, как слово. Своеобразный смысловой монтаж рисунков.

Незнание английского языка смущает меня. Я перестаю ходить к Эртелям. Лелю мое отсутствие огорчает. После перерыва Леля встречает меня жалкими словами, и я снова начинаю аккуратно бывать у них. Ко мне привыкают, и постепенно я узнаю все домашние радости и романтику дома. Мне нравится Татьяна Александровна. Она ежегодно приезжает со своим мужем. С ее приездом дом оживляется, разговаривать с ней интересно. Мы с Еленой Александровной очень романтичны и не только готовимся к экзаменам, но и любим поговорить. Всегда, когда наступал час наших душевных бесед, Леля возвращалась воспоминаниями к тому времени, когда жив был ее отец, и мы много говорили о нем. Она подробно рассказывала об их совместных поездках за границу.

Вот каким я представляю себе А. И. Эртеля по рассказам Елены Александровны.

Это был человек влюбленный в жизнь и обладавший редким талантом жить. Очень деятельный, энергичный, волевой. Высшей радостью жизни он считал творчество. Широта сердца и огромное воображение были его отличительными чертами. Всегда он был в поисках смысла жиз-

ни. В молодости он был верующим, был близок с революционной молодежью, попал в тюрьму. Он был дружен с Успенским, Златовратским, Гаршиным, Чертковым, переписывался с Короленко. Широко образованный гуманист, по целому ряду воззрений он был близок к Толстому, хотя никогда не был толстовцем. В свое время на него сильное впечатление произвела «Исповедь» Толстого, но выход, который намечал для себя Толстой из состояния, близкого к отчаянию, был чужд А. И. Эртелю. Он считал, что наука и искусство приносят благо людям. Л. Н. Толстого, великого писателя, он ценил превыше всего в русской литературе. Все слова Лели об отце дышали нежностью и непроходящей болью утраты.

Однажды Леля говорит мне, что за столом я увижу В. Г. Черткова. Он обязательно будет говорить о боге, о правде, о добре и зле, и Леля предупреждает меня, что я должна быть готова ответить ему, как я собираюсь жить и служить народу. Это любимая его тема для разговора с молодежью. Бежать уже поздно. Марья Васильевна успокаивает меня: «Владимир Григорьевич любит молодежь, любит говорить с вами о том, к чему вы готовите себя в жизни».

Леля, Елена, я и студент Агамалов представляем молодежь за столом, но с Лелей и Еленой, видимо, такая беда велась и раньше.

В. Г. Чертков был самым близким другом Л. Н. Толстого. Тогда я еще не знала высказываний М. Горького о Софье Андреевне, не читала мемуаров Ильи Львовича и Сергея Львовича, не знала переписки Льва Николаевича, но вмешательство Черткова в личную жизнь Льва Николаевича и Софьи Андреевны было широко известно, а главное, широко была известна его требовательность, заставившая Льва Николаевича принимать роковые решения. Мне казалась беспощадной такая требовательность к человеку, находящемуся в болезненном душевном состоянии, в каком был в последние месяцы своей жизни Лев Николаевич. Все это уже заранее настораживало меня.

За столом сидел высокий, грузный старик со следами былой красоты на лице. Глаза светлые, холодные. Голос лишен сердечных эмоций. Ему подают специально для него приготовленную вегетарианскую пищу. Он действительно задает Агамалову и мне вопросы, на которые сразу трудно или невозможно ответить. Весь этот разговор был для молодежи, сидевшей за столом, мало занимателен. Мы

преклонялись перед Толстым — гениальным писателем. Толстовство и толстовцы нас не интересовали. Не это нас тогда волновало. Это был канун империалистической войны. Годы черной реакции. Разгул декадентщины в искусстве, вечера поэзии Игоря Северянина, увлечение части молодежи теорией искусства для искусства, первый манифест футуристов «Пощечина общественному вкусу». Молодежь зачитывалась Леонидом Андреевым, Сологубом, Арцыбашевым, Пшибышевским, Оскаром Уайльдом и Мирбо. Я и Елена Александровна тоже читали этих авторов. Но в доме А. И. Эртеля сохранились традиции поклонения великим классикам русской и западноевропейской литературы, поклонения демократам, разночинцам. Горькому и Чехову. Здесь строго ценили и любили музыку и живопись. И этот дом сыграл большую роль в формировании моих литературных и эстетических вкусов.

Помню, как мне было грустно, когда книги и картины упаковывались, квартира ликвидировалась. Все это «переезжало» в небольшое имение, названное «Эртелевкой», в Воронежской губернии. После Октябрьской революции Елена Александровна организовала там Дом творчества советских писателей. А затем передала и участок и дом в ведение Союза советских писателей.

Так кончились годы юности и молодости. С Еленой Александровной связаны у меня воспоминания о зачетах, спорах об искусстве и политике, чтении вслух стихов, прогулках за город, где меня всегда пленяла особенная любовь Лели к природе, унаследованная ею от отца, о веселых днях в доме Эртелей.

Последнее, что мне ярко запомнилось в связи с этим домом, произошло уже после Февральской революции: Марья Васильевна взяла меня с собой в особняк Морозовой. Это не двухэтажный дом своеобразной архитектуры на Воздвиженке около Арбатской площади, а другой, рядом с ним, — одноэтажный особняк за решеткой ограды. Идем на встречу с Брешко-Брешковской.

Проходим анфиладу роскошных комнат, обставленных старинной мебелью. Много картин, ковры, горки старинного фарфора и хрусталя. Не помню всего, что говорила седенькая старушка. Основная тема была о необходимости воевать до победного конца. Хорошо запомнила слушателей. Тут были живые лица, хорошо известные мне по холстам Репина и Серова. Были Маклаковы, Корзинкины, Боткины, Четвериковы, известные профессора, адвокаты.

Я с интересом рассматривала этих людей, потому что хорошо уже тогда понимала, что никогда больше их не увижу, что это навеки уходящая Москва.

Понять все это мне помогла другая моя приятельница по курсам — Нина Коломеева. Она и небольшая группа студенток резко отличались от основной массы. Она была старше меня, сдержанна в обращении и одновременно добра. Ее семинарские работы отличались продуманностью, стремлением все явления литературы социально и политически осмыслить, связывая их с современностью. Она была замужем и кормила грудного ребенка. Я была обрадована, когда однажды в перерыве между лекциями, отправляясь кормить ребенка, она взяла меня с собой.

Жила она недалеко от курсов, в переулке, во дворе, в деревянном флигеле. Большая пустая комната. Деревянный стол, заваленный книгами, конспектами лекций, и тут же чашки, хлеб, колбаса. Две железные узкие кровати, стулья, и ребенок, лежащий в большой овальной соломенной корзине. Комната светлая, солнечная, со свежесмытым некрашенным деревянным полом. Дома муж и небольшая группа студентов, его товарищей, в ситцевых косоворотках и студенческих тужурках. Я пользуюсь всяким удобным случаем, чтобы зайти к ним. Часто я попадала на жаркие споры. Эти споры носили на себе печать исторических решений Пражской партийной конференции, которая началась из рядов РСДРП меньшевиков. Впервые я стала отчетливо понимать разницу между большевиками и меньшевиками. Ленин, Плеханов — вот имена, беспрерывно повторяющиеся в спорах. В результате я стала заново перечитывать Герцена, Добролюбова, Чернышевского, впервые стала читать Плеханова-Бельтова и, что могла достать, В. И. Ленина. Прочла «Манифест Коммунистической партии».

Общение с Ниной мне помогло правильно оценить значение Февральской революции, усвоить ироническое отношение к Керенскому. В период от февраля к октябрю, когда партия большевиков проводила работу по дальнейшему развертыванию революции, Нина с предельно ясной логикой объяснила мне, почему большевики за прекращение империалистической войны, за разрыв революционных элементов с социал-шовинизмом.

В февральские дни вспоминаю себя среди огромной толпы, прижатой к стене здания Московской гостиницы, напротив Городской думы (теперь Музей В. И. Ленина).

Толпа бесконечным потоком движется со стороны Никитской улицы. Море кумачовых знамен. Красные повязки на рукавах, красные банты на груди. Многотысячные возгласы и песни: «Вихри враждебные веют над нами», «Вставай, проклятьем заклейменный»... Проезжают грузовики с лозунгами. Идут летучие митинги, непрерывно сменяются ораторы. Выступают представители всех партий — кадеты, эсеры, меньшевики, большевики, выступают рабочие, студенты, люди в военной форме.

Помню необыкновенно теплую пасхальную ночь после Февральской революции. Страстная суббота. Красная площадь переполнена народом. Храм Василия Блаженного открыт для всех. Горят свечи, идет богослужение. Пробираемся в Кремль, к соборам. Площадь перед собором тоже переполнена народом.

Беспрерывной цепочкой подъезжают экипажи, лихачи на дутых шинах, редкие тогда автомобили. Подъезжают сподвижники Керенского, милюковых и маклаковых, во фраках и цилиндрах, с ними рядом дамы в роскошных весенних туалетах, в больших шляпах со страусовыми перьями, военные, генералы с невероятными плюмажами на головных уборах. У всех красные повязки на рукаве или красные банты на груди. Это был последний парад будущих белогвардейцев.

Толпа на кремлевской площади непрерывно двигалась, шумела, смеялась. Никакой религиозной настроенности прежних лет не было. Другим, должно быть, стал народ за эти тяжелые для страны годы войны.

«Вы опять были со своими мальчиками без штанов?» — так называла моих новых знакомых курсистка Зинаида Зикеева. Немного о ней. Это тоже типичная фигура для определения прослойки молодежи кануна революции. Она очень хороша собой. Если бы не слишком крупные черты лица, ее можно было бы назвать красавицей. У нее зеленые глаза. Каштановые кудри уложены в античный узел. Одета она по последней декадентской моде. Очень узкое обрисовывающее все тело платье. Открытая шея и открытые до локтя руки. Она занимается живописью. В общей массе скромно одетых курсисток были и такие, которые по манере одеваться, особенно причесываться, душитесь тонкими французскими духами, загадочно смотреть и улыбаться походили на Зинаиду. Кто они? Многие из них приезжали на лекции в собственных выездах или на лихачах, некоторые на извозчиках. На вечерних семинар-

сих занятиях они редкие гости. В большинстве случаев это дочери богатых или знатных москвичей. «Декадентки» — так мы их правильно называли. Но Зинаида, так внешне похожая на них, живет в маленьком деревянном домике, в районе Божедомки. Она, ее младшая сестра, ее брат — художники. Их живопись не имеет содержания. Это странные натюрморты или наложенные красочными, тяжелыми мазками загадочные композиции с не менее странными названиями. У нее крохотная комната с низким потолком. В комнате запах свежих тубероз, стоящих на столике, духов и папирос. В углу мольберт. Старушка мать кормит нас почти нищенской пищей.

Зинаида тоже любит стихи. Ее любимый поэт — В. Хлебников. Она рассказывает мне о Давиде Бурлюке. Футуристка, она влюблена в символиста Ликоардопуло из редакции «Золотого руна». Она показывает мне журналы «Золотое руно» и «Весы».

Однажды она берет меня в литературно-художественный кружок. Он находится в роскошном особняке на Большой Дмитровке. Много картин. Долго рассматриваю прекрасный живописный портрет покойного артиста и режиссера Малого театра — Ленского. Нарядная толпа. Много московских знаменитостей.

Из всего этого вечера запомнилось совершенно кликушеское выступление длинноволосого Бердяева, ненавидящего все, что знаменовало собой канун великой революции. Он говорил долго и ежеминутно выбрасывал наружу длинный мясистый красный язык — отнюдь не « жало мудрой змеи ». Все это меня пугало и вызывало отвращение. Затем выступил Андрей Белый. Он был молод, очень стремителен в движениях, с огромным профессорским лбом, со сверлящими светлыми глазами. Внешне скованный, но голос его до того нервен, что на высоких нотках доходил почти до свистящего звука. И все же каждое слово было отчетливо и своеобразно произнесено. Вырезано. Он говорил о символизме и о своих мистических предчувствиях грядущей революции. Подробно не помню, но после Бердяева его выступление звучало как передышка. Можно было опомниться, справиться с физическим отвращением. Белый был мне интересен и потому, что я знала: он друг поэта А. Блока.

Как-то у нас в те годы уживалось рядом: благоговение перед Пушкиным и Толстым, любовь к Гоголю, Лермонтову, Некрасову, Тютчеву, Тургеневу, Достоевскому, Бло-

ку и горячий отклик на все, что писали Максим Горький и Владимир Маяковский.

Владимир Маяковский — поэт нашего поколения. Он — это мы. Наши мысли, наши революционные стремления, наша лирика. Читая Маяковского, Горького, думаем об одном: «Буря! Скоро грянет буря!» Пусть скорее грянет революция. Великая, пролетарская революция.

Она грянула. Победила. Мы счастливы, что нет больше капиталистов и помещиков. Что рабочие и крестьяне взяли власть в свои руки, что пришел конец эстетствующей, а по существу, контрреволюционной интеллигенции. И мы спорим, как быть дальше? Писать ли дипломную работу или идти работать, немедленно работать?..

Путь к выбору профессии

После Октябрьской революции единственным моим страстным желанием было работать в области литературы. Мои занятия на курсах к этому времени закончились. Зачеты и семинарские работы были сданы, оставалась только работа над дипломной темой.

Я узнала, что в особняке Саввы Морозова, на углу Воздвиженки и Арбатской площади, ведутся занятия с группой пролетарских поэтов. Отправилась туда, имея при себе студенческий пропуск с фотокарточкой. Меня впустили. Парадный вход, холл. Анфилада комнат, сохранивших обстановку, отделку и украшения стен, цветное стекло, люстры, мозаику Врубеля. На всем печать декадентского стиля. Все кажется мне безвкусным, несмотря на пышность, особенно по сравнению с убранством небольшого рядом стоящего особняка, куда водила меня Марья Васильевна Эртель.

Открываю первую же дверь, из-за которой доносятся голоса. И, к удивлению моему, попадаю на занятия символиста Андрея Белого с группой пролетарских поэтов. Никто не обратил на меня внимания. Я посидела до конца занятий. Все для меня представляло интерес: пролетарские поэты и то, что символист-мистик Андрей Белый ведет с ними занятия по стихосложению, и свобода, с которой идет беседа. Одно название — «пролетарские поэты» — пленяло меня.

Я стала посещать занятия довольно аккуратно, но вскоре поняла, что здесь для меня работы не найдется. Я не поэт, не теоретик, не искусствовед. Меня охватило уныние.

Решила, что пойду работать в любое советское учреждение. Неожиданно узнала, что из Петрограда в Москву переехал Театральный отдел Наркомпроса (ТЕО). Там нужны работники. Я немедленно отправилась туда.

ТЕО временно устроился в «Метрополе». Вход со стороны памятника Первопечатнику, недалеко от проходных ворот на Никольскую улицу.

Со мной подробно поговорили. Это был своего рода экзамен. Говорили о литературе, драматургии, поэзии. В результате мне было предложено на предстоящем сегодня же заседании записать очень подробно, по возможности стенографически точно, а главное осмысленно — выступления присутствующих.

Поэт Владимир Маяковский будет читать свою пьесу «Мистерия-буфф». Присутствовать будут известные режиссеры, театроведы и критики.

Волнуюсь. Волнует встреча с поэтом и то, что буду слушать пьесу в его чтении; волнуясь, успею ли осмысленно записать выступления людей различных вкусов, различных направлений в искусстве.

Осень 1918 года. Теплый солнечный день. Большая комната. Письменный стол и столик для ведения протокола, стулья вдоль стен. Доносятся звуки улицы. Комната постепенно заполняется. Я подхожу и тихонько спрашиваю фамилии неизвестных мне до этой минуты выдающихся деятелей дореволюционного театра.

Присутствуют режиссеры: Николай Попов, не помню, кто из режиссеров МХАТ, Федор Комиссаржевский — тонкий, смуглый, лицом похожий на свою сестру В. Ф. Комиссаржевскую, А. А. Бахрушин, С. А. Поляков, Н. Е. Эфрос... Появился Маяковский. Именно появился.

До этого дня я видела Маяковского только один раз. Однажды в Политехническом музее, когда Игорь Северянин читал, вернее, пел речитативом свои «поэзы» — далеко и высоко от трибуны, у двери появился Маяковский в желтой кофте.

Хорошо, когда в желтую кофту
Душа от осмотра укутана!

Протест молодости против ненавистного буржуазного общества с его лживой моралью, с его лицемерием — так мы и тогда понимали это.

«Скандалист» молча стоял у двери. В его желтой кофте из хлопчатобумажной ткани ничего живописного не было.

Блуза как блуза. Он молча постоял, послушал и бесшумно ушел.

Сейчас в ГЕО пришел поэт, «революцией мобилизованный и призванный», поэт, создавший поэму «Облако в штанах», над которой плакал великий Горький, поэт, создавший гениальную поэму «Флейта-позвоночник», написанную кровью сердца — сердца молодого, большого, романтического и страстного. Всем хорошо была известна его последняя поэма «Война и мир» — пламенный протест против империалистической войны.

Люди!—
любимые,
нелюбимые,
знакомые,
незнакомые,
широким шествием излейте в двери те.
И он,
свободный,
ору о ком я,
человек —
придет он,
верьте мне,
верьте!

Только сейчас нам понятно, каким был путь поэта в своем движении вперед, к революции, к социализму и коммунизму, все вперед, до последнего часа жизни — жизни, теперь уж навеки молодой. И поступь его делалась на наших глазах все более твердой, и спиралью подымался он к вершинам своего творчества, чтобы во весь голос говорить и с нами и с грядущими поколениями в коммунистическом «далеко».

Он был красив, мужествен, оптимистичен. От него исходила сила, неповторима была его манера читать, говорить, защищаться от неприемлемой для него критики. Смех его был заразителен даже тогда, когда он был предельно саркастичен.

Читал он «Мистерию-буфф» в первой редакции. А. В. Луначарский, прослушав пьесу в чтении Маяковского, определил ее значение так: «...первая революционная пьеса Маяковского была и первая глубоко содержательная и первая, в конце концов, художественно-революционная пьеса».

Все казалось поражающим в этой революционной сатире, славящей Октябрьскую революцию: и замечательное поэтическое решение, монументальность всей вещи, разя-

щее остроумие и вызывающе смелое театральное новаторство.

Высказывания были осторожные, скорее, критические. Главным образом утверждали, что пролетариат не поймет содержания, говорили о трудности сценического воплощения. А. В. Луначарский оценил ее иначе: «Я видел, какое впечатление производит эта вещь на рабочих; она их очаровывает...» Любопытно, что старик Бахрушин был всецело за постановку этой первой художественно-революционной сатиры, а Федор Комиссаржевский вел себя очень двойственно: он и восхищался и отрицал в одно и то же время. Интересно вспомнить, что в 1921 году В. Э. Мейерхольд² устроил оживленный диспут о постановке «Мистерии-буфф». Маяковский рассказал, какие мытарства испытала эта пьеса в течение двух с лишним лет при попытке поставить ее на сцене. Единогласно была принята следующая резолюция:

«Мы, собравшиеся 30 января в театре РСФСР Первом, прослушав талантливую и истинно пролетарскую пьесу Вл. Маяковского — «Мистерию-буфф» и обсудив ее достоинства, как агитационного и революционного произведения, требуем настоятельно постановки ее во всех театрах Республики и напечатания ее в возможно большем количестве экземпляров».

В голосовании принимали участие восемьдесят семь коммунистов.

Мой протокол заседания ТЕО, на котором Маяковский осенью 1918 года впервые прочел «Мистерию-буфф», был утвержден, и я была зачислена в штат работников ТЕО Наркомпроса.

Еще в ноябре 1917 года был издан Советским правительством декрет о передаче театров в ведение Отдела искусств Наркомпроса, а в январе 1918 года был организован ТЕО. В его деятельность входило общее руководство театральным делом в широком масштабе. Он давал директивы общего характера по управлению театральным делом, содействовал объединению всех творческих и научных сил, организовывал конференции, конкурсы, курсы, диспуты.

Предстояло создать театр нового типа, отражающий борьбу Советского правительства за социализм, за коммунизм. Театр был призван воспитывать зрителя идейно и художественно. На ТЕО возлагалась обязанность готовить новые театральные кадры.

ТЕО основался в доме против кремлевской стены и Александровского сада. Как видно, здесь раньше жили богатые люди. В большом зале мы накрыли стол зеленым сукном. Это была приемная для посетителей и зал заседаний.

Из этой комнаты вела дверь в кабинет А. В. Луначарского. Из кабинета другая дверь вела в комнату информационного бюро. В этих трех комнатах я и провела почти три года. Кроме меня в состав секретариата входили: ученый секретарь М. Д. Эйхенгольц, искусствовед и впоследствии профессор историко-филологического факультета Московского университета, артист Мгебров из театра Комиссаржевской, знаток театра, его истории, и П. А. Марков, студент, только что окончивший литературно-филологический факультет и еще не сдавший дипломной работы. Он был образован гораздо шире университетского курса и страстно заинтересован всеми вопросами театра. Очень молодой, с легкой, необыкновенно быстрой походкой. Выступая на заседаниях, он заливался румянцем и защищал свои предложения с задором молодости.

Работа моя кроме ведения протоколов почти ежедневных заседаний заключалась и в собирании материалов по текущей работе секций Москвы и Ленинграда для информационного бюро, которым я ведала. Материалы суммировались и вместе со статьями работников секций сдавались в редакцию газеты «Вестник театра» при ТЕО. Кроме того, мне приходилось заниматься приемом посетителей — режиссеров, актеров, антрепренеров, писателей, драматургов, которые буквально заполняли приемную.

Сначала мне было трудно разобраться, кого впускать в первую очередь к заведующему ТЕО, кого можно совсем не впустить и взять на себя выяснение вопроса. Особенно трудно было мне, когда заведовать ТЕО стал В. Э. Мейерхольд. Я работала с ним около двух лет. Была его личным секретарем, сидела в его кабинете и потому много видела и знала. Мейерхольд был большим художником, новатором, он работал над созданием театра, который мог бы выразить революционную эпоху. Трудился он круглые сутки. Его достижения и ошибки достойны самого внимательного изучения. В. В. Маяковский отдал ему постановку своих пьес. К. С. Станиславский незадолго до своей смерти звал его в МХАТ.

Я хочу рассказать об одном случае во время ежедневных приемов.

Сейчас это воспоминание вызывает во мне улыбку. Так, должно быть, все с улыбкой и грустью вспоминают дни своей молодости. Но тогда я проплакала целый день.

С утра меня предупредили, чтобы я никого из посетителей не пускала в кабинет: там готовились к какому-то докладу. Как назло, приемная была переполнена. Всех пришлось уверять, что приема не будет, что в кабинете никого нет. Часть посетителей все же осталась, решив дожидаться. Входит Вл. И. Немирович-Данченко. Как всегда, изысканно элегантный, с легкой, еле наметившейся проседью в выхоленной бородке на умном, всем нам так хорошо знакомом лице. Здоровается и прямо направляется к двери кабинета. Я начинаю ему объяснять: «...к сожалению, приема сегодня нет, в кабинете тоже никого нет...» — и глупо демонстрирую запертую дверь. В ответ встречаю его строгий пронизательный взгляд. Он поворачивается и, не прощаясь, уходит из приемной. Через несколько минут меня вызывают в кабинет, и я, к удивлению моему, вижу сидящего там Вл. И. Немировича-Данченко. Он, оказываясь, знал не хуже меня еще одну дверь, ведущую в кабинет из темного коридора. Мейерхольд играет... В присутствии Владимира Ивановича мне здорово пошло. Мне было строго сказано, что дверь кабинета для Немировича-Данченко открыта всегда, что для него всегда есть свободное время. И еще многое в этом же роде. Что было хуже всего, — это выход Немировича-Данченко из кабинета, конечно, через дверь, ведущую в приемную. Он как ни в чем не бывало простился со мной. Посетители проводили его одобрительным смехом, насмешливо поглядывая на меня. Тут-то я и расплакалась от обиды, так как считала, что точно выполнила приказание. Всеволод Эмильевич искоса посмотрел на меня и лукаво улыбнулся.

Помню один серый день приближающейся зимы. В приемной холодно. Входит К. С. Станиславский. Высокий, стройный. Голова его прекрасна. Густые серебряные волосы, черные широкие брови. Блестят и еле улыбаются одни глаза. Я не могу оторвать от него восхищенных глаз и в первую минуту плохо понимаю, что он мне говорит.

В этот же день в ТЕО пришли еще два необыкновенных посетителя. Пришел Федор Шаляпин. Он одет до того артистично, что, кажется, сейчас начнется концерт. Садится и кладет широкополую фетровую шляпу на колени и поверх ее — светло-желтые кожаные перчатки. Клок

светлых прямых волос падает на его лоб. До чего верно его запечатлел Серов в знаменитом портрете! Он сидит в ожидании приема в свободной и живописной позе. Смотришь и думаешь — «великий артист», других определений нет. Вскоре я слушала его на концерте в консерватории. Зал был переполнен новым зрителем. Как его слушали! Как принимали! После «Дубинушки» раздался небывалый гром аплодисментов, вызовов, приветствий. Я никогда, до конца своих дней, не смогу понять, как Шаляпин мог жить и умереть вдали от своей родины, от своего восторженно любившего его народа.

Второй посетитель был Максим Горький. Его я видела впервые. Ему было зябко, он не снял пальто, сутулился, глаза его были печальны, он часто кашлял и производил впечатление больного человека. Много лет спустя я увидела его на Первом Всероссийском съезде писателей, а еще позже — когда он принимал у себя в загородном доме группу советских кинорежиссеров. Спустя много лет он выглядел здоровее и моложе, чем в тот хмурый холодный день. С ним пришла Мария Федоровна Андреева, возглавлявшая в то время руководство ленинградскими театрами. Ей помогал в этом поэт Александр Блок. Она была очень хороша собой, моложава, темные волосы отливали золотом.

Что приводило всех этих замечательных людей в ТЕО в первые годы после революции? Отделом руководил тогда, как и всем Наркомпросом, А. В. Луначарский, опиравшийся в своей деятельности на прямые указания В. И. Ленина. В первые месяцы мне трудно было понять и осмыслить, почему среди работников ТЕО так много деятелей искусства дореволюционной эпохи. Особенно странным казалось мне присутствие символистов — А. Белого, В. Иванова, В. Брюсова и других — и старых театральных критиков. С ними не построишь фундамента для нового театра, думала я. Прошло много лет, прежде чем я хорошо разобралась в путанице моих мыслей и впечатлений того времени. Тогда же огромный интерес вызвали во мне деятели так называемого левого фронта. Мне думалось, что только это направление в искусстве сумеет выразить революционный пафос тех лет. И знаменосцем всего нового был для меня Владимир Маяковский. Так относились к нему многие молодые люди, приобщавшиеся к работе в искусстве.

Анатолий Васильевич в беседе с В. И. Лениным высказал мысль, что новый зритель и само время заставля-

ют даже самые консервативные театры постепенно измениться, что изменение произойдет относительно скоро, а вносить здесь прямую ломку — опасно...

В. И. Ленин ответил, что следует держаться именно этой линии, только не забывать поддерживать и то новое, что родится под влиянием революции. Пусть это будет сначала слабо; тут нельзя применять одни эстетические суждения, иначе старое, более зрелое в искусстве затормозит развитие нового и само хоть и будет изменяться, но тем более медленно, чем меньше его будет прищипывать конкуренция молодых явлений.

Как был сконструирован ТЕО?

Вначале главными были секции: репертуарная и режиссерская. Сюда поступали для оценки новые пьесы, здесь намечались к печати пьесы дореволюционного периода и европейская классика. Режиссерскую секцию возглавлял в 1919 году Евгений Богратионович Вахтангов. Его приход в ТЕО был встречен с огромным интересом, на него возлагались большие надежды. Все знали, что он любимый ученик К. С. Станиславского, что его режиссерская деятельность, несмотря на его молодость, отмечена зрелостью, предельной талантливостью и новаторством. Личное обаяние его было огромно. Мы все на себе это испытали. А. В. Луначарский считал, что в области театра он был самым блистательным, обещающим человеком России.

«Ради чего хотелось бы работать в ТЕО, — записывает Е. Б. Вахтангов в своем дневнике.

1. ТЕО должно чутко и деликатно дать понять всем типам театров, что их дальнейшая жизнь по пути, ими намеченному, в лучшем смысле лучшая новая страница их старой жизни. Что революция закончила рост театров, до сих пор существовавших. Она, так сказать, обрезала новые возможности на старых, может быть, и прочных рельсах; что если они не хотят стать «старым театром», театром-музеем, им надо резко изменить что-то в своей жизни. Театры, которые ко дню революции успели завершиться, — те будут в музее на почетных местах и в энциклопедии русского искусства займут по тому (Малый и Художественный театры). Те, кто не успел сложиться, умрут.

Значит, надо дать понять людям, что если они хотят творить новое, то надо сохранить свое прекрасное старое и начать снова строить новое. Если это нельзя по услови-

ям природы человеческой вообще, то пусть доживают свои дни, пусть делают, что умеют.

2. Новое — это новые условия жизни. Надо же понять, наконец, что все старое кончилось. Навсегда. Умирают цари. Не вернуться помещики. Не вернуться капиталы. Не будет фабрикантов. Надо же понять, что со всем этим покончено...

То, что не подслушано в душе народной, то, что не угадано в сердце народа, — никогда не может быть драгоценным. Надо ходить и «слушать» народ. Надо втираться в толпу и приклонять ухо художника к биению ее. Надо набираться творческих сил у народа. Надо созерцать народ всем творческим существом.

Никакие дебаты, дискуссии, беседы, лекции и доклады не создадут нового театра.

Должны появиться художники тонкие и смелые, чувствующие народ. Они должны появиться или из среды самого народа, или это должны быть люди, «услышавшие» бога народа. Вот тогда и придет новый театр.

Чтобы появились люди из самой среды народа — нужно время. Может быть, очень много времени. Для этого надо терпеливо создавать очаги, откуда они могут появиться. Для того чтобы творцами нового были те, которые попали ко дню революции в старое искусство, — надо, чтобы они поняли, как дурно люди жили до сих пор, как прекрасно то, что сейчас совершается у человечества, что всему старому — конец»*.

Е. Б. Вахтангов пробыл в театральном отделе недолго из-за болезни, закончившейся катастрофой. Да и режиссерская секция просуществовала недолго. Вместо нее было организовано экспериментальное отделение. Репертуарная секция тоже была упразднена и создана Мастерская коммунистической драматургии (Москомдрам).

Я не ставлю своей задачей точно описать всю организационную структуру ТЕО, я перечислю только те секции, работа которых запомнилась мне наиболее ярко.

Историко-театральная секция. Она заменила старую историко-теоретическую секцию. Она занималась разработкой вопросов по истории театра и популяризацией знаний в этой области, изучала архивные материалы, разрабатывала план работы по театроведению. В работах

* Е. Вахтангов, Записки. Письма. Статьи, М.—Л., «Искусство», 1939, стр. 199.

историко-театральной секции принимали участие Н. Е. Эфрос, А. А. Бахрушин, С. А. Поляков, П. А. Марков и другие. В ТЕО Наркомпроса недолго работал И. Г. Эренбург.

Наиболее колоритной была фигура А. А. Бахрушина, в прошлом богатого московского купца. Высокий прямой старик, с умным строгим взглядом. Страстный театрал и тонкий ценитель русского театра, он создал театральный музей, известный не только у нас, но и во всем культурном мире. Этот богатейший интересный музей — труд всей его жизни; он носит теперь его имя. В феврале 1919 года этот музей декретом Советского правительства был передан в ведение ТЕО. По прямому указанию В. И. Ленина А. А. Бахрушин был назначен пожизненным директором музея. Алексей Александрович подкупал прямою и разговаривал невзирая на лица. Внешне суровый, требовательный к себе в исполнении своих обязанностей, он был так же требователен к своим ближайшим товарищам по работе. Его рассказы о прошлом русского театра, о корифеях сцены были немногословны, но интересны, особенно тогда, когда он оценивал художественное и просветительное значение театров прошлого. Он с интересом относился ко всему новому, что принесла революция в области театра. Чуть ли не первым из слушавших высоко оценил новаторство «Мистерии-буфф». За внешней суровостью скрывался добрый, внимательный и чуткий к окружающим человек. Я хорошо это знаю по себе.

Любопытен для наблюдения был поэт-символист Вячеслав Иванов. Его первой женой была писательница Зиновьева-Аннибал. В Петербурге, в их квартире, в литературных спорах скрещивались различные группировки символистов и богоискателей. Его стихи были рационалистичны, отточенны и носили на себе печать мистического анархизма и декадентского эллинизма. Он был все-сторонне образован. Говорил он профессорски спокойно, чуть-чуть с чувством своего превосходства над собеседником. В. Иванов казался мне чужим, в лучшем случае, безразличным к событиям революции. Не могу забыть, как он в присутствии довольно большой группы сотрудников ТЕО прочел стихи, посвященные одной даме, имевшей влияние на дела театрального искусства.

Вот строчка из этого стихотворения: «...профиль Борджиа гордый»... В эти годы — такой мадригал! После этого я иначе его и не звала, как «профиль Борджиа гор-

дый». К его же лицу больше всего подходила католическая сутана, в которую он в конце концов и нарядился, когда получил звание, кажется, библиотекаря Ватикана. Мистический анархизм, эллинизм и папа Римский! Все вместе...

В 1919 году был учрежден Отдел рабоче-крестьянского театра. Он должен был помогать рабоче-крестьянским театральным кружкам и пробуждать интерес к театральному творчеству путем организации постановок и лекций. По существу, это было начало самодеятельности, так широко развернувшейся в наши дни. А. В. Луначарский относился довольно критически к результатам работы этого отдела. Он считал, что для спектакля нужен актер-профессионал, и обязательно талантливый профессионал, отдающий весь свой труд, все свое время актерскому мастерству. Иначе получается любительство. С его точки зрения, этот отдел должен был бы уделять наибольшее внимание народным хоровым и песенным выступлениям, а также развитию кружков народного танца. Была создана и секция массового действия. Здесь вырабатывались планы проведения народных массовых празднеств — веселого Мая, великой даты Октября, древонасаждения и др. А также намечались планы массовых монументальных спектаклей на открытом воздухе, в которых должны были принимать участие профессиональные актеры, певцы, оркестры, хоры. И обязательно ставилось целью вовлечение массы зрителей в ход действия. Работа этой секции протекала больше в поисках, в дискуссиях и не имела тогда ощутимых практических результатов, кроме нескольких массовых постановок, среди которых особенно известно «Взятие Зимнего дворца», разыгранное на Дворцовой площади тогда еще Петрограда осенью 1920 года.

Зато секция цирка была весьма действенной. Цирк был и остался любимым зрелищем широких народных масс. И это понятно. Прекрасны и радуют смелость, предельная ловкость, выразительность человеческого тела у акробатов и гимнастов. Восхищает точность работы жонглеров, строго рассчитанные движения прыгунов, вызывают мгновенный отклик аттракционы, юмор, прибаутки «народных шутов» — клоунов. Высшая школа верховой езды, красочность циркового костюма, смелость грима, парад-алле, пантомима — зритель шумно, восторженно реагирует на все это.

Московский цирк мог в это время похвастаться прекрасными актерами, рожденными и выросшими на цирковой арене, усвоившими свое мастерство от родителей. Можно сказать, что цирк имел знаменитые династии цирковых актеров, вся жизнь которых протекала в живом общении с народными массами. Общественно-обличающее, меткое, подчас политически заостренное слово звучало на арене цирка даже в самые черные дни реакции.

Обязанностью секции цирка было руководить цирковым делом страны и строительством новых цирков, выработать примерные цирковые программы, провести национализацию всех цирков в республике. Этой же секции надлежало руководить и Центральным управлением московских государственных цирков. Обязанностью секции было и воспитание новых кадров, и создание короткой, политически звучащей сатиры, и нового, революционного юмора.

Заведовала секцией Н. С. Рукавишникова, жена поэта Ивана Рукавишникова. Она была совсем молода. Высокая, статная, черноволая голова на короткой шее, длинные серые глаза, опущенные густыми ресницами. На широком лице большой рот и странная улыбка. О ней говорили, что детство и юность она провела в передвижном цирке. Поэт Рукавишников увез ее, шестнадцатилетнюю, в свое имение на Волге. Она была молчалива. Знала наизусть почти все стихи Рукавишникова и стихи и пьесы А. В. Луначарского. Считала их гениальными.

У нее была странная манера слушать, наклонив чуть-чуть набок голову и тихо раскачивая в такт словам собеседника свое тело. Власть ее над животными была огромной, почти гипнотической. Она бесстрашно брала на руки молодых тигрят, львят, медвежат. Собаки и кошки лънули к ней. Ее любовь распространялась на белых крыс. Но особенно она любила лошадей — это были ее друзья. Она, здороваясь, целовала их, гладила, прекрасно ездила верхом. Целые дни и вечера она проводила в цирке, часто пропуская часы работы в секции. Чтобы наладить работу, заседания секции перенесли в здание цирка. Этого здания сейчас нет — на этом месте сейчас театр Сатиры.

По совместительству я была назначена ответственным секретарем Дирекции московских цирков. Мне приходилось бывать один раз в неделю на заседании и один раз дежурить на вечернем представлении (это делали по оче-

реди все члены дирекции). Таким образом, через меня была налажена точная информация о деятельности московских цирков, которым В. Мейерхольд придавал большое значение.

С детства балаган, цирк, петрушка (кукольный театр) были моим любимым зрелищем. Работа в цирке была для меня предельно увлекательна. Со многими актерами цирка у меня установились товарищеские отношения. Я любила Владимира Дурова. Приходя в ТЕО и садясь, чтобы поговорить со мной, он пугал меня, выпуская на стол белую крысу Машку, которую носил с собой за пазухой. Он старался объяснить мне, как неверны обывательские представления о крысах. Сам он находил, что они умны и чистоплотны. Но я все же дико пугалась, и любовь к ним он мне не внушил. Его рассказы о хищниках и других животных были не только интересны, но и поучительны. Прекрасным клоуном был Виталий Лазаренко. В представлении зрителя клоун всегда был или с белым, обсыпанным пудрой лицом и в шутовском костюме, или коверным рыжим. Виталий Лазаренко появлялся в гриме, который делал его лицо розово-фарфоровым, а черные прямые, тонко вычерченные брови придавали всему его облику задорно молодой вид. Красивый, в красочном костюме по рисунку художника Бориса Эрдмана, он вызывал восторженные аплодисменты зрителя с первых же минут появления на арене. Очень хороши были молодой клоун Дмитрий Альперов (он выступал с отцом), музыкальные клоуны братья Танти и многие другие.

Кончилось тем, что Нина Рукавишникова и я затеяли написать цирковую пантомиму, в которой были бы заняты все лучшие актеры цирка в лучших своих номерах. Она понравилась. П. А. Марков похвалил эту постановку в «Вестнике театра».

Кто же были наиболее выдающиеся работники ТЕО?

Большинство — представители старой русской интеллигенции. Благодаря умелой политике Советской власти лучшие из работников дореволюционного искусства остались в Советской России, заинтересованно работали и на глазах менялись. Конечно, были и очень печальные исключения.

В эти холодные и голодные годы, в годы разрухи, когда заводы зияли пустотой, когда спекулянты и шкурники делали свое черное дело, в Москве происходило небывалое количество диспутов, дискуссий, собеседований,

Посещаемость театров была огромна. Были дни, когда в Москве одновременно шли шесть шекспировских пьес, а на окраинах, в рабочих театрах, выступала великая Ермолова (имя ее уже тогда было легендарно). Она была гордостью России. В 1920 году В. И. Ленин был в Малом театре на праздновании пятидесятилетнего юбилея сценической деятельности Ермоловой. О награждении ее было объявлено в этот же день. Она первая получила звание народной артистки республики. Исполнялись отрывки из третьего акта «Горя от ума» и сцена двух королей из «Мари Стюарт». Выступали в рабочих театрах Садовский, Южин и другие. Новый зритель — подлинно народный, не посещавший до революции лучших театров, — жадно приобщался к театральной культуре. А. В. Луначарский, выполняя директивы партии, всячески стремился расширить культурные потребности революционно настроенного зрителя. Общение с выдающимися деятелями дореволюционного театра очень помогало в этом.

Театры субсидировало государство. Вначале спектакли были объявлены бесплатными. Билеты не продавались, а распространялись по московским заводам, фабрикам, учреждениям. Пропуска на спектакли изготовлялись в ТЕО. На моей обязанности, правда, недолго, лежало проследить, чтобы они были заготовлены в надлежащем количестве и правильно распределены. Эти билеты печатались на машинке на длинных узких листочках с указанием спектакля, числа и места. Был заготовлен штамп с моей фамилией, и его механически ставили в конце листка. Но довольно скоро обнаружилось, что подделать мою подпись очень легко, — и на одно место являлось несколько посетителей. И тогда был принят другой, условный знак, — какой — я уж теперь не помню.

А. В. Луначарский стремился сохранить театральное наследство прошлых лет и внимательно, как говорили тогда, бережно относился к государственным театрам. Но и все новое в области театра вызывало в нем большой интерес и поддержку, особенно если новое явление находило отклик среди широких народных масс.

В эти первые годы после революции наметился целый ряд художественных течений. Все споры вокруг театра, борьба за ту или другую установку концентрировались в ТЕО. В мою задачу не входит дать подробную критику наметившихся течений. Этим занимались и занимаются

до сих пор историки и теоретики советского театра. Я ограничусь беглым обзором.

Наиболее широко была распространена точка зрения, утверждавшая, что выдающиеся дореволюционные театры, их культуру нужно сохранить, что необходимо приобщить эти театры к новым задачам, выдвигаемым новыми условиями.

Действительно, Большой и Малый театры в Москве, Мариинский и Александринский в Петрограде были театрами огромной художественной ценности. С этими театрами связаны великие имена Щепкина, Ермоловой, Глинки и Мусоргского, Чайковского, Бородина, Шаляпина...

В каждом из этих театров была назначена дирекция. В состав ее входила основная группа творческих и технических работников. Им было предоставлено право руководить внутренней жизнью театра. По особому постановлению эти театры были переданы в непосредственное ведение наркома просвещения, то есть А. В. Луначарского. Уже одно это обеспечивало полную сохранность театров и широкие возможности для их работы.

Подумать только! В суровую зиму 1919 года, в условиях жесточайшего топливного кризиса, на заседании Совнаркома был поставлен вопрос об отоплении государственных театров.

В группу этих театров был включен и МХТ.

МХТ переживал в эти годы много трудных дней. Не было топлива. Не было прежнего интимного уюта, чистоты. Волновал новый зритель. К. С. Станиславский говорил, что они «очутились в беспомощном состоянии при виде нахлынувшей в театр громады».

Новый зритель властно ставил перед театром вопрос о пересмотре репертуара. Нового зрителя надо было завоевать с такой же силой, с какой был завоеван зритель, главным образом интеллигенция дореволюционной поры.

Перед Художественным театром революция поставила вопросы огромной важности. Вот как примерно А. В. Луначарский передавал свой разговор с В. И. Лениным о Художественном театре:

«Я очень хорошо помню день и час, когда убедился, что МХТ — частное предприятие — просуществовать не сможет и что он должен быть обращен в государственный театр... Владимир Ильич, хотя для него ничего не

должно было быть удивительного в том, что я спрашивал его директиву, просто удивился: «Как же может быть иначе? Если есть театр, который мы должны из прошлого во что бы то ни стало спасти и сохранить — это, конечно, МХТ».

Несмотря на то, что Художественный театр в глазах Луначарского имел огромные достоинства, любимым театром его был Малый, и относился он к нему с пристрастием. Он считал, что театр Грибоедова, Гоголя и Островского — чуть ли не единственный театр актера, и утверждал, что пролетарский театр должен начинать с техники Малого театра.

А. В. Луначарский упрекал Художественный театр в эстетизме, в пристрастии к символизму, к импрессионизму. Но вместе с тем он всегда подчеркивал, что этот театр отличается художественной добросовестностью и что Станиславский добивался художественной высоты во всем. Он говорил, что Художественный театр — это театр Чехова. А Чехова он считал, хотя и тонким писателем, но импрессионистом. Кроме того, как драматурга, на мой взгляд, он Чехова не любил, считал его драматургом «сумеречных дней». Он говорил, что в Художественном театре только постановки Достоевского отмечены гигантской силой. И, кроме того, он утверждал, что во всей своей деятельности МХТ был далек от внутренней культуры народа. Но Станиславского он считал гениальным, глубоко уважал высокую культуру и тонкий вкус Немировича-Данченко, а актеров находил изумительными. И вместе с тем и постановщиков и актеров он упрекал в «передразнивании жизни».

К новым течениям этого времени относится так называемый левый фронт, возглавлявшийся В. Э. Мейерхольдом. Наиболее сильным течением была группа театральных деятелей, объявлявших «Театральный Октябрь».

Вот их лозунги:

«Октябрь искусств — преодоление гипноза мнимых традиций, прикрывающих собою неприятие новых форм, вредную косность, а зачастую вражду к принципам коммунистического строительства.

Октябрь искусств — борьба с шаблонной узкопросветительной традицией, которая насильственно втягивает пролетариат в плен феодальной, крепостнической и буржуазной идеологии.

Октябрь искусств устанавливает подлинно марк-

систский подход к искусству в области его производственных отношений.

Октябрь искусств — это искание форм для вулканизирующего содержания современности».

На практике это сводилось к следующему:

1. Левый фронт начисто отрицал дореволюционное театральное искусство. 2. Он отрицал преемственность искусства в целом. 3. Левый фронт в первую очередь ставил перед собой задачу упразднить все государственные театры, считал, что эти театры не в силах отразить новую, революционную эпоху и что по своему существу им не дано создать революционное искусство.

Дошло до того, что на заседании Совнаркома кем-то было предложено закрыть Большой театр. Слова В. И. Ленина о том, что наследство от буржуазного искусства рано сдавать в архив, определили провал этого предложения (это известно со слов П. Лепешинского).

Вот какие высказывания Ленина по этому вопросу записала Клара Цеткин: «Почему нам нужно отворачиваться от истинно-прекрасного, отказываться от него, как от исходного пункта для дальнейшего развития, только на том основании, что оно «старо»? Почему надо преклоняться перед новым, как перед богом, которому надо поклониться только потому, что «это ново»? Бессмыслица, сплошная бессмыслица! Здесь много лицемерия и, конечно, бессознательного почтения к художественной моде, господствующей на Западе»*.

Что было характерно для «Театрального Октября»? Прежде всего поиски чистой формы, театральной зрелищности, конструктивистское оформление площадки (так называлась сцена), увлечение биомеханикой. Почти акробатическое мастерство актеров. Приближение театра к динамике кино, к аттракционности мюзик-холла. Режиссер отменил занавес, и на глазах зрителей шла установка условных деревянных конструкций вместо декораций. Актерам предлагалось отказаться от грима, заменив грим жженой пробкой, а вместо дорогостоящих костюмов работать в прозодежде, окрашенной анилиновой краской. Хуже всего было с подражателями этого направления. Среди них было немало таких, работа которых носила на себе печать распада буржуазного искусства накануне революции.

* Сб. «Ленин о культуре и искусстве», М., «Искусство, 1956, стр. 520.

Первый осуществленный спектакль этого направления — «Зори» Верхарна — одних радовал, других злил. Он был подвергнут партийной критике. Н. К. Крупская писала в «Правде»: «Чудесная сказка превратилась в пошлый фарс — исчезло все обаяние «Зорь».

В тот небольшой период, когда руководство ТЕО возглавлялось представителем левого течения — Мейерхольдом, наступление на государственные театры велось очень энергично.

Вот какие доводы выставлялись в первую очередь: время и материальные условия страны диктуют отказ от пышных, дорогостоящих постановок. И основное — все искусство этих театров архаично, носит на себе печать распада дворянского и буржуазного классов и не нужно революционному, победившему народу. Впоследствии деятели этого направления сами вернулись к дорогим и пышным постановкам, к классическому репертуару, к ведущей роли актера на сцене. Тогда же заседания по всем этим волнующим вопросам были перенесены из ТЕО непосредственно в театры. Нападение и защита проходили в весьма возбужденной обстановке.

Помню, как мы возвращались после заседания в Большом театре поздно ночью. В. Э. Мейерхольд и другие, кто был с ним, взявшись под руки, плечом к плечу шли целой стеной, чтобы было теплее. Шли посреди мостовой, так как была гололедица и ходить по тротуару было небезопасно. Все мы были в валенках, закутаны платками, теплыми шарфами, большинство из нас шло в холодные квартиры. Но чувствовали себя бодро и весело. В холодной и голодной Москве, как и во всей стране, которую рвали на части интервенты и белогвардейцы, всегда был слышен смех. Мне кажется, что никогда так молодо и заразительно не смеялись, как в те годы, что никогда не было так много смеющихся веселых лиц в театрах, в кино, в толпах рабочих, красноармейцев, молодежи.

Установка на ликвидацию государственных театров не прошла. Вплотную занялся ими Луначарский. Он получил полную возможность создать наилучшие условия для крупнейших театров, выдающихся по своим культурным и художественным заслугам. Он стремился проводить основные указания В. И. Ленина, избегал в руководстве искусством грубого администрирования, сохраняя культурное наследие прошлого, одновременно всемерно помогал всем подлинно новым явлениям в области театра.

Теперь понятно, чем были вызваны посещения ТЕО Станиславским, Немировичем-Данченко, Брюсовым, Шаляпиным, Горьким, Андреевой и многими другими выдающимися деятелями.

В этой связи мне хочется более подробно рассказать об А. В. Луначарском, нарком просвещения. Я постараюсь воскресить в своей памяти его образ таким, каким я могла наблюдать его в течение первых трех лет после революции. Он был русский интеллигент-революционер, энциклопедически образованный человек, выдающийся оратор, драматург, искусствовед, публицист. Эстетические вкусы его были в известной части спорными, но весьма установившимися. Он обладал высоким даром — свои знания в области искусства, а они были обширны, передавать и обобщенно и эмоционально-красочно.

Взявшись вплотную руководить театрами, он по просьбе сотрудников ТЕО выступил на тему: «Чему служит театр».

Это было универсальное выступление. Он начал издалеку, с дионисийских празднеств. Эти празднества положили начало великой греческой традиции. Он подробно разобрал великие творения Эсхила, Софокла, Еврипида, Аристофана. Затем перешел к средним векам, к мистериям, к испанскому театру Лопе де Вега, Кальдерона, к театру Шекспира, Гёте, Шиллера, Гюго, подробно остановился на произведениях Грибоедова, Гоголя, Чехова, Горького. Он утверждал, что у Горького-драматурга две души: одна романтическая — отсюда любовь к романтической сказке; вторая душа заставляет его писать жестокую правду о действительности. Он говорил обо всем этом подробно, потому что считал, что все это нам надо знать.

Закончил он свое выступление определением того, какие пути ведут к новому театру. Он придавал огромное значение студийной работе, считал, что путем обучения в студиях можно добиться замечательных результатов, что там может родиться новый актер. Пролетарий хорошо знает, что «дело мастера боится», и ничего так не любит, как мастерство. Новая драматургия с новым содержанием, отражающим великие явления наших дней, новый актер — вот в чем он видел начало построения нового театра.

Он часто повторял и глубоко верил, что пролетариат выделит свою интеллигенцию на фронте искусства и вместе с прогрессивными деятелями старого театра соз-

даст новый театр. Во всяком случае, не театр массового действия под открытым небом был для него прообразом будущего. Необходимо знать историю культуры человечества, старый классический репертуар — это приобретает к знанию.

Анатолий Васильевич был очень доступен, добр, заинтересованно умел слушать и в то же время наблюдать собеседника. Но бывали дни, когда он был рассеян и холоден.

У него было очень развито чувство юмора. Тонко подмечая в человеке внутреннюю красоту и одаренность, он замечал и смешные черточки. Одной короткой фразой, иногда одним словом он умел определить то или иное свое впечатление, сделать из своих наблюдений неожиданный, блестящий по форме вывод. Особенно остро он умел подметить, как поведение человека диктуется столкновением с обязывающими его событиями.

Мне пришлось несколько раз побывать на его квартире в Кремле. За общим столом Анна Александровна, его жена, всегда особенно настойчиво кормила меня, кстати, более чем скромной едой. У них тогда жила семья их друзей, семья Г. В. Кристи. Сейчас сын их Леонид Кристи — талантливый кинорежиссер, мой младший товарищ по студии документальных фильмов. Тогда это был мальчик с большими грустными глазами, тихий, особенно рядом с другим мальчиком — красивым, шумным и блестящим Анатолием, сыном Луначарского. Анатолий погиб в бою на фронте Отечественной войны.

Я всегда уходила с большим пакетом для моей маленькой дочурки. Делалось это с таким тактом, что отказаться было невозможно.

Запомнился из бесед за столом рассказ — блестящая импровизация Анатолия Васильевича о Феликсе Дзержинском. Образ Феликса Эдмундовича был воспринят слушающими во всей его духовной красоте. И хотя тогда не были произнесены слова «рыцарь революции», но это вытекало из сказанного как наиболее точная характеристика. Эти произнесенные слова как бы звучали во всем подтексте его рассказа.

Ярко в моей памяти запечатлелся вечер, когда семья Луначарского взяла меня с собой к товарищу Цурюпе. В его квартире, в Кремле, собралось человек пятнадцать-двадцать. В большой, с низким потолком комнате мы сидели полукругом у рояля. Играл пианист Мейчик. Играл

он в этот вечер превосходно. Были и другие выступления, но программы моя память не сохранила. Сохранилось только тогдашнее чувство необыкновенной погруженности в музыку. Помню, как отдавались все присутствующие магической силе звуков. А во мне это чувство еще освещалось сознанием — какие же это люди! Такая огромная ответственность перед страной, такая напряженная ежедневная занятость и эта способность погружаться в мир звуков, в мир самого эмоционального искусства, каким я считала и считаю до сих пор музыку.

Я навсегда сохранила в своей памяти вид заметенного глубоким снегом и сугробами Кремля. Его величественную красоту и тишину, я бы сказала — покой, в эти суровые для нашей родины дни. И мое особенное волнение от сознания, что я нахожусь в Кремле, где живет и работает товарищ Ленин. Владимир Ильич. Ильич. Так просто и любовно произносил его имя весь советский народ.

Он был всегда как бы рядом. Узнав, что он был на субботнике, мы считали и для себя нравственно обязательным, считали своим патриотическим долгом быть на субботниках. В субботниках В. И. Ленин увидел фактическое начало коммунизма. Он считал, что только в труде вместе с рабочими и крестьянами можно стать настоящим коммунистом.

Он закладывал памятник «Освобожденный труд» и в тот же день на площади Свердлова — памятник Карлу Марксу. Толпа рабочих окружила машину. Протянутые к нему руки находили ответное рукопожатие. Он провожал на фронт красноармейцев на Красной площади. Он говорил с балкона Моссовета с многотысячной затихшей толпой. Он бывал на заводах, он находил время для встречи с комсомольцами, со студентами Вхутемаса, на посещение театра, где выступала Ермолова.

Все декреты, подписанные им, все статьи, все слова, сказанные им, были солнцем нашей молодости, будили неиссякаемую веру в победу великих завоеваний Октября.

Помню, с каким трепетом я принимала вызов Луначарского к телефону для разговора с товарищем Лениным. Телефон ТЕО находился в информационном отделе над моим столом. Я быстро удаляла всех из комнаты, не шла, а бежала за Луначарским. И чувство охватывало огромное — вот и к нам, работникам ТЕО, пришел товарищ Ленин, и на это нашел время.

После таких вызовов принимался целый ряд ответственных решений, касающихся театра.

В эти годы в моей жизни произошло самое радостное событие. Мне посчастливилось попасть в Большой театр на выступление В. И. Ленина. Зал театра, как всегда празднично великолепный, взволнованно шумел. Из переполненной ложи верхнего яруса сцена была прекрасно видна. Вокруг были новые люди, такие непохожие на зрителей, посещавших этот театр до революции. Глаза сидящих не отрывались от сцены, боясь пропустить первое мгновение появления В. И. Ленина. И все же это появление было неожиданно и ослепительно по восторгу приветствий, наполнивших зал бурей. Вышел Ленин на авансцену стремительно, несколько раз протягивал руку, пытаясь остановить шквал звуков, потом настала тишина. Я впервые в жизни услышала такую тишину — тишину единого, затаенного дыхания, тишину, звенящую предельным, единым вниманием. Говорил Ленин, чуть запрокинув голову, довольно громко, немного двигаясь по авансцене. Пиджак был откинут, а пальцы рук заложены за жилет у рукава. Над его невысоким подвижным телом возносилась голова с огромным, отмеченным гениальностью лбом философа. Предельного ума и зоркости глаза мгновениями, сквозь прищур, светились улыбкой. В ответ озарялись счастливой улыбкой и лица слушающих. Все в нем было просто, велико. Титанически огромно. Мне кажется, его не только слушали, его слова впитывали навеки. Он был спаян с каждым. Он был в них. Он и слушающие были как единое существо. Что касается меня, то это был самый счастливый день в моей молодости — по чувству радости, от сознания второго моего рождения.

Многие находили, что Луначарский проявляет излишний либерализм, примиренчество к левому фронту искусств, но любопытно, что деятели так называемого левого фронта обвиняли его в недостаточном внимании к ним. Он признавал за многими из них большую талантливость, но в то же время его отталкивали от них остатки футуризма и, как он думал, неизжитое влияние буржуазной богемы.

Он предпочитал театр насыщенный мыслями, большими чувствами, выраженными в простых, ясных, убедительных и глубоко реалистических формах. Именно такой театр, по его мнению, удовлетворит и народ.

Борьба двух течений находила свое выражение не только в театре, но и в живописи. Импрессионизм и экспрессионизм считались пройденным этапом. На смену им пришел кубизм и беспредметное искусство.

Художники В. Татлин, Л. Попова, А. Родченко, В. Степанова, А. Веснин и Г. Якулов работали в театре.

В «кафе поэтов» выступали Брюсов, Есенин, Шершеневич, Маяковский.

Маяковский критиковал символистов, акмеистов, имажинистов, а заодно и футуристов. Проходили диспуты в кафе «Питореск», красочно и своеобразно оформленном художником Якуловым.

Интересные и, пожалуй, наиболее многолюдные вечера, посвященные вопросам искусства, устраивались в Доме печати (на Никитском бульваре). Эти вечера посещали и рабочие. Помню одно выступление в Доме печати А. В. Луначарского. До этого выступления его критиковали за недостаточно внимательное отношение к новым веяниям, за недооценку наметившихся левых течений искусства. В этот вечер он был чем-то очень задет, отвечал, как всегда, блестяще и не без сарказма. Особенно попало одному конструктивисту, одетому в галифе из тонкого сукна, в тужурку военного покроя. Критикуя Луначарского, он говорил, что выступает от имени союза булочников. А. В. Луначарский, отвечая ему особенно уничтожающе, под общий смех зала называл его «булочник в галифе».

Мне по работе часто приходилось бывать в Доме печати на заседаниях секций по вопросам театра. Однажды уже довольно поздно, после заседания, прохожу через большой зрительный зал. Сцена с поднятым занавесом зияла пустотой. В полном порядке, никем не занятые стояли стулья. В зале было тихо и почти темно. Полоса света шла из какой-то полуоткрытой двери. Прислонившись к стене, сидел Есенин. Я сразу узнала его, его буйную молодую голову. Сидел он развалившись и, должно быть, уже давно. Я уверена, что в этот вечер он не был пьян. Чем-то предельно одиноким, неустроенным повеяло на меня от всей его позы и лица. Мне хотелось ему что-нибудь сказать, но я не находила нужных слов. Постояла возле него минутку и молча ушла. Когда я узнала о его трагической смерти, мне вспомнился этот вечер.

Много народа собиралось во Дворце искусств. Он обосновался в бывшем особняке графини Сологуб, на ули-

це Воровского, где теперь работает Союз писателей. Внешний вид этого дома мало чем изменился, зато внутренний ничем не напоминает прелестную анфиладу зал и гостиных того времени.

На лестничной площадке стоял рыцарь в латах. Дверь налево вела в гостиные и зал, обставленные старинной мебелью, картинами, коврами. Вся обстановка носила на себе печать большого вкуса. Из красной гостиной, стены которой были обтянуты тканым китайским шелком, две белые двери с золотыми инкрустациями вели в большой чудесный белый зал. Мебель в нем была белая с позолотой, на окнах светлые, тканые золотом портьеры. Здесь проходили вечера Дворца искусств. Из красной гостиной шли анфиладой — зеленая, розовая, желтая... Стены их были обтянуты зеленым, розовым, желтым шелком, и такого же цвета были портьеры.

Прелестны были еще две комнаты — одна китайская, с черной лакированной мебелью и перламутровыми инкрустациями, со старинным китайским оружием, масками, китайскими буддами, с нефритовыми вещами, вышивками и фарфором. В венецианской комнате стены были затканы старинной парчой, вышитой золотом. На широких диванах большие подушки, покрытые этой же парчой. В этой комнате было много картин итальянских художников и чудесные вещи из венецианского стекла. Из этой комнаты узкий и длинный балкон выходил во двор. Под балконом росли деревья с маленькими китайскими яблочками. При дворце была домовая церковь. В ней, говорили, венчалась Наташа Ростова. Кого же имели в виду, называя это имя, кто был прообразом Наташи Ростовой?

Я так подробно описала этот дом, чтобы было понятно, каким странным оазисом он был в Москве в эти голодные годы.

Заведовал этим Дворцом поэт И. С. Рукавишников³. Он был влюблен в этот дом, очень оберегал его. Он умудрялся каким-то образом отапливать и зал и красную гостиную, так что приходившие на вечера сдавали на вешалку верхнюю одежду. В зеленой гостиной в камине иногда горело несколько поленьев или тлели угли.

Поэт Иван Рукавишников был своеобразный и интересный человек, с необычайной биографией. Сын волжского миллионера и сам миллионер, он на редкость не был во власти золота. Высокий, худой, с узкой, клином,

русой бородкой, с русыми прямыми волосами и светлыми глазами, мечтательный, с доброй улыбкой — в нем одновременно было что-то иконописное и схожее с Дон-Кихотом. Большую часть своего состояния он умудрился прожить до революции. На что? Он был очень скромен в одежде, очень ограничен в пище. Знаю, что он много пил и много путешествовал, но больше всего любил деревню, волжскую природу, русскую песню, старинную русскую одежду — все, что создано руками человека, — архитектуру, скульптуру, старинную мебель, вышивки, домотканые ткани. Пленяли его в вещах цвет и сочетания цветов. Он утверждал, что машинные изделия утрачивают свою прелесть потому, что в них потеряна сила цвета, что вещи, сделанные машиной, а не умелой человеческой рукой, теряют свою индивидуальность, самобытность и красоту.

Может, он и был так влюблен в дом Дворца искусств, потому что там на каждой вещи лежала печать исключительного таланта русского народа, таланта китайских и итальянских мастеров. Больше всего ненавидел он все, что носило на себе печать декадентского стиля. Когда он смотрел вещи этого стиля, у него как бы исчезали глаза, он прикрывал их рукой, делался слепым, а затем со странной улыбкой, полной жалости, отворачивался.

Он не был символистом, но во всех мероприятиях Дворца искусств участвовали символисты. На вечерах выступали Брюсов, Белый, выступал и Бальмонт.

Там я впервые увидела Бальмонта. Он читал свои стихи картавя, нараспев, весь он был для меня чуть-чуть гуттаперчевым. С чтением его стихов выступала артистка Агнесса Рубинчик — чернокожая, черноглазая, черноволосая, с африканской прической. Мое удивление было очень велико, когда однажды на каком-то вечере ко мне подошел поэт Бальмонт и преподнес небольшую брошюру «Революционер ли я или нет?», в которой, конечно, доказывал, что он революционер. В брошюре лежало стихотворение, посвященное мне, отпечатанное на машинке, но письменными буквами. Книжка, на мой взгляд, оказалась просто контрреволюционной, и было удивительно, что ее напечатали. После этого я стала избегать его.

Еще более странной была для меня встреча с Ф. Сологубом. Он был в этот вечер со своей женой Чеботаревской — маленькой, со злым, затравленным и вместе с тем печальным лицом. Она была намного моложе его. У Сологуба лицо одутловатое, голый череп, сверлящие холод-

ные глаза. Говорил и читал он мастерски. А я, слушая его, произносила внутренне его строчки: «Качает черт качели...» В перерыве И. Рукавишников познакомил меня с ним и с Чеботаревской. До сих пор помню его холодный взгляд и бескровные губы, произносившие странные слова: «Вы невеста. Я вас знаю давно. Очень давно. Вы в веках были невестой». Все это было и странно, и непонятно, и отталкивало своей надуманностью. Я видела, что он кривляется. И было противно.

На вечерах выступали с чтением стихов Антокольский, Есенин и другие. Бывали прекрасные вечера музыки. Я помню один вечер, когда зал был освещен свечами, так как электричество со станции не поступало, и музыка при этом освещении звучала особенно впечатляюще. Я хорошо запомнила два вечера в большом белом зале, когда Луначарский читал свои пьесы «Канцлер и слесарь» и «Оливер Кромвель». Зал был переполнен.

Кто же были посетители этих вечеров? Поэты, писатели, художники, музыканты, молодые слушатели дневных лекций по литературе и стихосложению (впоследствии, когда Дворец искусств был ликвидирован, они оказались первыми студентами Высшего литературно-художественного института, которым руководил Валерий Брюсов). Приходили на эти вечера и рабочие, но надо прямо сказать, что их было мало. Читал Луначарский свои пьесы выразительно, с большим мастерством, особенно «Оливера Кромвеля». «Кромвеля» А. В. Луначарский любил, считая, что помимо своих литературных достоинств эта пьеса ярка и своей революционностью. Она была поставлена в Малом театре и прошла с успехом, хотя ее очень критиковали. А. В. Луначарский защищался против критики, он утверждал, что художники не должны творить какое-то искусство специально для народа, вернее, какое-то полуискусство (А. В. считал свою драматургию подлинным искусством). Я лично была на стороне тех, кто находил, что в «Оливере Кромвеле» слишком много говорят о боге.

Однажды в мою комнату с закопченными от времени стенами неожиданно вошел Луначарский. Я в это время пекла очередные постные лепешки. Он приехал, чтобы взять меня на диспут в Политехнический музей. Там должен был выступать священник Введенский, идеолог новой церкви, пользовавшийся большой популярностью у верующих. В переполненной машине по дороге к Политехни-

ческому музею А. В. Луначарский успел мне сказать, что сегодня мне станет ясно, во что он пламенно верует и что эта его вера посильнее и неоспоримее, чем вера в бога.

Аудитория была переполнена, все проходы были заняты народом. Благообразный Введенский долго и не без ораторского таланта говорил о боге, о душе, о вечности, об очищении, о добре и зле — и все это переплеталось цитатами и толкованиями философов-идеалистов, утверждавших бытие бога. Выступление Луначарского было сокрушительным. Он расправился с Введенским и его гегельянской диалектикой. Он говорил о диалектическом материализме, о философии Маркса. Его всестороннее знание идеалистической философии и истории религиозных культов — от древнеязыческих до христианских — помогало ему опрокидывать все положения Введенского с такой остротой и силой, что после своего выступления он был награжден громом аплодисментов.

Иногда по вечерам я заставала Анатолия Васильевича в одной из двух небольших комнат, которые занимал на антресолях Дворца И. Рукавишников с женой Ниной Сергеевной. Туда вела темная узкая лестница. Бывало и так, что Луначарский являлся неожиданно. Он появлялся шумно, уже на ходу снимал шубу и делился какой-нибудь литературной, театральной или политической новостью дня. Все что он говорил вносило в комнату ветер новой, бьющей ключом жизни.

Однажды он попросил Рукавишникова прочесть только что вышедшую его книгу «Триолеты». Читал И. Рукавишников тихо, нараспев, чуть хриплым, «церковным» голосом, часто кашлял. В одной из пауз А. В. Луначарский взял из его рук томик стихов и стал сам читать. Это было великолепное чтение. «Триолеты» засверкали, приобретая подчас новый смысл, который вкладывал в них чтец. В комнате было несколько человек, и все они находились во власти чтения. Иван Рукавишников тоже. А Нина Сергеевна тихо покачивалась в ритм стихам, и на ее губах застыла всем нам хорошо знакомая, но непонятная улыбка.

Рукавишников любил и ценил старинные цыганские песни. Он связался с Кручинным, помог ему собрать прославленных своими голосами цыган, живущих где-то у Сокола, в селе Всехсвятском, и в большом белом зале хор цыган дал концерт старинных цыганских песен и плясок. Помню, как потрясли меня цыганские

песни. Я слышала их впервые, все было ново: и своеобразный цыганский костюм, звон монист, странный гортанный визг во время пения, и запевала, и хор, обжигающий своим пением, и удивительная темпераментная пляска. Как понятно, что Пушкин и Толстой любили старинные цыганские песни, понятна цыганская тема в стихах Блока.

Запомнились две встречи с Александром Блоком. Я знала его по портретам и по рассказам И. Рукавишников, который говорил, что голова его античной красоты, что у него лицо цвета меди, бронзовые, отливающие золотом кудри и синие, слишком удлиненные глаза. Каким я его увидела? Высокий, худой, с узким усталым лицом, заостренный нос, поредевшие и потемневшие волосы. Прекрасны были глаза и очертания рта. Читал он свои стихи неповторимо. Так же как неповторимо было и чтение В. Маяковского, но совсем по-другому. Он читал, не повышая голоса, на одной неизменяемой ноте, чеканя каждое слово, вернее, с еле заметной паузой после каждого слова, отчего, несмотря на тихий голос и однотонное звучание, каждое слово запоминалось объемно, эмоционально и действовало, как музыка. Чтение его было магическим. Поздно ночью за небольшим круглым столом в зеленой гостиной мы сидели у камина, в котором тлели угли. Нас было несколько человек. Я помню, он говорил, что все последнее время он слышит революцию как могучую симфонию в мажорном ключе. Говорил о том, что мажорное состояние он ощущает и внутри себя, что это безусловно найдет выражение в его новой поэзии. Верилось каждому слову. Это был душевный разговор главным образом с И. Рукавишниковым. Они говорили друг с другом доверительно и доверяли нам, слушавшим этот разговор. Шла тихая неторопливая беседа. Поражало, как он сидел — слишком неподвижно, прямо. И производил он впечатление человека с глубокой душевной тайной. На прощание я очень робко попросила его прочесть несколько моих любимых стихов на вечере в Политехническом музее, который был назначен на следующий день. Он просто спросил: «Какие?» Я назвала отрывок из «Возмездия» и несколько лирических стихов.

На другой день вечером в переполненном зале Политехнического музея Александр Блок читал свои стихи. Он читал без конца, потому что без конца его вызывали. Это была последняя прощальная встреча революционной

Москвы с прекрасным поэтом дооктябрьской России, рожденным и выразившим себя на стыке двух эпох.

В этот вечер мне казалось, что он не только взволнован, но, может быть, и счастлив от сознания, что он современник великих событий, что радостна для него встреча с новым слушателем и что готов он шагать вместе с ним в дни битв и побед.

Я была тронута, что он нашел возможность прочесть некоторые стихи, о которых я накануне просила его. Мы с Ниной Сергеевной зашли проститься с ним и поблагодарить его за вечер. Мы простились так, как будто впереди предстоит еще много радостных и значительных встреч. Но их больше не было. Блок вскоре умер. Кто бы мог подумать! Он так незабываемо говорил в тот вечер во Дворце искусств о своем мажорном душевном состоянии (мажорное — это слово, которое навсегда мне запомнилось). Эта музыка внутри него, казалось, сливалась с музыкой, которая звучала в глубине народной души, — таков был смысл его слов.

Мне кажется, что никто так точно не донес его духовный и физический образ, как Максим Горький. В его цикле «Портреты замечательных людей» безусловно рядом с вдохновенным портретом Л. Толстого, В. Короленко, с его записью о последней встрече с С. Есениным должна быть отмечена и запись о поэте А. Блоке.

Иван Сергеевич Рукавишников с особенной заинтересованностью, я бы сказала, даже нежностью, относился кроме Блока еще к скульптору Коненкову. Скульптор Коненков действительно уже в ту пору был очень колоритен и интересен. Я его часто встречала во Дворце искусств. С ним дружны были Иван Сергеевич и его младший брат, скульптор Митрофан Сергеевич. Мне лично близко соприкоснуться с Коненковым не пришлось. Я знала со слов братьев Рукавишниковых, что он выдающийся мастер, очень самобытный, с ярко выраженной народной русской талантливостью. Они меня взяли в мастерскую Коненкова (это было незадолго до его отъезда в Америку). Он организовал выставку в своей мастерской где-то на Пресне. Она помещалась во дворе, в деревянном одноэтажном здании. Был вечер, когда мы пришли в мастерскую. Там было много приглашенных скульптором посетителей. Если память мне не изменила, при входе над дверью была укреплена скульптура — руки и крыло павшего, разбившегося ангела. Все посетите-

ли толпились главным образом возле статуи Паганини. Лицо Паганини было отмечено вдохновением и печатью гениальности. Исключительная талантливость чувствовалась в скульпторе, создавшем эту статую. Я впервые увидела скульптуру из дерева в сочетании с цветом. От многих из них веяло народной русской сказкой, народными преданиями.

Коненков устроил в цирке небольшую выставку своих работ. Мне очень хотелось иметь какую-нибудь из них, но никогда бы я не решилась сказать об этом Коненкову. Это сделал за меня Рукавишников. Неожиданно для меня мне принесли небольшую деревянную раскрашенную скульптуру — голову старика, увитую гроздьями и листьями винограда. Это голова нищего юродивого старика, который ходил в жестокие морозы по улицам Москвы с непокрытой головой, обросшей густой шапкой курчавых длинных волос.

Самым непонятным для меня человеком во Дворце искусств остался живший там одно время поэт Велимир Хлебников. Он был молод и безмолвен. Разговаривал он — и то тихо — с одним Рукавишниковым. Я знала от Ивана Сергеевича, что под одеждой Хлебников носит вериги. Как говорили, он не мылся и не причесывал выросших без стрижки пепельных волос. Глаза его были застывшим пеплом. Он мог часами сидеть в венецианской комнате, у двери, открытой на балкон, не произнося ни слова. Мне и хотелось, чтобы он заговорил со мной, но одновременно я боялась этого. Мне казалось, что я не найду слов, чтобы ответить ему. Иногда он выходил на балкон и наблюдал веселую молодежь, толпившуюся там. Спал он, не раздеваясь, в венецианской комнате на больших подушках, крытых старинной парчой. Затем он исчез. Рукавишников скучал без него, ждал его возвращения. Но я больше его не видела во Дворце искусств. Таков был незадолго до своей смерти «председатель земного шара», как он называл себя, «стрелочник на путях встречи прошлого с будущим», пишущий приказы «солнечным мирам» с таинственными исчислениями. Почему попал он во Дворец искусств? Непонятно... Что могло его связывать с Рукавишниковым? Ничего... Один свой приказ он кончает словами: «скучно на свете». Должно быть, в эту пору ему уже было скучно на свете, не было для него, должно быть, больше будущего. Не могу себе представить его рядом с Маяковским. Не могу себе

представить, как шел у них разговор о поэзии, манифестах: «Между мною и Маяковским 2809 дней...» Только ли это? Два крайних полюса, два мира, противоположных друг другу. Поэт революции — Маяковский всегда в наступлении, в борьбе:

Я
в Ленине
мира веру
славлю
и веру мою.
Поэтом не быть мне бы,
если б
не это пел —
в звездах пятиконечных небо
безмерного свода РКП —

и тихий, созерцающий «иные миры» Велимир Хлебников.

Много лет спустя в доме моих знакомых я встретила художника Татлина. Он весь вечер читал наизусть стихи Хлебникова, читал, зачарованный их звучанием. Они напоминали ворожбу, колдовство.

К концу 1921 года мне стало ясно, что в театральном отделе я не приобрету специальности. Профессиональный театр меня мало увлекал. Не так страстно я его любила. Я любила читать пьесы, и в чтении они всегда казались значительнее, чем на сцене. Работа в цирке тоже мало меня радовала. Кто-то надоумил Рукавишникову пригласить в цирк постановщиком Голейзовского, а для оформления постановки — художника Кузнецова. Было потрачено много усилий и средств, и в результате получилось пышное и маловеселое зрелище. По оформлению близкое к театральному, а по выступлениям артистов — к балету, в котором терялись чисто цирковые номера. В. Э. Мейерхольд был очень огорчен. Он был недоволен, что я не предупредила его. Все попытки авторитетных знатоков циркового искусства убедить Рукавишникову, что это неправильный путь для цирка, ни к чему не привели. В 1922 году я перестала там работать.

Как раз в это время я познакомилась с Сергеем Михайловичем Эйзенштейном⁴. Он только что вернулся с фронта гражданской войны и пришел в ТЕО, собираясь поступить художником в театр и заняться подготовкой себя к режиссерской работе. Мечтал стать учеником В. Э. Мейерхольда.

Он был молод и с удивительным лицом. Большую голову с прекрасным лбом обрамляли густые, отливающие

золотом тонкие вьющиеся волосы. Почему-то они всегда стояли у него дыбом. Серые глаза под темными, тонко очерченными бровями смотрели чуть-чуть насмешливо. Голос у него был неожиданно высокий, ломающийся, как у мальчика. В. Э. Мейерхольд много поработал над его голосом, и он приобрел низкий, устойчивый, баритональный оттенок. Движения небольших рук были необыкновенной выразительности. Мы сразу же заговорили с ним обо всем на свете — о литературе, живописи, театре. Как-то совсем просто вышло, что я сказала ему, что хочу работать в кинематографе, что только там я вижу возможность заново учиться, что кинематограф может стать новым искусством, что только он может действительно стать коммунистическим воспитателем многомиллионных масс (я тогда уже знала высказывания В. И. Ленина о кинематографе). И хотя сам Сергей Михайлович хотел работать в театре, слушал он меня заинтересованно. Мы порешили встретиться. Так началась наша большая дружба, продолжавшаяся до последних дней его жизни.

Первые годы в кинематографе (1922—1930)

Моя школа кинематографии

Работать в кинематографии. Именно в этой области я хочу выработать из себя профессионала.

Кино — новое искусство. Вернее, все, что сделано до 1922 года, нельзя назвать во всем значении этого слова искусством. Все надо заново осмыслить. Искать средства выражения для всего того, что принесла Великая Октябрьская революция. Старый мир погиб, кончен. Начинается новая жизнь. Новые люди строят эту жизнь. И в искусстве — дорога открыта. Вперед, новаторы, искатели новых путей!

Кинематография — искусство будущего.

Мне надо заново учиться. Можно было попытаться устроиться в Первой государственной школе кинематографии⁵. Там преподавали В. Гардин⁶, О. Преображенская⁷, Л. Кулешов⁸, В. Туркин⁹, Ф. Шипулинский¹⁰, Л. Леонидов¹¹ и другие. Можно было стремиться в мастерскую Л. Кулешова, из которой пришли в кино первоклассные

актеры и режиссеры: В. Пудовкин¹², Б. Барнет¹³, В. Фогель¹⁴, А. Хохлова¹⁵, С. Комаров¹⁶, П. Галаджев¹⁷ и многие другие.

Но я пошла не в школу кинематографии и не в мастерскую, а в фотокиноотдел, вскоре реорганизованный в Госкино, и попросила направить меня в прокатную контору Госкино заведующей перемонтажом и редактором надписей фильмов, готовившихся к выпуску в то время. Это было, как оказалось впоследствии, для меня самым верным решением.

...Кончилась гражданская война и иностранная интервенция.

Необходимо было восстановить разрушенные войной промышленность и сельское хозяйство, залечить раны, нанесенные в борьбе советскому народу, отстаившему свою свободу и независимость.

Наступило время новой экономической политики — нэп. Я не сразу поняла смысл и значение происходящего. Пока я разобралась во всем этом, пока я поняла, что это неизбежное и единственно правильное решение партии, — я ходила лишённая душевного покоя.

Странной и невообразимой я видела Москву.

Всплыла тина прошлого на дорогих мне улицах родного города.

Снова вывески, шикарные магазины, рестораны, кабары, казино, ночные притоны, «нэповки», «нэпманы». Накипь прошлого, казалось, навсегда ушедшего времени.

Одни названия магазинов ранили сердце: «Liberté» — ткани высокого качества всех сортов; «Комфорт» — полная отделка квартир; «Salon de Paris» и духи Guerlin, Nubigant.

Шикарная дамская и мужская обувь — Зеленкина. Кишевский — покупаю, продаю бриллианты, золото, серебро. Вина фирмы Петра Смирнова.

Рестораны — бывший «Максим», хор цыган и румын; бывший «Яр» — хор цыган. Таверна «Заверин». Старинная русская кухня Тестова. «Казино» — открыто до десяти утра.

И все другое в этом же роде.

Один раз я попала в странную квартиру где-то в переулке на Тверской (улица Горького). Мой товарищ по новой работе решил меня накормить, как он говорил, «раз и навсегда». Встречает нас разодетая дама в бриллиантах, со «светскими» манерами барыни сомнительного

салона. Ведет она себя так, как будто мы знакомы с ней сто лет, словно только нас и ждали. Входим в большую комнату, загроможденную красным деревом, коврами, хрусталем, фарфором, тропическими деревьями в кадках. Все вместе похоже на случайные вещи антикварного магазина. Ближе к стене овальный стол, вокруг удобные кресла, на столе самые изысканные закуски, вина, водка. Затем начался не менее роскошный обед.

За столом сидят, надо прямо сказать, все больше артисты. У них водились деньги. Это было печальное время, печальные страницы в биографии многих. Время широко вошедшей в жизнь халтуры.

Мы быстро ушли. Я спросила у товарища, сколько стоил обед, сколько я ему должна, успел ли он расплатиться. Он рассмеялся. Уплатил — эта дама все, что касается оплаты, делает ловко и незаметно. Со стороны можно подумать, что гостеприимная хозяйка угощает своих дорогих гостей. А расплачиваться с ним мне не надо. Этот один обед равнялся моему месячному жалованью. Больше в таких домах я не была, но поняла я многое, и подумать было о чем.

Это была одна сторона жизни, неизбежная с приходом нэпа. Но мы очень скоро поняли — это временно. Нэп — тоже борьба, средство борьбы с разрухой и голодом. Это борьба за начало восстановительного периода. Жизнь, новые явления жизни проступают все явственнее и побеждают.

И фронт искусства живет многообразной жизнью. В поисках, в борьбе, в спорах и драках. Появляются новые книги, фильмы, постановки. Новый зритель по-прежнему требователен, хочет сам разобраться, понять, признать, отместить.

У касс кинематографа очереди — «хвосты». Все кино переполнены. В первые годы после революции кинематографов было мало, да и те не каждый день работали. Сейчас их стало больше. Появились кинотеатры, вмещающие большое количество зрителей: Зеркальный зал «Эрмитажа» и кино «Колосс» — Большой зал консерватории.

Прокатные конторы Госкино и Севзапкино на Дмитровке, кино «Москва» напротив Моссовета (теперь этого дома нет), «Русь» (на углу Садовой и Тверской) еле успевают подготавливать фильмы из фонда отечественных и зарубежных дореволюционных картин, монтируя

их заново. Снимаются новые фильмы. Они фабрикуются в кустарных студиях, или, как их тогда называли, «ателье». Потоком идут так называемые «психологические» драмы — безвкусная декадентщина.

Киноорганизация «Русь», экранизовавшая классические темы — «Поликушку», «Сороку-воровку», «Метель», — намечает съемку «Аэлиты» по сценарию А. Н. Толстого. Там с 1923 года работает крупный режиссер дореволюционного периода — Я. А. Протазанов¹⁸.

На экранах непрерывно сменяются фильмы. На заборах, на стенах домов, на фасадах кино — кричащие афиши. Ими пестрит улица. «Скорбь бесконечная» с участием Максимова, «Раб женщины», «Сердце женщины» с участием Миа Май, «Сказка любви дорогой» («Молчи, грусть, молчи») и т. д. в этом же роде. Тогда же на экранах появился один из первых советских фильмов с актерами, поставленный непрофессионалом П. Воеводичевым. По Москве были расклеены плакаты, изображавшие лилию, затем следовал текст: «Ново, оригинально, захватывающе — «В вихре революции».

Но не это определяло кинематографию. Как ни старались дельцы всех мастей забрать в свои руки лакомый кусок наживы — советские экраны, диктовать свои вкусы, не брезгая любым способом борьбы — от контрреволюционной агитации, актов саботажа и вредительства на производстве до уничтожения и сокрытия пленки, аппаратуры и фильмов, — они не могли остановить неумолимый для них ход событий.

Развитие советского кино шло в другом направлении и с неизбежностью должно было смести всю эту накипь.

Вспоминаю предостерегающий плакат В. Маяковского. На тонких ножках огромное пузо в черном фраке, голова повязана платком, поверх платка — цилиндр. Огромные ручки. В одной зажат нож, направленный для удара. Под рисунком слова:

Еще живет капитал, еще может
попробовать лезть.

Пробовали — и еще как!

А вот еще слова поэта из стихотворения «Киев» — мысли и чувства, близкие всем нам тогда:

Пусть
еще
врезается с Крещатика
волчий вой:

«Даю-беру червонцы!»

Наша сила — правда,

ваша —

лавры звоны.

Ваша —

дым кадильный,

наша —

фабрик дым.

Ваша мощь —

червонец,

наша —

стяг червонный.

— Мы возьмем,

займем

и победим.

Еще в августе 1919 года декретом Совнаркома¹⁹ кинематограф перешел в ведение Наркомпроса. Наркомпрос получил право национализации. Но за три года сделано было мало, а с введением нэпа стало еще хуже.

Все ателье очутились в частных руках. Снова стали орудовать бывшие предприниматели. Исключение составил только один Ханжонков²⁰, который честно работал в советских учреждениях и помогал проводить установки Советской власти.

Получив ателье, дельцы отнюдь не торопились приступить к постановкам. Захватить прокат фильмов в свои руки — это было их целью.

Что же было нового, волнующего в эти годы нэпа? Что наиболее выражало в искусстве нашу эпоху? На что шел зритель, что ждал и принимал с особым чувством?

Это была хроника.

Хроника. Правда, она еще мало и очень скупо, но честно и верно зафиксировала целый ряд исторических событий мирового значения — Октябрь, гражданскую войну, восстановление народного хозяйства, общественную и политическую жизнь Советского Союза.

Это удалось снять потому, что в наследство от кинематографии прошлого мы получили первоклассную группу операторов, владеющих репортерским мастерством. С первого часа победы Октябрьской революции они стали работать для Страны Советов, во имя Советской власти рабочих и крестьян. Имена А. Левицкого²¹, П. Новицкого²², Н. Козловского²³, Э. Тиссэ²⁴, Г. Гиберы²⁵, Е. Славинского²⁶, Ю. Желябужского²⁷, А.²⁸ и Г. Лембергов²⁹ хорошо известны советским кинематографистам.

Для меня близкое соприкосновение с такими требова-

тельными художниками, какими показали себя А. Левицкий и Э. Тиссэ, было лучшей школой съемочного мастерства.

Работы А. Левицкого и тогда отличались композиционным блеском кадра. Он прекрасно владел световой гаммой, трактовал крупные планы в лучших традициях русской живописи.

Э. Тиссэ я наблюдала в работе не только с другими режиссерами, но и сама снимала с ним. Это дает мне право сказать, что он одинаково силен и как мастер художественного кино, где в творческом содружестве с С. Эйзенштейном приобрел мировое признание, и как кинохроникер-репортер — смелый, не знающий страха, с мгновенной ориентировкой в любых условиях, с умением выбирать наиболее характерное, типичное из целого ряда явлений, побывавший на многих фронтах гражданской войны с киноаппаратом.

Что еще пленяло меня и в Левицком и в Тиссэ — это их любовь к природе, к русскому пейзажу. У них не могло быть трафаретной съемки природы. Кадры, снятые ими, никогда не походили на красивые открытки, что было характерным явлением в кино тех лет. Левицкий и Тиссэ стремились выразить и в композиции кадра и светотенью неповторимую красоту родных просторов, лесов, рек, морей — и в блеске солнца, и в трепетном порыве ветра, в дожде, в тумане, в пурге.

Несмотря на все трудности того времени — не хватало аппаратуры, пленки, — хроникеры самоотверженно снимали важнейшие события политической жизни страны. Новицкий — внешне хмурый, как будто малоподвижный, не терпящий указки, — всегда находил возможность проникнуть с аппаратом туда, где можно было зафиксировать события, имеющие безусловно не преходящее, а историческое значение, и людей, участвующих в них. Он не раз мне показывал свои альбомы кадров. Эти кадры были киноисторией, кинолетописью нашей страны, зафиксированной умелой рукой и глазом. Очень интересны и его рассказы о съемках.

Г. Гибер — подвижный, веселый остро слов. Ему интересно снимать все: хронику и художественные фильмы. Охотно выполнял он любое задание режиссера. Он даже любил, чтобы возле него был режиссер. Вдвоем веселее, легче многое придумать, на ходу посоветоваться и заодно обязательно поострить. Ю. А. Желябужский — человек

большой кинематографической культуры и режиссерской хватки. Удивительной чуткости и справедливости старик Н. Козловский — он вызывал особое уважение и доверие.

Наш архив хранит кинокадры дореволюционного периода начиная с 1906 года. Уже в эти годы операторы Новицкий, Гибер, Лемберги, отец и сын, Ермолов³⁰ сняли много исторических кинодокументов. Происшествия и случаи жизни, характеризующие довоенную действительность, буржуазно-помещичий быт. Прекрасно сняты старая Москва и Петербург. Эти съемки отразили и социальные противоречия столиц (замечательны съемки Хитрова рынка, Болота, Вербного базара).

Сняты города, села, усадьбы и заводы. Показано царское правительство, Дума, черносотенные манифестации. Сняты были даже аресты революционеров и Алексеевский централ. Многообразно и выразительно снята империалистическая война, фронт, тыл. Февральская революция в Петрограде и Москве.

Пришел великий Октябрь 1917 года. Родился новый мир. Рабочие и крестьяне стали хозяевами страны. В эти великие дни работники хроники запечатлели на пленку первые дни революции: новое социальное переустройство мира, борьбу рабочих и крестьян за свою свободу под руководством гениального Ленина и созданной им партии.

Ни разруха, ни голод, ни белогвардейское окружение не могли остановить мужественную работу операторов. На пленке, зачастую позитивной, в разрядах и отсыревшей, в холодных лабораториях работали операторы и монтажеры — самоотверженный новый отряд советской кинематографии.

Десятки тысяч метров пленки сохранили волнующие события эпохи гражданской войны, нэпа, первых лет социалистического строительства, первые шаги молодой пролетарской общественности, новые условия труда, новую бытовую среду, торжественные дни пролетарских праздников, грозные выступления протестующих масс против врагов, против угроз международной контрреволюции.

Кинодокументы мало, но все же запечатлели на пленке бессмертный образ Владимира Ильича Ленина и его ближайших соратников.

В 1922 году X съезд Советов обратил самое серьезное внимание всех организаций Советской власти, а также Наркомпроса на огромное агитационное и просвети-

тельное значение, которое может и должна приобрести кинематография для широких масс населения.

А. В. Луначарский вспоминал о большой беседе с В. И. Лениным о кино, во время которой Владимир Ильич сказал ему: «Вы у нас слывете покровителем искусства, так вы должны твердо помнить, что из всех искусств для нас важнейшим является кино»*.

Вот указания В. И. Ленина по вопросам кино, данные А. В. Луначарскому: «...производство новых фильм, проникнутых коммунистическими идеями, отражающими советскую действительность, надо начинать с хроники..

— Если вы будете иметь хорошую хронику, серьезные и просветительные картины, то не важно, что для привлечения публики пойдет при этом какая-нибудь бесполезная лента, более или менее обычного типа. Конечно, цензура все-таки нужна. Ленты контрреволюционные и безнравственные не должны иметь место»**.

Известно, что время от времени Владимир Ильич запрашивал ВФКУ о том, что сделано для широких масс.

В театрах и на площадях демонстрировались только что заснятые события: пятая годовщина Октября, маневры бронетанковых частей РККА, 1 мая 1922 года, День комсомола, съемки Уралхима, Каширская электростанция, полет пассажирских аэропланов, изъятие церковных ценностей, процесс эсеров, Мосторг, Моссельпром, мотоциклетные гонки и многое другое. Хроника входила в сознание зрителей как явление искусства, наиболее верно отражающее жизнь страны, жизнь народных масс. И сейчас, вспоминая то время, подводя итог, размышляя о том, какую роль сыграла хроника в развитии советского киноискусства, я могу, не боясь преувеличения, сказать, что влияние хроники было огромно.

Хроника с ее правдой, со страстным стремлением ярко отобразить нашу действительность безусловно зачинала новое, социалистическое киноискусство. Именно зачинала. Ее было еще очень мало, чтобы обслужить экраны. На советском экране шли главным образом заграничные фильмы.

С 1922 по 1925 год мне пришлось перемонтировать и сделать надписи примерно к двумстам заграничным фильмам, проникнутым буржуазной идеологией.

* Сб. «Ленин о культуре и искусстве», стр. 529

** Там же.

Двенадцатый съезд партии в 1923 году следующим образом сформулировал свое отношение к выпуску зарубежных, главным образом американских и германских, фильмов на советский экран: «За время новой экономической политики число кино и их пропускная способность возросли в огромной мере. Поскольку кино пользуется или старой русской картиной, или картинами западноевропейского производства, оно фактически превращается в проповедника буржуазного влияния или разложения трудящихся масс. Необходимо развить кинематографическое производство в России как при помощи специальных ассигнований правительства, так и путем привлечения частного (иностранного и русского) капитала, при условии полного обеспечения идейного руководства и контроля со стороны государства и партии»*.

Первый фильм, который я подготовила к экрану, авантюристическо-детективный, был американский, многосерийный, чуть ли не в пятидесяти роликах — «Серая тень». В нем участвовали интересные актеры немого кино — Гарри Картер и Эдди Полло и другие. Строчки о «Серой тени» попали и в стихи В. Маяковского:

Рассвет.

Поднимаясь сенской сенью,
синематографической серой тенью.

Постепенно в моих руках для перемонтажа и надписей перебивали приключенческие и ковбойские серийные фильмы с участием Руфи Роллан, детективные с участием Пирл Уайт, а также фильмы, в которых снимались Мэри Пикфорд, Дуглас Фербенкс, Присцилла Дин, Эдна Превизэнс (впоследствии героиня «Парижанки» Чаплина), Пола Негри, Аста Нильсен, Лилиан Гиш, Янингс, Вегенер, Конрад Фейдт и многие другие — всех не перечить.

С. М. Эйзенштейн — тогда уже театральным режиссером в Пролеткульте — очень интересовался моими работами по перемонтажу. Не раз приходил в мою монтажную и просмотрную комнаты. Там мы с ним впервые просмотрели на экране большие рулоны перепутанной пленки, которая оказалась хроникой февральских событий в Ленинграде и в Москве.

Этот материал произвел на нас большое впечатление. Я вернулась к нему, когда стала режиссером докумен-

* «КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК», изд. 7, ч. 1, 1953, стр. 741.

тальных фильмов, а у Эйзенштейна в фильме «Октябрь» эпизод июльских событий в Ленинграде безусловно решен под впечатлением этого просмотра.

Серийные фильмы имели одну особенность — каждая последующая серия начиналась беглым обзором предыдущей. Обзор был смонтирован из очень коротких кусков и в него входили кадры из разных эпизодов. Вступление я отрезала, так как в процессе перемонтажа многие кадры выпадали. Когда скапливалось довольно много этих коротких роликов из разных фильмов, мы с Сергеем Михайловичем у меня дома (у меня в комнате тогда стоял монтажный стол и был маленький проекционный аппарат) занимались тем, что, придумывая новый этюд, причудливо заново склеивали кадры. Это было полезное и веселое занятие, заимствованное нами у Л. В. Кулешова.

Затем Эйзенштейн перемонтировал со мной немецкий авантюрно-детективный фильм о биржевых спекулянтах, шулерах, кокотках и аристократах. Фильм назывался «Доктор Мабузо». Переделывать его нам пришлось несколько раз. Вместо многосерийного он стал двухсерийным, а потом мы довели его до метража обычной программы. Нам пришлось заново к перемонтажу придумать и сценарный план и текст надписей. Исчезло даже название «Доктор Мабузо». Фильм был назван «Позолоченная гниль». Фильм предваряла длинная надпись. Кстати, это считалось обязательным и необходимым почти во всех перемонтированных фильмах. Я привожу ее целиком, потому что она дает представление о том, в каком направлении шла работа. Выпуск заграничных фильмов был неизбежен, так как своих, советских фильмов было еще очень мало, а те, что были, мало отличались и по своему содержанию и по выполнению от фильмов дореволюционного периода.

Вот эта надпись: «Международная бойня привела империалистическую Германию к разделу и капиталистическому краху. И в то время, когда рабочий класс делает невероятные усилия, чтобы поддержать свое существование и дать отпор иностранным и своим хищникам, люди, не участвующие в войне и в ее тяготах, привыкшие во время войны к праздной жизни, к спекуляции и авантюризму, продолжают заниматься этим и после войны, ведя распутный и азартный образ жизни».

Как видите, достаточно примитивно-агитационно и ло-

бово, не говоря уже о том, что эта надпись занимала двадцать четыре метра! Длилась минуту. Это в немом кинематографе!

Постепенно я приобрела за монтажным столом и в просмотрном зале необходимые для каждого режиссера знания. Научилась правильно оценивать построение и композицию кадра. Развила в себе память на кадры, на внутрикадровое содержание и движение, на ритм и темп вещи в целом. Усвоила, когда нужен и закономерен переход с общего плана на средний, с среднего на крупный и обратно. Поняла магическую силу ножниц в руках человека, грамотно владеющего монтажом. Стала стремиться, чтобы переходы были незаметны, чтобы слитно, в движении сменялся один план другим. Все это были азы, но я их поняла и осмыслила сама.

И что еще стало мне ясно — это необходимость особенного, отличного от театрального поведения киноактера перед аппаратом. Иные законы владения мимикой и телом, движения в кадре, поведения в определенной среде с партнерами по игре и работы с вещами. Все другое. Другая выразительность, другие способы воздействия и монтаж, как наиболее сильное средство выявления поставленных режиссером задач. Монтаж — это способ наиболее ярко, а значит, и эмоционально выявить все то, что заложено в снятом материале. В немом кино все, что приближало игру актера к театральному решению, вплоть до грима, воспринималось как фальшь, неправда и скука.

Всего интереснее в моей работе было восстанавливать из маленьких разрозненных, без номера, роликов, не имеющих ни либретто, ни надписей, смысловой фильм. То есть, по существу, создавать сценарий к уже снятому фильму. Так как таких фильмов в прокатных госконторах накопилось много (их почему-то называли «немые» фильмы), то я стала на некоторое время чем-то вроде знаменитости в этом деле. Из Госкино я перешла в «Кино-Москва», а в Госкино стали работать монтажерами братья Васильевы, Сергей и Георгий³¹. Это была и их школа кинематографии. Работала я и в «Руси». Там было приятно работать, потому что Моисей Никифорович Алейников³² — руководитель производства художественного коллектива «Русь» — человек хорошего вкуса, не делец, хорошо понимал, что заставляет меня приходить на работу с тетрадкой в руках и подробно описывать поразившие меня кадры, вести счет метражу плана в хорошо смонти-

рованных эпизодах. Он всегда был внимателен и как высококвалифицированный специалист тактично приходил на помощь в затруднительных случаях.

Помню мое волнение, когда мне попались маленькие ролики с Чарли Чаплином без названия фильма, без либретто и без надписей, Я подобрала разрозненные ролики, не имеющие порядкового номера, по смыслу происходящего, назвала фильм «Кармен», сделала надписи, пародирующие оперу. Все сошло, и зритель много смеялся. Этот один из ранних фильмов Чарли Чаплина был чуть ли не первым фильмом с его участием на советском экране. Уже будучи режиссером, я установила в Берлине название этого фильма, посмотрела либретто и надписи. Я была рада, что многое из найденного мною близко к подлиннику.

Но не только эта работа была моей школой.

Меня интересовала деятельность Л. Кулешова и его коллектива. Кулешов ставил не только игровые картины, но и работал в хронике. Он снимал с операторами П. Ермоловым и Э. Тиссэ на восточном и западном фронтах гражданской войны. Из снятого материала он смонтировал несколько хроникальных фильмов: «Урал», «Тверская губерния» и известный свой агитфильм «На Красном фронте»³³. Вернувшись с фронта, Кулешов создал свою школу. Он и его товарищи готовились по-новому работать в кино: монтажно снимать, монтажно решать роль кинонатурщика (так тогда называли они актера кино). Но они мало думали тогда о новом содержании, диктуемом советской действительностью. Я стала посещать лабораторные занятия его мастерской, репетиции отдельных этюдов и маленьких кинопостановок. Одна из таких постановок под названием «Венецианский чулок» по сценарию В. Туркина была для того времени безусловно интересна. Все было подчинено замыслу режиссера. Превосходна была точность работы актеров в пространстве и во времени. Особенно меня поражала работа В. Пудовкина, А. Хохловой, Б. Барнета, В. Фогеля и С. Комарова. Когда я вспоминаю Хохлову, мне всегда обидно, что у нее не получилось заслуженной ею кинобиографии. Ей как актрисе были доступны и эксцентриада, всегда изящная и смелая, и своеобразная лирика. Точность, с которой она выполняла любые задания режиссера, была виртуозна, легка, предельно выразительна. Я заходила и на квартиру Кулешова и Хохловой.

А. С. Хохлова — урожденная Боткина, из семьи знаменитого медика Боткина. В квартире было много семейной, обжитой, старинной мебели красного дерева. Я всегда думала, что, возможно, эта мебель существовала еще в те времена, когда Боткина посещали его друзья — Тургенев, Некрасов и поэт Фет. Хохлова была минутами похожа на свой детский портрет кисти знаменитого художника Серова. На столе ломтики черного хлеба и какой-нибудь зелени. Жили мы все скромно. И не старались жить лучше. Уродливые стороны нэпа шли мимо нас, ничем нас не задевая. Мы были поглощены одним — стремлением работать в кинематографии вне традиций старого кинематографа и своими работами доказать, что кино — это новая область искусства. И действительно, первые фильмы Кулешова «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» по сценарию Н. Асеева и «По закону» по сценарию В. Шкловского³⁴ — экранизированный рассказ Джека Лондона — были восприняты как начало нового развития кинематографии. Литературный сценарий, актерская игра, съемка по плану с заранее сделанной раскадровкой, смелое использование разных планов и наконец завершающий фильм монтаж — все было заново найдено и практически утверждено. Актеры Кулешова помогали ему в этом.

Как известно, его ученик, выдающийся режиссер Всеволод Пудовкин, пошел в своих исканиях совсем иным путем — дальше и глубже своего учителя. Он принадлежит к той группе новаторов, которые положили начало социалистическому реализму в искусстве кино.

Я приходила к Кулешову вечером после его и моего рабочего дня. И часто находила его у проекционного аппарата «Кинап», на котором он пропускал маленькие ролики в двадцать пять, а иногда и меньше метров, экспериментируя, пробуя всякие монтажные варианты, при мне, на ходу, приклеивая и меняя один и тот же монтажный этюд. Это была наглядная школа монтажа. Многообразны были решения кинематографического пространства. Очень интересно Кулешов умел передать одновременность событий, создать впечатление единства места в кадрах, снятых в разных местах, найти монтажные стыки. Он удивительно правильно ощущал длину чередующихся планов, учитывая внутрикадровое движение как основу ритма и темпа. Все это наглядно показывалось и объяснялось — охотно, товарищески просто и весело.

Возвращаюсь снова к Александре Сергеевне Хохловой.

Для нее следовало бы писать сценарии и ставить специальные фильмы. Сейчас смешно вспоминать, что режиссеры предпочитали тогда сладенькую красоту бесталанной Малиновской, а Хохлову годами не снимали только потому, что ее лицо не подходило к штампу представлений о кинематографической красоте. Возможно, что в ее творческой судьбе, как и в судьбе режиссера Кулешова, отрицательную роль сыграло их увлечение сценариями, далекими от жизни нашей страны, а также увлечение детективными темами. Интересно, как видел дарование Хохловой такой выдающийся мастер советской кинематографии, как С. М. Эйзенштейн. Он писал: «Хохловой надо дать отвечающий ее данным остросоветский репертуар и правильную трактовку. Решительно отбросив демонических женщин, авантюристок и прочее, я бы заплел ей косички, одел бы в сарафан и пустил бы первой на экране женщиной киноэксцентриком («Дунька в ГУМе», «Дунька в автобусе» или в этом роде)».

Я же считаю, что из нее мог бы выйти хороший режиссер. Посмотрите даже и теперь, через много лет, как она сняла горьковский маленький фильм — «Дело с застужками», и станет ясно, что мы разрешили себе непростительную роскошь — ничем не помогли по-настоящему одаренному человеку.

В 1925 году меня перевели на 3-ю фабрику Госкино (фабриками назывались тогда студии). Она помещалась в переулке у самой площади Киевского вокзала.

Режиссеры Ю. Тарич³⁵ и Е. Иванов-Барков³⁶ поручили мне смонтировать снятый ими фильм «Морока». Мне это было крайне интересно. Я расценивала эту работу как движение вперед, новый этап в овладении необходимыми знаниями для профессии режиссера. Впервые я держала в руках пленку с многими дублями, снятую по сценарию с советской темой, с советскими героями фильма.

Эта маленькая студия жила полнокровной жизнью. В течение года я кроме названного смонтировала следующие фильмы: «Первые огни», об электрификации страны, — режиссер Ю. Тарич, «Два дыма» — режиссер О. Фрелих³⁷, «Господа Скотинины» — первая кинематографическая работа режиссера Г. Рошаля³⁸, «Абрек Заур» — режиссер Б. Михин³⁹, «Отец» — фильм из колхозной жизни режиссера Л. Молчанова⁴⁰. «Крылья холо-

па» — режиссер Ю. Тарич (в роли Грозного — выдающийся артист МХАТ Л. Леонидов) и другие. В это же время Кулешов снимал по сценарию В. Шкловского свой фильм «По закону».

В. Шкловский много поработал и над сценарием К. Шильдрета «Крылья холопа». Его участие в переделке сценария уже во время съемки, его присутствие на съемках, творческое и товарищеское сотрудничество с режиссером безусловно помогли сделать этот фильм значительным явлением молодой советской кинематографии.

Я никогда не забуду первый день моей работы на 3-й фабрике. Монтажной комнаты, как таковой, не было — не было монтажного стола, не было нормальной моталки с правильно работающими бобинами. Меня смущенно встретила молодая монтажница Танечка Кувшинчикова. С тех пор она прошла многолетний славный трудовой путь. Теперь это всеми уважаемый товарищ Татьяна Николаевна Кувшинчикова. Она много лет работает на студии документальных фильмов. Всегда, когда я встречаю ее, мы неизменно, чаще мысленно, только улыбаясь друг другу, вспоминаем этот мой первый день на 3-й фабрике.

В маленькой комнате, не очень светлой, с одним окном в переулок, мы постелили на полу байковое одеяло, выбросили на одеяло все обрезки и стали выбирать пленку, необходимую для того, чтобы удлинить подобранные и подрезанные режиссерами куски чернового монтажа. Тогда было очень распространено ложное представление, что чем чаще в эпизоде меняются кадры и чем короче кадр, тем выразительнее и динамичнее фильм. При этом внутрикадровое движение не принималось в расчет. Зачастую получалась полная бессмыслица. Незаконченные движения действующих лиц воспринимались как неосмысленные, бесцельные.

Чтобы исправить это, обрезанные куски пленки мы подклеивали (тоже на руках) к соответствующим кадрам. Наматывали пленку на высокую моталку с одной только бобиной. Второй не было. Раскадрованного режиссером сценария тоже не было. Обо всем, что я собиралась делать, я договаривалась устно с режиссерами. До сих пор я чувствую глубокую благодарность к Таричу и Иванову-Баркову за то, что они поверили в мою способность помочь им, доверили участь своего фильма, разрешили мне, по существу, заново монтажно осмыслить

фильм. Доверили мне режиссерскую функцию. Это было началом очень важного для меня этапа.

Через несколько месяцев я была заведующей прекрасной оборудованной для того времени монтажной мастерской. В большой светлой комнате стояли пять монтажных столов, хорошо освещенных электрическим светом, с нормальными моталками и бобинами. Ко мне в монтажную часто заходили ассистенты режиссера Ю. Тарича — В. Корш⁴¹ и И. Пырьев⁴². Ученик Вс. Мейерхольда Иван Пырьев врывался всегда со своими предложениями, темпераментно что-то отстаивал, доказывал, выдумывал, и у меня уже тогда не было сомнений, что это будущий режиссер со своим самобытным, подчас эксцентричным видением различных явлений нашего мастерства..

Однажды монтажную неожиданно для меня посетил дорогой гость — Анри Барбюс. Его сопровождал директор студии М. Кресин и переводчик. У Барбюса был вид больного человека. Я сразу его узнала, хотя лицо его было сильно постаревшим, в глубоких морщинах. Только глаза на строгом лице жили большой углубленной жизнью. Он ни разу не улыбнулся. Мы говорили довольно долго. Он расспрашивал меня о содержании фильмов, которые я монтирую. Особенно его интересовали фильмы о советской действительности.

Самым значительным для меня уроком были выезды с Шкловским в село Коломенское — на место съемки фильма «Крылья холопа». Зачастую Шкловский и штатный сценарист фабрики Б. Леонидов⁴³ приезжали ко мне домой, и мы вместе работали над режиссерской раскадровкой того или иного эпизода предстоящей съемки.

Запомнилось, как во время просмотра всех снятых планов артиста МХАТ Леонидова в роли Грозного на меня произвело сильное впечатление выражение его глаз, вернее, неизменно грозное выражение его лица с чуть-чуть прищуренным одним глазом в момент начала съемки, когда вспыхивает свет осветительной аппаратуры. Это тот начальный метраж кадра, который обычно как «рабочий» отрезался в процессе монтажа. Я задумала это выражение лица артиста смыслово использовать в отдельных моментах фильма. Оставалось проверить, как отнесется к этому Леонидов. Он много работал над своей ролью, тщательно репетировал перед съемкой, на съемке был творчески требователен к себе. Крайне интересовался монтажом фильма. Я ему неизменно показывала все

смонтированные эпизоды, советовалась с ним в выборе дублей и была совершенно счастлива, когда он не только прикинул, но и одобрял меня за использование этих не задуманных режиссером кадров. Действительно, получилась дополнительная, очень своеобразная краска для задуманного образа. Повелось, что меня стали приглашать в павильон во время съемки и другие режиссеры. Что касается фильма «По закону», то я пользовалась всяким случаем, чтобы присутствовать на репетициях и съемках. Они шли очень планомерно, профессионально осмысленно, тут было чему поучиться.

Этот год завершился знаменательным для меня фактом. С. М. Эйзенштейн предложил мне работать с ним вместе над режиссерским вариантом сценария «Стачка». Предполагалось, что после этого я войду и в съемочную группу. Этим самым как будто намечалось и дальнейшее мое место в кинематографии. Мы были к тому времени с ним в большой дружбе. Нас сближала и общность взглядов на киноискусство. Над «Стачкой» мы работали в продолжение, по крайней мере, двух месяцев у меня дома. Режиссерский сценарий был утвержден и принят к постановке. Но в съемочную группу я не вошла.

В «Стачке» Эйзенштейн ставил своей задачей сделать фильм, где главным действующим лицом должен был быть рабочий коллектив завода,—фильм о борьбе рабочих за свои политические и экономические права. В процессе съемки Эйзенштейн сценарно менял и разрабатывал заново отдельные эпизоды непосредственно на месте съемки. «Стачку» критиковали за эксцентризм некоторых эпизодов, за поверхностную игру актеров, за отсутствие запоминающихся и волнующих образов отдельных героев.

Но основное отношение к «Стачке», можно считать, было взволнованное. Все сходилось на том, что «Стачка» — безусловно достижение советской кинематографии, что это первый пролетарский фильм. Отмечалась еще прекрасная работа оператора «Стачки» — Эдуарда Тиссэ.

28 апреля 1925 года в театре «Коллизей» смотрели «Стачку» рабочие Москвы. Прием был горячий. Только отдельные молодые рабочие критиковали фильм за то, что он «безгеройный», сожалели, что основным героем фильма режиссер сделал только коллектив завода, что нет в нем индивидуально действующих людей. Некоторые критики утверждали, что лучшие места «Стачки» осуществлены под влиянием работ Д. Вертова⁴⁴

Вот как писал об этом фильме сам Вертов: «Мы рассматриваем «Стачку» как опыт прививки некоторых методов построения «Кино-глаза» к художественной кинематографии. Кинокам близки: монтажное построение, выбор снимаемых кадров, построение надписей в этой картине. Чужды: актеры, все театрально-цирковое, все, что от художественной кинематографии. По поручению киноков Д. Вертов».

Но все, что одобряли киноки в этом фильме, было не самым главным в «Стачке».

И не это определило значение первой режиссерской работы С. М. Эйзенштейна.

Я огорчилась, что не попала в съемочный коллектив «Стачки». Сейчас, я думаю, это было, может быть, и полезно. Меня больше всего интересовало в искусстве то, что было связано с нашей действительностью — все, что отображало и утверждало ее. Я искала свой путь. В это время я познакомилась с Д. Вертовым, заинтересовалась его деятельностью.

Дзига Вертов

Вспоминать своего товарища я собираюсь не как историк. Да и все, что я задумала писать, не может быть историей советской кинематографии..

Дзига Вертов, мой близкий товарищ, своей деятельностью помог мне определить, на каком пути искать свое место в кинематографии.

Он был новатор, изобретатель, искатель новых путей и средств выражения в хронике. И хотя во многом мы с ним не соглашались, страстно спорили, нападали друг на друга, но спор наш был спором между учеником и учителем. Учеником, конечно, была я. Поэтому мне надо очень следить за собой, чтобы из-за взволнованной памяти о нем не потерять объективность в определении его места в советской кинематографии.

С начала 1923 года по 1926 год наши встречи были частыми. Я могла наблюдать его и в работе и в товарищеском личном общении. Все наши разговоры, споры, рождавшиеся в результате споров планы носили на себе печать молодой страстной заинтересованности своим делом.

В 1923 году он был еще очень молод — двадцатипятилетний, с волевым лицом, веселый, влюбленный в советскую жизнь, полный планов и кипуче деятельный.

Он хорошо понимал необходимость и значение многообразной, многоплановой съемки советской действительности. В то же время он был фантастом и поэтом. Знал и любил Маяковского и Уитмена. Он был очень музыкален, особенно захватывала его симфоническая музыка, ее могучее, многоголосое оркестровое звучание, музыкальный ритм, темп... Надо было видеть Вертова на озвучании его первых больших документальных фильмов в помещении Радиокomiteта, чтобы понять, что он всю силу своего таланта вкладывал в стремление тщательно выбранную музыку дать слитно, воедино с изобразительным содержанием кадра, ритмом и темпом фильма. Дирижеры и музыкальные оформители эту его особенность понимали, считались с ним, охотно ему подчинялись.

С 1923 по 1925 год Дзига Вертов ежемесячно выпускал «Кино-правду»⁴⁵, положившую начало революционной, советской по своему содержанию и новой по форме хронике.

«Киноки»⁴⁶, как тогда именовалась группа Дзиги Вертова, и киноконструктивисты — группа, редактировавшая и издававшая журнал «Кино-фот»⁴⁷, объявили войну игровой, как они тогда называли, «эстетической» кинематографии. Они считали, что съемочный аппарат необходимо использовать для съемки нового общественного быта в его динамике и через монтаж переносить на экран правду о нашей действительности.

Они ставили своей задачей показывать зрителю новые ростки социалистического быта, показывать подлинных, простых людей в повседневной жизни. Снимать не только парады и митинги, а все без исключения, чем наполняется текущий день — от раннего пробуждения до поздней ночи, дневной водоворот труда, вечерние часы свободного отдыха.

Они считали, что такие фильмы должны быть законченными произведениями. Они говорили, что мало средствами монтажа связывать отдельные моменты, отдельные эпизоды в одну кинокартину, объединенную более или менее удачным заглавием. Беря неожиданные случаи, происшествия и события, сопоставляя их, находя органическую связь между ними, нужно уметь вскрывать и их внутреннюю сущность.

Кроме того. «киноки» отрицали необходимость предварительного съемочного и сценарного плана, считая, что в этом нуждается только игровая кинематография.

События, происшествия, жизнь страны снимали и до Вертова. Первые работы Д. Вертова тоже сделаны из этих хроник. Но качество кадров его не удовлетворяло ни по содержанию, то есть по осмысливанию снимаемого, ни по форме — по живописной образности кадра. Поэтому он стал сам вести съемки.

Я могла бы, как это делалось до сих пор, заняться цитатами из его манифестов, на которых лежит печать молодости художника и «детской болезни левизны». Я не делаю этого. Не делаю потому, что это мало чем поможет понять путь Д. Вертова и значение его в советской хронике. Его практическая деятельность, его труд — вот что наиболее ярко характеризует его.

Я никогда не забуду Д. Вертова, стоящего на трибуне в большом студийном зале, переполненном работниками хроники. Взволнованным голосом отвечал он на нападки товарищей, обвинявших его в формализме уже в послевоенные годы. Отвечал просто, глубоко правдиво, от всего сердца.

Вот смысл его слов: зачем вы хотите вернуть меня к детству моего творческого пути, к тем моим теоретическим ошибкам, с которыми я давно покончил, которые я не люблю и о которых мне стыдно вспоминать. Я всеми своими работами, всей своей деятельностью последующих лет стремился доказать это.

В чем, по существу, непреходящая заслуга Вертова в хронике и в чем практическая и идейная ошибочность некоторых его установок?

В группу «киноков» входили операторы Кауфман⁴⁸, Лемберг, Беляков⁴⁹, режиссеры Копалин⁵⁰, Свилова⁵¹. Вертов был признанный ими руководитель.

Он первый понял, какая глубокая связь должна быть между режиссером хроники и оператором — воплостителем его идей. Он, как никто, понимал, что удовлетворяющий режиссера материал не сваливается с неба, не является результатом длинных, в большей или меньшей степени умозрительных разговоров режиссера с оператором. Надо действовать — надо быть с оператором на месте съемки. Надо стоять с оператором у объектива аппарата. Надо уметь давать тут же, на месте съемки, мгновенные задания. Он особенно ценил работу оператора с портативным

подвижным аппаратом в руках, каким являлось тогда «Кинамо». С Кауфманом и другими операторами своей группы он побывал во многих местах Советского Союза, снимая все наиболее яркое, что было связано с восстановительным периодом и с великими стройками пятилеток. Побывал в колхозах, совхозах, запечатлевая по пути новые ростки социалистического быта, снимая самые ответственные моменты в жизни страны.

Он утверждал, что объектив аппарата воспринимает мир многограннее, под разными углами зрения и совершеннее, чем человеческий глаз. А потому не было конца и его выдумке, куда и как направить объектив аппарата — «глаз кино».

Он знал, как по-иному выглядят люди, индустриальная среда, пейзаж и вещи от того, как они сняты: с верхней точки или с нижней, неподвижной камерой или с движения. Он смело брал на себя решение, с какой точки должен быть снят тот или иной кадр.

Он знал, как никто, что правильное понимание кинематографического пространства и времени решает выразительность и силу воздействия кадра. И в этом его фантазия была безгранична.

Он все явления видел в динамике. Не ограничивался одним внутренним движением, а заставлял объектив аппарата двигаться вместе с движением в кадре — и наезжая, и отъезжая, и параллельно движению. Он снимал с движущихся кранов, с любых движущихся точек, таким образом расширяя пространство даже с верхней точки. Он всегда был занят экспериментальными техническими поисками. Могу сказать без преувеличения, что, пожалуй, мало что сделано у нас с тех пор в этом направлении не только в хронике, но и в художественном кино. Сейчас, вспоминая все его эксперименты, я бы сказала, что он больше, чем надо, избегал статики. Не всегда учитывал силу и выразительность правильно использованного статического кадра.

В хронике появился новый материал — короткие, динамические куски с острым композиционным решением, многообразные по планам (общий, средний, крупный).

Оператор Кауфман осуществлял все с высоким мастерством. Работая маленьким портативным аппаратом «Кинамо» или даже громоздким статичным аппаратом того времени, он стремился всегда, в любых условиях съемки к подвижности. Он помог Вертову снимать жизнь.

особенно людей, не нарушая их естественного поведения, врасплох.

«Жизнь врасплох»⁵² — без игровых моментов, без придуманного и неестественного поведения человека перед аппаратом. Помочь человеку, не актеру, быть естественным, лишить его заторможенности от одного вида объектива, направленного на него.

В этой установке, безусловно годной для репортажной съемки, были крайности, приводившие Вертова к чисто формальным решениям. Но была и своя положительная сторона. Она заставляла творческих работников хроники серьезно подумать над тем, чтобы выработать правильные методы съемки реально действующих людей, не нарушая их естественного правдивого поведения.

Монтаж Вертова — наиболее экспериментальная часть его работы во многом была и наиболее формальной. Поновому решая монтаж во времени и пространстве, он в процессе работы укорачивал чередующиеся куски, доходя до двух и даже одной клетки. Его утверждение, что крупный план, показываемый несколько раз с точным чередованием, можно укорачивать каждый раз в длине, что такой план зрительно запоминается и в двух клетках, было правильно, но подобный монтаж мало помогал осмысливанию эпизода, уводил зрителя к любованию самим приемом.

Ошибочно было утверждение, что одним монтажом можно привести фильм к любому содержанию, излишне было увлечение съемками машин, деталей, вещей. Отсутствие человека обедняло содержание кадра. Увлечение монтажным принципом привело киноков к противоречию, к уничтожению смыслового значения кадра, к уничтожению документации. Вне монтажа кадр ничего не выражал, он стал знаком, элементом монтажной фразы. Факт брался без указания места действия, вне времени. Реально действующие лица лишались имени и фамилии. Факт, лишенный датировки, эстетизировался и искажался. А между тем художник, работающий с фактическим материалом, должен ясно понимать, что в искусстве важен не факт сам по себе, а отношение художника к факту, его видение, его партийное осмысливание фактического материала. Это хорошо понял в дальнейших своих работах и Д. Вертов.

Одной из первых выдающихся работ Д. Вертова была «Киноправда», выпущенная в 1925 году, в годовщину

смерти Владимира Ильича Ленина, — «Ленинская кино-правда»⁵³. Этот фильм в трех частях (дело Ленина, похороны Ленина, Ленин жив) был сделан Вертовым величественно, народно. Проникнутый глубокой скорбью, он в то же время был полон оптимистической веры в бессмертие ленинского дела. Фильм оказал большое влияние на всю советскую кинематографию.

С. М. Эйзенштейн, отрицавший влияние работ Вертова на «Стачку», с прямотой и честностью большого художника не раз говорил мне — я уверена, что не только мне, но и своим ученикам по ГИЖУ, — что одна из лучших драматических сцен «Броненосца «Потемкин» — митинг у тела Вакулинчука — сделана под непосредственным влиянием этого произведения Вертова.

Большой и интересной работой была «Шестая часть мира»⁵⁴. Фильм был заказан Госторгом как рекламный. Его снимали под руководством Вертова много операторов в различных местах нашей великой Родины. И сразу же, в процессе монтажа, Д. Вертов расширил задание. Вместо рекламного фильма получился первый документальный публицистический фильм. Фильм был решен поэтически. Надписи, сопровождавшие кадры, демонстрирующие богатства Советского Союза, новый быт, далекие окраины, государственную торговлю, широкие экспортные возможности, воспроизводились в однословном стихотворном сечении, являлись как бы продолжением кадра, сливаясь с ним, удлиняли и углубляли его, придавали поэтическое звучание фильму. Зрительно-образные стихи — вот чем была «Шестая часть мира». Это, конечно, было ново. Это тоже будило творческую мысль.

В 1929 году был создан Вертовым фильм «Человек с киноаппаратом»⁵⁵. В этом фильме не было ни одной надписи. Кадры, осмысленные монтажом, по замыслу Д. Вертова, должны были говорить сами за себя. Он ставил своей задачей в этом фильме утвердить установки киноков. Он стремился показать, что «киноглаз» объектива аппарата может проникнуть во все уголки человеческой жизни. Он подсматривает, подслушивает, берет жизнь врасплох. Весь фильм сделан на обнаженном приеме. Главный герой фильма — оператор М. Кауфман. Он быстр, изобретателен. Он видит и снимает много такого, что нельзя видеть невооруженным глазом. Вертов считал, что объектив аппарата может раскрыть перед зрителем всю сложность противоречий жизни.

Вертов полностью использовал в этом фильме арсенал своих монтажных приемов, чтобы сделать фильм увлекательным и ритмичным. В нем было много блеска, много выдумки, но и много формальной изощренности, нарушавшей силу и правду документа.

Критики утверждали, что этот фильм был чисто формалистическим. И все же даже в этом фильме победна была сила революционной действительности.

Я хочу рассказать о просмотре этого фильма в большом кинотеатре Берлина на Курфюрстендам. Театр был переполнен деятелями искусства и передовой интеллигенцией.

До начала просмотра выступил Д. Вертов. Он говорил на немецком языке. Говорил коротко и сжато о своей Родине, о том, какие задачи ставила группа, осуществившая этот фильм. Просмотр прошел с огромным успехом. Все газеты отмечали революционность, новаторство и смелость этого фильма. После просмотра, на котором был И. Эренбург, он позвал Вертова и меня посидеть с ним в ресторане. В каком-то переполненном людьми зале, аляповато раззолоченном, с многочисленными зеркалами, все время танцевали фокстрот. Время от времени раздвигался потолок и открывал высокое звездное небо. Мы долго говорили о другом небе, о других, родных нам людях. Мы говорили о Родине.

Некоторые историки кино этим фильмом и заканчивают анализ деятельности Вертова в кинематографе. А между тем после него Вертов создал «Симфонию Донбасса»⁵⁶, «Три песни о Ленине»⁵⁷, «Колыбельную»⁵⁸.

Дзига Вертов по приглашению киноорганизаций побывал со своим фильмом «Симфония Донбасса» в Берлине, в Гамбурге, в Бреславле и в Ганновере, затем выехал в Базель. Всюду фильм имел большой успех, но всюду под нажимом печати режиссеру в течение суток предлагалось покинуть город. Из Швейцарии он выехал в Лондон. Там в это время жил Чарли Чаплин. Он пригласил Вертова приехать к нему и показать фильм «Симфония Донбасса».

После просмотра фильма Чаплин написал Вертову следующее письмо:

«Я никогда не знал, что индустриальные фильмы можно так организовать, чтобы они так прекрасно получались. Я рассматриваю этот фильм как одну из самых волнующих симфоний, которую я когда-либо слышал.

Дзига Вертов — музыкант. Профессора должны у него учиться, а не спорить с ним.

Примите мои поздравления,
Чарли Чаплин

Лондон, 17 ноября 1931 г.»⁵⁹

Мне самой уже после Великой Отечественной войны случайно удалось посмотреть отдельные части «Симфонии Донбасса». Впечатление было большое, фильм не только выдержал время, но и приобрел летописную значимость. В монтаже Вертову удалось воедино слить изобразительный материал со словом, музыкой и документально записанными звуками. Все это давало право художнику называть фильм симфонией.

«Три песни о Ленине» — одна из лучших работ Вертова, сделанная с большой взволнованностью. Фильм талантливо сочетал архивные документы и заново снятые кадры с песней, музыкой, звуком. Поэтичен, эмоционален, народен весь песенный склад фильма. Глубоко правдиво выражены радость и скорбь, прекрасен прием записи выступления ударницы Днепростроя.

Сейчас, оглядываясь на творческий путь Вертова, я сожалею, что этот талантливый художник, первый зачинатель документального фильма во всем мире, последние годы своей жизни не ставил больших картин.

Человек он был на редкость чистый сердцем, бескорыстный, без намека, без соринки деячества в вопросах искусства. Все последние годы Д. Вертов раз в месяц делал журнал «Новости дня». Вернулся к работе первых лет своей молодости. Он делал это с тщательностью и требовательностью к себе. Для него, как для настоящего талантливого человека, не могло быть определения «большие» и «малые» дела. Все важно, все ответственно.

У нас, к сожалению, творческие люди кино не только в хронике отличаются одной очень трудной чертой. Отсутствует чувство преемственности. Нет ощущения подхваченной эстафеты искусства, чтобы, ни минуты не останавливая движения искусства вперед, к новым смелым открытиям, не забывать зачинателей и места их в этом движении.

Некоторые из нас думают, что история советской кинематографии начинается только его работами.

Великим примером другого отношения к своим современникам были М. Горький и В. Маяковский. Книга М. Горького о замечательных людях, его переписка и

личные связи с писателями — все это волнующие примеры.

Как чтили и чтут передовые деятели театра своих современников — Станиславского, Немировича-Данченко, Вахтангова...

Дорогой Дзига Вертов! Прекрасна, велика и величава наша Родина, которую ты так любил.

Сколько еще предстоит увлекательных путешествий с киноаппаратом по необъятным просторам нашей страны, по городам и колхозам, заводам и комбинатам, по новым строительствам и новым магистралям, новым морям и по миллионам гектаров распаханых целинных и залежных земель. Сколько прекрасных простых людей снимет киноаппарат!

Творческая мысль движется вперед, растет и ширится.

Советская власть, наша Коммунистическая партия помогают нам расти, дерзать, быть смелыми, ставить перед собой все более и более ответственные задачи и выполнять их с большой художественной силой.

У нас есть в документальном кино прекрасные операторы. Снимать есть с кем. Каждый день приносит значительные темы, которые наиболее ярко могут прозвучать именно в документальном кино.

Сколько прекрасной работы впереди!

И во всем, что было сделано, что делается теперь, во всех открытиях завтрашнего дня твой труд не пропадет. Будет участвовать неизменно.

Поездка в Берлин в 1929 году

В 1929 году, в тот период, когда Дзига Вертов показывал в Берлине «Человека с киноаппаратом», туда съехалась большая группа советских работников кинематографа.

Режиссер Ерофеев⁶⁰ снимал фильм «Берлин», Александр Довженко⁶¹ приехал подготовить свой фильм «Арсенал» для выпуска его в Германии. В Берлине был сценарист Натан Зархи⁶², режиссеры Е. Червяков⁶³, К. Эггерт⁶⁴, известный по фильму «Медвежья свадьба», начальник главреперткома И. Трайнин⁶⁵. Я была послана туда, чтобы осуществить совместно с немецкой коммунистической организацией «Вельтфильм» постановку фильма, рабочее название которого — «Два мира». Впоследствии этот фильм у нас прошел под названием «Сегодня», а в Германии был назван «Тракторы и пушки».

Д. Вертов, А. Довженко, И. Трайнин и я жили в советском пансионе.

Берлин был красив в эти дни. Много зелени, на балконах красная гвоздика, асфальтовые мостовые так накатаны автомобилями, что блестят, как черное зеркало, словно только что политы водой, и отражают по вечерам огни города. Мне это нравилось.

Повезли меня в «Вердер» по сорокакилометровому асфальтированному шоссе. Над рекой среди цветущих яблонь — народное гулянье. Много пьяных, но грубых слов не слышно. Едят сосиски и без конца пьют вино. На обратном пути заехали в Сан-Суси в Потсдаме.

Однажды вечером Марьянов, муж дочери философа Эйнштейна, повел меня к внуку великого Тагора. Молодой, прекрасное лицо, живет бедно, у него гостья — индусская танцовщица в национальном костюме из розового муслина. На лбу красный кружок. Она некрасивая, тихая, но чем-то трогающая и впечатляющая.

С Александром Довженко много говорим. Встреча в Берлине — это начало нашей дружбы. Он рассказал мне содержание фильма «Земля», над которым работал. Я никогда не забуду — так может рассказать ясновидящий. То, что я увидела на экране, повторило его рассказ.

В просмотровом зале «Вельтфильма» несколько раз показали мой фильм «Россия Николая II и Лев Толстой». Смотрели Макс Гельц с товарищами, художник Моголи Наги, архитектор Гропиус с женой, председатель общества русско-германской культурной связи (он же показывал русские фильмы в «Русском дворе»). Фильм всем очень понравился. Появились хорошие отзывы в прессе.

Я ежедневно уезжаю поездом в Нейбабельсберг. Меня сопровождает переводчик. Прекрасным лесом доходит до проходной будки. Там ждет нас пропуск на студию. Работаю я в монтажном цехе, просматривая негативы хроники капиталистических стран, главным образом Америки, и колониальных стран. Выбираю нужные мне для фильма кадры. Мне готовят из них лаванду — дубль-негатив. Ее я пропускаю на экране в просмотровом зале только один раз. Недостающий мне материал досматриваю в фирме «Емелька». В Нейбабельсберге во время перерыва захожу в кантину для режиссеров, чтобы закутить. Однажды находящаяся рядом кантина для актеров наполняется русскими голосами. Узнаю — это белоэмигранты, участники съемки русского фильма-экранизации

повести Л. Толстого. Героя играет Мозжухин⁶⁶. Стройный, в нарядной белой черкеске, тонкая талия затянута серебряным чеканным поясом, кинжал, на голове белая папаха. Он заходит в кантину для режиссеров и подходит к стойке, чтобы выпить. Заговаривает с моим переводчиком: «Вы откуда?» — «Из Ленинграда». И я слышу дикие и оскорбительные для меня слова: «Я не знаю такого города. Вы хотите сказать — Петрограда...» Пауза. «Познакомьте меня с госпожой Шуб...»

— Передайте Мозжухину, что я не хочу быть с ним знакомой.

Он сразу уходит.

В пять часов после работы, когда я иду лесом к вокзалу, мимо меня проезжает роскошная машина. В ней Мозжухин. Он ничего не видит вокруг себя. В машине сидит старик, развалина с потухшими глазами.

Встречаюсь с актерами Гзовской⁶⁷ и Гайдаровым⁶⁸. Они свои люди в торгпредстве. Гзовская еще очень хороша. Я и Вертов обедаем у них. Затем едем в кино клуб. Там все пьяны, танцуют фокстрот, ничего интересного.

В один из вечеров у нашего работника из торгпредства Гзовская прекрасно читает стихи и отрывки из своих ролей. Она и Гайдаров со дня на день должны уехать в Советский Союз.

По вечерам хожу в маленькие театрики, где демонстрируются фильмы Чаплина. Просмотрела много его небольших картин. Из больших два раза смотрела «Цирк» и «Золотую лихорадку». Впечатление огромное.

Познакомилась с художником Гансом Рихтером. Это левый художник, интересующийся кинематографией. Одновременно познакомилась с Моголи Наги. Он оформляет спектакли, поставленные Брехтом. У Брехта смотрю «Трехгрошовую оперу». Впечатление большое.

Моголи Наги увлекается фотографией. Он подарил мне прекрасный портрет Маяковского. Зовет к себе в гости. Приезжаем к нему: А. Довженко, Д. Вертов и я. Угощает кофе и русской водкой вместо ликера. Находит всех нас красивыми. Какой-то пианист-дадаист, серьезный, поднял крышку у рояля и играл на струнах, а ногами ударял по клавишам. Еле удерживаюсь, чтобы не рассмеяться. Нам всем это чуждо и ненужно.

Марьянов, Вертов и я в гостях у Ганса Рихтера. Он живет за городом, в Грюнвальде. Много гостей. Среди них нам всем очень нравится художник-фотограф Грэффс.

Архитектор Гропиус зовет меня и Вертова к себе в гости. Он принимает нас в красиво убранной комнате. Современная мебель. В комнате много цветов — лиловых ирисов. Потом ведет нас в свою мастерскую и показывает нам макет нового театра. Интересно.

Смотрела с Вертовым первые тонфильмы. «Сумбарина» и «Поющий дурак».

В театре Пискатора смотрим в его постановке «Риволен» и «Асфальт». Пискатор и Ганс Рихтер, когда к власти пришли фашисты, недолго жили и работали в Москве на студии «Межрабпом».

Смотрим много картин: «Жанну д'Арк», «Атеистку», картины Штрогейма, «Человек и масса», «Великий парад», «Свадебный марш», картины с Гретой Гарбо.

Делаю для фильма дополнительные съемки Берлина, забираю с собой купленный и заснятый материал и возвращаюсь на Родину для большой съемки.

Мы снимаем многое: Карелию, Кивач-озеро, деревни с деревянными избами с удивительно раскрашенной резьбой. Снимаем знойный юг, чайные плантации Чаквы, Баку, порты, разгрузку тракторов и комбайнов, колхозы, индустриальные гиганты и многое другое.

Как всегда, со мной работает Л. Фелонов⁶⁹. К этому времени он может быть назван вторым режиссером. Я ему поручаю ответственные съемки. Он справляется прекрасно.

Просмотр готового фильма в Берлине происходит без меня, в «Стелла-Паласе». Большая толпа — больше, чем может вместить зал, рассчитанный на три тысячи человек. Многим желающим не удается попасть в зал. Скандал. Вмешательство полиции. Демонстрируется мой фильм «Сегодня» под немецким названием «Тракторы и пушки».

Газета «Берлин ам морген» дает о фильме следующий отзыв: «Тракторы и пушки». Марксистский монтаж. В первый раз в «Стелла-Палас» «Межрабпом» дал возможность увидеть, как можно из отдельных документальных съемок благодаря искусству компоновки создать цельное, живое произведение. Нужно сказать, что монтажная форма является новым, очень важным видом искусства... Этот фильм документально показывает профиль сегодняшнего мира. Пять шестых и одна шестая мира противопоставлены друг другу... Это есть полет через все слои капиталистического общества в захватывающем темпе и вместе с тем в художественной замкнутости. Эпизоды так тесно и последовательно переходят один в другой,

что они и зрительно так же тесно связаны, как и внутренне. Пять шестых мира, но с другой стороны социалистическое строительство, документы самоотверженности масс, пятилетний план и создание нового мира.

Эта фильма сделана не в угоду мелкому пацифизму. Пушки нужны и для того, чтобы защищать тракторы.

Фильма поучительна и напряженно смотришь ее до последнего момента. Возбуждает без танцовщиц, захватывает без детективов, экзотична без индийских танцев, романтична без снов».

Газета «Фильм курьер» писала: «...произведение «Тракторы и пушки» о хозяйственном строительстве в СССР и пятилетнем плане снова представляет случай убедиться в виртуозности монтажного искусства русских. В фильме прекрасная концепция профиля капиталистического мира. Оптическое ревью (обозрение) — тракторы против пушек. Немые кадры заговорили.

Фильма сделана блестяще и производит впечатление благодаря силе убеждения...»

И, наконец, «Вельт ам абенд»: «Самое волнующее, захватывающее, напряженное, потрясающее из всего того, что в последние годы показали экраны мира, — это «Тракторы и пушки». Это документальное обозрение. Именно документальность возвышает и во много крат увеличивает ценность этой работы. Никто не может сказать, что все показанное неправда. Здесь никто не может отрицать, никто не может исправлять. Никто не смеет говорить о тенденциозности. То, что показывается, — есть.

Много охватывающая и совершенно игнорирующая дешевые приемы воздействия фильма. Диалектически точно сформированный монтаж фильма всех захватил».

Общественный просмотр фильма «Сегодня» был устроен в Москве в кинотеатре «Арс» на улице Горького. Просмотр прошел с большим успехом. Это был мой последний немой фильм.

Начало славы советской кинематографии

В конце 1924 года С. М. Эйзенштейн ушел из Пролеткульта. Между ним и руководством Пролеткульта намечались существенные расхождения.

На постановке фильма «Стачка» сказались порочные пролеткультовские установки в понимании роли «массы»—

коллектива и роли личности в коллективе, а также вредное отрицание искусства прошлого в целом. Партийная и общественная оценки достоинств и недочетов «Стачки» сыграли свою оздоровляющую роль. Эти высказывания имели для Эйзенштейна большое значение.

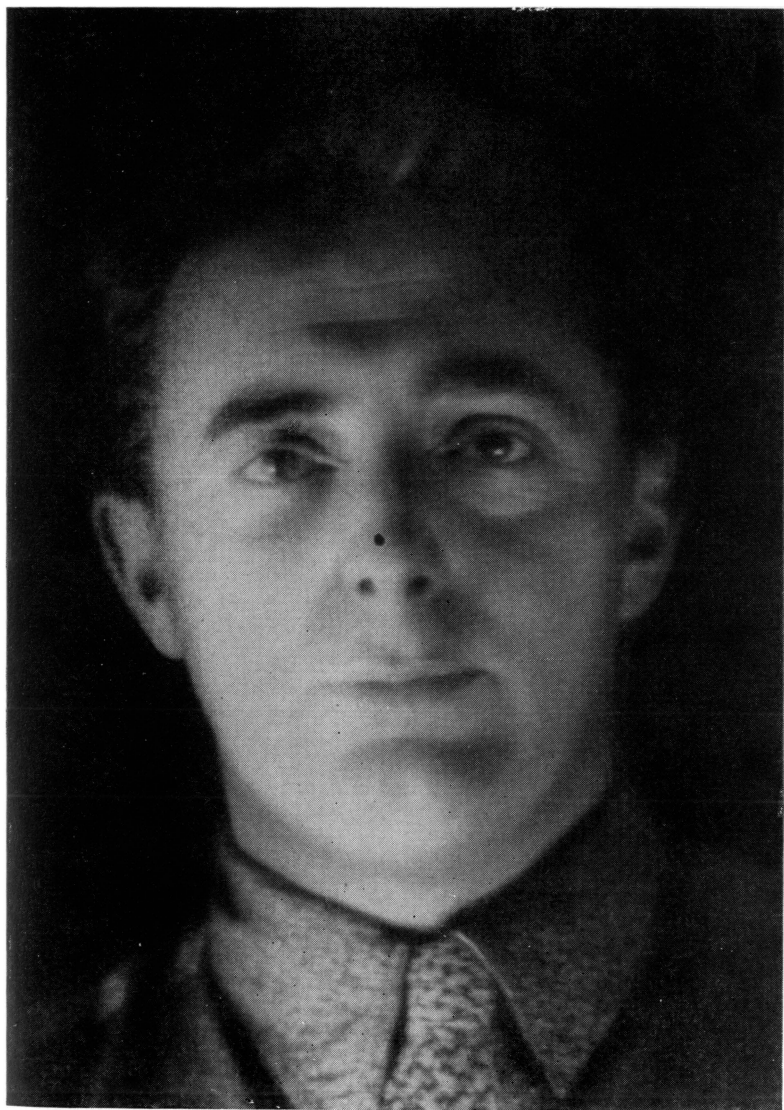
С. М. Эйзенштейн приступил к работе над большим монументальным фильмом по заданию юбилейной комиссии при Президиуме ЦИК СССР по празднованию двадцатилетия революции 1905 года. Рабочее название фильма — «1905 год». Сценарий был поручен Н. Ф. Агаджановой⁷⁰. С. М. Эйзенштейн собирался производить съемку в Москве, Ленинграде, Одессе, Севастополе, Тифлисе, Баку, Батуми, Средней Азии, на Кавказе, в Сибири, в Тамбовской губернии, в Иваново-Вознесенске и во многих других местах. По-прежнему он считал, что единая революционная масса пролетариата будет главным действующим лицом.

Задуманы были очень сложные по техническим условиям съемки: ночные пожары, железнодорожные забастовки, съемки флота, бой при Цусиме, крестьянское движение и много других крайне сложных эпизодов. Оператором вначале намечался кроме Э. Тиссэ А. Левицкий, о котором Эйзенштейн был очень высокого мнения, но снял фильм один Тиссэ.

Это закрепило творческое содружество, начавшееся в «Стачке», на многие годы.

Юбилейная комиссия ЦИК придавала большое значение этому фильму и, понимая все трудности работы по его осуществлению, разрешила снимать целый год, но ставила непременным условием дать к 20 декабря 1925 года хотя бы один законченный эпизод для демонстрации в дни двадцатилетия революции 1905 года.

23 ноября в газете «Кино» сообщалось, что Эйзенштейн вернулся из экспедиции с ассистентами М. Штраухом⁷¹ и А. Левшиным⁷² и сразу же приступил к монтажу. Последними перед приездом в Москву были сняты сцены на броненосце «Потемкин», история событий на котором стала сюжетом фильма. Съемки производились в Одессе и Севастополе. Ассистенты Г. Александров⁷³, А. Антонов⁷⁴ и М. Гоморов⁷⁵ с оператором Э. Тиссэ остались доснять отдельные монтажные куски. Всего было снято пять тысяч двести метров. Монтаж и досъемки в павильоне, производившиеся Эйзенштейном во время монтажа в Москве, заняли двадцать один день.



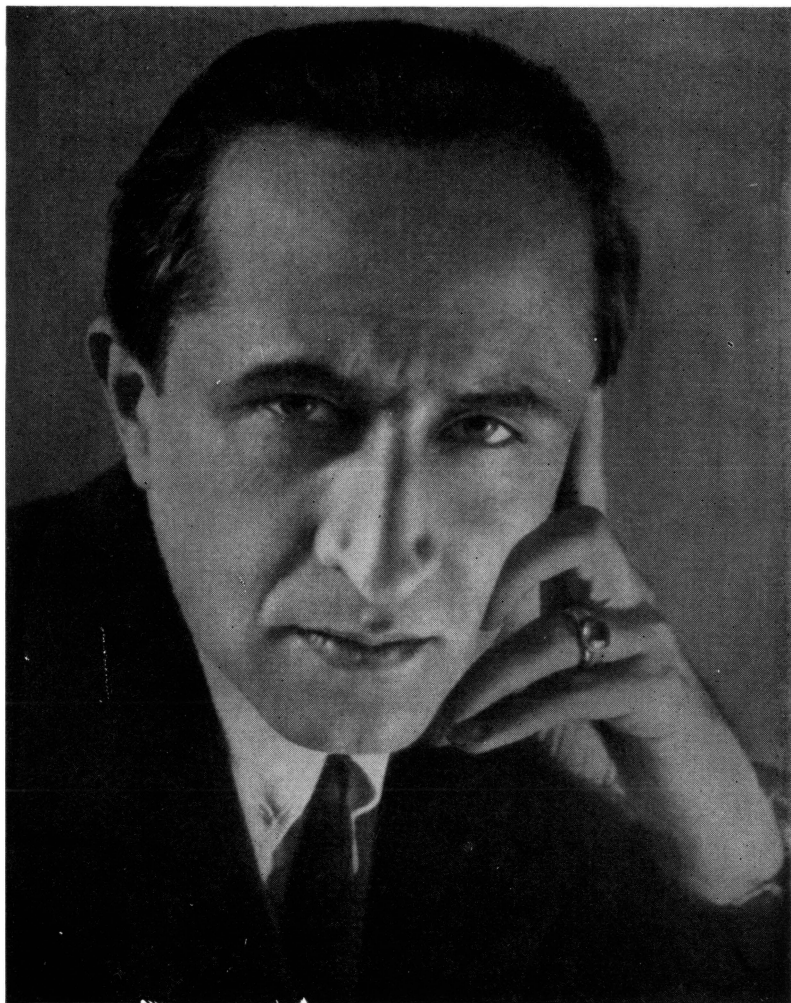
Дзига Вертов



М. Кауфман на съемке фильма
«Человек с киноаппаратом»



И. Копалин и С. Пумпянская
в монтажной



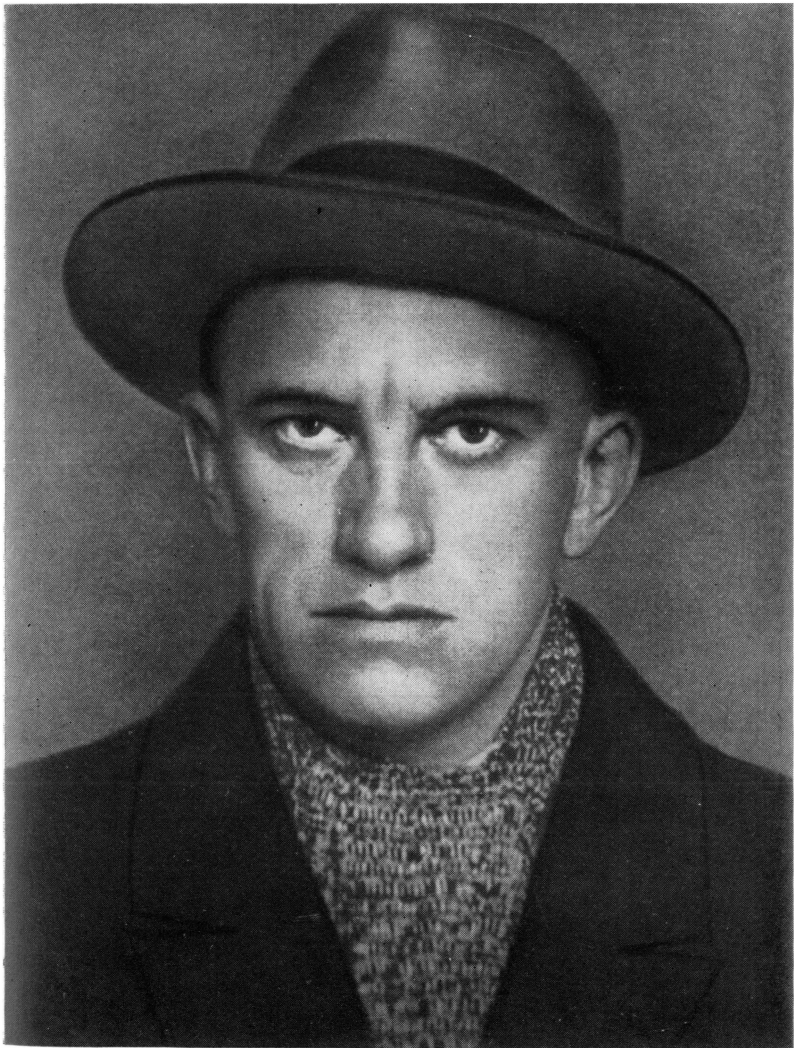
Л. Кулешов



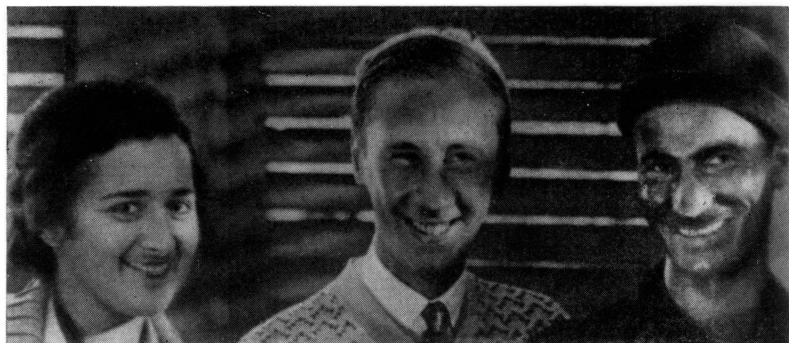
А. Хохлова (этюд)



С. Эйзенштейн

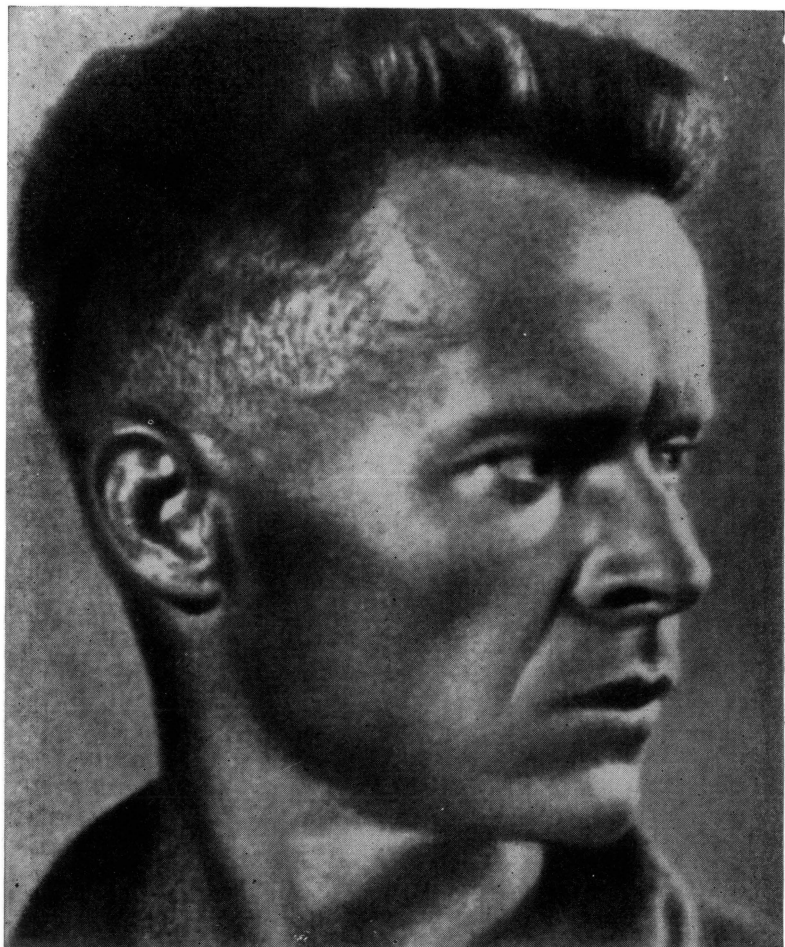


В. Маяковский



**Н. Вачнадзе, С. Юткевич,
Н. Шенгелая**

С. Эйзенштейн и Э. Шуб



А. Довженко



Ната Вачнадзе



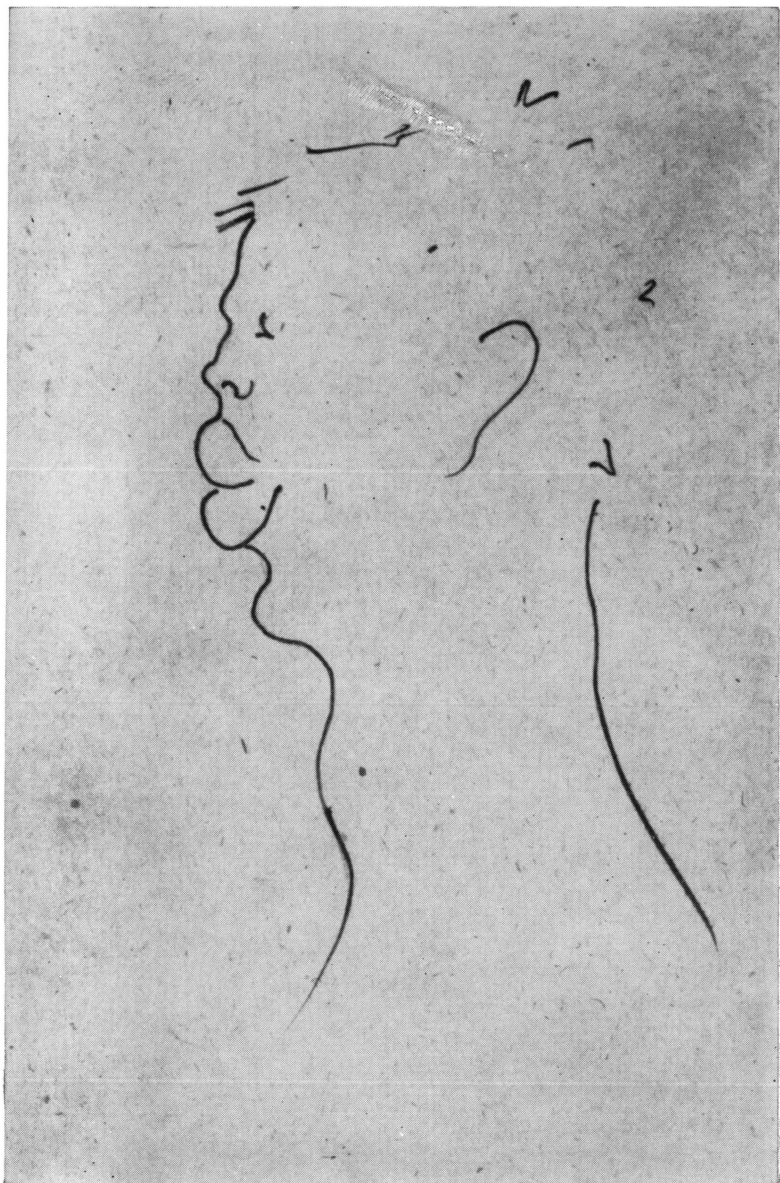
Н. Шенгелая



Йорис Ивенс



Вс. Вишневский



Н. Охлопков (дружеский
шарж С. Эйзенштейна)



И. Эренбург, С. Маршак
на книжном базаре. Москва. 1944



А. Фадеев

Эйзенштейн выполнил обязательство — 21 декабря «Броненосец «Потемкин» — так был назван режиссером этот фильм — был продемонстрирован на юбилейном вечере в Большом театре. Задание было блестяще выполнено. К своему первоначальному замыслу Эйзенштейн больше не возвращался.

В начале 1926 года фильм был выпущен на экраны Союза.

Таковы даты осуществления этого выдающегося произведения советской кинематографии. С этого момента начался поворотный пункт в истории советского кино. Советским художником-новатором вдохновенно, смело был сделан фильм большой революционной силы, большого организующего революционного воздействия.

Это произведение сыграло огромную роль в развитии не только советского, но и мирового кино. И шествие его по экранам не ограничилось только Советским Союзом, а было триумфальным во всех странах.

О «Броненосце «Потемкин» столько писали, что мне трудно сказать что-нибудь новое. Это бессмертное произведение любимо советским народом до сих пор, несмотря на то, что мы так далеко шагнули вперед. Кинематографию за эти годы обогатили звук, цвет. Мы накануне того, что наши фильмы будут демонстрироваться на широком экране, что изображение и звук будут стереоскопическими. Еще тысячу чудесных открытий предстоит осуществить кинематографу. Мы стоим у порога их. Но «Броненосец «Потемкин» всегда будет первым этапом этого прекрасного пути, и красный флаг на мачте победившего броненосца, по требованию режиссера окрашенный в красный цвет, всегда будет знаменовать начало этого победоносного шествия советского кино. Только с именем Эйзенштейна связано режиссерское осуществление этого фильма. «Броненосец «Потемкин» — режиссер С. М. Эйзенштейн. Так начался новый этап истории советского кино.

Спустя несколько месяцев еще одно выдающееся произведение обогатило советское киноискусство. В октябре 1926 года на экранах Советского Союза появилась картина «Мать» — экранизация классического произведения Максима Горького. Фильм тоже о революционном движении и жестоком подавлении его царизмом. Сценарий был создан безвременно ушедшим от нас талантливым сценаристом Натаном Зархи. Режиссер — Всеволод Пудовкин и молодой прекрасный оператор — Анатолий Головня⁷⁶.

Впечатление от этого фильма было огромно. Актеры Н. Баталов⁷⁷, А. Чистяков⁷⁸, В. Барановская⁷⁹ своей неповторимой реалистической игрой волновали сердца, держали в напряжении зрителей от первого до последнего кадра. Сразу стало ясно, что в лице В. Пудовкина мы имеем первоклассного мастера, умеющего создавать вдохновенные образы и извлекать из игры актеров самые сложные душевные движения. Кроме того, он показал себя первоклассным художником в композиции кадров, в монтаже. Этот фильм был новым мировым триумфом советской кинематографии. Вскоре появился второй фильм В. Пудовкина, Н. Зархи и А. Головни — «Конец Санкт-Петербурга» с участием выдающегося актера И. Чувелева⁸⁰, исполнявшего роль темного крестьянского парня, который прошел сложный путь к революции, к участию в борьбе за ее победу.

В 1925—1928 годах появился целый ряд фильмов, положивших начало яркого пути советской революционной кинематографии. Это раньше всего «Звенигора» Александра Довженко. Фильм с печатью особого своеобразия, отмеченный чувством юмора и неисчерпаемым воображением, поэма о своей родине Александра Довженко. «Ленинская киноправда» Д. Вертова прошла на экранах Союза до «Броненосца «Потемкин». Вскоре на экранах появился фильм «С. В. Д.» по сценарию Ю. Тынянова⁸¹ молодых режиссеров Г. Козинцева⁸² и Л. Трауберга⁸³. Этот фильм обрадовал не только талантливостью режиссеров, преодолевающих формалистические увлечения предыдущих фильмов «Чертовое колесо» и «Шинель», но и талантливостью молодых киноактеров, исполняющих главные роли: С. Магарилл⁸⁴, П. Соболевского⁸⁵, С. Герасимова⁸⁶, Я. Жеймо⁸⁷, О. Жакова⁸⁸ и других. Безусловно, были отмечены талантливостью и первые работы Фридриха Эрмлера⁸⁹. «Парижский сапожник» пользовался большим успехом у советского зрителя.

Я говорю о тех фильмах, которые были по разным признакам дороги мне и заставили меня пересмотреть мои во многом неверные представления о том, по какому пути должна идти советская кинематография. Вопрос о необходимости игрового, то есть с участием актеров, художественного фильма был решен для меня бесповоротно.

Помню общественный просмотр «Броненосца «Потемкин» в Художественном кинотеатре на Арбатской площади.

Вход в театр был декорирован. Большой броненосец был укреплен на фасаде здания. Вся группа, кроме С. М. Эйзенштейна, была в матросских костюмах. Вокруг театра собралась огромная толпа. Пробраться внутрь здания было просто трудно. После окончания сеанса я долго еще стояла в фойе, не в силах успокоить свое взволнованное фильмом сердце. Было радостно от сознания, что я присутствовала при рождении выдающегося художника и видела прекрасный художественный фильм огромного революционного, большевистского накала. Я вышла почти последняя из здания театра. У двери стоял С. М. Эйзенштейн и пристально смотрел на меня. После «Стачки» мы долго не виделись. Я внутренне была обижена. Как-то само собой вышло, что, увидя его, я подошла к нему, жала его руку, говорила бессвязные слова восторга. С. М. Эйзенштейн был очень обрадован. Он сказал мне, что стоял и ждал меня, что теперь его радость ничем не омрачена, «значит, снова дружба и без всяких обид». Так и было. Мы научились не обижаться друг на друга даже при очень трудных для нашей дружбы испытаниях.

Группа киноработников и критиков, любителей так называемых психологических драм, утверждала, что «Броненосец «Потемкин» труден для восприятия широкого зрителя, особенно для понимания крестьян.

Был устроен просмотр в Доме крестьянина. Критики были биты. Двадцать крестьян-ходовков дали высокую оценку фильму, утверждали, что он более чем понятен. Они считали, что этот фильм особенно важно показать деревне, так как многие крестьяне не представляют себе, как происходила революция в городах. Кроме того, они отмечали, что фильм «очень красив, показывает море, матросскую жизнь, вызывая подъем настроения, даже слезы вызывает». И что было особенно интересно и неожиданно — это утверждение, что «крестьянам он нужнее, чем рабочим». Отчет об этом просмотре был опубликован в газете «Кино» 16 марта 1926 года. Все это радовало С. М. Эйзенштейна. В нем рождались планы за планами.

Так естественно, что этот период новаторских открытий в кинематографии, сознание, что советская кинематография — подлинное большое искусство, доступное широким массам, молодость талантливых товарищей, которые горячо и успешно работали в кино, родили и во мне желание попробовать свои силы. Пять лет труда, учебы в кинематографии как будто давали мне право на это.

Что же делать? За что браться?

Ясно, что не только хронике, не только ей одной принадлежит право выражать нашу эпоху.

Ясно, что работа и в хронике должна стать художественным трудом. Хроника кроме этого может стать историком, глубоко партийным летописцем нашей эпохи.

Ясно — целый ряд тем может быть наиболее ярко выражен хроникой.

Чем подтвердить это? Вот Эйзенштейн и Пудовкин воспроизвели в своих фильмах события революции 1905 года, создали незабываемые образы и показали судьбы людей, делавших эту революцию, и тех, кто жестоко расправился с нею.

А хроника... Пусть Февральская революция из-за тяжелых условий тех лет снята серо, с разрядами на негативе, пусть мало снят Великий Октябрь, но это подлинные съемки тех дней. Историческое их значение трудно преувеличить.

Вот лежат передо мной найденные после тщательных поисков списки хроник дореволюционной России начиная с 1905 года и кончая первой империалистической войной. В моих руках списки не только русских хроник, но и «Патэ», «Гомона», «Эклера», американские хроники. Отделения этих фирм были в России. И, что совершенно является для меня неожиданным, — узнаю: последний русский царь имел своего кинооператора и много снимался. Но где эти хроники? Как их найти? Что снято? Как получить доступ к обнаруженным в списках хроникам? Как получить разрешение на поиски неизвестно где находящих материалов?

К этому времени я была переведена с 3-й фабрики у Брянского (теперь Киевского) вокзала на 1-ю фабрику на Житной улице. Там тоже был крошечный съемочный павильон, больше похожий на фотоателье. Директор фабрики И. П. Трайнин, впоследствии академик, на все мои предложения отвечает «нет». Он не представляет себе, как можно из разрозненных кусков хроники, снятых в разные годы и многими организациями, сделать тематически осмысленный фильм. Я должна продолжать монтировать художественные игровые фильмы, должна пробовать свои возможности, снимая фильмы с актерами.

Отправляюсь в Совкино к П. А. Бляхину⁹⁰. Прекрасный для того времени фильм «Красные дьяволята» по его сценарию, вышедший еще в 1923 году, принес нам

большую радость. Вместе с ним работал В. Б. Шкловский.

Разговор был длинный, приходила несколько раз. Они заинтересовались моим предложением, считали, что сто́ит попробовать, решили помочь мне и помогли. Убедили И. П. Трайнина. И вот начались мои поиски материала. Дни разочарований и неожиданных радующих открытий.

Мне отвели отдельную комнату. В течение дня я пропускала через моталку много метров позитива и негатива. Все новые и новые коробки приносил мне Л. Б. Фелонов, который был моим ближайшим и неизменным помощником во всех моих последующих работах. Так я просмотрела все хроники, которые нашла в Москве. Это было недостаточно для фильма. Разговаривая с операторами, я установила, какие хроники мной не обнаружены и где их можно искать.

В конце лета 1926 года я поехала в Ленинград. Там было еще труднее.

Весь ценный негатив и позитив военной и дореволюционной хроники хранился в сыром подвале на Сергиевской улице. Коробки покрылись ржавчиной. На пленке во многих местах от сырости отходит эмульсия. Многих кадров, значившихся в списках, в действительности не оказалось.

Ни одного метра негатива и позитива ленинградской хроники февральских дней не обнаружено, а между тем на мое требование выдать мне документ, что февральской хроники в Ленинграде нет, мне ответили отказом. Целый ряд старых киноработников все же утверждал, что кадры хроник Февральской революции должны быть, и были предположения, что часть их находится в частных руках. Я поставила в известность об этом И. П. Трайнина. Совкино приняло меры, чтобы помочь мне обнаружить весь находившийся в частных руках в Ленинграде киноматериал. Работа пошла лучше.

Вся собранная мною историческая хроника была сроч-но перевезена в сухое помещение (Владимирская улица, отделение Совкино). В поисках материала мне удалось установить, что часть наших хроник ушла в Америку. В Ленинграде мне очень помог старый работник хроники товарищ Хмельницкий. Он сразу по-товарищески во всем стал помогать мне. Мы вместе с ним развешивали пленку с отсыревшей эмульсией и терпеливо ее сушили. Он делал все, чтобы обнаружить имеющиеся в архивах Ленинграда хроники. Однажды он принес мне стопку коробок. Это ста-

рая царская контрреволюционная хроника, сказал он, не знаю, пригодится ли она вам. Таких коробок у нас много.

Это оказался личный архив последнего, утонувшего в народной крови маленького и злого царя Николая II. Хроники (больше всего негативы) оказалось около двадцати тысяч метров. Все было хорошо снято. Николай и его супруга любили сниматься. Они сняты в домашней обстановке, на парадах, маневрах, смотрах гвардейских полков, на флоте, в Москве, Петрограде, Ялте, в заграничных путешествиях, в поездках по стране, на открытиях памятников, вместе с черносотенными министрами, в кликушеских религиозных шествиях, даже в Саровской пустыни.

Из всего просмотренного материала мне было разрешено отпечатать и взять с собой самое ограниченное количество негатива с обязательством безусловно его использовать. Я все обещала.

Ленинград. Великий город Ленина. Я была там впервые после революции. В свободное от работы время ходила по всем историческим местам — Смольный, площадь Зимнего, Финляндский вокзал, Марсово поле, особняк Кшесинской. Ходила по набережным, простаивала подолгу у Биржи и на мостах у Инженерного замка, была в Русском музее и Эрмитаже.

Ленинград ранней осенью неповторимо прекрасен. Так и повелось с тех пор, что, приезжая туда, я избегаю трамваев, автобусов, машин. Какой-то необыкновенный строй мыслей охватывает меня. Хожу, наслаждаясь величием и красотой. В этот приезд у меня еще не было в Ленинграде хороших товарищей и друзей. Это пришло позже. И все прогулки я совершала в одиночестве. Я ловила себя на том, что мысленно иногда произношу строчки Пушкина — они сами собой напрашивались.

За два месяца я просмотрела шестьдесят тысяч метров. Для фильма отобрала пять тысяч двести метров. В фильм вошло тысяча пятьсот метров. Мною был снят целый ряд исторических документов, газет, вещей и проделана лабораторная обработка целого ряда кадров.

Фильм в семи частях с надписями имел тысячу семьсот метров. Совкино приняло все меры, чтобы хроника, которая была снята Скобелевским комитетом⁹¹ и Всероссийским фотокиноотделом и продана в Америку, была закуплена и возвращена обратно.

Фильм был готов вовремя, к десятилетию Февральской революции. Рабочее его название было «Февраль». Я ни-

кому его не показывала, пока все не было готово. Консультировал фильм и надписи к нему сделал сотрудник Музея Революции М. Э. Цейтлин⁹², редактировал надписи И. П. Трайнин.

В монтаже я стремилась не абстрагировать хроникальный материал, утвердить принцип его документальности. Все было подчинено теме. Это дало мне возможность, несмотря на известную ограниченность заснятых исторических событий и фактов, связать материал смыслово так, что он воскрешал годы до революции и дни февраля.

И вот наступил день приема фильма. Пришел И. П. Трайнин — это, должно быть, был единственный директор, который никогда не требовал от режиссеров показов ему фильмов, пока режиссеры не находили это для себя возможным. Но я-то была для него начинающей. В зале были С. М. Эйзенштейн, В. И. Пудовкин и многие другие. Я так волновалась, что ничего не помню. Не помню ни одной реплики. Запомнились аплодисменты после той части фильма, которая шла под титром «Мировая бойня». Все было в порядке, фильм был принят.

Трайнин тут же дал другое название фильму — «Падение династии Романовых» — и сам придумал большой плакат для рекламы: двуглавый орел, накрест зачеркнутый двумя толстыми красными линиями. Эйзенштейн радовался так, как будто был принят его фильм. Эту способность радоваться успеху товарищей он сохранил до конца своих дней.

В эти же дни был получен большой ящик советских хроник, закупленный Амторгом в Америке. Я немедленно приступила к разбору материала. Среди разных хроник, имеющих летописное значение, я вдруг обнаружила негатив никому до сих пор не известных кадров В. И. Ленина. Есть предположение, что некоторые из них сняты в Москве американским кинооператором. Кадры эти следующие:

- 1) говорящий В. И. Ленин — крупно во весь экран, снятый у себя в кабинете в Кремле;
- 2) В. И. Ленин у себя в кабинете за письменным столом;
- 3) В. И. Ленин, с кем-то беседующий (крупно);
- 4) В. И. Ленин, сидящий на диване рядом с Н. К. Крупской. На руках у него кошечка;
- 5) В. И. Ленин один на диване, с кем-то разговаривающий. На руках у него кошечка;
- 6) В. И. Ленин, стоящий у окна, — первым планом.

Радость моя была огромна. Эти кадры так живо воспроизводили образ Владимира Ильича в часы его деятельности и редкие минуты отдыха.

И. П. Трайнин немедленно позвонил в Институт В. И. Ленина. Все кадры после снятия дубльнегатива были по описи и акту переданы в Институт. Впервые они были широко обнародованы в моем фильме «Великий путь». Фильм был выпущен на экраны Советского Союза к десятилетию Великой Октябрьской революции.

И вот наступили для меня решающие дни. По Москве расклеены огромные плакаты, в газетах появляется реклама:

«ПАДЕНИЕ ДИНАСТИИ РОМАНОВЫХ»

Работа Э. И. Шуб.

С 11 марта во всех больших кинотеатрах Москвы».

У касс стоят очереди.

В правлении Совкино в эти дни состоялся закрытый просмотр фильма. Присутствуют представители Агитпропа ЦК, Коминтерна, директор Музея Революции, заместитель наркоминдела М. М. Литвинов, старые большевики, представители прессы. Картина принимается взволнованно. М. М. Литвинов говорит: «Замечательный фильм. Его необходимо послать за границу». Присутствующие на просмотре расценили фильм как значительное явление советского кино, как новую победу кинохроники.

Высказал свое мнение о кинофильме и А. А. Фадеев в докладе на съезде пролетарских писателей в 1928 году: «Каким образом применяется теория «точной фиксации фактов» на практике? Есть такой режиссер Дзига Вертов. По всей вероятности, он человек талантливый, но, создавая свою картину «Шестая часть мира», он лефовски ортодоксально избегал всякой философии и вместо «Шестой части мира» представил такую эклектическую мешанину, такое поверхностное смешение фактов, что получилась просто скучная картина... Лефовцы любят ссылаться на прекрасные киноработы Эсфири Шуб, представляющие монтаж старых, дореволюционных фильмов. Но лефовцы не видят того, что Шуб шла по линии искусства, а не по линии простой фиксации фактов, потому что она приводила факты в определенную систему, брала наиболее типичные и тем самым превращала их в художественные символы...»

Подготовив это выступление к печати, А. А. Фадеев обращается к читателям со следующими словами:

«К сведению читателей. Автор предупреждает, что далее следовала цитата, по которой он не видел бы «ничего плохого» в том, если бы Э. Шуб дополнила недостающие в старых кинохрониках моменты для «целостного изображения падения династии Романовых» — актерской игрой.

Это свидетельствует, что автор в те годы уже кое-что понимал, а кое-что совсем не понимал, и поэтому он этой дискредитирующей его, а не Э. Шуб, цитаты... не приводит».

Посылая эту выписку, он сообщал в письме ко мне: «...выдержку даю в той же редакции — за резкость характеристики Вертова извиняюсь...»⁹³.

Я хожу по кинотеатрам, и глаза мои не отрываются от зрительного зала. На экран я не смотрю. Фильм я знаю наизусть.

Советский зритель. Как он принимает мою первую работу? На нем я проверяю себя и учусь. Он, зритель, решает сейчас, выполнила ли я поставленную перед собой задачу. Фильм нравился. Я чувствовала глубокое удовлетворение.

Владимир Маяковский

В начале 1927 года, когда на экранах демонстрировался фильм «Падение династии Романовых», однажды вечером раздается телефонный звонок.

Подхожу. Слышу голос Владимира Маяковского — он приглашает меня приехать к нему в Гендриков переулок, не откладывая, не раздумывая. «Смущаться нечего — все свои. Выходите сейчас же». Беру извозчика. Еду. Радует первая близкая встреча с любимым поэтом.

Тысячи москвичей и приезжающих из всех республик нашей Родины и зарубежные наши гости хорошо знают эту небольшую квартиру в тихом Гендриковом переулке (улица Маяковского в районе Таганки).

Теперь это музей. С печатью музейной тишины и редкими тихими голосами. Так я думаю. Я ни разу не была в этом музее, чтобы ничем не нарушить мои воспоминания об этом доме. Все в нем было полно кипучей жизнью, молодостью и дерзанием. И все было предельно скромно. В первой комнате стоял четырехугольный стол, вокруг

стола стулья. Над столом яркий свег лампы под абажуром, у стен — деревянные скамейки, обтянутые бумажной тканью. Какой-то небольшой шкаф с посудой и одно кресло в углу. Из этой комнаты дверь в небольшой рабочий кабинет поэта. Шведский письменный стол, книжный шкаф, диван, обтянутый кожей, кресло. Все. На стенах никаких украшений. За столом сидело человек двенадцать-пятнадцать. Маяковский был весел, сверкал добрыми большими глазами, голос был мягок, низок, негромок до журчания. Он все больше слушал других. Все это для меня было неожиданно. Значит, он может быть и таким. Запомнились О. М. Брик, Л. Ю. Брик, поэт Н. Н. Асеев, С. М. Третьяков⁹⁴, В. Б. Шкловский, А. М. Родченко, С. И. Кирсанов, В. О. Перцов, В. Ф. Степанова; были там совсем юная Клава Кирсанова, синеглазая Ксана Асеева и Ольга Третьякова... В общем, был «Новый Леф» почти в полном составе.

Мое внимание привола Лиля Юрьевна Брик — розовая, со светло-коричневыми глазами, с огненно-золотистыми волосами, с нервными движениями пальцев выразительных рук. Слежу за ней. Скромная еда на столе кажется праздничной, квартира уютной. Идет непрерывающийся оживленный разговор. Легко переходят с одной интересной темы на другую.

Лиля Брик умеет слушать других. Улыбкой, одним словом, выражением глаз, иногда чуть-чуть нервным смехом поднять значение кем-нибудь сказанных слов.

Чашка чая, полученная из ее рук, казалась очень вкусной, такого чаю нигде не выпьешь. Она прикасалась к вещи, и весь абрис вещи был как будто только сейчас ею вылеплен.

В центре всего для всех — поэт Владимир Маяковский.

В этот вечер читались стихи. Маяковский свои не читал. Черпали из большой хрустальной вазы какой-то напиток с ломтиками фруктов. Выпили за начало моей режиссерской деятельности.

О. М. Брик, Н. Н. Асеев, В. Б. Шкловский объясняют мне, почему хорошо то, что я сделала. Мне было весело: они по-товарищески говорили, как этот фильм утвердил значение хроники, считая, должно быть, что, работая над ним, я сама никаких задач себе и не ставила. Запомнилось, что Маяковский сказал мне примерно следующее: хорошо вы осмыслили весь материал, особенно хорошо то, что вы по существу контрреволюционный материал (он

имел в виду царскую хронику) повернули так, что она звучит революционно обличающе.

С этого вечера я стала почти каждую неделю бывать в Гендриковом переулке.

Я попытаюсь, как это ни трудно, дать образ поэта в кругу своих близких и товарищей в период наибольшего расцвета его творческих сил — вскоре после опубликования его гениальной поэмы «Владимир Ильич Ленин».

Владимир Маяковский предельно выразил себя в своем творчестве. На всем труде поэта лежит печать гениальности, новаторства и великой внутренней правды.

Он для нас стоит в ряду с Пушкиным, Лермонтовым, Некрасовым. Мы гордимся им. На путях нашей жизни, как и они, он — наш спутник.

Основное содержание его поэзии — социалистическая Родина, народ, великая партия, коммунистическое будущее, роль поэта, его организующее участие в народном, трудовом строю.

Он ненавидел все реакционное, всех наших врагов — явных, тайных и маскирующихся. Его сатира на врагов народа, на пошлость и мещанство была сокрушительно разящей.

«Хочу делать социалистическое искусство», — писал поэт еще в своей ранней автобиографии.

Интересы рабочих, новая жизнь, строящаяся под руководством партии рабочими, крестьянами, всем народом, социалистический труд — этим был наполнен его день.

Прекрасна и лирика поэта — горячая, страстная, радостная и трагедийная.

Все чувства в нем были огромны. Все вмещало его сердце. И огромную, всегда активную любовь, и бурную испепеляющую ненависть к врагам, и солнечное предвидение грядущих дней.

Он, большой, шагал по улицам, площадям и бульварам Москвы как по своему дому: «Улица — моя, дома — мои!»

Его голос звучал в переполненных аудиториях, на заводах и в клубах, в домах отдыха рабочих и крестьян не только в Москве, но и во многих городах нашей Родины силой многоголосого оркестра, мощью хора, величавым звучанием органа.

Не было предела разнообразию оттенков его голоса. Все было в нем: мощный призыв, радость и ненависть, сарказм, шутка и мужественная лирика.

Он был молод и был любимым поэтом всего молодого, жадно строящего новую жизнь, пламенно верующего в наше завтра.

Поэтому нет и сейчас ни одного волнующего наш народ события, на которое не нашлись бы его поэтические строчки, написанные как будто сегодня, час тому назад.

И вот этот большой человек со сложным поэтическим миром гения ходит по своим небольшим комнатам, среди близких и товарищей, и комнаты от его огромного роста кажутся совсем маленькими. Но в них хорошо всем. Всем есть место. Для всех есть внимательный взгляд, и улыбка, и приглушенный вибрирующий голос. И никакой суеты. Никакой натянутости. Он другой, но и такой же, каким видит слушающий и читающий его народ.

Всегда искренняя внимательность к работе и к словам товарищей. Особая внутренняя чистота.

Он был прямой, требовательный и строгий по отношению к окружающим. Несмотря на это, у всех всегда было ощущение праздничности от близкого общения с ним.

Собирались в Гендриковом переулке еженедельно. Собирался главным образом весь состав редакции «Нового Лефа». Хотя я и не вхожу в состав редакции, меня зовут, и я прихожу часто.

Бывали там и С. И. Юткевич⁹⁵, тогда еще художник, и Лев Кассиль.

О чем говорят?

Все наиболее важное и значительное, происшедшее в течение недели, в политике, в литературе, в кино, в живописи, — тема застольных бесед. Интересует все, что характеризует жизнь страны, — великие процессы преобразования, факты и события. Идет разговор и оценка новых произведений литературы и поэзии. Намечается содержание очередного номера «Нового Лефа».

И всегда разбор газетной публицистики, очерков — соответствуют ли они правде жизни — особенно останавливает внимание поэта. Беседа течет свободно. Без председателя. Все время звучат крылатые слова, полные юмора реплики, и часто громкий молодой смех прерывает беседу. Почти всегда читаются стихи. Читают Асеев, Кирсанов, Третьяков, сам Маяковский и другие.

Слушает Маяковский удивительно. Чуть наклонившись в сторону читающего, не отрывая от него глаз. Так очень музыкальные люди всматриваются в партитуру при ис-

полнении любимого произведения музыки. От него не ускользнет ни одна фальшивая нота. Он всем своим существом воспринимает содержание, композицию и оркестровое исполнение и, воспринимая звучание всех инструментов оркестра в их слитности, вместе с тем предельно четко слышит, как ведет свою тему отдельный инструмент.

Мастерства, высокого класса мастерства — вот чего добивался в своем поэтическом труде поэт-агитатор и пропагандист. Мастерства искал он и в труде своих ближайших товарищей. Иногда он просил прочитать стихотворение второй раз или повторить отдельные его части. Больше всех его всегда радовал Николай Асеев. Они понимали друг друга с полуслова. Как старший, он слушал Кирсанова и подчас, критикуя его, на его молодой задор отвечал не менее молодым, всегда веселым, дружеским задором.

Навсегда врезались в мою память два выступления поэта в Политехническом музее.

Я с моим товарищем зашла на вторую квартиру поэта — в Лубянской проезде, чтобы получить пропуск на его выступление.

Был холодный вечер. Комната была переполнена людьми, пришедшими получить пропуска. Маяковский стоял у большого письменного стола в широко распахнутом пальто. Возбужденный предстоящим выступлением, со сверкающими глазами он писал пропуска. Дверь беспрерывно открывалась, пропуская все новых и новых посетителей, а он, весело шутя, приветствовал входящих и все писал и писал пропуска.

Комната мне показалась холодной, случайной, необжитой. И странно было видеть на столе большую вазу на высокой ножке, наполненную фруктами. Она казалась мне врезанным в эту комнату натюрмортом. Эти фрукты не возьмешь в руки, не попробуешь их. Украшение — не больше. Видимость обжитости. Эта ваза с фруктами давала ощущение случайного прибежища одинокого человека. Он попросил меня и моего товарища подождать его. Мы вышли с Владимиром Владимировичем. У подъезда Политехнического музея стояла большая толпа, не попавшая в аудиторию, уже до краев переполненную. И так, вплотную окруженный большой толпой, Маяковский шел до самой эстрады, куда он взял и нас.

Весь вечер запомнился мне, как предельная мобилизация всех духовных сил поэта. Это был бой, в котором вопросом чести было выйти победителем. Он говорил о

поэзии, о своем отношении к искусству, читал свои стихи, отвечал на бесконечные записки, сокрушительно и ни на минуту не задумываясь отвечал на злобные реплики.

Он делал свое большое дело. Это был его большой, вдохновенный труд. Он даже снял пиджак, чтобы ничто не мешало. Он бросал в аудиторию огонь своих слов, и аудитория, особенно молодежь, ловила каждое слово. Каждое слово принимала как выражение своих дум. Как желание своего сердца.

Я знаю силу слов, я знаю слов набат.
Они не те, которым рукоплещут ложи.
От слов таких срываются гроба
шагать четверкою своих дубовых ножек.

Второй раз я слушала выступление Владимира Владимировича из аудитории Политехнического музея не в совсем обычных условиях. Художник Александр Родченко, которого любил и ценил Маяковский, называя его «замечательный Родченко», человек, обладающий золотыми руками, сам сконструировал радиоприемник. Это было чуть ли не одно из первых выступлений поэта, передававшихся по радио. Брики и еще несколько человек отправились на десятый этаж дома Вхутемаса (конечно, лифта не было) на Мясницкой, в мастерскую художника Родченко и его жены Варвары Степановой, слушать Маяковского.

Сознание, что вместе с ними слушают поэта десятки тысяч советских граждан-радиолюбителей, что это входящее в советский быт изобретение бесконечно увеличивает аудиторию, вносило радостное оживление в наш небольшой круг людей, собравшихся возле радиоприемника.

Александр Родченко волновался «дополнительно». Как будет вести себя собранный им приемник, не подведет ли? Почти все время слышимость была очень хорошей. Руки Родченко двигались около рычажков. До нас долетал гром аплодисментов и смех. Мы тоже смеялись, слушая, как Маяковский парирует задирающихся. Очень скоро после своего выступления к нам пришел Маяковский.

— Ну как?

— Хорошо...

Это значило для него, что еще тысячи и тысячи граждан хорошо слышали его.

И сразу же он растянулся на диване. Я сидела в углу дивана, его голова была близко к моим глазам, и было ясно видно, как сильно он устал, какого напряжения сил

стоил ему этот вечер. Он лежал с почти закрытыми глазами лицо было юношески молодо и скульптурно спокойно. Мы заговорили тише. Говорили о том, что мы победим и время, и пространство, и свет, и звук. Миллион изобретений впереди, и все они в наших руках, в наших возможностях. Надо дерзать. Быть смелыми, не бояться экспериментов, не бояться трудностей в преодолении препятствий на путях завоевания неведомых, но стоящих у порога открытий.

Таким великим открытием, которому предстоит еще трудный путь, чтобы стать подлинным искусством и пропагандистом революционных завоеваний, считал Владимир Маяковский наш советский кинематограф.

Он проявлял к кинематографу постоянный интерес. В первые годы революции он писал сценарии и сам в них снимался как актер. Все это были ничем не примечательные, халтурно поставленные вещи. Примечательно только то, что там был снят Маяковский.

Мне пришлось держать в руках пленку одного фильма с участием поэта — «Барышня и хулиган». «Сентиментальная заказная ерунда», — так определял сам Маяковский этот фильм.

Владимир Маяковский снят в этом фильме 1918 года крупным планом, почти без грима, и это единственное очень схожее кинематографическое изображение поэта тех лет. Мне хотелось один кадр использовать в своем фильме «Великий путь», но руководство Совкино мне не разрешило. Получилось, что они больше моего пеклись о том, чтобы не нарушить документальность фильма, показывая Маяковского в роли. А по правде говоря, им не хотелось, чтобы в фильме к десятилетию Великого Октября был помещен кинопортрет Маяковского, которого они не понимали и боялись. Маяковский не щадил руководство Совкино. Беспощадно критикуя их деятельность, говорил прямо, как говорится, в глаза, при всем народе:

«Говорят, что вот Маяковский⁹⁶, видите ли, поэт, так пусть он сидит на своей поэтической лавочке... Мне наплевать на то, что я поэт. Я не поэт, а прежде всего поставивший свое перо в услужение, заметьте, в услужение, сегодняшнему часу, настоящей действительности и проводнику ее — Советскому правительству и партии.

Я хочу сделать свое слово проводником идей сегодня. Если у меня есть понимание, что миллионы обслуживаются кино, то я хочу внедрить свои поэтические способ-

ности в кинематографию, так как ремесло сценариста и поэта в основе своей имеет одну и ту же сущность...

«...Почему решающее слово⁹⁷ в художественных вопросах за администрацией?»

Почему после таких решений ведающие искусством смиряются и становятся в положение персонажа детской сказки:

Раскрывает рыбка рот,
А не слышно, что поет.

Почему у бухгалтера в культуре и искусстве решающий голос, а у деятеля культуры и искусства даже нет совещательного в их бухгалтерии?..

...Почему сценарии показываемых картин убоги, сценарное творчество ограничивается утилизацией покойников, и каждое обследование каждого кинопредприятия обнаруживает залежи принятых и ни на что не годных сценариев?

Одно утешение работникам кино.

Правления уходят — искусство остается.

В эти годы он писал сценарии, в которых должны были участвовать актеры, но считал, что наиболее важным видом кинематографии является хроника, что ее снимают преступно мало, что для работников хроники не создается нормальных условий работы. Он говорил: «Хроника орудует действительными вещами и фактами. Хроника должна быть не случайной, а организованной и организовывать сама. Хроника — газета. Без такой хроники нельзя жить».

Он не только говорил, но и боролся. Меня крайне поддержало отношение Маяковского к моим первым трем работам — «Падение династии Романовых», «Великий путь», «Россия Николая II и Лев Толстой». Он не только говорил мне о них в товарищеских беседах, но и выступал перед общественностью, боролся с руководством Совкино за мое положение в кинематографии. Вот еще один отрывок из его выступления на диспуте в Совкино 15 октября 1927 года: «Указывают на Эйзенштейна, на Шуб. Нечего и говорить, что эти кинорежиссеры — наша кинематографическая гордость, но они помимо Совкино стали такими. «Броненосец «Потемкин» по первому просмотру пускали только на второй экран, и только после того, как его разтрубила германская пресса, он пошел на первом экране. Говорят о победе Шуб. Она художественная потому, что в основу кинематографической ленты положен совершенно другой принцип. Монтаж реальных кадров без малейшей

доснимки. Что же делает Совкино?.. Оно отказывает Шуб в авторских. Вы снимали кусочки — это и мы можем сделать.

Трайнин. Это не так... (Это было так. — Э. Шуб).

Маяковский. За вашей подписью было приказано на фабрику — выдать столько-то наградных, и отказали в авторских. Я говорю на основании тех фактов, о которых может говорить каждый журналист. Я говорю относительно Шуб то, что мне говорили об этом приказе. Но если даже все неверно, то режиссер Шуб смогла сделать эту картину не благодаря существованию сценария, а только потому, что в основу был положен совершенно новый принцип монтажного характера, и следующую такую картину сделать нельзя, потому что хронику Совкино не снимало».

Мой фильм «Великий путь» я делала уже в более благоприятных условиях. В этом мне помогла в первую очередь политическая и общественная оценка моего первого фильма «Падение династии Романовых», но немалую роль для меня сыграла в условиях студии и Совкино помощь в этом вопросе со стороны Владимира Маяковского и Сергея Эйзенштейна. Я получила право считаться автором фильма «Падение династии Романовых», получила звание режиссера и мне была предоставлена возможность снимать, вернее, доснимать, для моего очередного фильма — «Великий путь» — к десятилетию Великой Октябрьской революции. Кроме того, для меня была закуплена хроника текущих событий в Европе и в Америке.

И вот я у объектива киноаппарата. Снимаю делегации иностранных рабочих, индустриальные вузы, Коммунистический университет трудящихся Востока в Москве, заводы Москвы, совхозы, Коммунистический университет имени Сун Ят-сена, Институт Ленина, ясли, трудовые детские колонии, быт и социалистическое воспитание красноармейцев, Донецкий район, завод сельскохозяйственных машин в Ростове-на-Дону, поселковое строительство, Волховскую электростанцию, хлопководство, тракторный и паровозный цехи Путиловского завода, новый поселок рабочих Путиловского завода и исторические места, связанные с Великой Октябрьской революцией и с именем Владимира Ильича Ленина.

Конец лета 1927 года я жила в Ленинграде, в Европейской гостинице. Там же жила киногруппа, снимавшая фильм «Октябрь». Я целый день снимала, а в свободные

от работы вечера обязательно присутствовала на съемках С. М. Эйзенштейна в Зимнем дворце. Это было для меня наилучшей школой съемочного мастерства. С ним снимал Г. В. Александров, уже в качестве режиссера фильма «Октябрь». Оператором был Э. Тиссэ.

Сергей Михайлович неизменно после установки кадра и света подзывал меня к объективу и, проводя одну из предсъемочных репетиций, давал мне возможность посмотреть ее через объектив. Он неизменно требовал критических замечаний и любил говорить: «Пожалуйста, без всяких скидок». Скидок не могло быть. Я была искренне всем восхищена. Восхищала лепка кадра, осмысленность его содержания, внутрикадровое движение, раскадровка, съемка с движения. По воскресным дням Сергей Михайлович брал меня на поиски природы. Было обидно, что Сергею Михайловичу не удалось закончить фильм к сроку.

«Великий путь» я успела закончить. На просмотре в Совкино присутствовали товарищи Ворошилов, Ярославский, Подвойский и многие другие.

Раньше всего была просмотрена вся работа Сергея Михайловича Эйзенштейна. Были намечены мероприятия по ускорению выпуска «Октября», план доработки сценария и досъемок. Потом начался просмотр моего фильма. Я помню мою безмерную радость, когда К. Е. Ворошилов предложил показать «Великий путь» в Ленинграде на юбилейной сессии ЦИК СССР. Он только несколько раз повторял, что обидно, что в фильме нет кадров, запечатлевших Серго Орджоникидзе. Несколько кинопортретов С. Орджоникидзе эпохи гражданской войны были впоследствии найдены в архивах Баку и Тбилиси.

Сергей Михайлович, с его широким сердцем большого художника, искренне огорченный тем, что не успел закончить «Октябрь» к сроку, дружески радуясь, поздравлял меня после просмотра. Он, конечно, очень хорошо знал, как я сама огорчена задержкой в его работе.

И вот я со своим фильмом в Ленинграде. Заседание юбилейной сессии открылось во дворце имени Урицкого (бывшем Таврическом дворце, где в царское время заседала Государственная дума). В Ленинград съехались члены юбилейной сессии, члены ЦИКа. На сессии присутствовали представители рабочих организаций Ленинграда.

Дворец украшен флагами, плакатами с приветствиями на русском и других языках. В зале установлен большой бронзовый бюст В. И. Ленина.

На стендах развешаны диаграммы, иллюстрирующие рост народного хозяйства СССР.

Большая зала отведена для дипломатического корпуса.

На сессии выступают М. И. Калинин, А. В. Луначарский, В. В. Куйбышев, С. М. Киров и другие.

Я жадно слушаю и запоминаю все выступления.

20 октября после вечернего заседания в самом зале заседания был устроен для делегатов показ моего фильма. Аудитория живо реагировала на фильм, воскрешавший на экране различные этапы героической борьбы пролетариата, приведшей его к победе. С особым энтузиазмом реагировал зал на кинопортреты великого Ленина, особенно на те, которые были впервые показаны в моем фильме.

4 ноября в большом кинотеатре «Титан» состоялся второй общественный просмотр для членов ЦИКа; кроме того, я присутствовала на просмотрах и выступала во многих рабочих клубах. В этот свой приезд я хорошо узнала ленинградские заставы, рабочие окраины. Новый Ленинград вошел впервые в мою жизнь. Это было началом моих многочисленных поездок в великий город Ленина со съемочным аппаратом. Там в этот приезд я приобрела новых, очень талантливых товарищей — Г. Козинцева, Ф. Эрлера.

В ноябре 1927 года «Великий путь» был показан на экранах Москвы и всего Советского Союза. Фильм был хорошо оценен партийной и советской прессой и многими зарубежными товарищами. Он был отмечен Агитпропом ЦК.

Вот как писал об этом фильме В. Маяковский:

«Самое большое пожелание для советского кино на десятый год Октябрьской революции — это отказаться от гадостей постановочных «Поэт и царь» и дать средства, зря растрачиваемые на такого рода картины, на снятие нашей трудовой революционной хроники. Это обеспечит делание таких прекрасных картин, как «Падение династии Романовых», «Великий путь» и т. д.

Пользуюсь случаем при разговоре о кино еще раз всяческим образом протестовать против инсценировок Ленина через разных похожих Никандровых (в фильме Эйзенштейна «Октябрь» Никандров исполнял роль В. И. Ленина. — Э. Ш.). Отвратительно видеть, когда человек принимает похожие на Ленина позы и делает похожие телодвижения — и за всей этой внешностью чувствуется полная пустота, полное отсутствие мысли. Совершенно правильно

Несмотря на то, что Маяковский читал не во всю мощь своего голоса, многоплановость и многообразие оттенков, весомость каждого слова мощно наполнили комнату — раздвинули стены комнаты. Казалось, что вместе с нами слушают тысячи людей, сидящих тут же, за нашей спиной, хотя и невидимых.

Звучали слова о великих днях Октября, о Ленине, о годах интервенции, голода, холода и разрухи.

Я никогда не забуду, какой полнотой высоких чувств, какой неисчерпаемой верой в будущее, какой большой мыслью было освещено молодое и мужественное лицо поэта.

Иногда его взгляд выхватывал лица слушающих. Но чаще всего он обращался в ту сторону, где сидела Лиля Юрьевна Брик. Умением слушать в сотый раз, всегда как в первый, с проникновенным вниманием отдаваясь каждому слову, — этим безусловно была одарена Л. Ю. Брик. И этим, должно быть, особенно дорожил Маяковский.

Поэтому, никого не задевая, в этой суровой и радостной поэме звучали лирические строки:

Если
я
чего написал.
если
чего
сказал —
тому виной
глаза-небеса,
любимой
моей
глаза.
Круглые
да карие,
горячие
до гари.

Все приняли поэму восторженно. Очень взволнованно о ней говорил Луначарский. Говорил много, восхищаясь целым рядом мест.

Он говорил, что эта поэма — памятник великим дням Октября и что дело Ленина в ней встает с такой же силой, как в поэме «Владимир Ильич Ленин».

Только Фадеев отнесся к ней отрицательно — она показалась ему недостаточно реалистически выражающей действительность тех дней. Ему понравилась лишь одна тема поэмы, начиная со строчек:

Я
 много
 в теплых странах плутал.
 Но только
 в этой зиме
 понятной
 стала
 мне
 теплота
 любовью,
 дружб
 и семей.

На Фадеева сильно напали остальные — Н. Асеев, О. Брик, В. Шкловский. Маяковский явно был огорчен выступлением Фадеева.

Однажды мне случайно пришлось присутствовать при том, как Фадеев говорил об этой поэме. Он вспомнил и этот вечер и свое выступление. Он говорил, что сейчас это любимая его поэма и что он воспринимает ее так, как будто она написана поэтом с ясным предвидением наших дней. Все это наше, сегодняшнее, осуществленное.

Для меня всегда была очень дорога именно эта отличительная черта поэта. Сегодня — Завтра — Будущее — Коммунизм — видеть в единой слитности свершения.

Уже 1928 год дал трещину во встречах левовцев в Гендриковом переулке. Встречи делались все более сумрачными. Не было возможности договориться, как выйти из атмосферы камерности замкнутых встреч литературного кружка, группирующегося вокруг Маяковского.

Над «Новым Лефом» нависло неизбежное ощущение оторванности от большой жизни страны.

Установки «Нового Лефа» в искусстве были противоречивы, а главное, непопулярны в широких массах. Они стали малоубедительны и для самого Маяковского. Выступая против искусства прошлого, Маяковский, когда говорил о Пушкине, Лермонтове, Некрасове, Горьком, говорил о них, как о вершинах нашего искусства, и сам в своем творчестве был связан с ними кровной связью преемственности. Это так просто установить любому критику-искусствоведу.

Выступая против театра и игрового кино, Маяковский писал и пьесы и сценарии. То же делали О. Брик и В. Шкловский. Как можно было быть против игрового кино, когда на весь мир прославили искусство советского кино Сергей Эйзенштейн, Александр Довженко, Всеволод Пудовкин.

Установка на прикладное искусство и на фотографию вместо живописи повисла в воздухе. Было расплывчато и неточно отношение к фотографии. Маяковский первый это понял. Его установка свелась в конце концов к тому, что важен не сам факт, а наше отношение к нему, наше осмысливание его.

«Новому Лефу» не удалось завоевать общественное признание, не удалось завоевать широкого читателя. Этого не мог не замечать Маяковский, всей своей поэзией и общественной деятельностью связанный с массами.

У меня было ощущение, что поэт живет двумя жизнями: одной — на широкой аудитории, отзываясь на все события жизни страны; другой — среди близких, где с каждым днем он чувствует себя все более и более одиноким. Он был хмур и молчалив. Слушал всех и не делал пока выводов.

Летом 1928 года в воскресный день я поехала в Пушкино — на дачу к Маяковскому и Брикам. Все мне показалось неуютным: и природа и дача. Много народу, много дачной суеты — и молчаливый Маяковский. Он с утра играл в карты. Как и всему, что он делал, он самозабвенно отдавался игре. За обедом был молчалив, рассеян. Л. Ю. Брик старалась оживить собравшееся за столом общество, но из этого мало что вышло. Сразу после обеда Маяковский снова засел за карты. Стало скучно, и я уехала. В вагоне рядом со мной оказалась его сестра — Людмила Владимировна, в этот день тоже приезжавшая на дачу. Она всю дорогу читала мне наизусть отрывки стихов, которые, по ее мнению, носили точный автобиографический характер, были навеяны днями его юности на Кавказе. Для меня это было волнующе интересно.

Под Новый год мы собрались у Л. В. Кулешова. Не было «праздничного стола» в обычном значении этого слова. На отдельных столиках, разбросанных по двум смежным комнатам, стояли бутылки вина и очень скромная закуска. Все время из маленьких чашечек мы пили горячий черный кофе. Комнату празднично украшали разноцветные воздушные шары, связанные огромным, с полу до потолка, букетом, стоявшим в углу. От движения воздуха они беспрерывно крутились. Беспрерывно кружились в танце и гости. Все время приходили и уходили сценаристы, артисты, кинематографисты, художники. Л. Ю. Брик учила всех, как надо танцевать входивший в мо-

ду у нас фокстрот. Она держала кавалера в почтительном отдалении от себя. Танцевала сдержанно и изящно, в общем, получался голубиной чистоты танец, мало похожий на тот вульгарный, который приходилось видеть обычно.

Неожиданно, уже после полуночи, появился Маяковский. Он не был пьян в эту ночь, хотя чокался и поздравлял с Новым годом всех и каждого в отдельности.

Он хотел танцевать. Подошел к Лиле Брик, окружился с ней немного. Потом подошел ко мне. Но я не умела танцевать фокстрот. Тогда он оторвал меня от пола и все-таки заставил сделать с ним круг по комнате. «Вот это и есть фокстрот!» — сказал он. Вскоре, ни с кем не простившись, он ушел. Куда?..

Встречи левовцев в Гендриковом переулке прекратились. Как-то днем собралась основная редакция «Нового Лефа» у одного из членов редакции — С. Третьякова. Были приглашены С. Эйзенштейн и я. Это было незадолго до партсовещания⁹⁸, посвященного вопросам кинематографии. Все было по-деловому сухо. Владимир Владимирович, как и остальные члены ЛЕФа, вел главным образом разговор с Сергеем Михайловичем Эйзенштейном. Еще и еще раз доказывали ему, что он не должен рвать с ЛЕФом. А Сергей Михайлович еще и еще раз объяснял, в чем он видит бесперспективность ЛЕФа. Я всецело была с ним согласна. Незадолго до этого дня В. Шкловский прислал мне записку: «Эсфирь, вид у Вас вымонтированный. Опровергнуть вас легко, но Ваша неправота полезна для кино».

Но вот вышел номер «Лефа», и меня очень удивила, больше того, огорчила неверно приведенная стенограмма моего выступления. Я не допускала, что могут быть выброшены мои слова, критикующие ЛЕФ, а выходило, что я все одобряю. Я знала, что Владимир Владимирович ценил мою прямолинейность. Я не могла себе представить, что мое выступление поместят в «Лефе» косноязычно, неправильно по смыслу, без элементарной «разговорной» логики. Мне пришлось написать письмо в редакцию. Я просила, чтобы текст моего выступления дали мне отредактировать и заново поместили, если можно, с припиской от редакции. Этого не последовало. На этом закончились мои отношения с группой «Нового Лефа». Но мое отношение к поэту Маяковскому измениться не могло. Я продолжала бывать на всех его выступлениях, заходила в Гендриков переулок.

В жизни поэта произошла кардинальная перемена. Он вошел в РАПП.

Вот как он сам определял этот жизненно важный для него акт, выступая на конференции МАПП 8 февраля 1930 года: «...я вхожу в РАПП, как в место, которое дает возможность переключить зарядку на работу в организации массового порядка». В выступлении в Доме комсомола 25 марта 1930 года он сказал: «То, что я вошел в РАПП, в организацию пролетарских писателей, доказывает серьезное и настойчивое мое желание перейти во многом на массовую работу».

Да, он искал пути к объединению всех сил пролетарской литературы. Искал и думал, что вступлением в РАПП, может быть, выход найден. Могло ли быть так? Мне думается, не совсем. В 1930 году РАПП хотя и не дошел еще до тех демагогических установок, которые привели к его ликвидации, но лозунг «союзник или враг» уже был выдвинут, партийные писатели резко противопоставлялись беспартийным.

Владимир Маяковский и РАПП..

Маяковский с его глубокой партийностью, с его жизнью, слитой с жизнью советского народа, с его неустанным шагом в рабочем строю — плечом к плечу... Я думаю, у него было немало горьких минут.

Как-то накануне двадцатилетия его литературной деятельности я пришла в Гендриков переулок пораньше, за долго до обеда.

На столе лежало огромное количество газетных вырезок. Маяковский без пиджака, в безрукавке поверх рубашки, с ножницами в руках наклеивал газетные вырезки на большие листы бумаги. Работал он ловко и серьезно.

По существу, это была география путешествий поэта по всему Союзу. Так много по своей родине путешествовал из поэтов только Пушкин. Маяковский читал мне иногда вслух отдельные информации о своих выступлениях. Я почему-то, глядя на него, ясно себе представляла, как он работал для «РОСТА». Он подробно расспрашивал меня о кинематографии, о новостях, о том, что кто делает. Огромное значение придавал Маяковский советскому кинематографу, как новому виду художественного труда. «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Конец Санкт-Петербурга», поэтическое творчество Александра Довженко, документальные фильмы, впервые в эти годы

появившиеся на экранах Союза, определяли для него новый путь советского кинематографа.

Он хотел вплотную работать в кинематографии. Это не осуществилось так же, как не осуществилось и наше желание снимать его, записать его голос. Все казалось — еще много времени впереди. Жить ему и жить! Он был в расцвете своих творческих сил. Все успеем сделать: успеем снять его, успеем записать его голос. Не успели. В этом перед поэтом виноваты мы.

1 февраля 1930 года состоялось открытие его выставки. Он подводил итоги своей деятельности. Вот что он сказал молодежи Краснопресненского района о своей выставке: «Смысл этой выставки показать, что писатель-революционер — не отщепенец, стихи которого записываются в книжки и лежат на полке и пропыливаются, но писатель-революционер является человеком, участником повседневной, будничной жизни строительства социализма». На выставке же он прочел свою последнюю поэму — «Во весь голос».

Я знала — Владимир Владимирович был очень огорчен, что близкие его товарищи не пришли на открытие выставки. Зная его душевную ранимость, можно себе представить, какой ураган мыслей пронесся в эти часы в его мозгу.

Мне удалось получить разрешение снять Владимира Маяковского в связи с двадцатилетием его литературной деятельности, получить оператора и пленку для съемки. Художник Александр Родченко должен был одновременно со мной сделать целый ряд фотографий для альбома, посвященного этой дате...

Вот мой последний разговор с Маяковским по телефону примерно за четыре-пять дней до его такого невозможного конца. Я сказала ему, что хочу снять его на его любимых московских улицах, на заводских окраинах, в рабочих клубах, в Политехническом музее и всюду, где он бывает. Я сказала ему, что собираюсь монтировать эти съемки параллельно с текстом из последней части поэмы «Хорошо». Я счастлива, что буду снимать его, моего любимого поэта. Но меня беспокоит, справлюсь ли со съемкой, сумею ли?.. Он отвечал мне, что справлюсь обязательно, что на днях непременно встретимся и обо всем договоримся. Он был рад, что со мной будет работать Александр Родченко.

Встреча и съемка не состоялись.

В санатории «Подлипки» летом 1953 года лечилась Александра Алексеевна Маяковская, мать поэта.

Маленькая, хрупкая. На узеньких плечах большая голова, прекрасная красотой мудрой старости. Удивительный покой, тишина и сосредоточенность в лице. Тихий и добрый голос. И только иногда огненный крылатый взгляд длинных темных глаз. Сын лицом был похож на мать. Теперь мать лицом напоминала сына.

В день шестидесятилетия Маяковского я сижу возле нее у открытого окна. Она говорит: «Вы ведь знаете, Володя был против памятников, против «бронзы многопудья», — и тихо цитирует его строчки:

...пускай нам
общим памятником будет
построенный
в боях
социализм.

И все же сейчас мне хотелось бы дожить до дня, когда будет поставлен памятник на площади Маяковского. Говорят, готовят проекты и молодые скульпторы. Я думаю, что у них может выйти. — И повлажнили глаза, и дрогнул голос. — ...Есть и теперь люди в литературе, которые не любят Маяковского. Не прочь и теперь мешать. Ничего из этого не выйдет. Он живой и шагает все вперед и вперед. Пусть не любят...» — И посмотрела вдаль, в лесную аллею. И мне вместе с ней увиделся неповторимый, навеки живой, идущий по аллее Маяковский.

У меня в душе ни одного седого волоса,
и старческой нежности нет в ней!
Мир огрбмив мощью голоса,
иду — красивый,
двадцатидвухлетний.

Сергей Эйзенштейн

Грустен и весел, вхожу, ваятель,
в твою мастерскую...

А. Пушкин

Всегда взволнованная память моя о Сергее Михайловиче тянет меня записать те факты его жизни, где он проявлял себя как выдающийся художник, как мастер.

Он любил это слово. И всегда принимал обращение к

нему со словом «мастер» как лучший дар, как признание труда его жизни. Он был великий труженик с огненным воображением — изобретатель и исследователь, сочетавший в себе способность синтетически и аналитически сопоставлять явления и обобщать их.

Эта его особенность заставляла иных думать о нем как о холодном интеллектуальном художнике. Для меня он всегда был художником огромного огненного накала. И не только для меня.

Вот его мастерская. Здесь начинается его деятельность.

Квартира Сергея Михайловича на Пытылихе, недалеко от студии, отражала сущность его многообразных интересов. Вся обстановка говорила о неповторимом вкусе художника. Живая предметная характеристика.

Он любил свет — солнце. Его рабочий кабинет сразу давал ощущение, что тебя пронизывают теплые солнечные лучи.

Это создавалось общим ярко-желтым цветом стен комнаты и широким во всю стену окном, за которым был виден зеленый простор небольшого леса. На полу расстелены яркие дорожки. Во всю ширину окна — рабочий стол. На нем книги, рукописи, репродукции. Все, что ему нужно для работы.

На столе всегда под рукой книги Ленина, книги Маркса...

Мебель в рабочей комнате была светлая, металлическая, легкая, подвижная. И тут же старинное кресло, обитое малиновой тканью.

Он любил музыку. На фоне желтой стены ярко выделялся полированный рояль.

Он знал силу и прелесть сочетания цветов разных оттенков, разных фактур и разных плотностей. Рояль был покрыт китайской красной парчой, вышитой золотом. Всюду много статуэток, игрушек — вятских, мексиканских, негритянских и других. Негритянская мадонна из фарфора. Одеянье — белое с золотом, а лица — черные и у матери и у младенца.

Все это вместе создавало цветовую отлично подобранную художником гамму.

В этой комнате он писал, работал над сценарием, готовился к лекциям для студентов ВГИКа.

Книги. Книги были его лучшими друзьями.

Вторая комната была библиотекой.

Он ценил общение с людьми искусства широкого мира. На стене висели портреты с личными надписями Чарли Чаплина, Поля Робсона, Эйнштейна, Абея Ганса, Асты Нильсен и других.

Комната была заставлена вдоль стен книжными шкафами с широкими полками. Книги уложены в два-три ряда на каждой полке.

Комната не вмещала всех книг. Они лежали всюду, в каждой комнате в шкафах и в ящиках в неразобранном виде.

Несколько тысяч томов на русском, английском, немецком, французском, итальянском и других языках. Многими языками он владел свободно, в совершенстве, как своим родным русским языком. Это давало ему возможность читать лекции и доклады по искусству в Кембриджском университете, в Париже, Нью-Йорке и Голливуде. Слушателей всегда поражала свобода, с какой он говорил на языке той страны, в которой выступал.

Много уникальных книг. Литература, поэзия, монографии о живописи всех народов. Много монографий об искусстве Китая, Индии и Мексики. Книги по архитектуре. Как инженер-строитель, он особенно интересовался новым строительством. В разгар лекций во ВГИКе он взял отпуск и по приглашению Бетала Калмыкова поехал в строящийся заново Нальчик. Эйзенштейн с требовательностью большого художника критиковал то, что там делалось. Ему казалось анахронизмом строить советские дворцы и дома в стиле флорентийских феодальных построек, в стиле Пиранези и Бибиены. «Зачем нам дворцы-крепости, от кого нам защищаться в наших дворцах культуры и искусства?» — неизменно спрашивал он. По его настоянию на строительство Нальчика были приглашены архитекторы А. Веснин и М. Гинзбург, с которыми он познакомился и встречался в моем доме.

Большой и глубокий интерес он проявлял к изучению философии и психологии.

Все изучалось глубоко. Нет книги без его личных пометок и вкладных листков. Его феноменальная память, исключительная способность к обобщению прочитанного помогли ему стать на редкость образованным человеком.

Библиотека. Эта комната была его интеллектуальной лабораторией. Он проводил за чтением многие часы. Комната с темно-синей окраской стен, с мягким красным ковром, заглушающим шаги, с круглым столом, покрытым

зеленой вышитой золотом парчой, со старинными английскими креслами и диваном. Над диваном соломенный мексиканский ковер. Своеобразный узор со сквозным просветом. Все в этой комнате — и спокойные тона красок и блестящие корешки переплетов книг — располагало к вдумчивому чтению, к тихому разговору, к раздумью. Он не раз говорил мне, что самое драгоценное в его жизни — это книги. Они — спутники его жизни. С ними он не одинок. Чувство одиночества дали ему пережить некоторые самые близкие люди. Книги никогда ему не изменяли.

Я всегда бывала обрадована, когда он брал меня с собой в книжные магазины на поиски книг. Продавцы встречали его как старого знакомого. Они знали его вкусы. Они прятали для него редко попадающие в продажу издания. Звонили ему по телефону о книжных находках. День покупки книг был для него праздником. Возвращаясь домой, он устраивал праздничный чай. Мы долго перелистывали и оценивали новых друзей, перед тем как поселить их на полки.

Совсем неожиданной была его спальня. Тут он дал волю эксцентриаде, юмору, гротеску — все это было заложено в нем самом. Всем этим он блистательно владел и в веселые минуты умел развлекать и смешить товарищей.

Посреди спальни широкая тахта, покрытая мексиканским ковром причудливого рисунка. Над тахтой такой же ковер. На стене маски — японская, яванская, мексиканская. Негритянская деревянная скульптура. По углам комнаты — деревянные головки ангелов с распростертыми за ними крылышками. У широкого окна — старинный церковный высокий семисвечник, на котором развешаны всех тонов галстуки.

Из каждой экспедиции он привозил какие-нибудь изделия народного искусства: грузинские вышивки, старинные украинские плахты. По черной ткани яркая вышивка цветным шелком и бисером такой красоты, что трудно было оторвать свой взгляд от узоров.

И сколько еще чудесных произведений народного русского искусства, негритянского и Мексики были любовно собраны им. Он любил удивлять товарищей новой редкой книгой, монографией, своим рисунком или новым приобретением для коллекции причудливых вещей.

У себя дома он принимал и вел творческие беседы с режиссерами. Наиболее близкими ему из кинематографи-

ческих режиссеров были ленинградцы. Братьями Васильевыми он гордился, гордился их всенародным успехом, гордился как своими учениками, обогнавшими учителя, — так он говорил с добрым блеском глаз. С Сергеем Васильевым у него была личная дружба. Он утверждал тесную преемственную связь между «Броненосцем «Потемкин», «Чапаевым» и фильмом «Мы из Кронштадта» Вс. Вишневского⁹⁹ и Е. Дзигана¹⁰⁰.

Он высоко оценивал трилогию о Максиме режиссеров Г. Козинцева и Л. Трауберга и фильм «Яков Свердлов» С. Юткевича. Он был наиболее близок творчески с Григорием Михайловичем Козинцевым. Они могли часами с глазу на глаз говорить не только о кинематографе, но и о литературе, о живописи — об искусстве широкого плана. Он был дружен, часто встречался и с увлечением работал с Сергеем Юткевичем. Киноистории, вопросам теоретическим, связанным с искусством кинематографии, были посвящены их встречи.

Сергей Михайлович высоко ценил фильм «Великий гражданин» Ф. Эрлмера и «Ленин в 1918 году» М. Ромма¹⁰¹ по сценарию А. Каплера¹⁰². Говоря об этом фильме, он всегда подробно останавливался на замечательной игре Щукина¹⁰³, создавшего образ Ленина.

Не раз эти комнаты оглашались молодыми веселыми голосами. Он вызывал к себе домой наиболее одаренных студентов и с ними репетировал данные им задания.

Из москвичей ближе, чем со всеми, он был с Всеволодом Пудовкиным. С А. П. Довженко он лично общался мало, но считал его наиболее близким себе художником. Мы вместе были на общественном просмотре фильма «Звенигора». Впечатление от этого фильма было настолько сильное, что, придя домой, он два раза ночью звонил мне, чтобы поделиться мыслями об этом фильме. Он говорил, что Александр Довженко показал себя новатором и законченным мастером, что сочетание легендарности, фантастики с действительностью, с украинской историей прекрасно решено. Что образ «дида», проходящий через века, — поэтичен. «Щорса» он считал одним из лучших фильмов советского искусства.

Не было ни одного большого явления в киноискусстве, которое не вызывало бы его пристального внимания и отклика независимо от того, связывали его личные отношения с постановщиком или нет, независимо от стиля и жанра, лично ему иногда далекого.

В квартире Сергея Эйзенштейна происходили творческие встречи и беседы с советскими писателями, наиболее ему близкими — Всеволодом Вишневским, Александром Фадеевым, Петром Павленко и другими.

Здесь гостил у него его друг Айвар Монтегю с женой. И я никогда не забуду вечера, когда Поль Робсон проникновенно пел в его рабочей комнате песни своего народа. Некоторые песни шли в сопровождении голоса певца и оркестра, записанных на пластинках, что усиливало впечатление. Эйзенштейн, знакомя меня с Робсоном, назвал его «Черным Маяковским» — это было высшим выражением доброго чувства Сергея Михайловича к замечательному певцу.

Эйзенштейн не умел и не любил вести разговоры в кругу многочисленных собеседников. Любил общение с глазу на глаз. У него очень редко собиралось много народу. По существу, я лично помню два таких вечера. Один — когда он принимал большую группу кинематографистов Грузии. Он настоял, чтобы я была хозяйкой на этом вечере. И второй — когда у него впервые были Вишневские.

С глазу на глаз с человеком, для него интересным, он был открытым до конца. Он не только умел внимательно слушать своего гостя, но и любил возбуждать интерес к себе, к своим мыслям об искусстве, своим обобщениям, планам на будущее.

Я называла такие встречи «часы очарования» или «колдовства». Он смеялся, но ему это нравилось, и неизменно на мой вопрос: «Ну что, очаровали?» — следовал подробный отчет о разговоре. Как жаль, что все это я в свое время не записала. Бывали у него немногие люди.

Но сам он любил бывать на шумных встречах в домах своих товарищей. Первого мая и седьмого ноября — у Вишневских. Новый год мы встречали у Г. Рошалья и В. Строевой¹⁰⁴. Ему нравились праздничность стола, зажженная елка, шум, смех, возня талантливой молодежи. Ее было много на этих вечерах. Сам он говорил мало. Не произносил тостов, но весело наблюдал, перебрасываясь с кем-нибудь немногими словами, часто крылатыми, которые неизменно вызывали смех.

И любил потанцевать. Танцевал он по-клоунски. Его движения были неопишимо живы и музыкально ритмичны, но все это походило на гротеск — не то насмешка над модным танцем, не то над собой, не то над доверчивостью

дамы, которая покорно подчинялась всем, казалось бы, невозможным позициям танца.

Кроме книжных лавок, он брал меня с собой в театры и концерты. Но это были не только часы отдыха и развлечения, а обязательно и внушения мне своих оценок по ходу спектакля. Ему необходимо было для полноты совместного просмотра, сознание, что его спутник на все смотрит его глазами.

Если я долго с ним не соглашалась, он неизменно говорил: «Вас испортило долгое общение с символистами». Он имел в виду годы моей работы в театральном отделе, где действительно символистов было много. Каково же было мое удивление, когда по всей Москве были расклеены афиши о лекции Андрея Белого в Политехническом музее под председательством С. М. Эйзенштейна. Я, не предупредив его, пришла и села в первом ряду. Председательствуя, он лукаво наблюдал за мной, но после этого разговоров о влиянии на меня символистов больше не было. С Белым он общался и после выступления. Белый бывал у него, и он заходил к Белому. Он ценил книги Белого «Котик Летаев», «Записки старого чудака».

Мы смотрели с ним все спектакли с участием Мэй Лань-фана, которым он восхищался, несколько раз видели «Пиковую даму» в постановке Мейерхольда, привезенную в Москву из Ленинграда. На одном из этих спектаклей был Мейерхольд. Он очень внимательно следил, какое впечатление на нас производит постановка. Запомнилась долгая ночная прогулка с ним после спектакля по улице Горького. Всеволод Эмильевич делился своими очень интересными замыслами о создании спектакля по «Медному всаднику» Пушкина.

Мы с С. М. Эйзенштейном не пропускали театральных спектаклей, поставленных его другом — режиссером Е. С. Телешевой. Посещали концерты, на которых исполняли Прокофьева, Шостаковича, Мусоргского, концерты Гилельса. И хотя Эйзенштейн утверждал, что музыку понимает плохо, он был одним из наиболее взволнованных слушателей музыки. Как известно, он даже поставил оперу «Валькирия» в Большом театре с художником Вильямсом. У него были свои любимые актеры и режиссеры — Станиславский, Мейерхольд и молодой Вахтангов. «Вы похожи в своем творчестве на молодого Вахтангова», — говорила ему Телешева, и это радовало его. Он принес мне для чтения нежданную книгу В. Аксенова¹⁰⁵

главным образом для того, чтобы я прочла, как однажды, когда Сергей Михайлович еще в годы учебы сдал свой режиссерский этюд Всеволоду Мейерхольду, тот стал мрачным. Это напугало Эйзенштейна, он решил, что этюд сделан плохо. Актриса театра Мейерхольда Зинаида Райх прислала ему записку примерно такого содержания: «Когда ученик стал не только равен, но и больше учителя, — он должен уйти». Так и поступил Эйзенштейн, уверенный, что этого хочет учитель.

Его любимыми актерами были друг его юности Штраух и Глизер; одно время он часто встречался с Ливановым, высоко ценил актерское мастерство Черкасова, Марецкой, Охлопкова, Раневской, Любви Орловой, Бабановой, Ильинского, Качалова, Леонидова, Хмелева и Бирман.

Сергей Эйзенштейн считал, что больших мастеров определяет индивидуальность, их школа и количество созданных этой школой учеников. Много учеников у Станиславского, Вахтангова, много и у Мейерхольда — Гарин, Ильинский, Жаров, Царев, Самойлов, Боголюбов, Охлопков, Юткевич, Пырьев и другие. Много прекрасных актеров для кинематографа создала и школа Козинцева и Трауберга — Магарилл, Кузьмина, Жеймо, Соболевский, Герасимов, Костричкин, Жаков... и у самого Эйзенштейна было много учеников. С его именем связаны братья Васильевы, Штраух, Глизер, Александров, Янукова, Кадочников, Пипинашвили, Нижний, Ростоцкий, Филиппов. Сколько метких, неповторимых характеристик их творчества мне посчастливилось выслушать, сколько слов о радости творческого содружества с ними.

Эйзенштейн восхищался Улановой, считал ее чудом и «Жизель» смотрел много раз.

Сложен и переменчив был путь С. М. Эйзенштейна как постановщика. Успех не всегда сопутствовал ему. Он брался за трудные темы, за основные темы своего времени. Он хотел выразить мысли и чувства своего народа, найти новые, свойственные лишь кинематографу образные решения.

По существу, с безусловным успехом прошел как у нас, так и на мировых экранах и идет до сих пор только «Броненосец «Потемкин». Остальные его фильмы вызывали всегда страстные споры. На них лежала печать беспрерывных поисков художника. Большая удача и рядом неудача. Но и ошибки этих фильмов были поучительны. Од-

на черта безусловно отличала его фильмы. Это страстное отношение к выбору темы, безукоризненная композиция кадра, глубокая художественная трактовка темы. Каждый кадр, снятый Эйзенштейном, по свету, по композиции являлся законченной прекрасной картиной. Каждый его фильм — это поиски новых монтажных решений, которые бы наиболее эмоционально-смыслово выразили тему. То, что в его фильмах большие удачи и неудачи шли рядом, лучше всех понимал сам Сергей Михайлович.

Мне хочется, перечислив сделанные им после «Броненосца «Потемкин»» фильмы, говорить о них, не обращаясь к критическим статьям в годы их выпуска. Я не собираюсь вспоминать о своем собственном отношении к ним, а попытаюсь вспомнить мои беседы с Сергеем Михайловичем о его работах, использовать его общественные выступления и дать его личные оценки удач и неудач своих работ.

Он был взыскателен к себе. Тяжело переживая неудачи, он умел не успокаивать себя необдуманно похвалами своих восторженных поклонников. Он все продумывал до конца и безжалостно искал, в чем корень, причина неудачи. Придя к определенному выводу, он бросался на новую работу, ставя себе еще более ответственные, трудные задачи.

«Октябрь» — фильм С. Эйзенштейна и Г. Александрова — опоздал к юбилейной дате — десятилетию со дня Великой Октябрьской социалистической революции. Эйзенштейн был огорчен. После года напряженной работы Сергей Михайлович производил впечатление уставшего человека. «Октябрь» был закончен и сдан только в 1928 году. И все же, после сдачи, у Сергея Михайловича было ощущение, что фильм еще не вполне готов. С его требовательностью к чистоте монтажной фразы он считал, что еще не уничтожены все повторы, не совсем установлен нужный ритм всего фильма. Он придавал большое значение профессиональному блеску работы.

Монтировал он сам. Сидел за столом весь обмотанный пленкой, с ножницами в руках, проверяя свои монтажные находки на мовиоле. Это было для него наиболее интересным временем. Сколько возможностей в решении того или иного эпизода! Как радостно сломить сопротивление материала, подчинить его своему замыслу, придумать и разрешить до сих пор никем еще не поставленные монтажные задачи. Не только разрешить их, но знать,

что именно этим решением он ударит по сердцу и воображению зрителя!

Иногда по телефону он вызывал меня в свою монтажную комнату или в просмотровый зал, чтобы на мне проверить законченный эпизод. Он дружески звал меня в эти минуты «моя охотничья собака». Он требовал строгой оценки. Еще и еще раз показывал эпизод, нетерпеливо заставляя говорить все — и о том, что мне казалось безусловным, и о том, что мне еще было неясным и хотелось додумать.

Он не раз повторял, что на фильме «Октябрь» лежит налет некоторой небрежности не только из-за усталости и недостатке времени. Не это он находил мешающим цельности восприятия. Нет, не это.

Основным недостатком он считал то, что методология взяла верх над конструкцией и за счет целого разломилась основное содержание вещи. В этом — он находил — трагическая вина режиссуры «Октября».

Несмотря на беспощадность собственной критики, основного он не сказал. Это болело, как не заживающая, кровоточащая рана. Основное же было — неудача с образом Ленина, и это мучило его всегда. Он понимал, что в поисках «типажа» была его основная ошибка. Нет Ленина — нет и «Октября».

И все же фильм был новаторски решен, и много в нем было прекрасного — он двигал вперед кинематографическое искусство. Пудовкин говорил, что работы Эйзенштейна нельзя ни описать, ни нарисовать, ни изобразить на сцене, их можно только показывать на экране. Что «Октябрь» замечательный фильм: его не только будут смотреть и запоминать, его будут записывать и по нему учиться. Так, впрочем, и произошло, несмотря на все ошибки «Октября».

Н. К. Крупская писала в газете «Кино» 20 марта 1928 года: «Неудачно изображение Ильича. Очень уж суетлив он как-то. Никогда Ильич таким не был. Что, пожалуй, хорошо — это ноги Ильича, передающие правильно свойственный ему произвольный жест нетерпения. Если нельзя иначе изобразить Ильича, лучше уж выпустить его совсем, хотя это, конечно, будет несоответствовать исторической правде». Это звучало для Сергея Михайловича как приговор, и даже следующие слова Надежды Константиновны Крупской: «...но уже сейчас можно сказать, что фильм «Октябрь» — этап на пути к

новому искусству, искусству будущего», — не могли успокоить мастера. Требовался рывок вперед.

Снова и снова вперед.

И путь был выбран трудный — «Генеральная линия», режиссеры С. Эйзенштейн и Г. Александров.

Коллективизация. Первые годы коллективизации в деревне. Старый, уродливый деревенский быт. Суеверие, злоба, ненависть кулаков. Чтобы сохранить землю, свой участок, свою собственность, кулак готов на все. Его беспощадность по отношению ко всему новому не знает границ. И рядом нищие крестьяне. Они готовы запрячь корову в соху, тащить на себе борону, пока не треснет спина.

Но сознание растет. Нужно, можно добиться новых форм труда. Нищие, неграмотные крестьяне при поддержке партии осознают, понимают, как добиться лучших условий труда, а значит, и новой, лучшей жизни.

И вот маленькая молочная артель вырастает в животноводческое машинное товарищество. Трактор начинает бороздить землю. Электрический ток дан в стойла для коров.

Идет будничная повседневная борьба старого с новым, нового со старым. В борьбе растут новые люди.

Раньше чем приступить к этой работе, съемочная группа побывала в Ростове, Баку, знакоилась с совхозами и племхозами Рязанской губернии.

Под Москвой вместо декорации были построены архитектором А. Буровым настоящие коровники новой архитектуры. Белые светлые здания, больше похожие на санатории. Там стоял племенной скот. Шла электродойка. Сергей Михайлович до начала съемки водил меня по всем заново построенным архитектурным сооружениям. Он был доволен моим немим восхищением и все повторял — будет, будет такой наша деревня.

Да, все свершилось. Мечта Эйзенштейна-художника стала реальностью. И свершение мечты осуществилось еще при его жизни.

Но тогда я была ошеломлена видением нового рядом со старой, нищей и убогой деревней.

Героиня — Марфа Лапкина. Она не актриса. Она крестьянка, и имя ее подлинное — Марфа Лапкина. Нашли Марфу не сразу. Искали на заводах и фабриках, на биржах труда, просмотрели тысячу женщин, и нашли ее на центральной бирже. Ее научили управлять трактором.

Она хорошо изучила устав сельскохозяйственной молочной артели. Сама ухаживала за племенным быком. Бык был огромный, породистый и имел легендарный вид. Символ оплодотворения, непреходящей вечной жизни, он снимался в окружении ликующей природы.

Марфа с подлинным драматизмом провела сцену, в которой героиня узнает о гибели быка, испорченного кулаками и издыхающего под ночной вой собак. Ее глаза и шепчущие сухие губы полны ненависти к врагу и человеческой скорби об утрате. Перед нами стоял новый человек, понявший, что жить по-старому больше нельзя. Надо бороться, надо строить новую жизнь, надо победить.

Второй раз была совершена ошибка. Вместо образа, созданного талантом актрисы, — «типаж». Подлинная крестьянка, но все же «типаж». И в целом ряде ответственных эпизодов она была беспомощна и даже физически неприятна.

После просмотра этого фильма, на котором присутствовал Анри Барбюс, он написал в «Киногазете» 12 марта 1929 года: «Новая фильма группы Эйзенштейна воспроизводит переход от прошлого к настоящему крестьянства. Вопиющая нищета под гнетом старого режима и старых методов. Человек, раздавленный землей, и далее его последовательная и блестящая победа в коллективном труде».

Анри Барбюс умолчал о недостатках фильма. А их было немало. Выпуск на экраны был отложен. Эйзенштейн внес в фильм ряд существенных изменений. Группа выехала на досьемки совхозов в «Гигант» и в другие места. Изменилось и название фильма. Фильм появился на экранах под названием «Старое и новое».

В связи с работой над «Генеральной линией» произошло важнейшее событие в жизни Эйзенштейна и Александрова. Их приняли члены правительства во главе с И. В. Сталиным. Я никогда не забуду счастливое лицо Сергея Михайловича после этой встречи. Лицо молодое-молодое. Густые золотистые кудри над ясным большим лбом философа. Волосы, казалось, тоже были наэлектризованы радостью. Все в нем искрилось, кипело. Он строил планы, он фантазировал. Как жаль, что я не помню точного рассказа об этой встрече. Картина была подвергнута дружеской критике. Им было объяснено, что такое генеральная линия партии в деревне. Стало ясно, что им

не все удалось сказать правильно своим, хоть и большим искусством.

После сдачи фильма «Старое и новое» Эйзенштейн и Александров получили творческую командировку за границу — в Европу, а затем в Америку.

Америка — это новый этап в творческой жизни Сергея Михайловича. Годы творческих метаний и больших душевных переживаний. Это конец молодости, начало зрелости. И снова поиски...

А м е р и к а. Это было время, когда Чаплин, Флаэрти, Гриффит пленяли нас своим творчеством. Голливуд притягивал как место, где техническая оснащенность студии давала возможность осуществить любой кинематографический замысел.

Нью-Йорк поразил Сергея Михайловича необычайным темпом движения. Сперва это казалось деловитостью, но вскоре за деловитостью он ясно увидел суету и озабоченность. «Переводя взор с быстро шагающих ног на лица и глаза, видишь неуверенность, озабоченность, беспокойство».

С Гриффитом Сергей Михайлович встретился мимоходом. С Чарли Чаплином и Флаэрти он встречался часто. Встречи с ними ярко раскрыли ему жизнь больших художников в условиях капитализма.

В Нью-Йорке Сергей Михайлович поселился в самой шумной части города — в отеле на Бродвее. Из своей комнаты он имел возможность наблюдать и запечатлевать в памяти наиболее характерные части этого города. Вот как Сергей Михайлович описывает свою встречу с Гриффитом¹⁰⁶. «Гриффит... Первая встреча с первым классиком фильма. «Кадр» казался вырезанным из ранней его картины. Пять, шесть часов утра. Возвращаюсь в отель после ночи, полной впечатления от негритянского района Нью-Йорка — Гарлема... Здесь же и состоялась встреча с Гриффитом, тридцать лет хранящим верность раз облюбованному жилищу.

Итак, пять, шесть часов утра. Серый рассвет на Бродвее. Металлические бочки с мусором. Подметаются улицы. Громадный пустой холл. В утреннем свете кажется, что окон нет и пустой Бродвей вливается в сонный отель. Перевернутые кресла. Скатанные ковры. Идет уборка. В глубине холла теряется портье с ключами. Около него фигура в сером. Серая щетина выступает на серой коже

лица. Серый взгляд светлых глаз. Острый взгляд неподвижно направлен в одну точку: между перевернутыми креслами и скатанными коврами — носилки. На голых плитах два санитары. За ними полицейский. На носилках — окровавленный человек. Повязка. Кровь. Рядом сметают пыль с пальм. Под окнами выметают горы бумаги. Где-то была поножовщина. Человека вносят в отель. Перевязали. Вынесли. Серая улица. Серые люди. И серый человек в глубине. Сколько раз он, Гриффит, воссоздавал перед нами подобные сцены американского бандитизма... Кажется, что видишь все это на экране: цвет исчез — одна гамма серых тонов от белых пятен бумаги на улице до почти полной темноты там, где лестница отеля уходит вверх. По фотографиям узнаем друг друга сразу. Знакомимся. Жму руку создателю замечательных картин. Но автор не хочет говорить о них: «Половина картин моих trash (примерно как мы бы сказали: «барахло»). Я делал их, чтобы иметь деньги на постановку, чтобы покрывать убытки любимых фильмов или иметь возможность ставить что-либо по душе...» Первые приносили груды золота — вторые были сплошными убытками. Убыточны были «Сломанная лилия» и другие, о которых Гриффит вспоминает с любовью... Вот и сейчас... он носится с мыслью снять фильм о коррупции вокруг сухого закона. «Ищу деньги. Никто не хочет финансировать такую тему. Но мне, кажется, удастся подбить на это одну богатую вдову. Вот уже две недели я хожу вокруг этого...»

Замечательный мастер. Один из основоположников кино. Человек, посевший на этой работе. Старик. А вынужден бегать за богатыми дурами, тратя дни на уговоры, унижение и изобретательность, так же как это приходится делать молодому дебютанту, чьего имени не знает никто, чьим произведениям еще не рукоплескали во всех концах земного шара, подобно фильмам Гриффита! В конце концов дура, кажется, не согласилась, фильм не был поставлен, и имени Гриффита давно уже не видят экраны».

Вот характерное для того времени письмо Эйзенштейна ко мне: «...делаем по четыреста, пятьсот километров в день¹⁰⁷, мчась по самой интересной части Америки — негритянской. Автомобиль дает возможность задерживаться и знакомиться со всем стоящим внимания, — а как его много! Теперь уже увидимся скоро и на словах куда красочнее рассказывать обо всем этом... делал доклад в не-

гритянском университете — сегодня утром в... Чарльстоне (да, да, в том самом, откуда танец) сделал сообщение о Союзе (в частности, о семье, об аборте и т. п. вопросах) в... баптистской негритянской церкви! (по случаю пасхального воскресенья). Завтра будем в Вашингтоне. А там Нью-Йорк...»

Но увиделись мы не так скоро.

Он познакомился с Драйзером и стал работать с ним над сценарием «Американская трагедия». Он писал мне: «...Вы мне написали такое хорошее, замечательное письмо¹⁰⁸ (я прямо слышал его, как привык Вас слышать регулярно по телефону) и до сих пор не пишу: но это не от легкомыслия, а, наоборот, — не хочу на него ответить «как-нибудь», а по-настоящему ответить совсем, совсем некогда. Усиленно работаем над сценарием «Американская трагедия» — сегодня выезжаем в Нью-Йорк для собеседования с Драйзером. Пишите, что Вы думаете об этом, но после того, как отчетливо себе представите, как я ее буду делать. Вы меня знаете достаточно для этого...» Мой ответ ему не сохранился. Но я помню, что я просила его не браться за эту работу, уверенная, что в его трактовке и понимании «Американская трагедия» не будет поставлена. Так и случилось. Он собирался после этой постановки скоро вернуться в Союз. Нет, он вернулся не скоро.

Подписав договор с фирмой «Парамаунт» о постановке «Американской трагедии» Драйзера, он выехал в Голливуд. Там он встретился с Флаэрти. Мы знали и любили его по фильмам «Нанук» и «Моана». Покоренный им, Сергей Михайлович писал, что «он останавливал каждого, кого хоть немного знал, и часами готов был рассказывать бесконечно увлекательно и долго замечательные события и истории для экрана, не уступающие «Нануку», «Моане». Он неизменно кончал свой рассказ: «Дарю это вам». Все, что ему оставалось делать. Ему не только никто не дарил метра пленки, никто не хотел ссудить его средствами на одну из тех замечательных картин, какие он мог бы выпускать десятками. Он вынужден делать их с громадными, увы, не «творческими» простоями, а ...финансовыми.

Вдова или меховая фирма, разбогатевший старьевщик или взбалмошный владелец фирмы водопроводных труб — вот в чьих руках судьбы искусства и культуры кинематографии Запада. Когда же не встречаешь ни вдовы, ни мехов-

щика, ни разбогатевшего спекулянта, судьба большого художника подобна судьбе Флаэрти».

Эйзенштейну пришлось разорвать с фирмой «Парамаунт». Писатель Эптон Синклер совместно с группой передовой интеллигенции раздобыл средства для фильма о Мексике, куда выехал Сергей Михайлович со своим коллективом. До своего отъезда он успел в Голливуде на собрании режиссеров, операторов и предпринимателей сделать доклад о широком экране. Он доказывал, что широкий экран открывает огромные возможности. Создает идеальные пропорции, дает возможность совсем по-иному строить кадр одновременно и по вертикали и по горизонтали, дает возможность по-разному осмысливать содержание режиссерского сценария. Нашлись люди, которые хотели технически работать над осуществлением широкого экрана. Была составлена смета на шестьсот тысяч долларов. Это не прошло.

Приехав в Советский Союз, он и тут поставил этот вопрос, но в то время мы не имели возможности думать об этом. Интересно, что почти в это же время о широком экране заговорил и А. П. Довженко.

Вот первое письмо Эйзенштейна из Мексики¹⁰⁹: «...мысля кинематографически, представляю вам ближайшую соседку — пирамиду. Телоцотлан в монтажных кусках от общего плана к крупному в четыре приема — это предел изыска монтажной мысли в Америке. Пути господни — неисповедимы... и вот я оказываюсь в Мексике. Я думаю, что мой отъезд из Голливуда лучшее, что я там мог сделать! При создавшейся политической обстановке уже совсем немисливо было бы сделать что-либо с этими людьми. Сейчас делаю мексиканскую «культур-фильму» — путешествие. Как видите, образцы здесь стоящие внимания.

Растравил меня на Мексику Флаэрти — я его в обмен на Союз. Старик (он совсем седой) очень распалился и уехал к семье на рождество с твердым решением работать в Союзе над серией фильмов, посвященных нацменьшинствам. Он замечательный, и вы его, конечно, полюбите. Мой отпуск кончается в феврале, и я думаю не очень запаздывать — разве что немного задержусь в пути в Японии. Здесь вещи очень замечательные и сильные — начиная с боя быков, на чем я помешался, боев петухов и плясок — языческих индейских в честь католических святых. Думаю исколесить всю страну».

Но наиболее значительной была встреча Сергея Михайловича с Чарли Чаплином. Он познакомился с ним, когда тот работал, вернее, заканчивал «Огни большого города», и часто присутствовал на съемках. Как много интересного рассказывал Сергей Михайлович о Чаплине, как о человеке, а главным образом о художнике. Я не записала всего этого, и в памяти многое стерлось.

Некоторые западноевропейские исследователи Чаплина видят на творчестве его печать философских раздумий особой глубины. Чарли Чаплин большой художник и правдивый, он органически верно отразил в своих произведениях алогизм и нелепость того, что происходит в Америке и в других капиталистических странах. Остро и правдиво показал все противоречия этого мира. В его фильмах звучали большие глубокие мысли. Сергей Михайлович говорил, что с ним произошло в какой-то мере то же, что с Бальзаком. Известно, что при оценке классиками марксизма творчества Бальзака они наглядно показали, что широко и правдиво взятая Бальзаком картина капиталистического общества работает зачастую вопреки его личным политическим взглядам. И фильмы Чаплина дают правдивое отображение капиталистического мира, и это правильно воздействует.

Много и интересно рассказывал Эйзенштейн о юморе Чаплина, о детской непосредственности его юмора и о том, что в его творчестве есть ко многому инфантильный подход. Он смеется над внешним фактом, над ситуацией, не углубляясь в то, что вызывает его смех. (Инфантильностью в какой-то степени «страдал», по-моему, и сам Сергей Михайлович.)

Эйзенштейн рассказывал своим ученикам в ГИЖе об одном разговоре с Чаплином. При одной из встреч с ним Чаплин сказал ему, что его крайне интересуют беспризорные Советского Союза. Сергей Михайлович стал ему объяснять, что самая главная проблема у нас — перевоспитание этих беспризорных. Но не это интересовало Чаплина. Чаплин говорил: «Я хотел бы поставить картину из жизни этих хулиганов». Его прельщали в этой теме не смысл явления, не трагизм, его интересовали забавные черные морды в асфальтовых котлах и то, что они там делают.

Когда Сергей Михайлович ездил на яхте Чаплина, у них произошел следующий разговор. Был закат, они сидели на палубе, яхта качалась. Разговор пошел о качаю-

щихя спинах слонов. Чаплин говорил, что слон глупое животное и может раздавить кого угодно ногой. Кто-то спросил, каких животных он больше всего любит. Он ответил — волков. Сергей Михайлович говорил, что если он будет писать воспоминания, то напишет, что седина Чаплина и холодные серые глаза его напоминали в это мгновение волка.

В Мексике группа Эйзенштейна попала под неотступный политический надзор властей. Кратковременно Сергей Михайлович был и под арестом. Начался искусный саботаж съемок.

Эйзенштейн задумал осуществить этнографический фильм с последующим озвучанием. Производились съемки в тех областях Мексики, где еще никогда не был человек с киноаппаратом. Группа побывала в отдельных местах старой Мексики, в тропическом Теуантепеке, где в то время еще в нетронutom виде уцелел матриархат. Засняли имеющие историческое значение древние пирамиды и остатки культуры древних ацтеков. В Мериде на Юкатане был заснят бой быков.

Предполагалось, что СССР получит этот фильм бесплатно. Эйзенштейн и Александров писали в Союзкино из Мексики: «Картина будет интересна для Союза и необычайна по своему материалу. Работать трудно, много затруднений с организацией, различными языками, непониманием вообще киноработы здешней публикой и т. д.

Тропическое солнце мучает нас хуже, чем ненастные дни в Москве. Часто приходится останавливать съемку из-за жары, ибо все люди валяются с ног и не могут работать.

Форма картины — опыт создания видовой с напряжением и сильными впечатлениями, так же как и «Потемкин», — художественно сделанная хроника.

Мы делаем обзор страны и в этом обзоре переплетаются между собой... пять историй — индейская, испанская, солдатская, революционная и типично мексиканская. Эти пять историй своей композицией позволяют нам показать в одной картине юг и север, быт и жизнь страны и, кроме того, создать напряжение, необходимое для хорошей картины».

В это же время во французском журнале «Монд» появилось следующее сообщение Эптона Синклера о работе Эйзенштейна: «Эйзенштейн работает сейчас в Питлараяк, гациденде (ферме) штата Идальго. Вокруг него собраны

актеры всех цветов и всех рас. Главную женскую роль бедной индианки играет художница Изабелла Биляукор. Мужскую роль играет один конюх, который еще никогда не снимался. Владелец гаудиенды, дон Жуан Сальдивар, также занят как актер, и старший рабочий Николай Кунец получил большую роль.

Большая часть жителей местечка Питлараяка и Апам также принимает участие в работах, причем они изображают свою обычную работу: это конюх, тачечник, крестьяне, мелкие продавцы. Все они показали себя, по словам Эйзенштейна, превосходными киноактерами.

Эйзенштейн уже пять месяцев как прибыл в Мексику без всякого шума и сенсаций. Из-за одного недоразумения он должен был сперва просидеть два дня в полицейском заключении. Единственное его «преступление» заключалось в том, что он является советским гражданином. Сейчас же после освобождения он приступил к работе. Сперва он изучал в продолжение двух месяцев разнообразные праздники в Теанкос-Индиан; потом он отправился в Акатан, где посвятил себя изучению истории древнего племени майя. В Мериде он снял бой быков; в центральной Мексике он снял исторические сцены из времен президента Диаса.

Как всегда, Эйзенштейна сопровождают Александров и Тиссэ...

До сих пор еще неизвестна фабула нового фильма. Даже Александров и Тиссэ не знают подробностей. Монтаж начнется после отъезда из Мексики...».

Примерно в это время я получила от Сергея Михайловича письмо следующего содержания: «... колесим мы вверх и вниз по карте Мексики¹¹⁰. Еще Пушкин писал про нас: «их моют дожди, засыпает их пыль». Работать сложно, трудно, многоязычно, но увлекательно до черта. О конечных результатах подумаю — после «Генеральной» полагаю себя некомпетентным судить о будущих качествах собственной продукции.

Кинематограф занимателен постольку, поскольку он «маленькая экспериментальная вселенная», по которой можно изучить законы явлений гораздо более интересных и значительных, чем бегущие картинки, и нынче еще под оглушительный шум и незатейливый говор... Может быть, это очень разумный период «очищения», ибо для наступающего кино нужна полная переустановка и не останется камня на камне от наших дорогих покойников,

виноват... произведений. Живая этнография, меня окружающая, куда увлекательнее всякого кино и документального тем более. Колоссально интересен сдвиг, который происходит в зрительской психологии в СССР. Я получаю очень скудный материал, но даже через него чувствуются любопытнейшие изменения зрительского пульса...

Что вы сейчас делаете? В какую сторону думаете — перед Вашей линией тоже перспектива колоссального пересмотра, хотя и на тех же рельсах... В вакхической тризне над распоротым брюхом художественного кино — вы не сделайте тактической ошибки.

Мне иногда хочется ставить в театре. В хорошем, настоящем. Так сильна реакция на кино. Хотя столь добросовестно, как сейчас здесь, кажется, никогда еще не работал.

Проблемы монтажа не занимают меня более нисколько и — страшно сказать — звук еще меньше!

Интересно, что получится из картины, снимаемой в такой обстановке».

С этим фильмом все вышло не так, как предполагал Сергей Михайлович. Он хотел смонтировать и озвучить его в Голливуде и в готовом виде привезти в Союз. Он предполагал, что путь его на родину будет через Китай. Он писал мне об этом. Китай — давнишняя его мечта. Увидеть Китай, узнать жизнь его народа, вернувшись на Родину, создать сценарий и с киноаппаратом — снова в Китай. Снимать Китай! Он говорил об этом как о самом горячем своем желании. Часами он заставлял слушать своих товарищей китайские народные, старинные и революционные песни. У него была редкая коллекция китайских пластинок.

Но вышло все не так. Эйзенштейн вернулся, не закончив работу над «Мексикой». Затем начались сложные переговоры о присылке снятого материала в Москву... Эйзенштейн так и не смонтировал сам свой фильм. В данном случае это было особенно важно, так как фильм снимался без сценария, как большинство полудокументальных фильмов того времени. Важно было передать авторское отношение к снятому материалу, правильно решить смысловое построение этой художественной хроники. Безусловно, в данном случае авторский монтаж имел почти решающее значение. Особенно обидно, что так не вышло еще и потому, что Эйзенштейн считал эту работу после «Бро-

неносца» значительным этапом в своей творческой биографии.

Фильм был сделан чужими руками. Не было даже заочной режиссерской консультации. Всеволод Вишневский смотрел этот фильм в маленьком театре на окраине Парижа. В Париже этот фильм возобновлялся чуть ли не в пятый раз. Вишневский говорил, что отсутствие обобщающей мысли, глаз и рук Эйзенштейна тяжело сказалось на этом произведении... И все же впечатление от фильма было огромно. Пленяли съемки подлинных людей, исторических древних памятников, решение отдельных эпизодов, природа, бой быков... Тиссэ снял все превосходно.

С. М. Эйзенштейн так и не увидел этого фильма.

Я знаю, что некоторые мексиканцы — работники искусства говорят: «Эйзенштейн открыл нам Мексику».

Снова в Москве. Со свойственным ему пониманием, что творческая судьба художника решается его трудом, его созданиями, Эйзенштейн, как большой мастер, делал все, чтобы справиться с неудовлетворением, мучавшим его из-за того, что замысел «Мексики» не был завершен. Вернувшись в Союз, он ринулся на поиски сценария и всеми силами стремился к тому, чтобы скорее встретиться с Горьким. В это время на экранах прошел первый звуковой фильм режиссера Экка¹¹¹ «Путевка в жизнь». Горький при встрече с Сергеем Михайловичем очень критически отзывался об этом фильме. Он считал, что проблема взята недостаточно глубоко, поверхностно, сентиментально. Он увлечен был мыслью сделать ответный фильм. Его интересовала тема беспризорности детей до революции, и он хотел сопоставить прошлое с сегодняшним днем. Он прочел Сергею Михайловичу свои наброски темы сценария. Они провели вместе целый вечер. Сергей Михайлович был глубоко взволнован разговором с великим писателем. Целый ряд моментов из прочитанного Горьким он воспринимал как биографические зарисовки жизни писателя в детстве. Все было взято с острой социальной установкой. Были замечательные комические сцены из быта беспризорных...

Мы, товарищи Эйзенштейна, были огорчены долгим его отсутствием. Это были решающие годы индустриализации и коллективизации. Товарищеская среда встретила Сергея Михайловича сурово. Ему ставилось в вину долгое пребывание за пределами своей Родины, увлечение эк-

зотикой другой страны в годы, когда на его Родине происходили сдвиги огромного исторического значения. Было беспокойно за художника. Казалось невозможным умозрительно, не пережив вместе с народом и партией все события жизни страны, правильно увидеть, правильно их осмыслить. Достаточно ли для этого воображения, мастерства, зоркого глаза большого художника?

Этими сомнениями встретила его и я. Удивительно, как он был внимателен к тому, что ему говорили. Наши дружеские отношения не были нарушены. Сделать фильм на тему о советской действительности было прежде всего и его собственным страстным желанием.

И вот возник «Бежин луг».

Передо мной лежит маленькая брошюра¹¹², выпущенная издательством «Искусство» в 1937 году: «О фильме «Бежин луг» С. Эйзенштейна. Против формализма в киноискусстве». На ней красным карандашом написано: «Другу дорогому Эсфири» — и нарисована ладонь руки. Очередной аттракцион, на этот раз невеселый. На ладони проведена разорванная в нескольких местах «линия искусства» (по хиромантии). От линии идет стрела и написано: «ха-ха». Прямая красная «линия судьбы» — стрела и снова — «ха-ха». И подпись: «20 июля 1937 года». Как будто издевательство над собой. Но нет, это было не издевательство. Он встретил свою неудачу с этим фильмом как большую творческую катастрофу.

Сейчас для нас мало интересно, что писали авторы этой брошюры. Все сказанное ими не выдержало времени, но статья Сергея Михайловича волнует и сейчас. Раньше чем дать выдержки из этой статьи, я хочу воскресить в памяти, что же произошло с этим фильмом.

Основным сюжетом фильма была классовая борьба в деревне в период социалистической перестройки. Борьба новых людей деревни с кулаками и подкулачниками. Тема была заимствована из действительности. Борьба маленького пионера Павлика Морозова со своим отцом и подкулачниками. Отец убил своего сына. В фильме маленький герой умирал на руках начальника политотдела.

Приступив к съемке фильма, Сергей Михайлович снова повторил свою основную ошибку. Снимая первый вариант, он отказался от участия в фильме больших актеров. В процессе работы он стал понимать, что это его беда, и добился разрешения на пересъемку. Пригласил Хмелева, Телешеву из МХАТ и других. Но у Сергея Михайло-

вича возникали большие трудности в работе с актерами. Долгое непризнание актерской игры, желание избежать «театральщины» в кинематографе мстило за себя. Сказалась и неполноценность «эмоционального сценария» Ржевского. Второй вариант так и не был закончен. После просмотра материала первого варианта и отдельных кусков второго съемки были прекращены. Но Сергей Михайлович никогда не перекладывал ошибки и неудачи в своих работах на других и в первую очередь никогда не перекладывал эти ошибки на сценариста. Он говорил о сценарных ошибках как о своих. Он всегда за все отвечал сам, считая, что иначе постановщик и не может себя вести.

Вот что писал он после прекращения работы над фильмом: «Где основа той катастрофы, которая постигла картину, над которой я работал около двух лет? Ошибка эта коренится в одной глубоко интеллигентской индивидуалистической иллюзии. В иллюзии, которая, начинаясь с малого, может привести к большим и трагическим ошибкам и последствиям. В той иллюзии, что якобы можно подлинно революционное дело делать «на свой страх и риск», не в гуще коллектива, не в единой железной поступи с ним.

...Оттуда же тянется и то, что случилось у меня в моем понимании учения о реализме.

По стилистическим своим устремлениям и складу у меня громадная тяга к обществу, к обобщенному, к обобщению. Но есть ли это та обобщенность, то общее, понимание которого нас учит марксистское учение о реализме? Нет. Потому что обобщение в моей работе поглощает частность... Так не было в «Потемкине». Сила его казалась именно в том, что через этот частный, единичный случай удалось донести общественное представление о пятом годе, о «генеральной репетиции» Октября. Этот частный эпизод сумел вобрать в себя типическое для той фазы истории революционной борьбы...

Не так случилось с «Бежиным лугом». Уже самый эпизод, лежащий в основе его драматический эпизод, — никак не характерный. Убийство отцом-кулаком своего сына-пионера — эпизод возможный, встречающийся, но эпизод не типичный. Наоборот — эпизод исключительный, единичный и нехарактерный. Между тем, находясь в центре сценария, он приобретает самостоятельное, самодовлеющее, обобщающее значение.

...Ошибки обобщения — в отрыве от реальности частного случая — внутри самой темы не менее резко выступают и в методах ее воплощения...

...Непропорционально резко лезет на первый план облик кулака. Начполит — бледен, тускл и риторичен.

И одновременно гипертрофирован за всякие пределы реального масштаба своей общественной значимости деревенский пионер...

Отсюда гипертрофия выразительности окружения: логово вместо избы; искажающая ракурсность съемки, светодеформация. Декорация, кадр, свет играют за актера и вместо актера. То же в отношении облика действующего лица. Облик — это уже не живые лица, а маски, как предел обобщения «типичности» в отрыве от живого лица...

...Я пишу об этом со всей резкостью, ибо на протяжении двух лет внутренне я и сам и с помощью неослабной критики киноруководства шел к преодолению этих черт. Но полного преодоления я не достиг. Видевшие все снятые куски фильма от первых сцен до последних отметили, что сдвиг к реалистическому письму несомненен и комплекс сцен «в ночном» уже свидетельствует о том, что автор отходит от своих порочных позиций, на которых он стоял во время работы над первым вариантом.

...За кем же, однако, примат ошибки? И можно ли говорить, что политическая ошибочность — «беда» и следствие ошибочности творческого метода? Конечно, нет. Ошибка творческого метода гнездится в ошибочности мировоззренческого порядка.

Ошибки мировоззренческого порядка приводят к ошибкам метода. Ошибки метода приводят к объективной политической ошибочности и несостоятельности.

...Досъемки и пересъемки не могли спасти ее. Мне становится ясной ошибочность не только ряда частных, но и концепции вещи в целом. Она растет из сценария, но режиссерская интерпретация не восстала против этих элементов и продолжала даже через возможности второго варианта повторять первоначальные ошибки.

Что я должен делать?

Серьезно работать над собственным мировоззрением, углубленно, марксистски проникать в новые темы. Конкретно изучать действительность и нового человека. Ориентироваться на конкретно выбранный крепкий сценарий и тему.

Тема новой работы может быть лишь одна: героиче-

ская по духу, партийная, военно-оборонная по содержанию и народная по стилю, — независимо от того, будет ли это материал о 1917 или 1937 годе, — она будет служить победному шествию социализма».

Он мечтает поставить «Мы, русский народ» Всеволода Вишневского. Этого хочет и автор. Это совпадает со временем, когда их личные отношения были закреплены взаимной дружбой.

В одной из репетиционных комнат «Мосфильма» Всеволод Вишневский читал для режиссеров, актеров, художников, операторов, для Художественного совета свой сценарий-роман «Мы, русский народ». Это чтение забыть невозможно. Всеволод Вишневский был непревзойденным чтецом. Читая сценарий своим приглушенным голосом, он сыграл все роли. Русское солдатское слово нависло зримо. Авторские отступления были полны поэзии, его призыв «вглядимся в их лица и запомним их на всю жизнь» был обращением русского человека большого сердца — солдата и поэта. Его чтение и сыгранные им образы нельзя было не запомнить. Разве можно забыть Орла, Алешку, Бойера и Ермолая. Авторские отступления были взволнованно поэтичны, и слезы я видела не только на лицах слушающих, но и на глазах автора сценария фильма-романа.

Сергей Михайлович был тоже взволнован и радостен. Фильм о великом русском народе, о его гражданской войне, о его бессмертной истории. Ленин, не показанный в фильме, был зрим, как живой. Он рядом с русским солдатом. Он с народом в самые решающие моменты на фронте.

Работать с Всеволодом Вишневским плечом к плечу, ощущать его дружескую помощь страстно хотел Сергей Михайлович. Вот отрывок из его неопубликованной статьи * об этом сценарии:

«...«Мы, русский народ» — не только радость мощного произведения, это еще победа принципа теоретической мысли, рождение самостоятельного, оригинального, классово-национального стиля и своего метода в ответ на определенный тематический запрос эпохи и класса. Облик вещи целиком растет из неповторимых предпосылок к своему народному и массовому кино, которое рождено

* Статья вошла в сб. «С. Эйзенштейн. Избранные статьи». М., «Искусство», 1956, стр. 111—113.

Октябрем и за которое мы дрались, деремся и будем драться с наших экранов.

Подобно ему пока не построено ни одно произведение. Мне оно кажется растущим концентрическими кругами. Внутри один, два, три, четыре образца такой полноты очерченности и рельефности, неожиданности поворотов и всестороннего освещения, каких не знало до сих пор наше сценарное искусство, — это герои «первого ряда».

На шаг от них второй ряд. Столь же характерные, живые люди. Но скупее черты. Меньше нагрузка деталей и красок.

Третий круг. Рисунок еще более облегчен.

Дальше — больше. И вот уже люди, данные двумя штрихами. Вот одним. И вы не заметили, как от протагонистов перешли в гущу тех, которые слагают единый массив целого, того целого, к которому в равной степени принадлежат все эти герои. Так выпуккла, решающая и та одна-единственная черта, которая выхватывает из однотонности общего плана тот персонаж или другой, тот или иной профиль.

...Но нельзя не остановиться на поразительном раскрытии отличия социалистического народного патриотизма от «патриотизма» самодержавного: он дан в образе врага-полковника. Патриотизм его в своей последовательности доходит до предательства родной земли.

Образы людей, ситуаций, событий не могут не врезаться в сердце зрителя своим трагизмом. Не могут не пленить его чувств и эмоций красотой своего подвига. Не могут не покорить читателя дыханием истинного социалистического патриотизма страны, которая является родиной всех трудящихся мира. Страна, за которую готовы драться и умирать, как за свою родину, все трудящиеся — от залитых кровью полей Испании до равнин Китая».

Эту постановку Сергей Михайлович не получил. Не вышло.

Тогда сразу же возникло желание работать с писателем А. А. Фадеевым. Вот письмо Фадеева¹¹³:

«Дорогой Сергей Михайлович!

Я очень жалею, что мне не удалось до Вашего отъезда ближе познакомиться с Вами и поговорить с Вами о Вашей работе в кино, которую я оцениваю исключительно высоко.

У меня создалось впечатление — может быть, неправильное, — что на Ваше творческое самочувствие влияют толки и пересуды кинематографических и «около-кинематографических» людей, о том, что вот, дескать, Эйзенштейн «замолчал, новых картин не делает» и т. п.

Мне кажется, что Вы должны совершенно спокойно относиться к подобного рода разговорам, ибо, как мне известно, все эти годы Вы не прекращали своей работы, которая у такого крупного мастера, как Вы, связана с постоянными поисками нового. А в таких случаях (не мне Вам это говорить) не всегда сразу дается в работе то, что нужно. Здесь важно только, по-моему, не поддаться голой форме, которая, ежели с ней экспериментируешь, начинает довлеть сама по себе и превращается в тормоз.

Сейчас меня очень интересует задуманная Вами новая работа о Москве. Я не могу сказать Вам, с какой радостью я принял бы участие в этой работе, ибо не сомневаюсь, что это очень много дало бы мне. Именно потому, что тот путь, которым я иду в области литературы, очень мало сходен с тем путем, которым Вы идете в кино. Мне хотелось бы как-то поближе связаться с Вами. Мне говорили, что Вы не прочь были бы поработать с писателем.

Я посоветовал бы Вам связаться с Павленко. Он писатель — безусловно талантливый и в работе — человек организованный, а главное — умный. В такой совместной работе важно, чтобы писатель, работающий с тем или иным режиссером, мысленно мог «переходить» на его творческие позиции для того, чтобы помочь ему осуществить замысел в соответствии с его индивидуальностью. В этом отношении я мог бы быть Вам хорошим помощником, но, к сожалению, собственная литературная работа и работа совместно с Довженко, которая меня очень увлекает, лишает меня этой возможности. Однако, если бы Вы привлекли меня в какой-то степени к работе над сценарием и вообще познакомили меня с Вашей работой, я был бы Вам глубоко благодарен.

Мне хочется еще раз сказать Вам о том, что Вы исключительно много дали для советской и мировой кинематографии и, несомненно, дадите еще больше. Поэтому Вы должны бодрее смотреть на вещи.

Крепко, крепко жму Вашу руку

Фадеев»

Письмо Александра Фадеева сыграло большую роль в эти дни. Ободрило Эйзенштейна. Помогло душевно обратиться к себе. С этих пор началась дружба С. Эйзенштейна и А. Фадеева, и неизменно в сложные минуты своего творчества он искал встречи с Фадеевым. С ним он был на «ты». Это было очень редко.

Творческое содружество Эйзенштейна с П. Павленко принесло советскому зрителю прекрасный фильм «Александр Невский». Несколько встреч с Павленко, читка сценария, просмотр эскизов художника К. Елисеева произошли у меня. Все это было для меня ново, неожиданно. Павленко подкупал своей заинтересованностью, кроме того, он был удивительный мастер рассказывать.

Сценарий Павленко был сделан литературно и образно очень выразительно. Он давал возможность Сергею Михайловичу построить свой фильм в излюбленном им монументальном и вместе с тем эпическом стиле. Этот фильм воскрешал далекое прошлое нашего народа.

Павленко и Эйзенштейн внимательно изучали летописи того времени и новейшие труды и исследования этой эпохи.

На роль Александра Невского Сергей Михайлович по настоянию Е. С. Телешевой — режиссера Художественного театра и Театра Красной Армии — пригласил актера Черкасова, известного уже советскому зрителю по прекрасному исполнению роли профессора Полежаева в фильме «Депутат Балтики» и царевича Алексея в фильме «Петр I».

Об Эйзенштейне шли разговоры, что он подавляет индивидуальность актера, подчиняя его игру своему не терпящему критики замыслу. В этой связи очень интересны высказывания актера Черкасова в его книге «Записки советского актера»* о работе с Эйзенштейном. Эта работа привела не только к творческому содружеству и успеху фильма, но и к личной дружбе. Вот что пишет об этом Черкасов:

«Не скрою, что в то время я колебался. Величественный эпический стиль картины, легендарность образа ее героя, глубокая отдаленность исторических событий, которые предстояло воскресить, — все это казалось мне трудно преодолимым препятствием...

* Н. К. Черкасов, Записки советского актера, М., «Искусство», 1953, стр. 125—126

Первые пробы оказались малоудачными. Внешний облик Александра Невского, его грим, долго мне не давался. Наконец он был найден и определен — и, надо сказать, при ближайшей помощи С. М. Эйзенштейна. Он удивлял своим вниманием к второстепенным, казалось бы, мелочам, которые затем, при съемках крупным планом, приобретали большое значение. Он достал в Эрмитаже подлинное вооружение XIII века и внимательно следил за изготовлением моих доспехов; при ответственных же съемках он всегда навещал меня в костюмерной. Помнится, как-то, окруженный портными и костюмерами, он свыше часа прилаживал на мне какую-то деталь костюма, так что у меня уже стали подкашиваться ноги, тогда как он весело, с шутками, настойчиво продолжал добиваться наибольшей выразительности моего одеяния.

...Он уверенно убеждал меня подчиниться общему эпическому стилю постановки, не детализировать образ, отдельные черты психологии героя, частности характера, а, напротив, стремиться к широкому обобщению. В актерском творчестве, как и во всяком искусстве, главенствующим должно быть чувство целого, чувство общего, чувство главного. С. М. Эйзенштейн настойчиво вел меня в таком направлении, приучая выполнять общие, широко понимаемые режиссерские задания, искать и находить свою творческую линию в строгих пределах намеченных стилевых задач, а в данном случае прежде всего — эпическом плане».

Далекое прошлое. Съемки зимы в летнюю жару, как, например, «ледовое побоище». Бои — вместо снега поле битвы посыпано нафталином и солью. Участие таких прекрасных актеров, как Н. Черкасов, Н. Охлопков и других, помолодевший, веселый, увлеченный работой С. М. Эйзенштейн, — все это радовало меня. Я бывала почти на всех наиболее ответственных съемках. Массовые сцены. Псков, псы-рыцари, бои — все было увидено глазом большого художника, решено с огромным мастерством.

Выдающуюся роль сыграла музыка С. Прокофьева. Я часто присутствовала при сдаче смонтированных режиссером кусков композитору Прокофьеву. Эйзенштейн и Прокофьев понимали друг друга с полуслова. Шли на уступки друг другу. Если это было необходимо, Сергей Михайлович для выразительности музыки подрезал или удлинял куски, но и Прокофьев не раз, чтобы не портить впечатление от смонтированного куска, под-

чинял свою музыку метражу эпизода. Озвучание проходило празднично. Музыка Прокофьева восхищала Эйзенштейна. Она сливалась с изображением, зачастую углубляла эпизод. Репетировали долго, требовательно.

Как известно, фильм «Александр Невский» не только у нас, но и на мировом экране прошел с большим успехом.

Незадолго до войны С. М. Эйзенштейн был назначен художественным руководителем студии «Мосфильм».

До предела занятый, он, однако, заинтересованно взялся за работу и отдавал ей многие часы. Бывал на ответственных съемках, просматривал с режиссером снятый материал. Интересовался всем — сценарием, актерами, художником, музыкой, гримом.

В день приема он вызывал меня к себе. И долго не отпускал. При мне принимал режиссеров. Ему нужно было проверить, хорошо ли то новое, что ему хотелось ввести.

Кабинет, в котором он принимал, был обставлен с присущим ему умением и располагал к свободному разговору. Ничего казенного, ничего от учреждения. Не было ни письменного стола, ни стола для заседаний.

Были книги, макеты, эскизы художников. Лучшие кадры картин студии висели в рамах на стене.

Он очень внимательно, не торопясь, не перебивая, раньше всего выслушивал режиссера. Разговаривая, он передвигался из одного угла комнаты в другой, что-то показывая. Так же непринужденно чувствовал себя и режиссер. Иначе не могло быть. Эйзенштейн никогда не навязывал свойственных только ему творческих решений. Чутьем большого художника он понимал, в чем ценность и своеобразие каждого режиссера, хотя бы и чуждого ему по стилю. Режиссеры уходили довольные, с ясной договоренностью, что надо делать, чтобы двигать работу вперед.

Одно, что огорчило меня, это висевшая на стене под стеклом фотография рабочего момента «Бежина луга» — внимательно что-то объясняющий школьнику, исполняющему роль Павлика, Эйзенштейн и восхищенный мальчик.

Это было уже после большого успеха «Александра Невского», а «Бежин луг» все еще не был забыт...

Когда Эйзенштейн с каким-то режиссером вышел из комнаты, я тут же сняла эту фотографию и, не дождавшись его, исчезла.

Вот надпись его на этой фотографии: «Эта фотография сперта у меня из кабинета на Потылихе. Я этим тронут и очень рад».

Он очень хорошо понимал, почему я это сделала.

«Иван Грозный». Снова герой фильма полководец. Человек огромной воли, бесстрашный и беспощадный в борьбе за высшие интересы государства. Полководец, разгромивший боярскую оппозицию, покоривший Казань, ставивший себе задачу завоевать выход России к морю — «Отныне и до века да будут покорны державе Российской моря. На морях стоим и стоять будем».

История России, более близкая и известная, чем в «Александре Невском». По эпохе Ивана Грозного есть много исторического изобразительного материала, которого не было при работе над фильмом «Александр Невский». Поэтому при постановке «Александра Невского» многое приходилось додумывать режиссеру — отсюда и стилистическая условность отдельных сцен.

В центре новой вещи трагическая фигура царя Ивана IV. С. М. Эйзенштейн изучил эпоху всесторонне. Он прислал мне сценарий с запиской: «Эсфирь, дорогая, непременно прочтите сценарий сегодня. Непременно внимательно. И непременно завтра же принесите мне его на фабрику. Жду Вашего отзыва с волнением...»¹¹⁴

По существу, это был уже режиссерский сценарий. Я плохо восприняла его. Стилизованная славяно-русская разговорная речь, и притом еще белыми стихами, мешала мне. Но я верила режиссеру, я верила, что все решит съемка, образное осуществление задуманного. Мне было ясно, что режиссер будет строить свой фильм трагедийно, что эпизоды будут решены в излюбленном им монументально-эпическом стиле. Роль царя Ивана должен исполнять Черкасов. Он увлечен ролью. Артисты собраны замечательные: кроме Черкасова — Бучма, Жаров, Раневская, Мгебров. Роль Ефросиньи Старицкой в фильме исполнила не намеченная сначала Раневская, а актриса Бирман. Фильм был утвержден к постановке в первые дни Отечественной войны. Режиссеру были предоставлены все возможности, это обязывало ко многому.

Съемки происходили на Алма-Атинской студии в дни тяжелых боев Отечественной войны, в 1942 году. Мы все со студией «Мосфильм» были эвакуированы в Алма-Ату. Бывший городской клуб превращен в студию. Зрительный зал для спектаклей — в сравнительно небольшой

съемочный павильон. Вот где проявились способности С. М. Эйзенштейна как художника и организатора.

Он принимал прямое участие в разработке декораций, костюмов, грима. С ним работали операторами, как всегда, Э. Тиссэ и впервые один из лучших наших операторов — А. Москвин, производивший съемки в павильоне. С ним Эйзенштейн считался как ни с кем, часто подходил, советовался, шутил.

Я наблюдала Эйзенштейна, когда гримировали Черкасова, Жарова по его непосредственным указаниям. Особенно был прекрасен задуманный и осуществленный им грим Улановой. Эйзенштейн мечтал снять ее в роли царицы Анастасии. Пробы были удивительные по юной красоте образа, чистоте и неповторимости выражения глаз актрисы. Съемку Улановой не пришлось осуществить. Роль царицы в фильме исполнила Л. Целиковская.

Все кадры фильма были Эйзенштейном заранее зарисованы и отличались четкостью композиции. Вместе с ним работал художник И. Шпинель. Он достиг полной исторической достоверности костюмов и окружающей героев среды. Он следил за тем, чтобы костюм был на актере «обжитой». Красота костюма юного Ивана в эпизоде венчания на царство, грим юного Ивана — все это было найдено первоклассным художником.

На съемке «Ивана Грозного», как и на всех съемках Эйзенштейна, царил атмосфера праздничности. Никакой суеты, почти тишина. На некоторых съемках, например эпизода венчания на царство, была почти торжественность. Эйзенштейн добивался только ему свойственного особого ритма съемки, особого творческого самочувствия у актеров. Он был крайне внимателен, строг и требователен. Он внимательно прислушивался к высказываниям актеров. Это подымало их настроение. Такая обстановка создавала радостное состояние и у всего работавшего с ним коллектива. Хмурое, строгое лицо, недовольный взгляд и чуть-чуть повышенный голос (о крике или окрике не могло быть и речи) были редкостью и воспринимались всем коллективом и актерами как сигнал о самых серьезных неполадках. И помощь приходила мгновенно. Все только и стремились к тому, чтобы все наладить и снова вернуться к свойственному только работе Эйзенштейна ритму. На съемках никто никогда не видел Сергея Михайловича усталым. Он всегда находил время, чтобы пошутить, сказать острое слово, на что он был большой мастер. Зача-

стю умел вызывать не только улыбку, но и смех. Пауза. И снова спокойствие, требовательность, зоркий, всевидящий глаз. Никто не догадывался, сколько душевных и физических сил стоила ему съемка.

В Алма-Ате я получила комнату в квартире, где жили Эйзенштейн и Сергей Васильев. Как-то так повелось, что в моей комнате собирались хорошие люди. Заходили, чтобы подбодрить друг друга, поговорить о Москве. Заходили Всеволод Пудовкин, Николай Черкасов, Марина Ладина, умница и прелестная собой Софья Магарилл, Михаил Астангов, композитор Гавриил Попов, Мария Смирнова, Михаил Зоценко, Александр Румнев и другие. М. Зоценко иногда тихим голосом рассказывал маленькие романтически грустные новеллы. Казалось, что, рассказывая, он их и создавал. Усталый после съемки заходил и Сергей Михайлович. Иногда это было уже далеко за полночь. Съемки происходили в ночное время, так как днем электрическая энергия нужна была для промышленных предприятий. Усталый, он всегда заходил с шуткой. Однажды, зайдя, он спросил: «Вы говорили обо мне?»

— Нет.

«Нет? Ну, тогда я пойду спать». Уставшим он был в этот вечер до изнеможения, но он знал, что все мы живем в тревоге за Родину, за далеких близких. И не зйти он не мог.

Я очень тяжело воспринимала свое существование в Алма-Ате. Тяготила оторванность от событий, чувствовала себя припертой к горам, а выхода нет... Тоска по Москве. Не хочу, чтобы война прошла мимо меня. Добиваюсь при помощи Эйзенштейна, чтобы меня вызвали в Москву. Я мечтаю сделать с Вс. Вишневским фильм о великом нашем народе, освобождающем с невероятными трудностями человечество от фашизма. Получаю письмо от Вишневского. Он помочь мне не может. Он в блокированном Ленинграде.

В Алма-Ате работают Пудовкин (ставит новеллы Брехта¹¹⁵). Эрлер (фильм о партизанах с Марецкой¹¹⁶), братья Васильевы («Фронт»). Я только веду занятия со студентами ВГИКа.

Тоскую по московскому небу с облаками — здесь небо светло-голубое и знойное уже с утра. Тоскую по маленьким русским березкам — здесь аллеи с высокими березами и тополями, под ними журчат арыки, но и арыки не приносят прохлады. Тоскую по запаху трав в ут-

ренной росе, по запаху свежескошенного сена, сирени, особенно любимому запаху жасмина. Здесь огромные яркие цветы, а некоторые из этих цветов в горах опасны. Прикосновение к ним обжигает.

Архитектура новой Алма-Аты очень красива. По вечерам небо кажется низким, нависшим над тобой, с очень крупными звездами. И это красиво.

Хочу в Москву. Хочу работать. Когда И. Г. Большаков¹¹⁷ приезжает в Алма-Ату, С. М. Эйзенштейн говорит с ним обо мне, и меня вызывают в Москву для постановки фильма.

Один день в Алма-Ате мне очень запомнился. Перед предстоящей ночной съемкой неожиданно днем ко мне зашел Черкасов. В это время у меня была Марина Ладынина. Черкасов сыграл нам свою роль Дон-Кихота, незадолго перед войной исполненную им в Ленинграде. В моей небольшой комнате, все больше и больше увлекая, вдохновенно звучали монологи «рыцаря без страха и упрека». В создании образа он правильно исходил из классической характеристики Белинского: «Дон-Кихот — прежде всего прекраснейший и благороднейший человек, истинный рыцарь без страха и упрека. Несмотря на то, что он смешон с ног до головы, внутри и снаружи, — он не только не глуп, но, напротив, очень умен; мало этого: он истинный мудрец»*.

Ладынина и я тихо плакали от восторга. Я навсегда сохранила благодарное чувство к замечательному актеру за этот день...

«Иван Грозный» — первая серия — прошел с большим успехом.

Мне по болезни не пришлось увидеть вторую серию «Ивана Грозного». Эйзенштейн собирался показать мне этот фильм с глазу на глаз незадолго до смерти. Но это не осуществилось. О больших удачах отдельных сцен мне говорили товарищи. На некоторых эпизодах лежит печать великолепного мастерства. Особенно все отмечают эпизод, решенный Эйзенштейном в цвете. Это была первая заявка на цвет. Со свойственным Сергею Михайловичу чутьем будущего в киноискусстве он безошибочно предвидел, что наступает время цветного кинематографа.

* В. Г. Белинский, Собр. соч. в 3-х томах, т. 2, М., Государственное издательство художественной литературы, 1956, стр. 816.

Таков сложный путь выдающегося мастера кинематографии. Удачи, неудачи — взлеты, провалы.

Почему же Эйзенштейн был и остается выдающимся советским художником? Думаю, потому, что он всегда стремился к новому. Всегда жил в поисках нового, искал, ошибался, снова искал. Потому что им в этих поисках неизменно двигала любовь к Родине, желание достойным образом выразить величие нашей эпохи, желание возвеличить советское искусство во славу Родины, любовь к Коммунистической партии.

Эйзенштейн-педагог. Чтобы до конца представить себе творческую жизнь Эйзенштейна, надо знать его многолетнюю работу как профессора ВГИКа. Эта его деятельность более чем поучительна.

Большой художник-новатор, он придавал огромное значение воспитанию молодого поколения кинорежиссеров. Задачи, которые он ставил перед собой на этом пути, заслуживают самого внимательного изучения.

После него остались стенограммы его лекций. Их огромное количество, но велись они в то время удивительно неквалифицированно, небрежно, расшифровывались косноязычно. Он все собирался засесть и отредактировать их — собирался, но не хватило времени. Не успел. Отдельные попытки товарищей расшифровать его лекции малоудовлетворительны. Утеряна интонация мастера, живость его изложения, острота, блеск и юмор. Лекции должны быть приведены в порядок. Надо создать редакцию из таких людей, как С. Васильев, Г. Козинцев, С. Юткевич, В. Нижний, П. Аташева¹¹⁸, Г. Рощаль, И. Вайсфельд. Эти люди хорошо знают стиль высказываний Эйзенштейна, его интонацию. Им в помощь должны быть привлечены и другие, кого они найдут нужным. Но сделать это необходимо. Только эти люди могут разобрать огромное количество стенограмм и выбрать из них все, что во времени не потеряло своего значения. Это необходимо и для молодого поколения учащихся и для людей, которые серьезно собираются заниматься теорией искусства кино.

Еще в довоенное время, в 1933—1935 годах, мне пришлось работать в мастерской Эйзенштейна. Проходить практический монтаж с его учениками. Позже я консультировала режиссерские сценарии выпускников, как, например, режиссера Филиппова — экранизацию

«Тараса Бульбы», — и была членом Государственной экзаменационной комиссии. Я часто посещала лекции Сергея Михайловича и буду писать о том, что сохранила моя память, что напомнили мне некоторые стенограммы тех лет, которые мне удалось просмотреть.

К своим лекциям Эйзенштейн готовился не меньше, чем к съемкам. Каждая лекция имела характер беседы. По ходу лекции ученики задавали вопросы. Эйзенштейн выслушивал вопросы и взаимный обмен точек зрения учеников очень внимательно. Иногда он скрещивал два различных отношения к одному и тому же вопросу. Однако это отнюдь не носило характера дискуссии. Выслушав внимательно, он отвечал. Ответ его должен был восприниматься учениками как безоговорочная и окончательная точка зрения.

Он запрещал ученикам ловить его в коридорах и в промежутках между лекциями, задавать ему вопросы с глазу на глаз. Он требовал, чтобы все вопросы, все возникшие сомнения решались непосредственно в самой аудитории.

Он считал своей задачей расширить круг знаний студентов, сделать их передовыми людьми, культурными и образованными, а не только профессионалами кинематографии. Он хотел зародить в них любовь к литературе и в первую очередь к русской классике. Пушкин, Толстой, Достоевский, Гоголь, Некрасов, Горький, Маяковский — к произведениям этих писателей он всегда обращался в своих лекциях. Разбирались и образцы советской литературы. Он знакомил своих учеников с живописью и в первую очередь со своими любимыми художниками — Суриковым, Федотовым, Серовым, с некоторыми полотнами Репина («Крестный ход», «Запорожцы», эскизы к картине «Государственный совет»), с Верещагиным. Из живописцев европейских он превыше всего ставил всеобъемлющий гений Леонардо да Винчи, Микеланджело, Эль Греко, Рембрандта, Домье.

Он ценил тех учеников, которые умели зарисовать композицию задуманного ими кадра.

Сам он свои лекции сопровождал рисунками, мгновенно воспроизводимыми на доске. Они были полны экспрессии, выразительности и наглядно подтверждали то или иное его предложение.

Он знакомил своих учеников с историей театра. Говорил им о взаимовлиянии театра и кино и вместе с тем

о законах, присущих только искусству кино, и о недопустимости театрализации кинематографа.

В кино, в отличие от театра, рисунок роли решается пространственно по иным законам.

Он говорил ученикам о значении музыки в кино и, наконец, о философии марксизма. Не обходил он и Гегеля, говорил об идеалистическом понимании искусства. Все находило свое место в его лекциях.

Высоко ценя эмоциональность произведения, он требовал, чтобы эта эмоциональность была смысловая, так же как смысловым должен быть и монтаж.

Он знал, что без воображения нельзя работать в искусстве, и внимательно наблюдал, кто из его учеников обладал этой счастливой особенностью. Он ценил умение переводить слово в образ. «Старайтесь всегда образно назвать вещь», — говорил он ученикам.

Он был крайне придирчив к робкому, среднему решению данного задания. Ничего «тепленького» в искусстве Эйзенштейн не принимал. Он требовал от учеников, чтобы к заданному они не подходили механически — это неизбежно приводит к среднему, значит, нетворческому решению. Он говорил, что ждет от них обобщающих решений, как результата конкретных, а не надуманных положений.

Говоря о работе режиссера или об игре актера, он требовал, чтобы на их работе лежала печать, дающая возможность обобщения. Тогда образ не получится бытовым, натуралистическим. Только единство частного и общего дает типическое.

Он знакомил учеников с античным искусством и начинал свои лекции о нем выдержками из Маркса — о греках, об античном мире.

Он непрерывно обращался к античному миру, устанавливая различие между эллинским и римским искусством. Он утверждал, что римляне арифметически решали творческие задачи, то есть бесчисленно много раз повторяли раз найденное ими решение. У эллинов же каждое решение уникально и неповторимо.

Он часто ставил в пример ученикам творчество Довженко, Пудовкина и Вертова. Работы Пудовкина и Вертова он сравнивал с римской школой. Они монтируют математически, на метрический лад, с заранее выдуманной формулой. Себя и Довженко он ставил рядом с теми художниками, которые и съемку и монтаж подчиняют сво-

ему внутреннему ощущению. Он указывал, что, несмотря на различие их как художников, все же Довженко наиболее близок ему. Он полушутя говорил, что они продолжатели греческих традиций, что работают без заранее выдуманных формул. Что все у них подчиняется живому ощущению, живому внутреннему восприятию. Они в монтаже подчиняют стыки между кусками и длину кусков зрительному, эмоциональному, внутреннему ощущениям.

Довженко пленял Эйзенштейна своей связью с украинским фольклором (народным искусством) и любовью к украинской мифологии. Отсюда, считал Эйзенштейн, и происходит любовь Довженко к статическому, длинному, крупному кадру, почти неподвижному и символическому; отсюда и любовь у Довженко к сказочному показу природы и чувство только ему свойственного образного юмора, очень национального.

Он требовал от учеников, чтобы при решении режиссерского задания они раньше всего представили себе, какую идею они собираются вложить в тот или другой сюжет, а в монтаже не придумывали задач, которые не заложены в самом снятом материале, не примысливали к снятому материалу не свойственное ему содержание. Требовал смелости в соединении материала, близкого по своей эмоциональной выразительности, даже если отдельные кадры различны по фактуре.

Блестящи были лекции Сергея Михайловича по монтажу. Монтажу как завершающему этапу всей режиссерской работы по фильму он придавал огромное значение. Считал не до конца полноценной работу режиссера, который не сам монтирует фильм. Эйзенштейн говорил, что монтировать надо весело, что от душевного состояния изменяется отношение к одному и тому же монтажному куску — к выбору дублей. Он без конца напоминал ученикам, что кадры, уже осуществленные съемкой, при просмотре на монтажном столе, когда держишь их в руках, выглядят совершенно по-другому, чем задуманные. Иногда они бледнее, иногда они интереснее замысла. Неизбежно поэтому возникает и новая монтажная композиция для использования кадра. Он понимал больше, чем многие другие, что к делу искусства всегда нужно подходить с чистой душой, не обманывая себя. Нужно всматриваться, вслушиваться в материал.

Он говорил, что монтаж — это взорвавшийся кадр: напряжение в одном кадре доходит до предела и находит

свое полное выражение в стыке с другим монтажным куском.

Самым трудным в монтаже он считал перебои ритма, или, как он это еще называл, торможение. Как пример он приводил работу коверного рыжего в цирке. Рыжий в цирке после номера, технически прекрасно проведенного каким-нибудь цирковым актером, часто повторяет этот номер, и, как правило, все у него не выходит. Он падает, не долетая до трапеции, он не попадает в ритм, он как бы ничего не умеет... И именно он самый опытный и знающий акробат. Его превосходная игра в незнание — результат абсолютного знания номера.

Эйзенштейн придавал огромное значение первому монтажному кадру фильма и каждого сюжета в отдельности. Он называл эти кадры «увертюрными», определяющими содержание темы. Я могла бы много страниц написать о том, что говорил С. М. Эйзенштейн о монтаже во время приема монтажных ученических сюжетов, которые делались под моим руководством.

Мне легко и радостно было с ним работать, потому что во многом наши точки зрения сходились, работал он со мной очень доверительно. Эта совместная работа обогащала меня.

Мне хочется кончить этот раздел рассказом о лекции, на которой он анализировал портрет Ермоловой кисти Серова.

Эта лекция была связана с вопросами не только монтажа, но и композиции. Как известно, композиционные и монтажные принципы, близкие к кино, Эйзенштейн находил в поэзии Пушкина, Маяковского, в живописи Леонардо да Винчи. Причем Сергей Михайлович утверждал, что законы эти общие для всех видов искусства. Композиция портрета Ермоловой решена художником прекрасно, говорил Эйзенштейн. Просмотрев все эскизы к этому портрету, хорошо изучив его, он убедился, что эта композиционно совершенная картина лишь на первый взгляд кажется простой, а между тем построена она весьма сложно.

Сделать портрет Ермоловой — великой трагической актрисы — вот задача, которая стояла перед художником. Этому подчинены все средства выразительности. В. Серов достигает совершенства композиции умелыми «обрезами» полотна, — именно в «обрезах» портрета применены все средства выразительности, определяющие компози-

цию в целом. «Обрезы» в портрете Ермоловой — это, по существу, закономерные последовательные монтажные планы: общий, средний, крупный.

Общий план — Ермолова взята во весь рост, «обрез» этого плана внизу почти сливается с рамой портрета.

Начиная с границы пола — средний план.

Ермолова, отраженная в зеркале, — это крупный план. Он выделяет с особой силой голову актрисы.

Само собой разумеется, что Серов был далек от мысли о кинематографическом общем, среднем и крупном плане. Но об «обрезах» он думал, и они оказались равны правильно построенным кинематографическим планам. Они-то и определили композицию.

Серов сумел дать в этом полотне представление и о разных точках зрения, равных разным точкам зрения объектива аппарата. В кино мы осуществляем подобную задачу, снимая объект сверху, в лоб, снизу. У Серова это сделано внутри одной плоскости.

Пол не идет в глубину, а как бы поднимается кверху. Если закрыть пол и смотреть выше, фигура Ермоловой в черном платье в зеркале пространственно отделяется от сине-черной стены, и возникает ощущение глубины. Ермолова стоит спиной к зеркалу, поэтому за ее фигурой получается еще большая глубина — ощущается большое отраженное в зеркале пространство.

Угол лепного потолка образует с рамой зеркала «обрез», в котором, по существу, дан крупный план прекрасной гордой головы великой актрисы.

Благодаря этим «обрезам», ракурсным изменениям и достигается впечатление «вырастания» фигуры, значительность всего образа трагической актрисы.

В кинематографе, чтобы осуществить это же восприятие, пришлось бы дать общий план, снятый несколько сверху, два средних плана с лобовой точки и, наконец, крупный план головы, снятый снизу. Очевидно, что границы потолка, отраженные в зеркале на уровне плеч, с особой выразительностью выделяют голову. Этот портрет говорит о том, что законы композиции Серов знал великолепно, но сказать утвердительно, скомпонован ли портрет по ощущению или в порядке сознательного расчета, — трудно.

Сергей Михайлович подробно разбирал с учениками и композицию портретов Ламановой, супруги банкира Гиршмана, портреты Горького и Иды Рубинштейн.

Так же подробно он разбирал полотна наиболее любимых им художников. Сурикова — «Утро стрелецкой казни» или «Боярыня Морозова», или «Меншиков в ссылке».

В работе Федотова он отмечал глубокую наблюдательность, национальный колорит, горький сарказм и чувство юмора — все то, что необходимо и для художника кино. Он разбирал «Сватовство майора», «Вдовушку», «Магазин», портреты Федотова. Эйзенштейн, раскрывал эти работы в монтажном построении.

Разбирая полотно «Прибытие великого князя Михаила Павловича в лагерь Финляндского полка 8 июля 1837 года», он подробно останавливался на динамическом взлете вверх солдатских бескозырок.

Передо мной журнал «Искусство кино» за январь 1939 года. В нем помещена статья Эйзенштейна «Монтаж, 1938». Здесь Сергей Михайлович повторяет то, что он говорил своим ученикам о Леонардо да Винчи, гений которого, как и гений Пушкина, Гоголя, Толстого, Шекспира, Гёте, всегда привлекал его. Он приводит отрывок, который называет «монтажным листом». Что же названо таким кинематографическим термином? Запись Леонардо да Винчи о том, как следует в живописи изобразить потоп. Эйзенштейн находил, что в этом описании ярко, наглядно и впечатляюще представлена звукозрительная картина потопа.

Я привожу только начало этой записи.

«...Пусть будет видно, как темный и туманный воздух потрясается дуновением различных ветров, пронизанных постоянным дождем и градом и несущих то здесь, то там бесчисленное множество ветвей, которые сорваны с деревьев вместе с бесчисленными листьями.

Кругом — старые деревья, вырванные с корнем и разбитые яростью ветра.

Виднеются остатки гор, размытых потоками, — остатки, которые обрушиваются с них и загромаждают долины.

Эти потоки с шумным (разрядка моя. — Э. Ш.) клототанием разливаются и затопляют обширные пространства с их населением.

На вершинах многих гор могут быть заметны различные виды собравшихся вместе животных, испуганных и укрощенных в обществе сбежавшихся людей, мужчин и женщин с детьми.

По полям, покрытым водою, носятся в волнах столы, кровати, лодки и разные приспособления, сделанные в минуту нужды и страха смерти.

На всех этих вещах — женщины, мужчины, дети с воплем и плачем, обезумевшие от неистового ветра, который своими бурными порывами вздувает и волнует воды вместе с телами утонувших.

И нет предмета (более легкого, чем вода), на котором не собирались бы различные животные, примиренные между собою и стоящие вместе с испуганной толпой, — волки, лисицы, змеи и другие породы, спасающиеся от смерти. Волны, ударяясь о края плывущих предметов, бьют их ударами различных утонувших тел — ударами, которые убивают тех, в ком еще оставалась какая-либо жизнь.

Можно видеть толпы людей, которые с оружием в руках защищают маленькие оставшиеся им клочки земли от львов, волков и других животных, ищущих здесь спасения.

О, какие ужасающие крики оглашают темный воздух, раздираемый яростью громов и молний, которые разрушительно устремляются на все, что попадает на их пути!

О, сколько можно видеть людей, которые закрывают руками уши, чтобы не слышать страшных звуков, производимых в темном воздухе ревом ветров и дождя, грохотанием неба и разрушительным полетом молний!

Другие не только закрывают глаза рукою, но кладут руку на руку, чтобы плотнее закрыться от зрелища жестокого избиения человеческого рода разгневанным богом...

Это — проект будущей картины, и Эйзенштейн находит, что эта запись «проведена по признакам, свойственным скорее даже «временным» искусствам (кино, музыке. — Э. Ш.), нежели пространственным». Мы знаем, что Эйзенштейн в поисках новых выразительных эмоциональных средств в искусстве кино прошел через целый ряд зачастую чисто формалистических решений. В начале своей деятельности он считал, что монтаж главным образом определяет всю вещь в целом. Это было, конечно, формалистической установкой. В конце своей деятельности он перестал считать монтаж «все». Он говорил, что всякое произведение искусства должно раньше всего связно, последовательно изложить сюжет, тему,

действия и поступки героев. Что изложение должно быть взволнованным, эмоциональным рассказом. Он давал ученикам блестящие примеры того, как неправильно понятая монтажная динамичность построения приводит к обратному впечатлению. К статичности. Если в монтаже беспрерывно повторять короткие монтажные кадры, используя это как чисто технический прием для усиления динамичности, если это не диктуется смысловым ходом эпизода, а ставится режиссером как чисто формальная задача, — ничего, кроме раздражения, такой прием у зрителей не вызовет.

Так же изменилась его точка зрения и на съемки и отношение к крупному плану. Последние годы он мне часто говорил, что мечтает осуществить фильм целиком на общих планах и самое большое на средних, на съемках «людей до колен». Он собирался отказаться от своего любимого объектива, который, обладая свойством выделить фигуру актера до крупного плана, в перспективе, через крупный план, дает максимальное пространство на экране.

Он рассказывал мне, как он мыслит монтаж общих планов, о закономерностях перехода из одного общего плана в другой. По существу, это было бы по эффекту воздействия то же, что дает сейчас широкий экран, о котором Эйзенштейн много думал. Как мало ему дано было осуществить, воплотить, оставить. И этого огненного человека, вечно носившегося с замыслами, вечно находившегося в поисках нового, многие видели холодным, интеллектуальным кабинетным ученым!

Мне хочется рассказать о двух «аттракционах», поставленных С. М. Эйзенштейном, чтобы порадовать своих друзей. Однажды он пригласил Сергея Васильева, и в окружении учеников ВГИКа молодой Сергей Васильев, опустившись на колено, наклонив голову, принял из рук Эйзенштейна — учителя, закатившего с елейным видом глаза к небу, диплом, в котором учитель поздравлял ученика с победой «Чапаева» и признавал, что в этом фильме ученик перерос учителя. Жаль, что рядом не стоял Георгий Васильев. Содружество братьев Васильевых было творчески полное и плодотворное. Очень талантливый Георгий Васильев был красавцем, любил русские песни и сам хорошо их пел. Был страстным охотником, прекрасным сценаристом и актером. В фильме «Чапаев» он исполнял роль белогвардейского офицера.

Эйзенштейн одинаково хорошо относился к обоим Васильевым.

Второй «аттракцион» был поставлен для меня. Сергей Михайлович позвал меня послушать его лекцию и, точно указав час, когда мне прийти, строго сказал: «Не опаздывайте».

Придя в указанное время, я была смущена тем, что занятия уже длятся минут десять. Я знала, как не любил Эйзенштейн, когда его прерывали. Все же я рискнула приоткрыть дверь, зайти в аудиторию и под строгим глазом Сергея Михайловича занять место у двери.

И вдруг с доброй улыбкой он обратился к ученикам: «Это режиссер Эсфирь Шуб — встаньте и приветствуйте ее. Из ее рук я принял первую пленку, и она мне давала первые уроки монтажа».

Ученики встали и приветствовали меня. Занятия продолжались. Мгновенно сделанные мелом блестящие рисунки на доске сопровождали лекцию.

Я была смущена и счастлива. Это тоже был случай, когда «ученик» более чем перерос «учителя». Сергей Михайлович так многому научил меня, и общение с ним обогащало меня.

Творческий путь С. М. Эйзенштейна был во многом сложен и противоречив. Его интеллектуальная жизнь была многообразна. Интересующие его явления жизни в различных областях, казалось, не знали границ. Может быть, поэтому он так всегда интересовался творчеством Леонардо да Винчи, Гёте. В нем самом был сверкающий холод, сжатость, строгость и рядом почти детская незащищенность и нежность. Но самыми его любимыми спутниками жизни были Пушкин и Гоголь. Особенно любил он страстность, лиризм и солнечность Пушкина. Последние годы Эйзенштейн много работал над Пушкиным. Его горячим желанием было осуществить фильм о Пушкине. Можно сказать, что он был одним из самых редких знатоков пушкинских текстов. Он изучал и прекрасно знал не только печатные издания, но и рукописи поэта.

Варианты одних и тех же стихов были изучены Сергеем Михайловичем с тщательностью пушкиноведа. Он знал всю литературу, все исследования, посвященные русскому гению поэзии. Но мысль его работала еще и в направлении выявления композиции звука и цвета в пушкинских стихах. Он и их разбирал с точки зрения монтажного построения.

Сценарий о Пушкине он мыслил себе в развитии трех основных тем: Пушкин и декабристы — встречи в имении Давыдовых; утаенная любовь Пушкина и смерть, как ранее задуманное и приведенное в исполнение убийство поэта придворными во главе с Николаем I.

Это были ежедневные поиски. Он и в утренние и в вечерние часы звонил мне по телефону. Звучали пушкинские строчки, планы построения сценария.

Особенно близки к завершеному решению были темы: утаенная любовь поэта и смерть. Он разделял точку зрения Юрия Тынянова, что утаенной большой любовью Пушкина с юных лет до последнего дня жизни была его любовь к Екатерине Андреевне Карамзиной, жене поэта и историка Карамзина. Она была почти на двадцать лет старше Пушкина. И все же эта любовь прошла через всю жизнь поэта.

В годы, когда Пушкин был в лицее, Карамзина была еще красавицей. Это была образованная, умная женщина, помогавшая Карамзину в работе над историей Государства Российского. Пушкин никогда не сливал воедино образ мужа и жены. Между ним и Карамзиным были холодные отношения.

Екатерина Андреевна была близка поэту, его творчеству, всем событиям его личной жизни. В дни сватовства Пушкина к Гончаровой в письме к поэту Вяземскому (Карамзина была побочная сестра Вяземского) он, извещая друга о своей помолвке, пишет: «...но передай мне ее слова — они нужны моему сердцу и теперь не совсем счастливому».

Эйзенштейн собирался использовать и элегию «Погасло дневное светило», где строчки «Я вспомнил прежних лет безумную любовь» он относил к Карамзиной, и эпилог к «Руслану и Людмиле» — «...О дружбе, нежный утешитель болезненной души моей», и «Бахчисарайский фонтан» — тему, навеянную рассказами Карамзиной...

Эта любовь таинственная, постоянная, утаенная. «Я помню столь же милый взгляд и красоту еще земную» — стихи обращены к уже стареющей Карамзиной. Посвящение поэмы «Полтава» — «Тебе — но голос музыки томной коснется ль уха твоего?» — адресовано ей же.

«Полтава» — это любимая поэма Эйзенштейна. Над ней он много работал, особенно над образом Петра. Сергей Михайлович собирался использовать первоначальный

тёкст «На холмах Грузии», и как Тынников и Бонди, он считал, что эти строчки посвящены Карамзиной:

Все тихо — на Кавказ идет ночная мгла.
Восходят звезды надо мною.
Мне грустно и легко — печаль моя светла,
Печаль моя полна тобою...
Я твой по-прежнему, тебя люблю я вновь
И без надежд и без желаний.
Как пламень жертвенный чиста моя любовь
И нежность девственных мечтаний.

Первый человек, которого поэт хотел видеть после дуэли, была Карамзина. За ней немедленно послали.

Эйзенштейн хотел создать фильм о большой любви — постоянной и прекрасной. Он в корне хотел изменить представление о Пушкине, как о Дон-Жуане, и все, что он говорил об этом, было полно чувства, красоты и душевной взволнованности.

Из всех замыслов, не осуществленных С. М. Эйзенштейном, наиболее дорогими были для него: фильм о борьбе коммунистического Китая, вторая серия «Ивана Грозного» и фильм о Пушкине. Фильм о Китае, о его древней культуре, о борьбе китайского народа за свою свободу — это было всегда на очереди. Вторая серия «Ивана», над которой он все время работал и готовился переснять, и Пушкин. Этого «холодного интеллектуала», как думали многие, волновала тема большой любви и трагической гибели гения.

Художник, так много говоривший об аттракционе, об эксцентриаде, об интеллектуальном кино, в решающие для себя минуты выбора темы всегда думал о сегодняшнем, советском дне, о больших чувствах и роковых страстях, о революционно-исторических темах, о далеких темах истории, прославляющих величие нашей Родины, русского народа, о патриотизме, о созвучии исторических тем с задачами настоящего дня.

Когда я думаю о дорогих для меня человеческих отношениях, в первом ряду моих друзей стоит С. М. Эйзенштейн. Неизменный друг, товарищ, щедрый на добрые поступки и добрые слова. Уважающий меня и желающий знать мою точку зрения на его творческую деятельность, на все значительные события его жизни.

Это обогащало меня. Подымало душевно. Давало возможность смотреть на него не только глазами требовательного друга, но и с чувством благодарности как на учителя, много знающего и давшего мне так много.

Я думаю, что эти чувства живут в сердцах всех тех, кого он допускал в свой творческий мир исканий, с кем говорил с ему присущей прямоотой и о своих победах и о своих ошибках.

Поэтому он неизменно, как и Маяковский, живой среди нас.

Всеволод Вишневский

Меня познакомил с ним и его женой художницей С. Вишневецкой¹¹⁹ Александр Довженко. Привел в их дом в Кисловском переулке. Мне было интересно ближе узнать автора «Оптимистической трагедии».

В доме много народу. Заходят поговорить, но не заживаются. Запомнился дорогой Натан Зархи — зашел, с юмором, полблескивая длинными улыбающимися глазами, рассказал что-то и ушел.

Вишневский в форме моряка. Невысокий, плотно и ладно сложенный. Маленькие ступни ног, маленькие, выразительные по жесту руки. Покачивающаяся матросская походка. Лицо сильное. Из-под широких густых бровей внимательный взгляд черных глаз, умных, зорких, все примечающих. Иногда с хитрым прищуром. Сильный, тяжелый подбородок. Крупный рот. Большие, сурово сжатые губы. Лицо неожиданно освещается удивительно доброй, веселой, почти лукавой улыбкой. Впечатление прямооты и душевной чистоты.

Он молчалив и очень внимателен к словам других.

Побывала я в их доме несколько раз.

Неожиданно меня послали в Турцию. Там была большая трудная работа.

Я в это время снимала в Москве Метрострой. Шла съемка станции «Площадь Революции». Мы со съемочной группой стояли в прозодежде по колена в воде. Ждали момента встречи двух бригад. Снимали днем и ночью. Увлеченно.

И вдруг вызывают. Надо, не откладывая, выехать в Турцию.

В Киеве на вокзале встреча с И. Эренбургом и его женой Любовью Михайловной. Они едут в Париж — едут через Стамбул, потом Греция, Марсель, Париж. В ожидании парохода задерживаемся на несколько дней в Одессе.

Чудесная осень. Осматриваем пушкинские места. Огорчает запущенность места, где был воронцовский дворец. Отъезжаем из Одессы с музыкой. С нами на пароходе уезжает военная турецкая делегация. Парадные проводы.

Ехали весело.

Быть спутником И. Эренбурга больше чем интересно. Он все подмечает. Его светлые глаза блестят добродушно-насмешливо.

На всех остановках было шумно. К пароходу подплывают лодочки. На лодочках продают рыбу, тютюн. Эренбург умудряется раздобыть и букетики цветов.

В Стамбуле останавливаемся в нашем консульстве, на главной улице Гранд-рю де Пера.

Первая большая прогулка по Стамбулу вместе с Эренбургом. Таким, как Эренбург мне его показал, особенно старый Стамбул, таким город и остался в моей памяти. Иначе уже увидеть его я не могла — настолько точны были выбранные места прогулки и выразительно все то, что было сказано об этих местах.

И вот мы работаем на турецкого предпринимателя. Он задумал сделать фильм о новой Турции. На нас смотрят просто как на специалистов. Нас надо как можно лучше использовать. Я — режиссер, оператор — Мартов¹²⁰, звукооператор — француз Боже, остальная группа — турки, родственники хозяина, желающие освоить новую специальность. Всюду нас сопровождает хозяин. Он часто меняет тему фильма, отменяет намеченные съемки, не дает закончить начатое.

В Стамбуле сняли:

Руины византийской семибашенной стены.

Гранит ипподрома. Обелиск. Змеиную колонну.

Остаток треножника из храма Аполлона Дельфийского.

Вдали блестит Золотой Рог. Медленно проплывает мертвый город среди готического леса тополей.

Снимаем ушедший мир. Сарай Топ Капу — дворец османских султанов. Высокие кипарисы. Прекрасная внутренняя ограда дворца. Причудливые купола дворцовых кухонь. Висячие террасами сады, дворцовые павильоны.

Мраморные террасы и великолепные изразцы.

Стена гарема. Как крепость, внутренний двор. Сколько кровавых трагедий видел он! С главного корпуса

дворца — сказочный вид на Босфор. Принцезы острова. Золотой рог.

Тронный зал. В нем собраны сокровища дворца. Ослепительный блеск драгоценных камней. Трон из массивного золота персидской работы, украшенный изумрудами и бриллиантами. Изумруды величиной с кулак; самый большой в мире привешен под балдахином. Персидские и смиренские ковры.

Из Стамбула на пароходе идем в Смирну.

Проплывает, как видение, дворец Топ Капу (XV век) и берег Босфора с величественными мечетями Ая-Софии, Баязида, Сулеймана (XVI век).

Замечательные памятники византийской и османской культуры. Здесь тишина, величие, торжественность и красота.

Мраморным, Эгейским морями доплываем до Смирны. Вдали проплыл Лесбосский остров. Мысли о Сафо, о Трое.

Снимаем много. Безбрежность и бескрайность морской дали. Плеск воды.

Пустынные дороги.

И снова плеск волн. Цепь гор в предутреннем тумане. Ложбины, горное озеро. На берегу горного озера полукругом сидят зейбеки в старинных вышитых одеждах удивительной красоты. Они играют на инструментах, напоминающих сазандари. И ритмически танцуют воинственный танец.

Гряда за грядой громоздятся горы. Древняя римская дорога.

Снимаем инжирные, оливковые рощи, виноградные, гранатовые рощи.

Сняли Анкару — новую столицу у подножия двух гор с прямыми, европейской архитектуры проспектами.

Снимали во время праздничного парада президента Кемаля-пашу Ататюрка.

Весь город в многочисленных монументах повторяет его облик — всюду он, победитель Гази. И всюду на памятниках в честь Гази — фигура турецкой крестьянки. Лицо ее открыто.

Я снимала и загородную резиденцию Кемаля-паши в его отсутствие. Там прекрасное полотно нашего художника Поленова.

Народ беден. У меня создается впечатление, что главным образом работают женщины.

Их больше, чем мужчин, у сложных станков папиросной фабрики. На смирненских изюмных, инжирных и табачных фабриках работают вместе с женщинами маленькие девочки. Смуглые пальчики детских ручек мелькают с невероятной быстротой.

Сняли смирненский порт. Медленно, дугой разворачивается панорама смирненского порта. Верхушки пароходов расцвечены флагами всего мира. Их много. Очень много. С парохода видишь Смирну — старый турецкий город. Дома с горы сбегают почти к заливу. На вершине горы — руины крепостных башен. На набережной сняли крохотный вагончик конки. Она экзотически выглядит рядом с автобусами, автомобилями последних марок, с кранами порта.

Снимали школы, академии, институты.

Наиболее сильное впечатление на меня произвела съемка Пергама (Бергамы). Античный миф. Эллада.

Величественные руины. Мраморные здания. Колонны. Многочисленные храмы. Цирк.

Храм Эскулапа с ваннами, нишами, с театром для развлечения больных. Подземный храм. Здесь больных лечили, погружая их в полную тишину и молчание.

Величественный Акрополь, в ансамбль которого входили царские дворцы, святилище богини Афины с храмом и библиотекой, на западном склоне холма был когда-то театр на пятнадцать тысяч зрителей.

Остались две стены из розовых мраморных плит. Архитекторы всех стран под палящим солнцем измеряют пропорции этих стен.

Древний водопровод. Статуи — императора, граждан, знатных женщин, богов. Мозаика. Всю жизнь, весь быт разрушенного и погребенного в веках города отчетливо представляешь себе по этим руинам и сохранившимся памятникам.

О циклопическом труде, о гениальности человечества прошедших тысячелетий свидетельствуют эти руины. Безмолвно, безлюдно.

Высокая гранитная стена, покрытая мохом, как крепость, окружает этот мертвый из желто-розового мрамора город.

Мы сняли божественную голову бога любви — Эрота из розового мрамора. Заливали водой посеревшую мозаику, и сквозь воду проступали яркие мозаичные пятна и медленно вырисовывалась страшная голова медузы со

змеями вместо волос, с холодными гипнотизирующими глазами. Сняли прекрасно сохранившиеся маски для религиозных празднеств. Съемка шла под палящим солнцем.

После съемки Пергама мы поехали в глубь Азии, в городок Эдемиш. Там запомнились женщины-турчанки почему-то в светлых, песочного цвета одеждах, с закрытыми лицами, вопреки запрещению Гази, с узкими глиняными кувшинами с водой на головах или плечах.

Вернулись в Стамбул. Наметили объекты съемки. Тут и пошла дожди. На улицах розы, гвоздики, фиалки. Дожди.

В эти дни советских людей постигло большое горе, Был убит Сергей Миронович Киров.

Мучительно было находиться вдали от Родины. Стамбул для меня был особенно тяжел. Жила я в советском консульстве. На шпигеле был приспущен красный флаг и водружен траурный. У ворот собирались ликующие белогвардейцы.

А мы, советские люди, целые дни проводили в большом зале консульства. Слушали радио и вместе со своим народом под звука траурной музыки мысленно двигались к Дому Союзов, чтобы отдать последний долг любви и благодарности прекрасному большевику, пламенному трибуну.

И вдруг я услышала тихий, приглушенный горем голос Всеволода Вишневского.

Казалось, он говорит с нами с глазу на глаз. Его сердце, переполненное горем, чувствует наше горе. Он сдерживает слезы и сжимает кулаки. Он требует от нас того же. Быть сильными, мужественными, не теряться, быть достойными памяти Сергея Мироновича Кирова, так рано покинувшего нас.

Каждый раз, когда раздавался голос Вишневского, мы все поднимались с мест и слушали его стоя.

После похорон я послала телеграмму Вс. Вишневскому. И благодарила его за все то большое, что он дал мне пережить в моем горе вдали от Родины.

Вскоре я получила от него письмо.

«Москва 19/XII — 34

Э. Шуб

Привет.

Спасибо за Ваш привет и отклик. В эти дни я полу-

чил письма из Ленинграда и из Харьковской обл[асти] (от гарнизонов) и т. д. Я представил себе ночную радио-мощь Москвы, мощь страны... И — радиус действия.

Работаю: 20% моего фильма сделаны. Боюсь сглазить (тьфу, тьфу!) — получается у Дзигана. Сурово, крупно. Море, Балтика — великолепно. Это океанический холод, а не «черноморская, гагринская природочка».

28/XII начинаем павильоны. В феврале — на Азове — к хмурому песку, — в мае на дюны и болота Балтики. — Нашел ряд динамических сильных новых мест... — Отвечу «Чапаеву».

В кинематографии — фестивально. Насколько знаю, будут фетирировать Эрмлера, Довженко, Эйзенштейна и других.

«Юность Максима» одобрена. Эйзенштейн изрек: «хорошая картина»...

— Отлична картина Медведкина «Стяжатели». Ново, гротеск, памфлет...

— Довженко работает и клянет Потылиху. — В голове у него два новых сценария «Царь» и «Возвращенный рай» — тема усилий социалистического человечества: вернуть тропичес[кий] климат земн[ому] шару. — Здорово!

— Все пишут, снимают, ставят... — Январь будет сугубо кино-театральным. 4/1 — 35 «Таиров празднует 20-летие. Фетируют!!! 11 янв[аря] премьеры Шоу — Шекспир.

— Я пишу свою прозу — и счастлив: хоть не дергают театры.

Началась дискуссия по эстетике — вспышки споров острые, все крупнее... Идут разговоры по существу: о стиле... — Огромные глыбы материала, мыслей, обид, радостей, к янв[арскому] плену советских писателей все это усилится. Хорошо — спорим, деремся, ищем, делаем! Как у Вас? Уверен в успехе...

Черкните о Ваших впечатлениях и пр.

Всеволод Вишневский

Привет от Н. Зархи».

Дожди. Они заставили отложить съемку и вернуться в Стамбул. Спешила к Новому году вернуться в Москву.

Было отснято немало и очень хорошо, но недостаточно для тематического фильма. Мало был снят Стамбул. Верила, что вернусь и закончу работу.

За это время мы помогли создать в Турции первую небольшую киностудию с лабораторией, монтажной мастерской и звукоцехом.

Уезжали в ветреный, дождливый день. Всю дорогу мучил сильный шторм. Мучительно качало. В Одессу приехали вечером.

К московскому поезду опоздали, опоздали к встрече Нового года в Москве.

Торгпред, ехавший с нами, устроил нас в отделении одесского торгпредства. Родина встретила меня первой радостью: по улицам Одессы, направляясь на киносеансы, шли организованными колоннами рабочие, учащая молодежь, служащие. На ветру развевались красные полотнища, на которых был изображен Чапаев, и несли портреты режиссеров — братьев Васильевых. Так Одесса празднично отмечала всенародную победу этого фильма.

В Москве я стала часто видеться и дружить с Вс. Вишневским. Это были годы расцвета его творческих сил. С большим успехом прошел фильм «Мы из Кронштадта». Он имел большой успех и за пределами нашей Родины. Вишневский сразу приступил к работе над вторым сценарием — «Первая Конная». Сценарий он написал для Дзигана и сразу вместе с ним стал готовиться к съемке.

Он удивлял меня широтой и смелостью взглядов на искусство и приковывал мое внимание своеобразием всего своего облика. Кинематографией он был заинтересован неподдельно. Для него писать сценарий, участвовать вместе с режиссером в съемках было ответственным творческим делом. Для большинства писателей тех лет работа в кинематографии была случайной, стояла на втором плане.

Вот, например, что писал он в то время:

«Дорогая Эсфирь!

Считаю, что пришла необходимость вполне ясно и определенно высказать свои взгляды на работу и методы ее.

Как Вы знаете, я все углубленнее разрабатываю вопросы кинематографической практики и теории. Меня занимает область взаимодействия литературы и кино. Пришла новая эра, новая фаза кинематографа; фаза все более активного и решительного участия писателя во всем творческом процессе.

Кино за тридцать-сорок лет жадно, неразборчиво, поспешно разрабатывало открывшийся перед объективом мир. Снимали комические сценки, феерии, переключивали на пленку романы, изобретали чистые кинотеории, пытались работать прямо с природы на мольберт пленки, расшибались, пробовали вновь...

Все это эпоха первоначального накопления. Весьма интересная, конечно. Но подлинная зрелость киноискусства придет лишь с той фазой, где начнут правильно, научно выверенно сливаться в синтезе нового искусства: идейная литературно-кинематографическая мысль, вся композиционно-пластическая система, вся музыкально-звуковая, вероятно, и полихромная, цветная.

Я не стану развивать Вам всех взглядов на современное состояние нашей кинематографии. Скажу лишь то, что мы переживаем явно переломный, переходный период. Режиссер понял, что один, «независимо» он дальше не сможет идти. Писатель еще не понял, что он обязан идти в недра производства. Писатель с болью раздумывает о превращении своего замысла, о посредниках, о вариациях, непониманиях, грубости методов производства и проч. и проч.

Гонка, спешка, топорные приемы, кустарщина и пр. и пр. ...

Но это не суть. Я вижу смысл работы в возможности глубоко проверять и анализировать сущность новых синтезов: писатель — режиссер — оператор — актер...¹²¹»

С такой же заинтересованностью он относился к работе в редакции журнала «Знамя». Я часто заставляла его за чтением рукописей. Неизменно он сидел на своем низком широком диване, за низким столиком. Давать дорогу начинающим молодым писателям, поэтам было его радостью, и он с особой теплотой читал мне понравившиеся ему тексты.

События в Испании волновали его.

Быть там — увидеть все своими глазами, бороться вместе с восставшим испанским народом за его свободу и независимость, быть возле Долорес Ибаррури и Хозе Диаса — этого он хотел. Он мог об этом говорить без конца. И он поехал туда.

Он считал, что люди искусства должны быть в авангарде борьбы. Первыми в колонне наступления. Искусство организует сознание, волю к действию. Сила искусства была для него безусловна.

С огромным интересом относился Вишнеvский к документальному кино.

Я начала свою работу над фильмом «Испания» с Михаилом Кольцовым. Идея фильма принадлежала ему. Он хотел осуществить его вместе со мной и Р. Карменом. Вызвал нас в редакцию «Правды». Я и Кармен несколько раз были у него дома, и он подробно нам говорил о фильме. Мы просмотрели весь имевшийся в Москве материал. На просмотрах присутствовали испанцы. Стало ясно, что материала мало для осуществления фильма. Решено было связаться с испанскими операторами. Все, что он намечал для будущего сценария, было интересно, увлекало.

Закончила я фильм с Вс. Вишнеvским. С нами должен работать и Р. Кармен, но он с присущей ему неутомимостью уже был в это время в Китае.

Мне легко было договориться с Вишнеvским. Мы много беседовали о документальном кино и о путях его развития. Я постараясь коротко сформулировать нашу общую точку зрения. Мы считали, что работа в документальном кино — это художественный труд. Мы не считали, что это «искусство второго сорта». Отсюда и была строгость в наших оценках того, что появлялось на экранах, и требовательность к тому, что следует делать для движения документального кино вперед.

Нас не устраивало повторение из фильма в фильм давно отжитых приемов съемок, отсутствие поисков новых средств выражения, использование живописи и фотографии вместо кинокадров. Они не могли заменить отсутствие киноматериала. Не устраивала дешевая символика. На многих кадрах документальных фильмов тех лет лежала печать штампа и бесконечных повторений давно найденного уже однажды приема. Огорчала композиционная конструктивная беспомощность. Люди, делающие документальные фильмы, глубоко не задумывались об эпохе, о наших днях. Все решалось «в лоб», без подтекстов, без присущей документальному фильму драматургии. Много было лакировки. Песни, изобилие, красивые, нарядные крестьянки и работницы, оркестры, речи... Пьют, танцуют, а не творят планово гигантский новый мир.

Нет и страны, нет правильного взгляда на ее природу. Выбираются просто красивые места. Но почему эти, а не другие?

Сплошная праздничности!

Но самое грозное было бездарные инсценировки, убивающие доверие зрителя к снятому факту и тем самым документальному кино.

Вишневский согласился помочь мне сделать фильм «Испания».

Передо мной лежат два сценария Вишневского. Первый, написанный после много раз просмотренного нами материала, снятого операторами Карменом и Макасевым. На нем в уголке рукой Вишневского написано: «Для Э. Шуб. Вперед! Вместе с Испанией! *Вс. Вишневский.* 22/III — 39 г. Москва».

И окончательный вариант сценария, который сложился в процессе работы, после того, как нам удалось организовать дополнительную съемку, осуществленную испанскими операторами по совместно разработанным нами заданиям, получить материал, снятый в столице Франко — в Бургосе и в других местах, и присоединить мои до съемки¹²².

Установить связь с испанскими друзьями и кинооператорами помог мне Вишневский.

Работать с Вишневским было очень интересно.

Он был требователен и к себе и ко мне. Мы много спорили, прежде чем приходили к единому решению.

В боевых эпизодах я не спорила с ним, а делала только то, что он требовал, и всегда получалось выразительно и эмоционально, хотя материала для монтажа по понятным причинам было мало.

Всеволод Вишневский и я решили, что дикторский текст будет произносить автор сценария. Это привело к целому ряду новых находок как в тексте, так и в монтаже.

Своеобразен и прекрасен был дикторский текст Вишневского. Разговор вслух, вернее, мысли вслух для зрительного зала. Кроме дикторского текста были сделаны и дополнительные надписи.

Большую роль в оформлении сценария сыграла музыка композитора Гавриила Попова. За основу он взял народный мелос и прекрасно использовал народные инструменты и песни.

Текст Вишневский произносил сам — голосом немного приглушенным и тихим. Получалось новое решение особой эмоциональной выразительности. Те, кто это понимал, очень одобряли.

Были не совсем отчетливыми отдельные слова. Требовалась вторая, повторная перезапись. Звукооператор обещал все наладить. Вишневецкий был все время со мной на студии в зале звукозаписи, готов был работать, сколько понадобится. Он очень хотел сохранить авторское слово.

Но руководство студии решило иначе. Приказало записать Левитана. Левитан, как мог, старался произносить текст по Вишневецкому, но заменить его не мог. Прекрасно звучал молодой красивый голос Левитана, но над всем своеобразием текста, написанного для автора, нависло обычное звучание радиоцентра. Появился и ненужный пафос и скандирование отдельных слов. Многие были безвозвратно утрачены.

Как мы работали со Всеволодом Вишневецким?

Во время монтажа очень часто, придя поздно со студии, я заставала дома письма Вишневецкого. Это были продуманные уже после нашего общего просмотра предложения по монтажу и наметки дикторского текста.

Я хочу дать только два письма¹²³.

Первое:

«9 апреля 39 г. 7 час. вечера

Наметка эпизода «Эбро».

После краткого отдыха в селении — сигнал, призыв в бой.

Движение усталых изнуренных бойцов. Пыль...

Сон на скалах... Артиллерия наготове... Побудка... Торопливые движения. Начало боя.

Выстрелы, батареи... Вид Эбро... (Сжато неск[олько] шлюпок, а м[ожет] б[ыть] и без них, а смелым условным приемом). Бойцы прямо выходят из воды!..

Куски напряж[енного] боя. Залегают и перебегают бойцы. Тянут провод... — Наводка моста.

Первый мост. Грузовики через мост... Цепи вперед! Сильные разрывы бомб.

— Общее наступление. Массы бойцов...

Роят окопы, закрепляются. Трофеи...

— Долорес среди победителей... Улыбки, реплики...

Победители в селении.

Митинг 11-й дивизии. Речь комиссара. Стирают фашистские надписи.

Вот примерное развитие фронтового боя. Он требует в ряде мест тоже условных смелых пере-

ходов. Давать мелкие шлюпочки по тихой реке — нет смысла. Пусть переход дополнит сам зритель.

Движение цепей дать на нарастании. Работа артиллерии параллельным монтажом, как поддержка идущей пехоты. Потом в опред[еленный] момент общее «ура»: пусть это будет нарастающий монтаж бегущих пехотинцев и нарастающее «ура».

Потом затихло... Диктор говорит о победе, о закреплении... Затем: трофеи, встречи, митинги и т. п.».

Наиболее характерно было его письмо, которое ждало меня дома после первого просмотра завершеного монтажом фильма. Просмотр был сделан перед озвучиванием. Я не могу без волнения читать это письмо. Это настойчивые поиски улучшения своего собственного текста для авторского чтения перед записью. Я должна к утру ответить ему. Он хочет знать мое мнение раньше, чем он возьмется за работу. Он знал, что все задачи, которые он ставит себе, заставляют и меня пройтись еще и еще раз глазами и руками по монтажным эпизодам, учитывая новые оттенки текста.

Его требовательность к себе и ко мне приводила к настоящему творческому содружеству и была для меня неизменно радостной.

Вот отрывки еще из одного письма:

«Вечер 27/IV — 39 года

Э. Шуб

Соображения после просмотра Испании 26—27 апреля 39 г.

Мои замечания:

...Мадрид. Кое-что надо в диктор[ском] тексте проверить. О Сервантесе заново... Чище, лучше надо! (Это Вишневский пишет про себя, о своем тексте. И все последующие замечания тоже о себе, о своем тексте. — Э. Ш.)

...При разбрасывании листовок недостаточно дикт[орского] текста. Кто именно восстал, какие новости сообщают листовки?.. Тут можно дать ценный материал: партии Нар[одного] фронта и законное правительство Республики зовут к отпору изменникам-мятежникам!

О баррикадах: можно прибавить о шестидесяти тысячах добровольцев, о народе, вот — люди разных партий: коммунисты, социалисты, республиканцы... Это уси-

лит тему Нар[одного] фронта. (Некоторые замечания о том, что в фильме дана почти только компартия, следует учесть...)

...О Франко. Дать сильную полит[ическую] характеристику ему.

О марокканцах дать кратко их характеристику. Сразу же. (Иначе эти brave колонны как-то не так работают.)

Можно дать два-три слова о немцах...

Бои в Толедо. М[ожет быть], надо неск[олько] углубить смысл борьбы (эти ребята респ[убликанские] бойцы, сдерживают фашизм, спасают демократию...). Обязательно сказать об астурийцах: горняки, динамитчики...

...Вроде «Это астурийцы передовики испанск[ого] рабочего класса...» Тему призыва: «Держитесь, братья испанцы, вы не одиноки!» и пр. усилить, переписать на ново...

Мадрид... М[ожет быть], для Хозе конкретнее: враги прорвались к Мадриду и т. п. На речи Пасионарии неск[олько] усилить, синхронизировать смысл. Развить опять тему Нар[одного] фронта». Тему правительства.

Пятый полк. Несколько подробней: что за полк? ...О добровольцах интернационалистах: «Оставив семьи, они прорвались через горы и границы — во имя солидарности, помощи народу...» Это будет сильнее!

На уход интербригад на фронт, м[ожет] б[ыть], дать неск[олько] слов?

Бронепоезд. (М[ожет] б[ыть], сказать что-либо?)

[Враги]... М[ожет] б[ыть], нужны еще какие-либо слова?

Текст на благословении проверить, переписать.

О фашистской авиации четче: «Эти немецкие самолеты»...

...Мадрид. Тут как будто все в порядке... — фразы о преступлении переписать...

Дать четкий монтажный и словесный переход к окопам, к работам. «Не терять бодрости, за работу, рыть окопы!» и т. п.

Четко сказать: «Вот марокканцы» и пр. (на их кадрах).

...Сильнее текст на трупах (Гвадалахара...). Четче, сильнее текст на пленных: «Этих убогих темных кабиллов бросает фашизм против европейской культуры...»

Весна. Четче о Листерe и М. Залке.

«Армия осваивала технику...» Дать неск[олько] таких слов на зенитн[ых] приборах.

Синхроннее и сильнее тексты встречи Листера и крестьян. Голос громче, шире!..

О молодежи: «От взрослых не отставала молодежь... Они хотят быть достойными своих отцов». (О спорт[ивном] обществе убрать.)

...Новый титр об итало-германских интервентах... Не «враг» вообще, а именно итало-герм[анские] фашисты.

Отдых... м[ожет] б[ыть], еще лиричнее, мягче текст?

Сигнал. Реплику о чап[аевском] батальоне мягче, лиричнее сказать.

...Титр о блокаде: дать титр гуще, сильнее.

Блокада... М[ожет] б[ыть], еще сильнее, призывнее обращение испанцев об открытии границ...

Объяснить причину ухода интербригад...

Убрать барабанные звуки при марше респ[убликанских] полков к вокзалу.

Уход каталонцев... Не давать повторы у франц[узской] границы: неск[олько] раз подходят фашисты к границе и т. п.

...Выверить текст финала. Дать слова о предательстве, о выступлении «хунты», о временном поражении и т. п. «Троцкисты, правые предательски всадили нож в спину народа. Стремилась сорвать союз партии Нар[одного] фронта. Убили верных командиров»... и пр., но и далее текст о народе и его упорстве. М[ожет] б[ыть], чуть расширить.

В финале после флага на затемнении: «Конец еще впереди!»...

Вот практически немногие замечания и пожелания.

В. Вишневский».

Я, конечно, согласилась на все изменения, но это значило, что многое придется перемонтировать, ввести новые куски, удлинить или укоротить те, которые уже были готовы к озвучанию. Времени было мало. Работали мы ночью, чтобы не отменить озвучания. Все было готово к назначенному часу.

Я хочу остановиться на наиболее для меня дорогих эпизодах в фильме «Испания». Они с очевидностью покажут все своеобразие работы Вишневского над текстами для фильма.

Характерна лаконичность и малое количество текста. Для фильма с большим метражом — 2449 метров, в десяти частях — текста удивительно мало. Не было ни дикторского пафоса, ни словоблудия.

Было полное доверие к зрителю. Было авторское страстное желание, чтобы все зрители успели разглядеть, запомнить и сохранить в своей памяти и сердце происходящее на экране. Вишневский требовал от меня, чтобы я была внимательна до предела к его тексту. Думала бы об эмоциональном монтаже для этого текста. Делала упор на все то, что достойно вызвать исключительное внимание зрителя.

Съемки к «Испании» не были синхронными. Люди разговаривали, как в немых фильмах. Например:

Стоят крестьянин с крестьянкой и разговаривают.

— *Что слышно, кампаньеро?* — спрашивает за кадром автор фильма.

— *Говорят, в Мадриде открываются кортесы, объявят новые права.*

Диктор.

Но допустят ли господа, кто знает...

Быстро мчится машина.

Диктор.

Мадрид, Мадрид! Вперед! Скорее в этот город!

Создается чувство, что автор в машине и мы вместе с ним мчимся в Мадрид.

Площадь Мадрида. Но и тут диктор усиливает впечатление репликой:

— *Вот он, Мадрид, — красавец город!*

Идет Долорес Ибаррури. Кто ее не знает?! Но автор требует особого внимания, и поэтому диктор говорит:

— *Смотрите, это Долорес Ибаррури...*

Идет демонстрация.

Диктор.

*Именем расстрелянных людей Астурии!
Именем вдов и сирот. Рабочие требуют
Заточения фашистских главарей.*

Митинг у завода.

Толпа кричит по-испански. За нее диктор говорит:

— *Хиль Роблеса и Франко в тюрьму!*

В тюрьму их. Пока не поздно!

Выступает Долорес Ибаррури.

Диктор.

*Пасионария призывает к беспощадной
борьбе с изменниками республики.*

К оружию! Боритесь за свободу!

«Но пасаран!»

Автор говорит за толпу. Требования толпы со стихийной силой звучали с экрана на испанском языке. Я записывала голоса испанских эмигрантов, которые присутствовали на съемках записи.

По улице идет раненый. Его поддерживают товарищи.

Эпизод «Тоledo» смонтирован точно по указанию Вишневого. Последний кадр сопровождается авторским, от души идущим напутствием.

Диктор.

Держитесь, братья испанцы!

Вы не одиноки в своей борьбе.

Удивителен в этой съемке по репортерскому мастерству и бесстрашию оператор Кармен. Он рядом с наступающими.

Сильно был решен авторский текст к эпизоду в Бургосе — в так называемой столице Франко. По понятным причинам материала было немного.

«Идет крестный ход.

Идут монахи.

Идут монахи и попы.

Панорама. Монахи. Сзади них стоят жандармы.

Крестный ход входит в ворота.

Стоят монахи, разговаривают.

Идут монахи и попы.

Площадь, заполненная народом. Идет крестный ход.

По площади идет войско Франко.

Сверху проходит войско Франко.

Рука с крестом.

Солдаты Франко стоят на коленях. Идет молебен.

Поп с крестом.

Стоят на коленях солдаты Франко.

На этих кадрах текст диктора.

Диктор.

Они вознесут...

Поп с крестом.

Диктор.

...молитвы...

Стоят на коленях солдаты Франко.

Диктор.

и пошлют на Мадрид...

Рука с крестом.

Диктор.

...свою паству...

Стоящий на коленях солдат.

Диктор.

...кулачье из Наварры...

Рука с крестом.

(Панорама.) На коленях стоят солдаты Франко.

Диктор.

...этих головорезов!

Поп с крестом.

Звучит, как беспощадный приговор, голос диктора:

Убийца!»

Весь этот текст был написан к уже смонтированному мною без участия Вишневого кадрам молебна: колено-преклоненные солдаты Франко, крест в руках попа. Поп непрерывно осеняет солдат крестным знаменем.

Налет фашистских самолетов на Мадрид я показала Вишневскому тоже уже в смонтированном виде. Он одобрил. Реплики автора усилили эмоциональное впечатление от этого эпизода:

«Самолеты в небе.

Диктор.

Вы увидите сейчас зверские дела фашизма...

Идут рабочие с лопатами...

Диктор.

...И не забывайте это никогда.

...На тротуаре лежит убитая беременная женщина с ребенком.

Диктор.

Этого никто не простит — никогда!

И через небольшую паузу диктор повторяет:

— Никогда!

Роят окопы вокруг Мадрида.

Диктор.

Ярость и месть двинули Мадрид.

Работает старик.

Работает молодой человек.

Диктор.

*С удвоенной, утроенной энергией ответят
люди врагу.*

Работает мальчик.

Работает группа мужчин.

Диктор.

*На работы, опоясать Мадрид окопами и
принять тут бой...*

Работают мужчины. (Панорама.)

Работает Хозе Диас.

Диктор.

Работают все...

Работает Хозе Диас. Работает Ибаррури».

Моя любимая тема —

«Панорама. Небо. Цветущие деревья.

Цветущее дерево.

Диктор.

Весна...

Цветущее дерево.

Диктор.

Затишье...

Цветущие деревья. (Панорама.) Проходят раненые.

Диктор.

...Прочно установившийся фронт...

Крестьянин пашет землю среди цветущих деревьев.

На горе стоит молодая женщина с детьми.

(Панорама.)

На фоне цветущих деревьев проходит танк.

Двое бойцов идут в окопы.

Диктор.

Идемте, товарищи, в окопы».

Эти слова Вишнеvский произносил с особой задушевностью, обращаясь к каждому из зрителей. И нельзя было не откликнуться. И мы шли вместе с ним длинной панорамой.

Звучала гитара — испанская народная песня, прекрасно обработанная Поповым.

Цвели деревья. На фоне цветущих деревьев проезжала конница.

На фоне цветущих деревьев проезжал танк.

На горе стояла молодая женщина с ребенком на руках. Слышны были звуки гитары.

Двое бойцов шли в окопы, и мы не могли не отправиться вместе с ними.

Верилось, что победа близка, что все мы на пороге большой радости, молодой и солнечной, как этот весенний день.

С такой же задушевностью вводил нас автор в окопы к лучшим командирам — Компенсину, Листеру, к Матэ Залке — Лукачу. Встреча с Матэ Залкой — венгерским коммунарком — радовала. Мы так хорошо его знали и любили.

Короткая реплика: ...—*Он погиб смертью героя* — ранила сердце.

Вот как экономно дает Вишневский бой в небе:

«Диктор.

Республиканские бомбардировщики...

Панорама земли с самолета.

Эскадрилья республиканских бомбардировщиков.

Сбитый фашистский самолет летит вниз.

Горит крыло самолета с фашистским знаком.

Фашистский самолет.

На землю летят три бомбы.

Взрывы на земле.

Республиканские самолеты.

Диктор.

*Против фашистской авиации Республика
двинула в ход...*

Летят республиканские истребители.

Диктор.

...свою авиацию, молодую, новую...

Летят республиканские истребители.

Диктор.

Ага, вот они, истребители.

Командир Листер с товарищами смотрят на небо.

Республиканский истребитель пикирует в воздухе.

Фашистский самолет.

Сбитый фашистский самолет летит вниз.

Диктор.

Один готов! Это тебе за Мадрид!

Сбитый фашистский самолет летит вниз.

Диктор.

*И другой готов! И это за Мадрид! Исчезни
С республиканского неба! Умри!*

Взрыв.

Бомбардировщики бомбят блиндаж.

Республиканские истребители.

Диктор.

*Ярость обуяла республиканских летчиков.
Вперед!*

Республиканский истребитель.

Диктор.

...Смерть фашистам!

Взрыв.

Сбитый фашистский самолет падает вниз.

Диктор.

...Валитесь с республиканского неба...

Летит вниз горящий самолет.

Диктор.

...Вот так... Так... Так».

Последние эпизоды испанской трагедии:

«Барселона, красавица Барселона прощается с интербригадами.

Диктор.

...В Испании было 25 тысяч интернациональных бойцов...

Идут бойцы интербригад.

Диктор.

...Пять тысяч воинов осталось в могилах...

Народ прощается с бойцами. Им дают цветы. Видны слезы.

Диктор.

...Пролитая кровь глубоко ушла в землю...

Идут бойцы. Сверху на них падают листовки.

Диктор.

...стала частью испанской земли...

Стоят женщины с цветами.

Диктор.

...и потому...

(Снято сверху.) ...По улицам Барселоны идут бойцы интербригад.

Диктор.

...испанский народ никогда не забудет...

(Снято сверху.) Идут бойцы интербригад.

Диктор.

...подвиг любви и солидарности...

(Снято сверху.) Идут бойцы интербригад.

Диктор.

...подвиг, который совершен этими людьми...

Памятник Сервантесу. Площадь полна народу.

Идут бойцы республиканской армии.

Диктор.

...Но что бы ни было...

Говорит командир Листер.

Ноги, идущие по улице.

Диктор.

*...как бы трудно ни складывалась
обстановка...*

Панорама с ног лошадей на едущую конницу.

Диктор.

...испанцы верны присяге и верны клятве.

Проезжает конница.

Диктор.

Новые полки идут в бой...

Идут ноги.

Диктор.

Да, это народ!

Диктор.

Народ Каталонии был предан.

Все уходят — старухи, матери и дети.

Диктор.

*Люди не остаются там, где ступит нога
фашиста.*

Бегут старики, женщины с вещами.

Диктор.

Они уходят... Они уходят в глубоком горе.

Идут беженцы.

Диктор.

Но народ непримирим.

Столб на французской границе.

На границе жандармы обыскивают вещи испанских беженцев.

Диктор.

...Что им жандармы!»

И вот как была осуществлена концовка фильма:

...Мы видим Ибаррури. Она говорит.

«Диктор.

Наши земли зверски растоптаны, пришел тяжёлый момент. После расправы над каталонским народом иноземные насильники — немцы, итальянцы, фашисты — повернутся к Мадриду. Ну, встретим удар! Воспрянь. Мадрид!

По улицам Мадрида идут бойцы.

Диктор.

Слушайте голос Испании, крик обнаженного сердца этих людей.

Гордый и свободолюбивый народ этот не мирится...

Бойцы сидят на конях с саблями наголо.

Диктор.

...с колониальной зависимостью. Он не согнет спины...

Стоят бойцы.

Диктор.

...Великий испанский народ...

Стоят бойцы.

Диктор.

...знал солнечные весенние дни...

Стоит боец.

Диктор.

...Испанский народ заседал землю для себя...

Боец.

Диктор.

...Испанский народ владел заводами...

Боец.

Диктор.

...Испанский народ владел...

Боец.

Диктор.

своими дорогами...

Стоят бойцы с винтовками.

Диктор.

...Испанский народ держал оружие в своих руках и побеждал врагов...

Командир Листер отдает честь.

Диктор.

...Такой народ не будет побежден...

Стоят бойцы с поднятыми кулаками.

Диктор.

...Никогда...

Идут войска. Народ приветствует бойцов.

Диктор.

Пусть изменники открыли Франко ворота Мадрида...

Идут республиканские войска. Народ приветствует их. (Панорама.) Площадь с народом.

Диктор.

*...Пусть расстреляны лучшие товарищи,
Поражение временно. Борьба будет про-
должаться...*

Диктор.

Беспощадная...

Командир Камесино говорит.

Диктор.

...и непримиримая...

Командир Листер говорит.

Диктор.

...скрытая и явная, днем и ночью...

Войска идут по городу.

Диктор.

...всегда и везде...

Идут войска.

Диктор.

*...Народ не смирится, он не встанет на
колени никогда!*

Развевается испанский флаг».

После просмотра «Испании» Всеволод Вишневский сразу же начинает думать о следующей работе. Я сразу же получаю от Вишневского письмо.

«27.IV — 39 г.

Э. Шуб
Москва

Дорогая Эсфирь.

Все эти дни думал о нашей дальнейшей новой работе. (Жаль, что добрых 10 лет мы не работали вместе... Это так...)

В «Испанию» я верю. Крепко складывается.

Дальше. Существеннейшей мировой темой дня стала авиация. В прилагаемой заявке и письме к «Мосфильму» я излагаю свои соображения. Они соединяются с той темой, о которой мы оба думали...

Если с напряжением работать с весны по осень, мы сможем дать подлинно мировой фильм.

Взвесьте, подумайте — и ответьте. (Пока заявку и письмо «Мосфильму» я еще не послал.)»

Я дала свое согласие. Желание работать с Вишневским диктовало его. Авиация. Это не моя тема. Но я

знала, что Вишневский поможет и увлечет. И он тут же послал письмо и заявку на «Мосфильм».

«Студия «Мосфильм»
Директору т. Полонскому
Нач. сценар. отдела
т. Траубергу

Уважаемые товарищи.

— «Испания» вам сдана. Надо дальше...

— Необходимо по всем направлениям, энергично, быстро двигать наше производство, делая выводы из решений XVIII партсъезда и указаний партии и правительства.

На съезде широко освещены перспективы страны... В частности, весьма широко затронуты вопросы авиации.

Международный экран, так же как и советский, до сих пор не имеет подлинного фильма об истории авиации. Человечество само еще не увидело себя в воздухе, не осмыслило всех последствий «воздушного переворота», наблюдаемого нами в последние 35 лет.

Кинематография СССР — единственная, которая может ответить на данные вопросы.

Считаю нужным немедленно после выпуска «Испании» браться — вместе с Э. Шуб — за фильм «Авиация СССР». Это должен быть историко-философский документальный фильм. Он должен быть наполнен фактами, документами необычайной остроты... Он должен весь быть устремленным вперед, ввысь — быть поэтически музыкальным. (Нужен лучший композитор.) Этот фильм будет объяснять людям, что значит авиация в руках передового человечества... Этот фильм должен на всех экранах пропагандировать величайшую силу авиации СССР.

— Дело, предлагаемое мной, требует мобилизации всех наших фильмотек и покупки некоторого материала (хроникального) за границей. Это расход не большой. Фильм в тысячи раз окупит этот расход.

— Прошу срочно обсудить предложение мое. И начинать дело.

С коммунистическим приветом

Вс. Вишневский»

К этому была приложена интересная заявка. Она не прошла. Вот какую телеграмму я получила после этого из Ленинграда:

«Привет как ни горько преодолеваю это тема важнее личного горд что с вами сделал такую большую работу желаю успеха отдыха целую Всеволод».

Что сблизило нас? Почему мы стремились опять работать вместе? В чем было совпадение наших точек зрения на искусство кино и документального фильма?

Мы считали, что основной темой искусства кино должна быть современность, что в работе писателя и режиссера, их самочувствие, а также отношение к ним сценарного совета играют немаловажную роль.

Считали, что нужно свободное поле действия для писателей и режиссеров. Больше доверия к творческим замыслам людей, сработавшихся вместе.

Вишневский считал, что писатели не дают и десятой доли того, что они могут дать. Винил в этом сценарные отделы, считая, что они ведут себя на студиях бюрократически.

А мне казалось, что современная тема не проходит еще и потому, что на студиях отношение к фильму определялось сметой. Поэтому наиболее ответственными считались исторические, дорого стоящие фильмы, а фильмы на современную тему давали снимать главным образом молодежи. К чему это приводило? Казалось бы, что тут-то молодежи и надо помочь. Дать лучшие возможности выразить эту тему, дать лучших авторов. Этого не было. Все лучшее получал режиссер для исторической, «ведущей» темы. Это не значит, что не было хороших фильмов на современные темы. Но их должно было быть гораздо больше.

С документальными фильмами дело обстояло и проще и сложнее.

Представление о том, что документальный фильм не требует особого внимания, свободы эксперимента, было неправильно. Талантливость режиссера, оператора, аппаратура, с которой они работают, звукозапись — все это так же важно и так же должно быть рассчитано, как на любом другом участке художественной работы. Какую борьбу я вела, чтобы дикторский текст произносил Вишневский, а композитор Гавриил Попов писал музыку. Все же от Вишневого как диктора в последний момент пришлось отказаться и записать Левитана.

И для документального фильма нужен сценарий. Тема должна быть актуальной, острой. Надо, чтобы было доверие к автору, к режиссеру, так как в сценарии надо стремиться дать картину жизни во всей сложности ее противоречий. Нас не устраивала в некоторых документальных фильмах внешняя лакировка.

А между тем как ни трактовать современную тему — трагедийно или оптимистично, — раскрыть надо ее так, чтобы было ощущение нового мира, его красоты, богатства, сложности. Мы слишком часто избегаем споров, не высказываем открыто своего мнения о работе товарища, боимся подражаться, поругаться, даже когда это нужно.

Как ни странно, но первые годы революции у нас сняты лучше, чем, например, первые пятилетки. Почему это случилось? Потому что в первый период революции снимались большие документальные фильмы по плану, было много дублей и, таким образом, было накоплено много материала. А потом стали снимать маленькие сюжеты по тридцать метров и значительно уменьшилось накопление исторического летописного материала.

Часто не оправдывает себя в искусстве кино система заказов, когда заранее писатель и режиссер стоят перед заданной темой. А между тем индивидуальный опыт сработавшихся писателя и режиссера, их интерес к определенным темам современности, поиски острого решения ими же предложенной темы, нам казалось, должны были бы стоять на первом месте.

Надо менять отношение к художникам, к людям, чтобы они могли раскрыться целиком. Так же думали об этом Эйзенштейн и Довженко и многие другие товарищи.

Жизнь полна противоречий, многообразия, а у нас вошло в привычку повторять раз найденные приемы. И получается, как будто мы слушаем много раз повторяемые готовые цитаты. Изобразительный материал идет иллюстративно к этим цитатам.

Чтобы быть до конца правдивой, надо сказать, что в появлении серых, неинтересных фильмов, как правило, виноваты драматург и режиссер. Они считают напрасной тратой времени споры и борьбу за свою точку зрения, уступая идущим привычными путями редакторам сценарных отделов.

Началась трудная полоса в жизни Вишневого. Не был принят к постановке его сценарий «Мы, русский народ», который очень хотел ставить Эйзенштейн. Эйзен-

штейн после этого отправился в Среднюю Азию. Он вместе с Павленко собирался поставить фильм о Фергане.

Не ладилась съемка по «Первой Конной».

Вот письмо Вишневого этого периода:

«13.III.41

Э. Шуб

Привет, Эсфирь.

Получили сегодня утром Ваше письмо... — Шкловский пришел еще вчера, похудевший, нервный, с частыми возгласами «ну вот», с сообщениями из Кисловодска, с переброской с темы на тему: о Курбском, Иоанне Грозном, Пудовкине и пр. и пр. Потом стремительно, услышав шаги своей жены, умчался к ней.

О нас... — Идет неизменная московская напряженная жизнь. Меня и Дзигана вызвали в Комитет. Поправки мои все приняты. «Немедленно снимать». Правительственное задание: «1 мая фильм на экраны». — Доснять надо (и переснять) до 1000—1200 метров. На месяц-полтора бешеной работы...

Рад, что зимой... написал все, что нужно, — практически заново 1500 метров, половину вещи. — Вторжение войны, ряд перемен и пр. — мучительные трудности при съемках (два дождливых лета, уходы армии и пр.) — повлияли на работу. В жизни бывают трудности... Их надо преодолеть. Это и надеемся к 1 мая сделать...

Жаль, что сейчас все прочнее намечается конвейеризация кино. Поток одинаковых тем, одинаковых решений.

Смотрел в Театре Революции «Марию Стюарт»... Монументально, тяжеловато... Много золота, блеска... Глизер местами очень сильна, хороша. Другие слабее. Но ощущения события, к сожалению, нет... — Давно на театре не было спектакля-события.

У Маси победы в Детском театре — «Двадцать лет спустя» (М. Светлова) идет превосходно...

Что же еще?.. — В литературных палестинах тишина. Редкие заседания, где решаются довольно ненужные вопросы.

Эйзен мотается по студии... Говорит, что не успевает как следует вникнуть в материал по Грозному... — Тема, несомненно, большая, шекспировская... Решать ее надо в плане исторической трагедии. А просто лихие бои у ливонских замков — это, признаемся сами себе, — не так

уж ново и свежо... Будем надеяться, что решения будут найдены.

Эйзен по «Конной» заседает, сопит, временами оживает и, изящно показывая пальчиками некие квадратики на столе, говорит о необходимости точных монтажных решений... Кто спорит...

А все же, когда независимо от всех дел, — порой увидишь Эйзена, его пузо, и лобик, и глазки, — делается симпатично... Ну, словом, как и при Вас, и минутами я просто вижу, что Вы и в Кисловодске все слышите, видите и участвуете в этих драмах и комедиях нашей жизни. — Вот пока все...

Всеволод»

Я пробывала в Кисловодске несколько дней, когда меня срочно вызвали обратно в Москву и предложили вместе с Вишневым создать фильм о Бессарабии.

Мы немедленно выехали — Вишневский, Тиссе и я.

С Вишневым была его жена, художница Вишневецкая.

И вот началось наше тщательное, внимательное и заинтересованное знакомство с Бессарабией.

Доехали до Советской Молдавии, подъехали к Десне. Противоположный берег утопал в яблоневом цвету. Мост был перекинут к старинной крепости Бендеры.

Мы проехали всю Бессарабию при палящем солнце, в пыли, по бесконечным кукурузным полям.

Ранним утром садились в машину, останавливались, только чтобы перекусить. И так до самого вечера.

Вишневский в машине молчаливый, зоркий, все видящий. Короткая реплика: «Эсфирь, обратите внимание...» — и снова молчание и внимательное наблюдение.

В Кишиневе осмотрели все пушкинские места. Крохотный домик, где он жил. Постояли у памятника Пушкину.

«Здесь, лирой северной пустыни оглашая, скитался я...»

Незадолго до нашего приезда у этого памятника с непокрытой головой стоял Федор Шаляпин.

О чем он думал? Совсем рядом была родина. Как больно... Родина была рядом.

Ездили в Агиевский монастырь. Нас встретили монахи с красными бантами на рясах. Настоятель монастыря, великосветский белогвардеец, бежал, захватив все драгоценности монастыря. Обобрал иконы.

Эти места посещал Пушкин. Здесь живут цыгане, воспетые им. Их много... Они окружили нашу машину. Их меньше тронуло время — они такие же, какими были при Пушкине.

Мы проезжали деревни с глинобитными домиками, напоминающими места далекой Азии — дома арабов. Проезжали по болгарским деревням. На шеях женщин болгарок позванивали ожерелья из золотых монет. Проезжали обжитые, сытые деревни немецких фермеров.

Запомнился один маленький городок. Мы въехали в него вечером. Узенькие улочки. Маленькие, набок накренившиеся домики. Освещенные оконца магазинчиков. Вывески, изображающие то, что тут можно купить. И люди...

Шагал — чистый Шагал. Это их, этих евреев, эти домики, эти вывески писал замечательный художник на стенах еврейского театра в Москве. Ничего им не было выдуманно. Мы были как зачарованные, не хотелось уезжать.

Побывали на родине легендарного героя Котовского.

Жили по несколько дней в Измаиле. Много часов проводили в крепостях, в местах русской славы.

Поехали в Вилково, в русскую Венецию, у самого горла Дуная.

На каналах — город на сваях. По каналам скользят лодочки. Кое-где легкие мостики, перекинутые через канал, служат местом перехода с одного тротуара на другой. Много зелени, деревьев.

В Вилкове живут русские рыбаки. Народ крепкий, статный, красивый. Особенно хороши женщины рыбачки. Я видела настоящих русских красавиц.

Удивительное зрелище — отплытие рыбаков на ловлю осетров. Интересно их возвращение с добычей, с огромными осетрами. Укладка свежей икры в бочки.

Неповторим пейзаж по дороге в Вилково. Первозданная природа. Холмы, похожие на дюны. Зелень, деревья, кусты, волнующие своей причудливостью. Глубокий, горячий золотой песок. Сон во сне. И всюду неподвижно стоящие на одной ноге огромные аисты, не пугающиеся машин.

Запах жгучего солнца, зелени, горячего песка и откуда-то идущей волны морской прохлады.

Прекрасно было наше знакомство с Дунаем. Мы поехали на маленьком катере. Дунай действительно голубой

красавец. Широкий, многоводный праздничный. Синий купол неба, светящаяся золотыми искорками вода.

Напротив нас — берег Румынии. Деловой, весь в причалах. Оттуда беспрерывно отходят к нашему берегу катера с задержанными гражданами. В обмен им посылаем с нашего берега румын. Шумно, беспорядочно, весело. Никому не приходит в голову, что мы накануне величайшего предательства Гитлера.

Еще дальше величаво обрисовываются скалистые берега Болгарии и Югославии.

Посередине «ничейная» река. Проходят и встречаются друг с другом, отдавая приветственные салюты, корабли всех наций.

Мы выходим на наш берег, чтобы осмотреть памятник графу Румянцеву.

Нам кажется, что мы одни. Нет, незаметно для нас возникает фигура пограничника.

Нам весело. Мы шутим с водителем катера, поем песни и только поздно вечером возвращаемся в Измаил.

Где мы только не ночевали! И под открытым небом, зачастую спали на полу, а однажды ночевали в гостинице, бывшей раньше домом терпимости. На стенах комнат висела очень подробная такса обслуживания живым человеческим телом.

Вскоре мы в Черновицах.

Всеволод Вишневский читает нам свой сценарий¹²⁴. Мы едем в Москву утвердить его, чтобы немедленно вернуться и приняться за работу. Вот какие задачи ставил себе Вс. Вишневский, работая над сценарием:

— Тема Бессарабии — это тема народа. Надо рассказать историю этого народа целиком — буквально от палеолита до наших дней. Это не преувеличение. Это естественное стремление вместе с советской наукой и искусством заново открывать народу его собственную мощь и его славу.

Карпаты, Бессарабия, Дунай, Балканы...

Это исторические дороги славянских народов к синим водам Средиземноморья.

Фильм надо строить в высоком кличе борьбы, поэзии зареве битв и мирного солнца, едкой морской соли и степной пыли, в которой дорогой для нас прах предков. Они многое заповедали нам.

В удаче мы не сомневаемся.

Но нам не удалось осуществить этот сценарий.

Все труды Вишневого, его стремление как можно в более короткий срок написать сценарий, поиски новых средств выражения, его огромное воображение, его эмоциональность, его усилия горячо увлечь своим сценарием Э. Тиссэ и меня оказались напрасными.

Бывают и такие периоды в жизни больших, талантливых людей, когда то, чем они особенно дорожат, не дается им в руки. Так было и у Вишневого.

Я часто приходила к нему — почти ежедневно. После обеда Вишневецкая устраивала нам свидание с глазу на глаз.

О чем он говорил мне? Он много читал, следил за литературой и политикой. Он прекрасно разбирался в международной обстановке. Он предвидел неизбежность борьбы с фашизмом и неизбежность войны. И был готов. Это был воин. В такие минуты мне казалось, что вещи у него уже уложены, что он не промедлит и минуты и в тот же час, когда грянет война, сразу будет в пути. Так и случилось.

Удивительная у него была память. Он мог цитировать страницами прозу. А работы В. И. Ленина он цитировал так, как будто час тому назад расстался с ним и передает сказанные им при встрече слова.

Это приобретало огромный смысл. Волновало.

По-прежнему в дни Мая и в канун Октября мы собирались у Вишневских. Приходили Городовиков, Папанин, моряки-балтфлотцы, друг Вишневого — человек самых чистых и возвышенных порывов коммунист Иоганн Альтман, Эйзенштейн, Довженко, Дзиган, Шкловский, Катаев, Таиров, Коонен и многие другие.

Вишневский был молчалив, внимательно слушал всех, по-доброму щурил глаза, хорошо смеялся, если был к этому повод. Танцевал. Так трудно было представить себе, наблюдая за ним, что молчаливый Вишневский огромной силы оратор-трибун.

Но и этот его талант был своеобразен. Он начинал говорить, почти не разжимая губ большого, скульптурно вырезанного сильного рта. Спокойное лицо. Тихий голос. И вдруг — рывок. Широко раскрытые глаза смотрят на слушающих, и сильное слово бьет по сердцу. Голос приобретает многогранную и эмоциональную мощь. Оратор объясняет явление, требует, зовет к действию.

Мне хочется привести здесь два высказывания В. Вишневого о В. Маяковском. Они относятся к на-

чалу Великой Отечественной войны и устанавливают близость отношения к современности Вс. Вишневского и поэта.

«9 июля 1941 г.

...Вчера в ТАССе читал первый том Маяковского (1912—1921). Ряд вещей прочел впервые. Острое впечатление — вот мысли, вера, пафос эпохи нашей революции, молодости, — страсть, иллюзии, — взлеты... Сейчас обстановка совсем другая, и я не мог найти в книге нужных и подходящих цитат. Маяковский громит Антанту, Вильсона, Англию. Все раздирается до крови криком о борьбе внутри страны. Все нервозно, гиперболично. Я дважды прочел ряд вещей. Это уже история...

Новые поэты значительно слабее».

«Традиции Маяковского — это традиции активного участия в обороне Родины. Маяковский, что бы он ни делал, всегда говорил, что он в долгу перед Красной Армией. Этот долг мы всегда выпячивали и будем выпячивать. Это одно из направлений линии Маяковского».

Два письма из осажденного Ленинграда лучше расскажут о Вишневском, чем это могу сделать я.

«Вечер 1 мая 1942 г.
Эсфири Шуб,
С. Эйзенштейну,
Е. Дзигану и Есиповой,
Рошалю и В. Строевой
и всем друзьям по кино.

Привет, друзья, товарищи.

Сейчас вечер 1 мая... Мы вдвоем... Тухнет электричество, включаю аккумулятор, лампочку в спичечную головку величиной... — Из страны, — с «большой земли» пришли подарки: английская горькая (отечественного производства), сухарики и др. ...Солнечный день с яростным обстрелом кончен... — Прочитан и понят приказ Сталина: идти вперед, биться до конца, до победы.

Вчера весь день у нас сидели А. Фадеев и Н. Тихонов. Они овеваны московским воздухом... — Мы провели их по своим битым стеклам и т. п.

Саша сказал мне: «Карабанчель»... Мы вспомнили Мадрид лета 1937 года, я вспомнил Вас, Эсфирь, — друг мой, трудную, мятежную жизнь нашу, вспомнил Ефима, Раису, «Мы из Кронштадта» и дорогих Рошалей, все муки радости (признания и отрицания Эйзена), — и поверх всего, поверх нас идущий шквал... — Я и Софья Касьяновна рады и горды, что мы здесь... О Ленинграде еще никто не сумел сказать — и пусть хватит сил, пусть хватит моей души, моих дневников и сил, дневников моих товарищей, чтобы сказать...

В письме я отказываюсь сообщать об этом обнаженном, святом, чистом эпосе... — Люди руками рубили льды, снег, убирали грязь, наслоения и к маю победили немцев еще раз...

Нас думали взять штурмом — танками, авиацией. Мы отбили. Думали взять голодом, блокадой. Устояли, отбили... Рассчитывали, что уморят морозы (40—45°), остановка коммунальной системы. Выправили. Устояли, отбили... Рассчитывали (о, эти «плановики» из Берлина!), что весной мы погибнем в грязи... — Убрали все до срока. — Видели бы вы эти массы людей, упорных до предела и за всеми пределами... И женщины — впереди. Люди получили феноменальную закалку — их теперь ничто не сломит... — Да, город хватил больше, чем кто бы то ни было в мире...

Из ледникового периода мы вылезаем к 1 мая... Когда раздалось завывание первого трамвая, люди оцепенели. Жизнь. Обнажилась травка, свидетель осени, свидетель битвы, в которой впервые был остановлен Гитлер. Ленинград — он стоит могучий, седой, красивый... — Ты слышишь, как ночью бьют пулеметы — они бессильны против гранита и духа великого города...

Немцы с 10 апреля начали массовые воздушные удары. — Город сковырнул им сразу 30—40% самолетов, — и немцы замялись...

Много видим... — Придет клопик, лет 9-ти: «...я копил всю зиму деньги, для папы, встретить папу... Папу убили фашисты, возьмите деньги, мою копилку, дайте для займа... И научите меня, как стрелять...»

Придет женщина, она инвалид 17-го года. Ей нельзя работать. Она требует работы, — и становится на колени, т. к. не может стоять на ногах, и на коленях начинает работу — уборку, чистку города... (Воздушный и артиллерийский фон уже и в расчет не идут.)

Я поехал на Выборгскую сторону, чтобы продолжить оборванную некоторыми товарищами традицию... Кипучий митинг... — В комсомольской организации уже нет умелых — все в окопах... — Идет речь о борьбе — затем у стола президиума стихийная запись в комсомол, т. е. в актив, в новые полки.

Выборгский район делает много, и, может быть, в 1943 году Нобелевские премии по химии и пр. увенчают этих парней...

Я и Маша счастливы — мы видим сокровеннейшее в высшей точке истории народа... — У меня годами сводило руку, когда я писал, здесь я преодолел это и могу писать, выступать, организовывать, работать без конца. — Где нужно...

Иногда недостает ощущения друзей, болтовни, споров, треволнений, «новостей» из нашего художественного мира... — Ну, ничего... Мы постараемся, чтобы 1 мая 1943 года мы все были вместе, толковали о темах, планах, о поездках, делегациях...

Полет души, мысли не закрывает ни на минуту упорных исканий, трагизма жизни... И утверждает: трагедия оптимистическая... — И когда идущие в окопы театры Ленинградский драматический (т. Броданский твердо продолжает дело «уехавших») и Балтийского флота — играют мои пьесы, — а сегодня, 1 мая, Москва дает мои литературные тексты, — я отмечаю: все правильно, — надо продолжать, упорно и идти к победе... Мысль бушует, вторая серия «Мы из Кронштадта» — масштабов тотальной войны — в голове, — и если мешает свет (тьма, то есть) и пр. ... — мы их приведем в подчинение... — Работайте, друзья!.. Народ наш грандиозен, свят, всемогущ. Впереди необозримые дали...

Лен. ССП продолжает свои устные и литературные альманахи и бывает прекрасно — по форме и ритму, — когда оратор говорит: «Никакие бомбы (бомба!) нас не остановят и живое слово (бомба!) в ответ врагу будет звучать все громче в городе Ленина!»

Изредка получаем вести с фронтов и из Москвы...

Жизнь вернется в нормальное русло, мы с Ефишей должны будем сняться на могиле Адольфа, посмотреть затем фонтан в Риме... — Затем — я расскажу США о Ленинграде...

Эйзену будет достаточно тем, более близких к бытию народа, чем, например, XIII или XVI век, о чем я ему

говори́л не́ ра́з и что́ дойде́т до́ него́ — и он (может быть) по́йдет в грязь, в бетон, в кровь событий, пусть несколько «спустя», — и к своим теориям внесет все поправки нашей властной практики.

Эсфири я желаю счастья — и думаю, что мы с ней еще обнимем мир с разных точек зрения и аппарата, и лучше, чем это было в «Испании»... А с Рощалем и Верочкой еще не раз поспорим, чтобы они, черт возьми, узнали, что я прав...

Salud Вс. Вишне́вский»¹²⁵

«4 августа 1942 г.

Э. Шуб.

Кинокомитет при СНК СССР

Дорогая Эсфирь!

Получил ваше комплектное письмо: и алма-атинское, и московское письмо Веры Строевой.

— Звонка из Кинохроники испугался: у меня почти идиосинкразия к кино... — Работал, как зверь (над «Ленинград в борьбе»). Вы по почерку можете узнать и флот, и блокаду, и пленных немцев, и кресты до бесконечности и пр. и пр. ... Все ведь по моему монтажному плану. Сидел в студии и в своей разбитой хибаре дни и ночи... Ну, а затем — очередной кино«наплыв», — гастролеры и т. д.

Но великая тема не позволяет даже разговор поднимать об этих нравах, об этой «практике»... Пусть фильм действует — это главнейшее. Об остальном — после войны...

Есть вещи, которые оставляют след на всю жизнь...

... А в Ленинграде стойчески работают безымянные операторы... Вы бы видели их зимой, когда на Крестовском в студии я вел с ними первые беседы о съемке!..

21 августа год, как мы обороняем Ленинград...

Порой такой подъем духа и сил, что сам дивишься. Я пишу рукой (до войны руку сводило, много не мог писать, а диктовал), пишу в 3 раза больше, чем до войны... В качестве некоего творческого отчета прилагаю письмо одного раненого бойца ко мне.

(Отрывки из письма бойца будут напечатаны ниже. — Э. Ш.)

Город закален; кажется, уж ничто нас не может удивить, устрасить... Уже все переиспытано... — Годовая

эволюция духа, нервов удивительнейшая... Я веду дневник с первого дня войны — и все эти 10 толстых тетрадей неразлучны со мной. Они везде побывали... — Думаю, что это лучшее, что я писал когда-либо.

Сейчас Ленинград активен. Мы стремимся помочь Югу и делаем нужное... — Как-то после хороших атак на днях по городу возили пленных немцев... Разномастные, оборванные, грязные... Женщины чуть не порвали этих субъектов, конвою пришлось трудновато.

Город един: трудится неимоверно... О, если бы было больше операторов и режиссеров, запечатлеть этот подвиг военного города, Коммуны!

— Идут дожди, тянет на осень... — что ж, встретим и новую зиму...

Думаю: 28 стран в коалиции. А Россия дерется одна. Что ж, не убоимся, отдадим все свои силы... Пусть мир поближе посмотрит, что это за Россия. Но за нами останется последнее слово...

Опять клокочет канонада... Серая водяная муть. Ленинград атакует врагов...

Пишите. — Съемку сделаем, но не знаю, как выйдет. Тут надо с хода брать аппаратом «Аймо»...

Обнимаю.

Вс. Вишневский»

Привет из Ленинграда. На память. Это слово бойца...

Тов. комиссар Вишневский...

Вы, тов. Комиссар, действительно заслужили при нашей партии большевиков, чтобы о Вас думать.

Тов. Комиссар, прошу Вас прочесть мое безграмотное это письмо. Вот что меня заставило написать. Я нахожусь в госпитале и мне приходится слышать Ваши доклады по Радио и вот как только услышишь из радиостанции, что сейчас будет передавать т. Вишневский, тут сразу же, какая бы боль ни была, но становится легко и хорошо. Все сразу закричат: «Тише, товарищи, передача Комиссара Балтики Вишневского». И вот тов. Комиссар, конечно, каждому в Сердце не влезешь, но все-таки видно по тишине и по вниманию, как слушают все внимательно и радостно, что Ваш талант поднимает дух всех бойцов...

...Когда слышу Вашу речь, то мне охота скорее выйти из госпиталя и помогать, чем только можно, и быст-

реё разгромить несчастных паразитов... до паразита Гитлера...

...До свидания, пожелаю то, что только вы желаете, тов. Комиссар. Буду ждать с нетерпением Вашего доклада с приветом к Вам Ст. Сержант *Прокофьев*».

После войны я бывала у Вишневских реже. Но он часто и неожиданно для меня приходил на Студию документальных фильмов и вызывал меня вниз, в фойе, чтобы поговорить.

Приходил он и ко мне домой. Но это были грустные встречи.

В последний раз я, уже больная, приехала к больному Вишневскому в Барвиху. Это было незадолго до его смерти.

Я привезла ему много цветов. Он, как ребенок, бросился ко мне и радостно прижал цветы к себе. Говорить он не мог. Говорила я, стараясь рассказать ему все, что могло интересовать его.

Он ушел. Рано ушел, дорогой, прекрасный товарищ. Память о нем для меня драгоценна.

Документальное кино

Дела и люди

Писать о выдающихся людях искусства, о своих современниках волнующе интересно. Особенно о тех, кто поразил своей душевной красотой, талантливостью, человеческой добротой, смелостью, чувством собственного достоинства, неповторимостью. Это они научили меня понимать, что к искусству надо относиться с неподкупной разборчивостью и страстной любовью.

Самым крупным планом в моей жизни прошла моя работа в документальном кино. Документальному кино были отданы сознательные годы моей жизни. Эта работа стала основным ее содержанием. И как много дала эта работа! Не было минуты, когда бы я жалела, что выбрала эту специальность и не стала работать в театре, литературе, в игровом кино. Руководство кинематографии, когда я получила звание режиссера, настаивало, чтобы я ставила художественные игровые фильмы. Я не могу сказать, что я занялась хроникой потому, что

меня считали недостаточно подготовленной к постановке игрового актерского фильма. Нет, этот путь я выбрала сама.

Путь моего поколения, пришедшего на работу в кино, не был связан с высшим кинематографическим образованием. Его нигде было, по существу, и получить.

Поэтому мои университеты были другие — монтажный стол, операторы, режиссеры художественной игровой кинематографии и Дзига Вертов. Но с ним мы во времени все больше отходили друг от друга. Мы много и горячо спорили. Я признавала его талантливость и вела с ним принципиальную борьбу, выступая против манифестов «киноков». Так называла себя группа Вертова. Я не принимала его отрицания работы по сценарному плану.

О том, как многому научили меня операторы Э. Тиссэ и А. Левицкий, я уже писала. Операторы-документалисты современного кино стоят того, чтобы написать о них книгу. Творческая биография иных операторов, например Кармена¹²⁶, Боброва¹²⁷, Ефимова¹²⁸, Левитана¹²⁹ и других, стоит того, чтобы написать об их работе целые монографии. Я жалею, что лишена возможности это сделать.

Мы знаем, что во всех видах искусства подлинное мастерство художника проникновенно может звучать не только в монументальных произведениях и больших полотнах, но и в миниатюре, и в зарисовке, и в коротком музыкальном экспромте-этюде, и в песне, и в маленьком рассказе. Во многих произведениях рядом с главным героем зачастую с такой же художественной силой нарисованы действующие лица, возникающие в произведении на короткий срок и уходящие из него, чтобы больше не вернуться.

В кинематографе главное — умение лаконично создавать образы людей. Художник, который владеет этим умением, — безусловно, талантливый художник. Оно характеризует режиссера и оператора не только игрового кино, но и документального.

Работать в документальном кино, двигать его вперед должны талантливые люди, новаторы.

Было время, когда еще шли споры о роли оператора и режиссера в документальном кино. Эти споры идут и сейчас. Мне кажется, что это пустые разговоры. На мой взгляд, — какой режиссер и какой оператор... Я хорошо знаю, что талантливый режиссер современного документального кино всегда считается с работающим с ним опе-

ратором, дает ему свободно проявлять свою инициативу. Такой режиссер не изображает из себя командира, а прислушивается к советам оператора. В таких случаях рождается творческое содружество.

Бесталанный режиссер считает необходимым важно «инструктировать» оператора, хотя на съемках он совершенно беспомощен и в лучшем случае трафаретен. И надо по справедливости сказать, что операторы у нас — люди воспитанные: они делают при этом уважительное лицо, внимательно слушают, хотя прекрасно знают, что съемка пойдет совсем не по этим наставлениям.

Что касается хроники, то там успех снятого сюжета, как правило, принадлежит оператору, особенно если съемка носит репортажный характер. Не до разговоров во время такой съемки.

Одно ценное качество отличает большинство операторов документального фильма. Я любила ежедневные просмотры сюжетов для «Новостей дня» и снятого материала для больших фильмов. При разборе материала операторы внимательно, без обиды, прислушиваются зачастую к очень жестокой критике. С режиссерами так разговаривать нельзя — начнутся споры, обиды. И вот это умение операторов документального кино так относиться к критике и эмоционально, радостно, не скрывая этого, принимать похвалу — многому научило меня. Это заставило меня уважать весь коллектив операторов, и мне захотелось приобрести среди них хороших товарищей. Это наиболее радостное воспоминание, оставшееся у меня от Студии документальных фильмов.

Я коротко расскажу об одном из операторов, положивших начало новаторскому отношению к своей работе.

Михаил Кауфман — ученик Вертова — в настоящее время режиссер киностудии научно-популярных фильмов. Какой огромной силы был оператор! Из-за левой фразы «киноков», затемнявшей его новаторство, Кауфман не сразу был понят, да и сам он тогда не понимал, в чем его сила. А сила его была в съемке людей, умении давать запоминающиеся их характеристики. Он снимал людей разных возрастов, разного социального положения. Все, что делали в кадре взрослые, старики и дети, выражение их глаз, движение рук, улыбки, слезы, манера работать — все это помогало понять их, запомнить их. Прекрасны были у Кауфмана средние и крупные планы. Так ярко снятые люди впервые появились в хронике. Не

«киноглаз», а глаз Кауфмана, его умение использовать объектив аппарата определили эту удачу.

Подвижность, я бы сказала, даже динамичность, известный риск во время съемки — это отличает работы Кауфмана, художника-оператора мирового плана. Он со свойственной ему индивидуальностью прекрасно снимал и природу, и городскую и индустриальную среду, колхозы и совхозы, снега и дожди, морозы и ветры, но замечательнее всего у него были сняты люди. То, что начал Кауфман,— как эстафета, подхвачено нашими операторами документального кино, ими много сделано для развития этого мастерства. И не только нашими операторами.

Так же, как Кауфман, мне близок по своей творческой работе, сочетающейся с общественно-политической деятельностью Иорис Ивенс¹³⁰.

Он приехал к нам с Запада совсем молодым, приехал из страны, где в те годы не было своей кинематографии,— из Голландии.

Ему хотелось узнать наше отношение к нескольким привезенным им роликам, а главное, вплотную подойти к единственной во всем мире революционной кинематографии Страны Советов.

Принципиальный работник документального фильма, он уже своими первыми работами подтвердил это.

Он привез к нам фильмы главным образом на строительные темы: «Зюдерзее» (четыре части), «Сваи» (одна часть), «Мост» (одна часть) и киноэтиюд «Дождь». Казалось бы, совсем мало. Но нет. Это были работы, говорящие о безусловной талантливости молодого Ивенса.

Снимал он «кинамой» и показал большую культуру операторской работы. «Кинама» в его руках оказалась для того времени совершенным съемочным аппаратом. Кадр был выразителен и подвижен, никакого трюкачества, никакой красоты ради красоты. Его съемки напоминали работу Михаила Кауфмана, но, пожалуй, отличались большей суровостью.

Как автор-режиссер своих фильмов он радовал правильным выбором объектов съемки. Природа, техническая среда, трудовые процессы и главным образом люди, их поведение — все было выбрано выразительно и эмоционально.

Монтажная обработка снятого, особенно киноэтиюда «Дождь», была осложненной, и все же это не было форма-

лизмом, как думали тогда некоторые,— нет. Восприятие сделанного давало яркое ощущение подлинной, а не «кинофицированной» жизни.

Конечно, его первые работы не отличались социальной значимостью, присущей советским документальным фильмам, но мы верили, что и это придет к Йорису Ивенсу, и он оправдал наше доверие в дальнейших своих работах.

Его фильмы о Магнитке, Испании и Китае, о съезде сторонников мира в Польше и последний его фильм, который мне не пришлось, к сожалению, повидать, принесли ему всеобщее признание. Его общественная деятельность радует меня, и моя рука всегда товарищески к нему протянута.

Сейчас значение документального кино признано всеми. Родилось оно в Советском Союзе. Нигде больше, как у нас, оно и не могло бы возникнуть. Это было признано режиссерами Запада и Америки. Какие же явления советской жизни были сняты в первые годы революции, что видел наш зритель? Он видел волнующие события эпохи гражданской войны и первых лет социалистического строительства, новые условия труда, раскрепощение женщины, торжественные дни праздников, грозные выступления протестующих масс против внутренних врагов, против международной контрреволюции. На экране появились современники этих событий, подлинные советские люди, и это было самое волнующее.

К сожалению, мы мало снимали великого В. И. Ленина и его соратников. Но все же есть кадры, которые сохраняют живой его образ для грядущих поколений.

Мы, первые режиссеры документального кино, стремились придавать своим фильмам форму законченных произведений. Сейчас для меня ясно не только новаторство этого явления, но и ошибки, допущенные нами.

Сама природа нашей работы, задачи и цели, которые стоят перед нами, требуют от нас всестороннего знания и правильного понимания нашей действительности. Все нам необходимо знать, потому что сила документации не только в съемке жизненных фактов, но и в выборе явлений, в умении отобрать то, что особенно способно захватить и взволновать зрителя, и в отношении к снимаемому, в осмысливании его. Труд этот ничем принципиально не отличается от труда живописца или музыканта, выбирающего из многообразия звуков или красок именно те, а не иные.

Документальный фильм должен быть законченным произведением. Снятый материал должен дать возможность режиссеру выбрать именно те кадры, которые в монтаже могут подняться до обобщения зафиксированного ими факта. Дать не только события наших дней, но и живые образы людей. Живые образы советских людей — это самое главное и самое волнующее.

Сейчас уже не приходится доказывать, что документальный фильм — исторический или современный — художественное явление, явление искусства. Но мы все еще не научились по-новому снимать нашего современника, а ведь только это может изменить однообразие документальных фильмов. Совсем иначе надо решать вопрос о биографическом фильме. Он должен быть не только об ушедших людях, но и о людях, живущих сейчас. Фильм о политическом деятеле, рабочем, колхознике, докторе, учителе, человеке искусства должен решаться по-разному. Я думаю, что в этом направлении предстоят просто открытия. Надо быть смелыми, и тогда нам ярче удастся выразить нашу сегодняшнюю социалистическую эпоху, по-новому мы увидим нашу культуру, искусство, природу.

Монтировать документальные фильмы надо просто и смыслово ясно. Зритель должен успеть не только хорошо увидеть людей и события, но и запомнить их. Пусть помнят любители дешевых эффектов монтажа, что монтировать просто и смыслово ясно совсем не легко, а очень трудно. Все должно быть сделано с художественной убедительностью.

Документальный фильм прежде всего должен волновать зрителя, и монтаж — одно из важнейших средств, помогающих это осуществить. Надо уметь отказываться от всего лишнего, опыт монтажа учит строгому отбору, учит много раз «процедить» отобранное.

На первый взгляд покажется парадоксальным мое утверждение, что документальным фильмам свойственна не только публицистическая форма, но и эпическая и трагедийная. Ясно, какую роль в этом должен играть замысел художника и что такой фильм ни в коем случае не может быть вкусовым склеиванием кадров.

Режиссер документального фильма должен уметь монтировать. Нельзя перекаладывать эту работу на ассистента. Сколько неожиданных решений приходит, когда пленку держишь в своих руках. Это так же, как слово, — оно родится у писателя на кончике пера.

А наша летопись! Я утверждаю, что она ждет самого срочного изучения, и тогда режиссеры не будут повторять одни и те же кадры из фильма в фильм, и не будет таскания кадров из сделанных фильмов и разрушения этих фильмов. Каждый режиссер будет стремиться, чтобы выбранные им кадры появились впервые.

Да, летопись советских лет — это наше прошлое. Но не только. Она и наше настоящее и наше будущее.

Моя долголетняя творческая жизнь в документальном кино была нелегкой, была наполнена борьбой за тот путь, который мне казался единственно верным. Бывали и курьезные случаи. Вспоминаю, например, поход начальника Главного управления кино и фото Б. Шумяцкого против документального фильма, выразившийся в то время в «теоретической» полемике, отразившейся на производстве.

В 1935 году я подала заявку на фильм «Страна Советов» и тут же последовал приказ следующего содержания:

«20-го мая 1935 г.

Под моим непосредственным художественным и производственным руководством (сценарный план, отбор готовых кадров, выбор и съемка новых, монтаж, музыкальное и графическое оформление) приступить к подготовке выпуска к концу с. г. художественно-документального фильма, отражающего величие социалистического строительства.

Объявляю состав творческого коллектива:

1. Художественный руководитель — Б. Шумяцкий.
2. Автор сценарно-монтажного плана — Б. Шумяцкий.
3. Операторы — Б. Макасеев и М. Ошурков.

Представление сценарного плана 20-го августа с. г.

Фильм должен быть предельно лаконичным. При обилии материала его полный метраж не должен быть выше 1500 метров. Нач. ГУКФ при СНК СССР (Б. Шумяцкий)».

Этот приказ вызвал смех у всех творческих работников. Было ясно, что начальник ГУКФа не будет этим заниматься. Просто не будет времени, не говоря обо всем прочем... и умения.

Это было придумано, как способ устранить меня от работы. Товарищи при встрече со мной смеялись. Я тоже смеялась, но, по правде говоря, мне было не до смеха.

Мои товарищи — режиссеры игровой кинематографии создали Художественный совет, на котором присутствовал

начальник ГУКФа Б. Шумяцкий. Весь состав Художественного совета требовал, чтобы фильм сделала я. Шумяцкому был дан бой. Ему пришлось уступить, и фильм был поручен мне и Б. Агапову¹³¹ как сценаристу.

Мне повезло. Режиссеры игрового кино, за немногим исключением, были люди подлинно влюбленные в свое искусство, талантливые, отдающие все свое сердце созданию советского кино. И хотя между собой они во многом расходились — ко мне они относились с уважением, никогда не уговаривали делать игровые фильмы, но выбрали членом Художественного совета «Мосфильма».

Их отношение ко мне определялось и тем, что свою работу в кинематографии я начала как монтажер художественных фильмов и кое-кому из них монтировала первые работы.

Семнадцать лет я работала на студии игровых фильмов и на ней делала свои большие фильмы, кроме фильма «По ту сторону Аракса», поставленного мной на Бакинской студии.

Это дало мне возможность близко наблюдать творческую работу выдающихся советских кинорежиссеров (особенно С. Эйзенштейна), создавших всемирную славу советскому кино.

Это была прекрасная школа для меня.

В связи со своей работой мне пришлось встретиться и с большими советскими писателями. Они писали для меня сценарии, многих я снимала, с некоторыми подружилась.

Советские режиссеры и писатели своим творчеством стремились выразить величие нашей эпохи — эпохи строительства социализма, и созданные ими фильмы были выразительными по форме, передовыми по содержанию. Было чему у них поучиться. Сергей Михайлович Эйзенштейн — новатор кино — неумоимо твердил, чтобы я помнила, что кино — это искусство, новое искусство. И документальный фильм надо творить, как искусство.

Нас всех окрыляло и то, что В. И. Ленин придавал огромное значение кино. Партия с первых же дней Октября во всем помогала нам.

Моя семнадцатилетняя работа на Студии художественных фильмов на многих примерах и очень наглядно дала мне возможность установить взаимосвязь и взаимовлияние игрового и документального кино. Большое значение имели личные встречи мастеров...

Сейчас вспоминаю...

Кафе «Националь» в центре города. С трех часов дня переполнено до отказа посетителями. Их много. Обедают. И до поздней ночи пьют водку, вино, танцуют фокстрот... В двенадцать часов дня здесь тихо, солнечно, чисто, в перспективе за окнами видна Кремлевская площадь. Это место встреч писателей с режиссерами. Пахнет душистым черным кофе. За маленькими столиками Катаев, Афиногенов, Олеша, молодой и медлительный Хацревин — его по-восточному удлинённые, очень черные глаза кажутся еще длиннее от его привычки пальцем руки удлинять то один, то другой глаз. Черные, гладкие, как лакированное дерево, волосы. Чуть-чуть ироническая речь, добрая улыбка.

«Лапинихацревин»¹³² — так почти слитно произносятся фамилии этих двух друзей. Лапин появляется редко. Он близорук, всегда где-то вне времени и пространства, говорит путанно, сразу даже не поймешь, что он хочет сказать.

Какие это были прекрасные, одаренные люди! С первого дня войны они были на фронте. И погибли они мужественно.

Приходят и другие писатели.

Беспрерывно появляются режиссеры, которым нужно повидать писателя, поговорить с ним о сценарии. Это место свиданий для творческой беседы. Часто приходила сюда Ладынина, совсем молоденькая. Вид у нее девочки с печальными светлыми глазами. Приходили балерина Ольга Лепешинская и Илья Грауберг, возглавлявший тогда сценарный отдел студии «Мосфильм».

Здесь был задуман мною совместно с Борисом Лапиным сценарий «Женщины» — новеллы о судьбах советских женщин. Сценарий был написан Борисом Лапиным, он был ярок и своеобразен. Герой сценария — мулатка, репортер американской газеты. Она ведет наблюдение за советскими женщинами. Получался острый репортаж. Здесь же Юрий Олеша предложил мне сделать документальный фильм-комедию о царе Николае. Весь его сценарный замысел был предельно остроумен, своеобразен, обличителен. Но осуществить эти замыслы мне не пришлось.

Разговоры между писателями и режиссерами шли о литературе, драматургии, поэзии, о текущих политических событиях. Было много и личных интересных воспоминаний.

Сколько замыслов родилось от этого творческого общения! Многие из этих замыслов осуществились и стали жить на экране.

Однажды к нам пришла наш директор Е. К. Соколовская, чтобы посмотреть, что происходит в этом неофициальном сценарном отделе студии.

Вспоминая это время, я жалею, что сейчас нет места, где писатель и режиссер, в тишине, за чашкой кофе, могли бы поговорить друг с другом.

Фильм «Страна Советов» был мною закончен к сроку, но... в больших кино он не появился... О нем были хорошие отзывы и в «Правде» и в «Известиях», прекрасный отзыв Сергея Михайловича Эйзенштейна в газете «Кино» и другие.

Вот что писал по этому поводу А. Фадеев в «Литературной газете»: «Советский кинорежиссер Э. Шуб создал прекрасный фильм «Страна Советов». Фильм этот получил восторженные отзывы всей советской печати. «Правда» 28 ноября 1937 года писала об этом фильме: «Успех режиссера Э. Шуб и сценариста Б. Агапова заключается прежде всего в том, что они сумели из массы богатого фактического материала выбрать самое типическое, красочное, захватывающее. Отдельные кадры напоминают зрителю об огромной борьбе и работе народов СССР, осуществивших под руководством большевистской партии социалистическую переделку страны. И, главное,— показаны люди, советские люди... Можно с уверенностью сказать, что документальный фильм «Страна Советов» будет пользоваться большим успехом у самых широких слоев советских зрителей. Фильм хороший, своевременный, нужный...»

Действительно, фильм, созданный Э. Шуб, представляет собой незаурядное явление советского киноискусства. Используя богатейший материал кинохроники, тов. Шуб, которую советский зритель хорошо знает по ее предыдущим замечательным работам этого же плана («Падение династии Романовых», «Лев Толстой»), с исключительным чувством меры и тактом создала незабываемую кинопоэму. Это картина большого мастерства. В отличие от предыдущих работ тов. Шуб в значительной части дополнила материал кинохроник материалом, снятым ею в различных районах страны, в соответствии с большим идейным планом картины. Человеку, не знакомому с ки-

ноделом, трудно даже определить, каким путем из этого огромного фактического материала, отдельных кусков и кусочков, снятых в разное время разными людьми, сложился фильм предельной цельности, льющийся как стремительный поток.

...Но... в силу причин, нам непонятных, фильм «Страна Советов» отнесен к «разряду» второстепенных и выпущен на экраны второстепенного значения. Таким образом, фильм не пойдет в лучших кинотеатрах Москвы и других городов нашей Родины. Миллионы советских зрителей не увидят этого фильма.

В чьих интересах работает чиновник, ведающий делом проката, пряча от миллионов зрителей прекрасную кинопоэму, воспевающую героический путь борьбы и побед нашего народа, нашей партии?»

Хорошие отзывы в советской прессе и выступление А. А. Фадеева не помогли. Но и я не сдавалась.

Нет, ничто не могло заставить меня снимать фильм с актерами. Меня интересовали подлинные люди, ничего не разыгрывающие. Наблюдать за ними. Примечать их поведение, выбирать для съемки такие моменты, какие явились бы их действенной характеристикой,—это было моей радостью, если съемка удавалась, и огорчением, если объектив аппарата тормозил естественное поведение людей. Деятельность этих людей, их участие в общественной жизни, их труд ярче всего говорили о новой эпохе. Это они под руководством партии и великого Ленина сотворили новый мир, это они осуществили победное шествие его к социализму.

Сколько замечательных людей я сняла — рабочих и крестьян, советскую молодежь и детвору, людей искусства и науки, советскую интеллигенцию.

Как это обогащало мою жизнь! Но фильмы я делала редко, и это ограничивало мою жадность к съемкам подлинных людей.

Я часто думаю, что такой человек, как Р. Кармен, который большую часть своей жизни провел в пути, во многих странах мира и всюду снимал подлинных людей, написал бы лучшую свою книгу, если бы описал людей, которые чем-нибудь поразили его. Его острое перо публициста помогло бы ему это сделать с блеском.

А мне это трудно. И все же мне хочется записать мои встречи с некоторыми примечательными людьми.

Встреча с М. Горьким и Р. Ролланом

Солнечный июльский день. Группа режиссеров едет к М. Горькому за город для встречи с Роменом Ролланом¹³³. Мы рады и празднично настроены.

За длинным столом мы ведем беседу о кинематографе. Мы находимся в зале старинного особняка; за окном деревья. Свет падает сквозь листья, солнечные блики делают комнату особенно уютной.

Ромен Роллан с пледом на плечах. Ему холодно в этот теплый день. Лицо неподвижно, он не улыбается, под тяжелыми веками очень худого лица глаза смотрят внимательно и строго. Рядом с ним Максим Горький. Он высокий, при сутулости плеч — стройный и мужественный. Широкий костюм он носит с почти элегантно небрежностью. Лицо подвижно, глаза полны выражения. Глаза синие, прекрасные. Они смотрят и строго, и внимательно, и грустно, порой зажигаются искрами радости. Он заинтересованно следит за тем, какое впечатление производят сидящие за столом на Ромена Роллана.

Ромену Роллану нравится, что на просмотренных им картинах лежит печать национального духа, национальной самобытности. Его очаровывают в фильмах кадры русского пейзажа. Многое он критикует. Его не устраивает во многих фильмах актерская игра, работа режиссера с актерами, затянутость. Он интересно говорит о музыке. И все же он писал бы для советского театра и советского кино, так как только в нашем искусстве, при наших возможностях есть пути для подлинного реализма. Только в советском кинематографе интересно поработать над проблемой сценария, над проблемой лаконичности, весомости слова в кино.

Его и Максима Горького не устраивают в документальных фильмах кадры, явно инсценированные (режиссер Слуцкий¹³⁴ — «Город Комсомольск»). Инсценированные кадры делают фильм искусственным, смотришь его без доверия. Горький считает, что только содружество писателя и режиссера может обогатить советский кинематограф интересными по содержанию сценариями и идейными фильмами. Из просмотренных фильмов наиболее сильное впечатление на них произвели картины «Граница» и «Рваные башмаки». Последний фильм можно было сделать только в Советском союзе, говорят они.

За столом выступают Александр Довженко, Михаил

Ромм, Григорий Рошаль. Рошаль мечтает поставить «Кола Брюньон». Он говорит Ромену Роллану, как он мыслит экранизировать это произведение. Роллану нравится, у Горького радостно блестят глаза, он доволен. На прощание Ромен Роллан дает Рошалю «Кола Брюньона» с надписью.

Горького огорчает, как наши режиссеры работают с актерами. Он требует большей наблюдательности, большей правды в поведении человека. Он говорит, что было бы интересно, чтобы режиссер перед репетицией представил себе своего героя, когда он один в комнате: он перед зеркалом, с глазу на глаз с самим собой, когда никто не наблюдает. Это ключ к его характеристике.

Я особенно запомнила Горького, когда он рассказывал нам о том, что накануне его посетили девушки-летчицы и парашютистки. Простые, отважные, смелые. В них он увидел прообраз нового, прекрасного поколения страны социализма. По его рассказу я ясно представила себе этот зал с молодыми девушками и Горького среди них. В его словах, в выражении его глаз была любовь к молодому поколению, была вера в его будущее, вера, что Страна Советов, страна социализма непременно будет и страной нового человека, одаренного многими душевными качествами, доселе невиданными.

Его вера была так вдохновенна и глубока, что, окрыленные ею, мы покинули его с глубоким желанием как можно лучше, правдивее отразить современного человека в наших произведениях.

Такие встречи не только радуют, но и углубляют чувство ответственности перед своим народом, перед Родиной.

Юрий Николаевич Тынянов

Я решила попытаться сделать документальный фильм о Пушкине. Виктор Шкловский советует мне повидаться с Юрием Тыняновым. Еще бы! Лучше и не придумаешь.

Еду в Ленинград. Но оказывается, что Юрий Николаевич в Сестрорецке. Отправляюсь туда. Впервые лично общаюсь с ним — с прекрасным тонким писателем. Книжки его я хорошо знаю и люблю. В 1939 году я в «Литературном критике» прочла его статью «Безымянная любовь». Статья произвела на меня огромное впечатление. Это исследование, в котором Тынянов очень убедительно

доказывает, что «утаенной» любовью Пушкина была жена историка Карамзина — Екатерина Андреевна, что еще в 1817 году она была красавицей, и следы этой красоты остались и до старости. Я рассказала Шкловскому о том впечатлении, которое произвела на меня эта статья.

— Пошлите Тынянову телеграмму, он будет рад.

Я это сделала.

Недавно такое же сильное впечатление на меня произвела статья И. Эренбурга в «Иностранной литературе» о Пикассо. Эта статья была для меня вторым открытием этого художника.

Сестрорецк... И вот мы ходим с Юрием Николаевичем по взморью. Он говорит о Пушкине. Общаться с ним более чем интересно. Его устраивает, что я хорошо знаю биографию, поэзию Пушкина, хорошо знаю поэтов пушкинской плеяды. Нам легче договориться. Его интересовали возможности документального кино в создании такого биографического фильма. К концу дня я получаю его согласие писать сценарий.

Он приезжает в Москву и в кабинете директора студии Е. Соколовской говорит, как он собирается осуществить эту тему. На этом заседании присутствует и Виктор Шкловский.

По существу, это сценарий о родине. Тынянов хочет показать, как видел ее Пушкин в своей вынужденной скитальческой судьбе, как относился к ней, как отобразил ее в поэзии. Скитаясь, Пушкин впервые открыл для себя масштабы России.

Начать сценарий Тынянов¹³⁵ собирался с Царского Села. Лицей, елизаветинские — версальские сады и екатерининский — английский. Статуи, упомянутые в стихах Пушкина, памятник его предку — наваринскому Ганнибалу. Материал о друзьях и преподавателях лицея. Крым. Бессарабия. Одесса. Михайловское. Тригорское. Все стихи поэта точно описывают эти места. Получается датированная поэзия. Петербург. Декабрьское восстание. Грузия. Болдино. Квартира Пушкина. То, что его убьют, поэт знал.

Интересно было задумано, как использовать эпиграммы Пушкина на царя Александра, Аракчеева, Воронцова, Стурдза — «холопа венчанного солдата», даже на Карамзина («доказывает нам без всякого пристрастия необходимость самовластия и прелести кнута»). Тынянов хотел, хотя это и трудно, но, как он говорил, увлекательно попы-

таться найти путь, чтобы показать великолепную культуру, на которой был воспитан Пушкин. Кроме стихов поэта Тынянов пытался использовать народные песни казаков, нищих, слепых, которые Пушкин записывал на сохранившемся еще до наших дней базаре. Грузинские, цыганские, татарские песни.

Пушкин был великим поэтом, но он был и великим гражданином своей родины. В изложении Ю. Н. Тынянова замысел был так интересен, что план был утвержден и договор подписан. В этот день к вечеру мы снова встретились у В. Шкловского — Ю. Тынянов, И. Андроников и я. В маленькой столовой, за чашкой чая, по-особому приготовленного Шкловским, Тынянов, сидя на диване, не повышая голоса, читал нам Пушкина. Читал чуть-чуть нараспев. Он говорил, что именно так читали стихи во времена Пушкина. Затем читал Кюхельбекера, Баратынского и других. Замечательный Андроников смотрел на Тынянова глазами, полными любви, и иногда тоже читал строчки стихов поэтов плеяды Пушкина. Какой это был чудесный вечер!

Работа двигалась. Я еще раз выезжала к Тынянову. Мы с ним встретились на его городской квартире. Сценарий начинал приобретать зримую форму. Выбранные Юрием Николаевичем тексты стихов и намеченный им монтаж этих текстов были прекрасны. Он давал возможность режиссеру создать зрительные переходы фильма с впечатляющей силой. Меня же крайне заинтересовала в замысле Тынянова утверждающая «документальность» этих текстов.

И вдруг неожиданно я получаю письмо от Юрия Николаевича: «...я очень серьезно болен¹³⁶. И это надолго лишит меня возможности работать в ту меру, в какую хотелось бы. Поэтому, и только поэтому, я должен отказаться от мысли о совместной работе с Вами над Вашим фильмом. Верьте, что это для меня большое огорчение — и даже лишение...»

Юрий Николаевич был действительно тяжело болен. Все же мы не оставили мысли об этой теме. Решили осуществить сценарий по плану Тынянова¹³⁷. Сценарий был поручен Виктору Шкловскому. Консультировал профессор Оксман. Мы ездили с Шкловским в Ленинград и много часов провели, изучая места, связанные с именем Пушкина, а в Пушкинском доме Академии наук мы собирали изобразительные материалы, связанные с эпохой Пушкина.

Видеть подлинные тексты Пушкина, его рисунки было волнующе интересно.

Виктор Шкловский написал хороший сценарий. Он был принят студией. Мне очень хотелось снимать по этому сценарию, но сроки откладывались, и фильм этот так и не был сделан мною.

Мне кажется, что пока не будет приниматься в расчет творческая заявка и писателя и режиссера, найденная ими в творческом содружестве, мало что может измениться. Зависеть только от плана студии нельзя. Как часто он оказывается только схемой.

Я недолго встречалась с Юрием Николаевичем Тыняновым, но встречи с ним много дали мне прекрасного. Я снова, как и в дни своей молодости, приобщилась к поэзии Пушкина — это было так много. О Пушкине Юрий Николаевич писал и говорил вдохновенно.

Екатерина Васильевна Белокур

Мне по моей работе пришлось снять много народных умельцев — людей, прославивших наше народное творчество. Я снимала вышивальщиц, резчиков по дереву, мастеров декоративной росписи, гончаров, удивительную гудульскую мебель и резьбу. Но самое неизгладимое впечатление на меня произвела Екатерина Васильевна Белокур. О встрече с ней и будет моя запись.

Мы едем в село Богдановку, Шмаковского района, Полтавской области.

Огромное село. У встречных спрашиваем, как попасть к Екатерине Васильевне Белокур. Все знают эту избу и показывают дорогу.

Подъезжаем. За забором маленький садик, несколько фруктовых деревьев, мальвы, рябины. Входим в хату. Большая комната, земляной пол, печь-лежанка, на печи больная старуха — мать Белокур. Возле печи деревянная кровать, у окон, в другом углу, — деревянный стол без скатерти и деревянные узкие лавки. Сурово.

Екатерина Васильевна встречает нас молча. У нее больные ноги, она в валенках. Платок покрывает ее голову. Красивое лицо пожилой женщины. Суровые большие глаза. Нет, она не будет сниматься.

Нет, показать ей нам нечего. У нее больные ноги, и она мало работает.

Быстро и незаметно посылаем нашего администратора в партийный комитет за секретарем. Приходит секретарь парторганизации. Она уговаривает Екатерину Васильевну сниматься. Молчание. И мы понимаем, что сниматься она не будет.

О том, что у Екатерины Васильевны гости, прослышал ее брат. Приходит и он. Мы все садимся за стол, прикладываемся к водке. Мы продрогли, сыро, начинается дождь. Я и помощник оператора Клавдия Филипповна Красинская устраиваемся на ночь на узких лавках у окна. Администратор и наш чудесный оператор Андриканис¹³⁸ уходят куда-то спать.

В избе темно, за окнами дождь. Я и Клавдия Филипповна ведем тихий разговор — о наших удачах и неудачах, о людях, о работе. Нас угнетает дождь. Екатерина Васильевна тоже не спит. Может быть, она поняла, что и нам трудно, что ехали мы к ней с самыми хорошими чувствами. И вдруг на наш вопрос, как она стала художником, мы услышали удивительный рассказ. Вот он.

Ее с детства тянуло рисовать. Она рисовала на стенах избы, а родные из нее собирались сделать сельскую портниху. По бедности ее отдали в услужение к богатому помещику. Дочь помещика с нею сдружилась и стала давать ей читать книжки. К ней в руки попал томик М. Горького. И там она прочла, как в одном маленьком волжском городке он зашел к богатому купцу. В большой мрачной комнате, стены которой были увешаны олеографиями и плохими картинами, Горький увидел маленькую картину, на которой были нарисованы цветы рукой французской художницы. Они были чудесны. От них нельзя было оторваться. Купец обрадовался, увидя, что Горькому нравится картина, и сказал, что он тоже был потрясен красотой этой вещи и так захотел ее иметь, что заплатил за нее пять тысяч рублей.

С тех пор мечтой Екатерины Васильевны стало делать все, чтобы создать полотно, где будут нарисованы цветы с не меньшим мастерством. И когда ей это удастся, она пошлет цветы великому писателю в подарок.

Для того чтобы добиться этого и стать художником, она, самоучка, отказалась от личной жизни. Работала, работала... И вот такой момент наступил. Но Горького уже нет, и послать этот подарок некому. Она замолчала. А мы поняли, что уезжать нам, не достигнув цели, никак нельзя. За эту ночь мы как будто стали товарищами.

Утро. Дождь, дождь без конца. Редкие просветы солнца. День несъёмочный. Мы можем снять Белокур только в садике. Съёмки на цветной пленке. Но мы все еще не имеем ее согласия. Неожиданно во время короткого солнечного просвета она соглашается нам показать кое-что из своих работ. Она открывает низенькую дверь, нами раньше не замеченную, и мы входим в крохотную комнатку. Пол деревянный, комната залита солнцем. Это ее мастерская. И все, что нам пришлось в этой комнате увидеть, было прекрасно.

В комнате у одного окна маленький столик. Он весь уставлен баночками с краской. Тоненькие-тоненькие, заостренные к концу иголки-кисти. Два мольберта. На них прикрытые небольшого формата картины. Она показывает нам готовые картины: все цветы. Они вырисованы, как драгоценная старинная эмаль этими кисточками. Цветы — они живые. До них хочется дотронуться. Они полны выражения. Вот полевые цветы — они поют о молодости, о любви. Вот розы, маки, еще и еще. Это зрелость, красота жизни. Вот цветы, как вечерняя заря. Над некоторыми кружатся легкие бабочки. Их крылышки прозрачны, удивительного узора. Это как чудо. Она открывает полотно на мольберте. Это сложная композиция. Огромный венок переплетенных цветов. Буйство цветов. Внутри этого круга стол. На нем плоды земли: дыни, арбузы, яблоки, груши... Изобилие. Потом она показывает картины. Очень запомнились две: предвечернее небо, на фоне неба качается простая деревенская люлька. Толстые веревки люльки поднимаются к небу. В люльке ребенок. Он спит. Над ним летают бабочки. Кажется, что люлька качается. Лицо ребенка прекрасно. Сон его мудр, он знает больше, чем все мы, взрослые и не спящие. Над ним витает тайна. Дальше: молодая девушка. Портрет до колен. Прекрасное сочетание красок. Она держит кувшин с водой. Глубоко задумалась и не замечает, как из наклоненного кувшина льется прозрачная струйка воды. Льет, льется... Молодость. Сердце, открытое для любви и мечты.

Наутро солнце. В конце концов Екатерина Васильевна дает согласие на съёмку. Но она не хочет перейти в садик напротив, где у нас было бы несколько часов для работы. Нет, она согласна сниматься только в своем садике, у окна своей мастерской. Екатерина Васильевна у мольберта. Переодеться в свой национальный костюм она

не хочет. Она в серой кофточке, с темным платком на голове. У нас считанные минуты. Солнце в этом месте садика светит недолго.

Екатерина Васильевна Белокур работает. И вдруг на-двигает платок — исчезают глаза, пол-лица... Ей мешает солнце. Мы не знаем, что делать. Тогда я подхожу к ней и резким движением открываю ее лицо. От неожиданности она перестает работать. Мгновение она смотрит на меня, но что-то во мне заставляет ее молчать и подчиниться. Солнце кончилось. Мы ищем место, где можно было бы снять ее руку за работой. Картины ее мы отсняли раньше.

Нам надо уезжать. Вместо одного-двух дней мы пробыли в селе четыре дня. Мы не уверены, что мы отсняли так, как нам бы хотелось. Мы считаем, что съемка неудачна.

Прощаемся с Екатериной Васильевной. Она понимает, что многим огорчила нас. Едем на открытом грузовике бескрайней степью. Станция далеко. Позади нас легкая пыль, за нею грозовые облака, пахнет пылью, предгрозовым ветром и степью. Темнеет. Гроза настигает нас. Молнии, гром, ливень. С неба льется стена воды. Мы быстро прячемся под брезент. Ливень стучит по брезенту. Он готов затопить нас. Добираемся все же до станции, промокшие.

В Москве мы счастливы. Просмотренный нами после проявки материал дает возможность хорошо показать Екатерину Васильевну Белокур.

Прошло восемь лет. Передо мною «Правда» от 26 декабря 1956 года. Портрет Е. В. Белокур. Она в национальном костюме, голова не покрыта, съемка на натуре. Она у мольберта, в руках палитра и тоненькая-тоненькая с заостренным концом кисточка. Лицо счастливое. Пройден прекрасный путь за эти годы. Мечта осуществлена. Она приносит своим творчеством радость людям. Она признана народом. Ей присвоено звание народной художницы УССР. Как это прекрасно!

Ната Вачнадзе ¹³⁹

В первых советских фильмах, получивших известность и у нас и за границей, режиссеры снимали молодых актрис, никому до тех пор не известных, но зато все они были красивы.

Юлия Солнцева была просто красавица («Аэлита», «Папиросница от Моссельпрома»), Ольга Жизнева (уже известная театральная актриса, снималась во многих картинах), Галина Кравченко («Солистка его величества», «Веселая канарейка»), Раиса Есипова («Женщина», «Любовь»). После них стали почему-то снимать заведомо некрасивых девушек, коротконогих, курносых и ничем не примечательных актрис.

Среди красавиц для меня всегда была отмечена Ната Вачнадзе.

Она снималась у режиссеров Барского, Бек-Назарова и других. Особенно я запомнила ее в фильме режиссера Перестиани «Три жизни». Она своим обаянием, женственностью и красотой завоевала любовь всех зрителей советского экрана. Перестиани нашел эту «княжну» в Кахети, на маленьком участке земли, вместе с матерью возделывавшей виноград. Она по отцу — княжна Андроникова, по матери — с итальянской кровью (ее бабушка была итальянская певица).

Жизнь была трудовая, скудная, крестьянская.

Вскоре она стала женой режиссера Николая Шенгелая¹⁴⁰. Жизнь стала еще труднее. Ее осуждали за то, что она покинула своего первого мужа — князя Вачнадзе — и выбрала удивительного и огненного Шенгелая. Николай Шенгелая был поэт, большой поклонник Маяковского. По вечерам он взбирался на дерево на главной улице Тбилиси — проспекте Руставели — и собирал вокруг дерева людей, читая им свои стихи и стихи Маяковского. Он был молод, красив, мужествен. Был по-молодому веселый, эксцентричный, неожиданный в поступках, страстный в своем творчестве. Став режиссером, он прославился своими картинами «Элисо», «26 комиссаров» и многими другими. Он был страстен не только в своем творчестве, но и в любви к Наташе.

Как же я была удивлена, когда в 1932 году она позволила мне домой. Ей надо повидать меня. У нее письмо ко мне от Г. Козинцева и привет от Н. Шенгелая (мы были с ним хорошими товарищами).

— Приходите сейчас.

Я навсегда запомнила утро, когда Ната Вачнадзе, известная по многим фильмам актриса, пришла ко мне.

Тоненькая, в белом скромном платице, смущенная, с прелестной улыбкой. Пришла красавица. Длинные ресницы ее широко открытых глаз чуть-чуть дрожали.

Г. Козинцев писал мне. Вот примерный смысл его письма: «Красавиц» больше не снимают. Вачнадзе, конечно, могла бы быть ассистентом у любого режиссера художественных фильмов, но ей очень хочется поработать у меня... Она просила меня не считаться с ее «игровым» прошлым, поверить ей. В работе она трудолюбива — он ручается за всю серьезность ее намерений.

Этого для меня было достаточно. Я поверила, и хотя группа у меня уже была собрана, включила Наташу в ее состав.

Я приобрела прекрасного ассистента по трудной работе — съемке фильма «Комсомол — шеф электрификации» — «КШЭ».

Сценарный план этого фильма был одобрен ЦК ВЛКСМ. В процессе нашей работы ЦК ВЛКСМ всегда приходил нам на помощь, требуя от организаций на местах содействия работе съемочной группы.

Фильм «КШЭ» наряду с фильмами «Встречный», «Дела и люди» и др. — один из первых звуковых фильмов. Он должен был отразить борьбу комсомола за электрификацию народного хозяйства. Я снимала не только синхронные кадры, но и просто звуковые документальные шумы, звуки машин на заводах, шум строек, воды, толпы, эхо, пение птиц, звуки патефона, сливающиеся с шумом воды во время купания американских специалистов на берегу Днепра и многое другое. Когда фильм был готов, я эти звуки и синхронную запись смонтировала вместе с изобразительным материалом. Мы снимали наиболее крупные достижения в области электротехники, радио, первые опыты по телевидению, лабораторию высоковольтных передач профессора Чернышева и лабораторию академика Иоффе и пр. Всюду мы получали самую активную помощь от комсомольских комитетов, где происходили наши съемки. Они же помогали нам выбирать объекты съемок.

Во время съемки Днепростроя в сентябре 1931 года наша группа взяла на себя обязательство при поездке в Ленинград для съемки заводов всячески содействовать и продвигать заказ генератора и турбин для комсомольского агрегата имени «Комсомольской правды». Нам удалось выполнить взятые на себя обязательства. В связи с этим был заснят ряд волнующих сцен сдачи и приема генератора комсомольцами Днепростроя. У нас были немалые удачи и в съемке людей: комсомольца Климова, американского специалиста Купера на Днепрострое, комсомо-

лок на Московском электрозаводе (особенно бригадира Парамоновой).

Вачнадзе облачилась в спецодежду, валенки. Работала она увлеченно и горячо, не гнушалась никаким делом. Она действительно была заинтересована документальной съемкой и судьбой документального фильма. Уверяла меня, что работа эта обогащает ее. Я приобрела не только прекрасного инициативного помощника, но и друга до последних дней ее жизни. На Свирьстрое мы пробирались к месту съемки на лыжах по глубокому снегу, так как другой возможности добраться до него не было. В Ленинграде мы снимали большие заводы. Еще было темно, когда мы отправлялись туда, и возвращались тоже в темноте, когда уже зажигались вечерние огни, так что дня мы фактически не видели. В Ленинграде большинство натуральных вечерних съемок происходило на Медвежьей горе при больших морозах. Возвратившись после работы в гостиницу, мы всей группой отправлялись в ресторан, и тут только я наглядно убедилась в популярности Наты Вачнадзе. Ее шумно приветствовали, посылали к столу цветы, вино, фрукты. Наташе было неловко передо мной, режиссером, но я просила ее не смущаться.

На Дзарогэсе мы вставали рано, на рассвете. Аппаратуру мы укладывали на простую арбу, уезжали далеко в горы, трудились до захода солнца. Съемки проходили при активном участии Вачнадзе. Она всегда находила прекрасные горные пейзажи с линиями электропередач, останавливала для съемки проезжающих крестьян и пешеходов с характерными выразительными лицами. Тяжелый звукоаппарат группа по очереди несла на руках, боясь расстрясти его. Пуск воды на электростанции вылился в большой праздник. Подготовка к съемке и сама съемка были очень трудными. Все же мы справились хорошо. Мы записали много синхронных кадров и документальных звуков. С закатом солнца мы, усталые, возвращались домой. За длинным деревенским столом усаживалась вся группа. Пахучие травы горкой лежали на столе. Барашек, сыр, бурдюк с молодым вином и эти травы были нашей пищей. И почти всегда Ната Вачнадзе начинала за столом тихо петь кахетинские народные песни. Свою родину Кахетию она любила так же, как своих детей, как Николая Шенгелая. Тиха и прекрасна была она в эти минуты.

Я сняла рабочий момент, когда Наташа во время записи электромузыки на терминовоксе стоит у пульта. Сня-

ла ее без грима. Многим очень нравился этот кадр — рабочий момент съемки «КШЭ». Н. Вачнадзе без грима.

Музыку к этому эпизоду, как и ко всему фильму, написал композитор Г. Попов. С. Эйзенштейн после просмотра «КШЭ» послал Попову, с которым еще не был знаком, телеграмму: «Поздравляю великолепной звуко-зрительной творческой победой в фильме «КШЭ». Сергей Эйзенштейн».

Я дружила с Н. Вачнадзе до последних дней ее жизни. Незадолго до смерти она привела ко мне трех своих сыновей. Трудно было поверить, что эта женщина, по-прежнему красавица, мать таких взрослых детей. Она приходила ко мне прощаться перед самой катастрофой. Была счастлива, взволнована и встревожена. И вот катастрофа. Когда я в газете прочла сообщение об этом, а потом узнала, что самолет потерпел аварию в горах над селением, где родился Николай Шенгелая (и от Наташи осталась лишь рука с обручальным кольцом), моей первой мыслью было, что Наташа не погибла. Мне все казалось, что ее в вышине подхватил Николай.

Дорогая, прекрасная, незабвенная Наташенька! Спасибо за любовь и красоту души...

В. Маяковский, С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, Вс. Вишневский, Ю. Тынянов, короткая встреча с М. Горьким и Р. Ролланом укрепили мое отношение к документальной кинематографии, как к искусству правдивому, показывающему подлинных людей — современников, наших людей, строящих социализм, как к искусству, организующему сознание широких масс. Они укрепили меня в моем убеждении, что документальный фильм должен обязательно внушать доверие к подлинности кадров. Зритель должен верить, что эти кадры не инсценированы.

Не многие знают, что Всеволод Пудовкин в годы войны в течение одного семестра вел курс документального кино во ВГИКе в Алма-Ате. Я была его помощницей и вела занятия с его группой студентов по монтажу. Студенты с увлечением слушали его лекции. Они были поучительно интересными. Пудовкин считал, что инсценировки недопустимы. А между тем есть еще такие режиссеры, которые считают своим методом инсценирование под придуманные, желаемые документальные кадры. Значит ли это, что съемка каждого эпизода должна быть репортажной? Конечно, нет. Съемка больших фильмов требует

организованной подготовки. Такая подготовка требует от режиссера большого такта. Каждый из нас имеет присущий ему способ подготовки к съемке. Главная задача, которую мы ставим себе при этом, это добиться того, чтобы такая съемка не выводила людей (не актеров) из строя, не нарушала бы их естественного поведения. Немалую роль играет умение режиссера выбирать людей для съемки, людей, которых не «тормозит» объектив аппарата.

Инсценировку сразу чувствуешь. Человек, играющий самого себя, перестает интересовать зрителя, как и эпизоды, снятые с огромной долей лакировки.

Если трудности показаны так, что зритель уже с первого кадра знает, что все кончится прекрасно, победой,— это вызывает досаду за напрасно потраченное время. Нет, инсценировок не должно быть в документальном кино.

Для этого надо много снимать нашу действительность, снимать и такие факты и события, которые не будут немедленно использованы, а будут храниться в летописи. Снимать должны лучшие операторы, снимать ответственно, а не между прочим, и не только тогда, когда они свободны от съемки в большом фильме.

Как невозможен подлинный режиссер художественного фильма, если он не умеет работать с актером, не умеет снять актера так, чтобы зритель поверил в правду образа, так для меня немыслим режиссер документального фильма, если он не находит возможностей, путей для съемки подлинных людей. Этих путей и возможностей тысячи. Надо искать, учиться. По правде говоря, иные операторы хроники даже тогда, когда они снимают не репортажно, показывают людей лучше, чем некоторые товарищи, имеющие звание режиссера.

Каждому из нас, к сожалению, приходилось из-за недопустимо малого количества материала восстанавливать кое-какие события. Но делаем мы это вынужденно и не хвастаемся методом, а счастливы, когда снятое нами не выпирает из фильма, как ложь. Что же касается лакировки действительности, то тут, я думаю, мы получили хороший урок. Мы теперь знаем, к чему это приводит, особенно в документальном кино. И я верю, что съемка ведется сейчас ответственнее, с полным пониманием необходимости правдиво отразить нашу действительность.

В силу того значения, какое я придаю документальным съемкам, я считаю, что студия документальных фильмов должна существовать вместе с текущей хроникой и ближе

к летописи. Чем разнообразнее будет содержание больших фильмов и чем активнее в них участие советского человека, героя этих фильмов,— тем чаще будет потребность обратиться к летописи, просмотреть, не был ли данный герой уже снят раньше. А если фильм будет о молодежи, тем интереснее показать в нем, как жили, где строили социалистическое общество их отцы.

Драматургическое столкновение ушедших событий с сегодняшним днем дает много возможностей углубить содержание фильма. Поэтому присутствие режиссеров на просмотре сюжетов, поступающих со всех республик нашей Родины, я считаю обязательным. Это обогащает режиссера знанием жизни Страны Советов, а критический режиссерский разбор сюжетов безусловно имеет большое значение для операторов, особенно тех, кто работает на периферии или в отделах хроники национальных республик. Среди них много одаренных операторов, но они не всегда правильно ощущают, что в данный момент наиболее важно снять.

Моя творческая судьба сложилась так, что мне пришлось посмотреть в негативе огромное количество исторических документальных кадров. Я держала в руках очень старые, дореволюционные ленты. Среди них были кадры, снятые на люмьеровской пленке — на перфорации таких кадров только одно отверстие. «Падение династии Романовых», «Россия Николая II и Лев Толстой», «Великий путь» были смонтированы главным образом из исторических хроник. Эта работа утвердила меня в том, что историю в документальном кино, великую историю наших дней нужно показывать ответственно, не подменяя историю «игрой» в историю. Не случайно лучшие документальные фильмы имеют непреходящее летописное значение. Это: «Битва за нашу Советскую Украину» Довженко и Солнцевой, «Битва за Севастополь» Беляева, «Разгром немецких войск под Москвой» Варламова и Копалина, «День победившей страны» Копалина, «Сталинград» Варламова, «Суд народов» Кармена, «По Ирану» Посельского, работы Кристи и других. Все эти фильмы сделаны и лучшими режиссерами.

В годы Великой Отечественной войны я просмотрела около восьмисот тысяч метров пленки. Систематизировала эти кадры.

Многое, очень многое важное не снято, а многое снято плохо. Просто плохо проинсценировано. Этим грешат

первые съемки начала войны. Помимо этого, съемки плохо осмыслены — не так, как мы понимаем это сейчас, в перспективе годов, пережитых нашей великой Родиной. Чем дальше, тем съемки велись более ответственно. Удалось запечатлеть на пленке важнейшие этапы борьбы, запечатлеть без инсценировок. И в этом заслуга операторов — многие из них героически погибли во время съемок. В перспективе лет эти съемки приобретают огромную волнующую силу — силу документа, неповторимого по своей значимости и правдивости. Такие кадры ярко демонстрируют героические усилия всего советского народа, который под водительством партии вышел победителем из титанической борьбы.

Какие задачи я ставила себе при систематизации материалов летописи Отечественной войны?

Кадры летописи обеднены, потому что лучшие кадры по содержанию и операторской работе забирает хроника в большие документальные фильмы. Кадры в монтаже урезаются, а при печати изнашиваются. Я считала необходимым, чтобы было два негатива, две лаванды лучших кадров. Все систематизированные мною кадры я лаконично, точно и образно описывала. Датировала их и ставила номер, соблюдая тематическую последовательность. Весь материал был подобран по эпизодам.

В чтении такая обработка являлась записанной киноисторией Великой Отечественной войны. Ту же работу я проделала в описании тыла. К описанию кадров я собиралась приложить наиболее яркие статьи и очерки из «Правды», «Известий», «Красной звезды», «Красного флота», совпадающие по своему содержанию с описанием отдельных эпизодов летописи. Моя работа была одобрена историками и коллегией бывшего Министерства кинематографии. Но, к сожалению, она не была закончена.

Для того чтобы дать представление о том, как примерно я собиралась описать кадры Отечественной войны, я предлагаю вниманию читателя сделанную мною в свое время запись кадров, запечатлевших Льва Николаевича Толстого.

Ясная Поляна

Летом 1928 года я снимала Ясную Поляну для моего фильма «Россия Николая II и Лев Толстой». Снимала дом, комнаты, где проводил часы работы и отдыха

Л. Н. Толстой,— столовую, гостиную, кабинет и спальню, комнату в нижнем этаже со сводами, где он создал свой роман «Война и мир»... Дом утопал в цветущей сирени, в бело-лиловом благоухающем мареве. Благоухали аллеи, и сад, и леса, и поля. Было тихо и солнечно. По нашей просьбе племянница Л. Н. Толстого играла нам на рояле любимые сонаты Льва Николаевича: «Лунную» и «Аппассионату» Бетховена, Шопена и др. Я сняла ее у рояля, за которым не раз играл свои любимые вещи Лев Николаевич. Сняла места прогулок Льва Николаевича, великую могилу, деревню, сильно изменившуюся в советские годы, уроки в новой школе на высоком пригорке. День посещения Дома-музея экскурсантами — рабочими, крестьянами, учащейся молодежью. Воскресный вечер на берегу пруда у зажженного костра, где отдыхала и веселилась колхозная молодежь и одна удивительная старуха плясала русскую, которая радовала в ее исполнении Льва Николаевича.

По вечерам после съемки к нам приходил толстовец Игорь Ильич Ильинский. Он тихо пел, аккомпанируя себе на гитаре, любимые цыганские романсы Льва Николаевича. Очень внимателен был к съёмочной группе и, чем только мог, помогал Николай Николаевич Гусев¹⁴¹.

К этому времени мной были обнаружены уже все сохранившиеся кинематографические кадры Л. Н. Толстого и отобраны старые хроники, снятые в период начиная с 1907 года до года смерти великого писателя. Все эти хроники воссоздавали эпоху царской России в последние годы жизни Л. Н. Толстого.

Это были годы дикой реакции, арестов и массовых казней без суда, разгул черносотенных зверств. Материал был исключительный по содержанию, дающий возможность показать столыпинскую Россию.

В эти годы звучала проповедь Л. Н. Толстого о непротавлении злу насиллем.

Но и он в ответ на казни опубликовал в 1908 году «Не могу молчать».

В 1910 году он после долгой, тяжелой и мучительной борьбы навсегда покидает Ясную Поляну и умирает на маленькой, никому до того не известной железнодорожной станции Астапово накануне полного разложения монархии.

Миллионному советскому читателю произведений великого писателя хорошо известны, если не подлинники,

то репродукции с портретов Льва Николаевича, сделанные художниками Репиным, Ге, Крамским, Пастернаком и другими.

В эти же годы и кинематограф еще на заре своего существования, запечатлел живой образ Л. Н. Толстого. Съёмки произведены кинематографической фирмой Дранкова, сделаны опытной рукой оператора, прекрасно владевшего киноаппаратом. За исключением малоудавшейся съёмки в день восьмидесятилетнего юбилея, все остальные кадры были сняты очень хорошо и представляли огромную историческую ценность. Приходится только огорчаться, что целый ряд кадров, в свое время найденных мной для фильма «Россия Николая II и Лев Толстой», исчез. Снятые кадры настолько выразительны, что дают живую характеристику великого писателя и эпохи.

Я даю описание кадров Л. Н. Толстого, по возможности, в хронологическом порядке. Пусть останется хотя бы описание кадров. Даю и запись писателя в дневник в дни съёмки и высказывание великого нашего современника о значении кино. Фильм заканчивается 1912 годом. В последних кадрах мы видим царя Николая, прыгающего на трон, и разбегающихся кукольных придворных — все было снято в действительности, — это парадный прием в тронном зале и заседание Государственного Совета. Так как съёмки шли без осветительной аппаратуры, оператор медленно вертел ручку киноаппарата и невольно заснял карикатурные куски. С. Эйзенштейн прислал мне японскую фотографию Толстого с надписью, что я вступила на путь аттракциона.

Описание кадров, запечатлевших Л. Н. Толстого

1. Ясная Поляна. На садовой скамейке, на фоне цветочной клумбы, сидит Лев Николаевич Толстой. На нем длинное темное пальто внакидку, сапоги и светлая фетровая с полями шляпа. Он поглощен чтением книги. Лицо строгое, густые брови взлохмачены.

Вероятнее всего, в тот же день снята и Софья Андреевна. Она в нарядном кружевном светлом платье, в светлой большой шляпе. На руках митенки. И, позируя перед аппаратом, срывает с клумбы розы.

2—3. У открытой двери дома на ступеньках, среди родных, стоит Лев Николаевич Толстой. Около него Софья Андреевна и внуки — мальчик и девочка с белым бантом на голове. Более крупно: Лев Николаевич в

профиль, говорит со стоящим у двери зятем. Улыбаясь удивительно доброй улыбкой, идет на аппарат.

4. Солнечный день. Лев Николаевич и Софья Андреевна появляются издали на дорожке, обсаженной цветами. Софья Андреевна в светлом костюме, без шляпы, высокая прическа, в руках лорнет на цепочке. Она беспрерывно разговаривает с Толстым, улыбаясь на аппарат,—позирует. Лев Николаевич явно недоволен придуманной Софьей Андреевной съемкой. Уже подойдя ближе к аппарату, хмуро и резко произносит несколько слов. Явно — съемка неприятна. Он, скорее всего, подчиняется настоячивости Софьи Андреевны.

5—6—7. Пасмурный, ветреный день. Узенькая дорожка, сбоку лес. Лев Николаевич идет на аппарат быстрой, нервной, немного неровной походкой. Он так хрупок, что ветер качает его. Он в темном пальто, перетянутом ремнем, в круглой теплой шапочке, обтягивающей голову. В руках раскладная палка. Голова полуопущена. Ветер треплет седую бороду. Он идет, сосредоточенно о чем-то думает, не замечая киноаппарата.

8—9. Ясная Поляна, 28 августа 1908 года. День восьмидесятилетнего юбилея. Толстой. Он с непокрытой головой, тепло одет. Накрыт пледом, на ноги положена подушка. Возле него Софья Андреевна и еще кто-то из близких. Лев Николаевич покачивает головой, улыбается. Руки положены на локотники качалки. Пальцы рук беспрерывно прикасаются друг к другу — в такт каким-то застенчивым мыслям.

10. В этот же день снята одна из дочерей великого писателя. Она едет по деревне Ясная Поляна. Деревня такая же нищая, убогая и неустроенная, как и тысячи других деревень царской России.

Она правит лошадью. У ног ящики с конфетами и печеньем. За ней бежит деревенская детвора. Она раздает сладости.

11—12. Станционная платформа. Подходит поезд. Лев Николаевич, Софья Андреевна и провожающие направляются к вагону. Их нагоняет пожилая дама, должно быть, его друг Шмидт. Толстой поворачивается, видит ее и быстро идет ей навстречу. Дама протягивает руку, приседает и целует Льва Николаевича. Толстые садятся в вагон. Поезд трогается.

1909 год. Сентябрь. Крекшино. Лев Николаевич Толстой в гостях у своего друга Черткова¹⁴². Это наиболее

тяжелое время жизни Льва Николаевича. Все невыносимее становилась для него жизнь среди богатой обстановки помещичьего быта. Все сложнее и мучительнее складывались его личные отношения с родными ему людьми.

13—14. Крыльцо дома. Стоит Лев Николаевич. Он в темной толстовке. На голове ермолка. Руки заложены за пояс. На плечах внакидку вязаная шерстяная кофта. Возле Толстого дама и мальчик. Лицо у Льва Николаевича хмурое. Постепенно его окружает народ. Он пьет воду из стакана.

15—16. День отъезда из Крекшина. У ограды стоит Софья Андреевна с букетом цветов. В стороне фотограф с большим аппаратом на штативе. Из леса выходят Лев Николаевич, Чертков, Гольденвейзер¹⁴³ и другие.

17. Лев Николаевич передает кому-то из дам преподнесенный ему букет цветов. Делает он это со старческой элегантностью. Виден Гольденвейзер.

18. Из леса появляется Софья Андреевна. Она пересекает дорогу и, чуть-чуть прихрамывая, спешит присоединиться к общей группе.

19. Л. Н. Толстой. Рядом с ним Чертков и провожающие. Они проходят на фоне леса. Толстой явно возбужден, беспокоен. Шляпа откинута, лоб открыт. (Эта поездка в Крекшино совпадает, должно быть, со временем написания завещания.)

20—21. Ближайшая платформа от Крекшина. Носильщики, пассажиры, ожидающие прихода поезда на Москву. Под навесом маленького вокзала появляется Чертков. За ним — Л. Н. Толстой, Софья Андреевна, Гольденвейзер и другие. Вдруг вся платформа пустеет. Остаются только Толстой и Софья Андреевна, взявшая его крепко под руку.

Следующий кадр безусловно снят по настоянию Софьи Андреевны Толстой.

22. Теплый солнечный день. Платформа. Л. Н. Толстой в длинной темной толстовке, с цепочкой, в широкополой светлой шляпе, в начищенных до блеска сапогах. В руках палка. Борода тщательно расчесана по обе стороны лица. Идет выпрямившись. Софья Андреевна крепко держит его под руку. В другой руке у нее букет цветов. От них ложится четкая тень. На платформе, кроме них, никого нет.

23—24—25. По платформе идут Лев Николаевич Толстой, Чертков и Гольденвейзер. Подходит поезд. Посад-

ка. Лев Николаевич у подножки вагона прощается с провожающими и садится в вагон. Поезд трогается.

Сентябрь 1909 года. Москва. Последний приезд Л. Н. Толстого в Москву.

26. Двор толстовского дома в Хамовниках. С левой стороны кадра собачья будка. У подъезда четырехместное ландо. На кучере толстая поддевка, стянутая ремнем, и кучерской цилиндр. Из дверей подъезда выходят Л. Н. Толстой, Софья Андреевна с букетом цветов и Чертков. Садятся в ландо. Лошади трогаются.

27—28. Улица у ворот хамовнического дома. В ожидании Толстого собралась небольшая толпа — человек пятнадцать-двадцать. Тут господин в котелке, юноша в студенческой фуражке, но больше простой народ в картузах. Выезжает ландо с сидящими Л. Н. Толстым, Софьей Андреевной и Чертковым.

29. Ландо проезжает по бульжной мостовой московской улицы по направлению к Курскому вокзалу.

30. Ландо подъезжает к Курскому вокзалу. Л. Н. Толстой с непокрытой головой (шляпу он держит в руках) отвечает на приветствия огромной толпы, собравшейся у вокзала.

31—32. Вход в Курский вокзал. Великого писателя окружает огромная толпа. Много студентов и курсисток. Много рабочих, женщин в платках. Какие-то господа в котелках, носильщики в белых передниках. Все стремятся поближе подойти к Толстому. Все приветствуют его.

33. Л. Н. Толстой, Чертков и Софья Андреевна, окруженные огромной толпой, останавливаются, чтобы всем вместе сняться для кино. Запоминается молодая девушка, должно быть курсистка, которая, не отрываясь, смотрит на Толстого. В глазах ее экстаз.

34. Платформа Курского вокзала. Огромная толпа восторженно приветствует Л. Н. Толстого, идущего к вагону.

35. Поезд трогается. Восторженно кричащая толпа бежит за поездом. Запоминается бегущая через рельсы и что-то испуленно кричащая молодая женщина.

1910 год. Последний год жизни великого писателя. Зима. Ясная Поляна. Запись Л. Н. Толстого в дневнике 7 января:

«Душевное состояние немного лучше, нет беспомощной тоски, есть только не перестающий стыд перед народом. Неужели так и кончу жизнь в этом постыдном со-

стоянии? Господи, помоги мне, знаю, что во мне, и помоги мне. Поздно встал. Кинематографщики снимали. Это ничего. Тут были и нищие, и просители, и тоже ничего. Но по дороге встретились трое хорошо одетых, просили подать. Я забыл про бога и отказал. И когда вспомнил, уже поздно было. Хорошо поговорил с жалким, оборванным юношей из Пирогова. Встретил Сашу и Варю и опять кинематограф... Так ничего не делал. Ездил с Душаном... Кинематограф опять. Скучно. И сделалась слабость, пора на покой».

В этот день, 7 января, сняты следующие кадры:

36. Толстой в длинной шубе нараспашку, в круглой теплой шапке, сутулясь, что-то перебирая в руках, проходит мимо дома.

37—38. У бокового крыльца стоят два крестьянина. Один высокий в плохоньком полушубке, другой в крестьянском старом тулупе. Возле них собака. Оба крестьянина низко кланяются Льву Николаевичу. Высокий подходит к нему вплотную, снимает шапку и с непокрытой головой долго что-то говорит ему. Толстой явно чем-то недоволен, взволнован. Лицо хмурое, почти гневное. Он с чем-то несогласен. В конце разговора неохотно дает им деньги. Круто повернувшись, уходит. Явно для него это не выход.

39—40. Стволы деревьев по обе стороны дороги и дорога в снегу. На аппарат идет Л. Н. Толстой. Он в зимнем пальто, шея обмотана шарфом, на голове круглая шапка. Зимний ветер треплет бороду и полы пальто. Идет быстро неровной походкой, глубоко задумавшись, не замечая съемки.

Л. Н. Толстой идет вдаль. Идет по пустынному снежному пространству. Неба нет. Идет быстрее обычного. Зимний ветер качает его. Один. Снежное пространство, зимний ветер. Одиночество.

Кочеты. В имении дочери Толстого Сухотиной. 7 сентября 1910 года. В этот день в дневнике запись Л. Н. Толстого о приближающейся смерти:

«...как определено свыше, пускай так и будет. Оно уже есть, только мне не дано видеть».

В этот день, за два месяца до смерти, произведены последние киносъемки великого писателя при жизни.

41—42. Лес. Тени и солнечные блики. Л. Н. Толстой, сильно согнувшись, распиливает с крестьянином поваленное толстое дерево.

43. Пауза в работе. Л. Н. Толстой поворачивает голову. Серьезно и внимательно смотрит на аппарат.

44—45. Л. Н. Толстой выходит из леса. Идет усталой походкой, сильно сутулясь. Пальто внакидку.

46. Солнечный день. Полутемная аллея. Л. Н. Толстой разговаривает с молодой женщиной. Рядом белая собака. Солнечные блики скользят по темному пальто Толстого. Он опирается на палку. Разговаривает оживленно, внимательно. В манере говорить старинная галантность.

Последние его слова собеседница не слышит. Она спешит уйти, стесняясь аппарата. Л. Н. Толстой, улыбаясь, почти с сожалением расстается с ней и направляется в другую сторону.

Ноябрь 1910 года. Астапово. Холодная осень. Все кадры, снятые в Астапове, полны подлинного драматизма.

47. Медленной панорамой сняты железнодорожные пути станции Астапово со стоящими вдали вагонами. Панорама захватывает станцию и домик начальника станции Озолина, приютившего заболевшего Л. Н. Толстого. После долгой и мучительной борьбы Л. Н. Толстой ночью, тайком, буквально бежит из Ясной Поляны. Свое местопребывание он хочет скрыть от Софьи Андреевны.

48. В кадре вагон, в котором живет С. А. Толстая. От нее не удалось скрыть местопребывание заболевшего Толстого, и она приехала в Астапово. Она идет от вагона к домику начальника. Идет медленно, согбенная непоправимым горем, сразу постаревшая. Ее ведут под руки сын и какая-то дама.

49. В кадре домик Озолина и ступеньки, ведущие к входной двери. С. А. Толстая тяжело поднимается по ступенькам и стучит в дверь. Дверь приоткрывается и тотчас же закрывается. Снова открывается. Выходит кто-то из ухаживавших за больным. Идет короткий разговор. Перед Софьей Андреевной явно загораживают дверь. Ее не пускают. Дверь быстро захлопнули. Софья Андреевна стоит одна на крыльце с поникшей головой.

50. Окно комнаты, за которым лежит больной Л. Н. Толстой. Софья Андреевна стоит перед окном у заборчика, прислонясь к стволу березы. Упорно стоит, стоит долго. Затем подходит к окну и на мгновение принакает к нему лицом. Стоящие возле сын и дама уговаривают ее уйти. Она их не слышит, она вне времени.

51—52. В кадре кровать. На кровати мертвый Л. Н. Толстой. Он покрыт до груди белым покрывалом.

53. Крупно: голова мертвого Л. Н. Толстого. Она лежит на подушке. Вокруг головы тонкие гирлянды и маленькие букетики цветов.

Густые седые нависшие брови кладут тень на сомкнутые навсегда глаза.

54. Много народу, больше крестьян, толпятся у домика Озолина в ожидании выноса тела.

55. Вынос гроба из дома Озолина. Гроб открыт. За гробом Софья Андреевна, близкие и много народу.

56. Гроб медленно вносят в товарный вагон. Долгая возня с венками. Двери вагона закрываются.

57. Дорога к яснополянской усадьбе. Огромная толпа двигается за гробом. Яснополянские крестьяне несут длинное белое полотнище. На нем написано: «Лев Николаевич, память о твоем добре будет жить в наших сердцах вечно». Много жандармов и полиции верхом.

58. Панорамой снят подход процессии к яснополянским воротам и вход в яснополянский парк.

59. Гроб вносят в яснополянский дом.

60. Огромная толпа в ожидании выноса гроба. В толпе отчетливо виден поэт Валерий Брюсов.

61. Из яснополянского дома выносят гроб. Огромная толпа опускается на колени. Остаются стоять только жандармы и полиция.

62—66. Против оврага. Гражданская панихида на месте погребения. Гроб предан земле. Огромная толпа опускается на колени. Создается впечатление, что толпа требует, чтобы жандармы и полиция тоже стали на колени.

67. На месте «зеленой палочки» одинокая могила Льва Николаевича Толстого, покрытая первым снегом.

Целый ряд кадров не описан мной, но они были не менее значительны, являясь живым изображением Л. Н. Толстого в различные минуты его жизни.

Образ великого писателя, зафиксированный на пленке, давал огромную гамму смен эмоций, душевных движений и поведения Льва Николаевича в различные минуты его жизни.

Это не в силах были выразить с такой исчерпывающей полнотой портреты даже таких мастеров кисти, как Репин, Крамской, Ге.

В фильме «Россия Николая II и Лев Толстой» этот материал я дополнила историческими хрониками. Каж-

дый кадр представлял огромный исторический интерес. Подлинные события и происшествия этих лет, а также среду, в которой жил Толстой в эти годы, монтажно удалось организовать так, что до советского зрителя дошел дух эпохи. Убедительность подлинного, неинсценированного материала красноречиво помогла вскрыть полное одиночество Толстого и обреченность его проповеди. Этот фильм не сохранился.

До нас дошли высказывания Льва Николаевича Толстого о кинематографе. Из них видно, какое огромное значение он придавал новому изобретению.

5—7 января 1910 года в Ясной Поляне происходили киносеансы, организованные Дранковым. Показывали: «Трудовая жизнь в Бомбее», «Зоологический сад в Лондоне» и инсценировку «Власть тьмы». Сохранилась записка Дранкова об этом сеансе: «Необходимо, — говорил Л. Н. Толстой, — чтобы синематограф запечатлевал русскую действительность в самых разнообразных ее проявлениях. Русская жизнь должна при этом воспроизводиться так, как она есть...» Из дальнейшей беседы, в которой участвовала Т. Л. Сухотина, ясно, что речь идет и о таких киноинсценировках, которые правдиво отражали бы русскую действительность. Л. Н. Толстой выразил желание увидеть на экране снятых русских писателей и общественных деятелей. Ему показали Леонида Андреева, а также кадры, снятые во время последнего пребывания Л. Н. Толстого в Москве. Эта съемка, по словам Дранкова, произвела на Льва Николаевича сильное впечатление: «Ах, — сказал Лев Николаевич, — если б я мог теперь видеть отца и мать так, как я вижу самого себя!» Эта съемка была продемонстрирована по его желанию вторично.

В 1922 году толстовец И. Тенеромо опубликовал следующие мысли, высказанные Л. Н. Толстым о кинематографе: «Вы увидите, — сказал Л. Н., — что эта цокающая штучка с вертящейся ручкой перевернет что-то в нашей писательской жизни. Это поход против старых способов литературного искусства. Атака. Штурм. Нам придется прилаживаться к бледному полотну экрана, к холодному стеклу объектива. Понадобится новый способ писания. Мне нравится эта быстрая смена сцен. Право, это лучше, чем тягучее зализывание сюжета. Если хотите, это ближе к жизни. И там смены и переливы мелькают и летят, а душевные переживания ураганоподобны.

Кинематограф разгадал тайну движения, и это велико. Когда я писал «Живой труп», я волосы рвал на себе, пальцы кусал от боли и досады, что нельзя дать много сцен, картин, нельзя перенестись от одного события к другому...»

В «Утре России» 29 апреля 1910 года, за несколько месяцев до смерти Л. Н. Толстого, опубликованы следующие слова Льва Николаевича, сказанные им Леониду Андрееву, посетившему Ясную Поляну в начале апреля 1910 года.

Л. Андреев рассказал Льву Николаевичу, что он советовал Дранкову устроить конкурс писателей в целях создания киносценария. «Вы знаете,— встретил утром Л. Андреева Л. Толстой,— я все думал о кинематографе¹⁴⁴. И ночью все просыпался и думал. Я решил написать для кинематографа. Конечно, необходимо, чтобы был чтец, как в Амстердаме, который бы передавал текст, а без текста невозможно».

Если бы это осуществилось, это был бы первый речевой фильм — предвестник звукового кино.

Мы мало сняли великого Ленина и его сподвижников. Не так уж много снят Максим Горький. Мы почти совсем не снимали Владимира Маяковского, Станиславского и других. Как мало и сейчас мы уделяем внимания тому, чтобы по-настоящему осмысленно и полно запечатлеть наших великих современников. Есть о чем подумать Министерству культуры и киносекции Союза писателей.

Я попыталась написать книгу воспоминаний о некоторых замечательных людях, с которыми мне посчастливилось встретиться по своей работе, о людях, которые прошли в моей жизни крупным планом. Я стремилась записать то, что, казалось мне, представляет общественный интерес и может быть с интересом прочитано не только моими друзьями и товарищами, но и советским читателем. Больше всего мне хотелось рассказать молодому советскому читателю о пути, пройденном советской кинематографией, и о людях, создавших ее.

Не знаю, хватило ли на это моего умения.

Я всегда была врагом дилетантизма. Я хорошо знаю, что настоящее умение в любой области дается не одним только талантом или способностями, а трудом. Упорным трудом, проверенным в годах,

Русская литература была моей школой, моим университетом.

Советская кинематография, в особенности документальная,— это труд всей моей сознательной жизни.

В любой час дня или ночи я готова была войти в просмотровый зал и неутомимо смотреть снятый, еще не смонтированный, а потому наиболее для меня интересный материал, прибывающий со всего Советского Союза. Кадры, фиксирующие жизнь нашей Родины, все богатство и многообразие ее жизни, фиксирующие трудовой подвиг простых людей нашей страны и их горячую любовь к своей Родине, Партии, Правительству, всегда волнуют меня. Я хорошо запоминаю внутрикадровое содержание снятого, запоминаю изобразительные особенности кадра. Меня всегда тянет к съемке, тянет быть с оператором у его камеры. Мои руки и глаза тянутся к монтажному столу. Я все это знаю.

Но все это позади.

И вот такой уверенности знания не было у меня, когда я писала книгу. Я не писатель, поэтому я сразу решила ограничить себя.

Я хотела, чтобы это была запись кинематографиста, рассказ простой и правдивый, без всякой «литературной красоты». Я хотела написать так же просто, как суровы и правдивы документальные кадры, когда они сняты умелым операторским глазом и рукой. Если мне удалось хоть немного,— значит, мой труд в новой для меня области не напрасен.

Я бы хотела, чтобы выводы, сделанные мной в результате тридцатипятилетнего труда, заслужили внимательное отношение к себе.

Этот рассказ с неизбежностью воскресит пути развития советской кинематографии.

Александр Александрович Фадеев был редактором этой книги.

Ему первому я показала задуманный мною план.

Он заставил меня поверить, что я напишу ее. Своей верой он внес новое содержание в мою жизнь.

Он находил время внимательно следить за каждой главой.

Он принял и стиль моего письма — совсем не литературный, а скорее кинематографический.

Все его указания были проникнуты доброй волей помочь мне. Когда работа подходила к концу, он написал мне, что он думает о моей книге. Это письмо окрылило меня.

С глубоким уважением и любовью последние слова этой книги, слова благодарности, я отдаю прекрасному писателю земли советской — Александру Фадееву.

1953—1956



Статьи, выступления

О себе

Я работаю в кино с 1921 года. В фотокинокомитете, затем реорганизованном в Совкино, была ответственным секретарем художественного совета и киноцензором. Желая работать на производстве, я занялась перемонтажом заграничных фильмов. Принимала деятельное участие в журнале «Кино-фот», вокруг которого организовалась группа молодых начинающих работников.

От работы над заграничными картинами перешла к режиссерскому монтажу, помогая молодым режиссерам.

С 1927 года начала самостоятельную работу с установкой на хроникальный материал.

Первая картина — «Падение династии Романовых» — построена на исторических документах. Следующая работа юбилейный фильм к 10-летию Октября — «Великий путь». К 100-летию со дня рождения Л. Н. Толстого выпустила фильм «Россия Николая II и Лев Толстой».

Сейчас закончила план большой вещи на подлинном документальном материале «Сегодня» («Капитал и труд») с большой съемкой.

Следующей работой явится «Женщина СССР».

Э. Шуб

1929

Фабрикация фактов

Одним из знаменательных фактов на нашем кинематографическом фронте является факт признания неигровой кинокартины. Это не декларация, не статья, не резолюция

и даже не постановление — это факт реальной организации действительного производства.

И эта производственная база будет называться фабрикой фактов, на которой будут работать «киноки».

Думается, что это не совсем правильно.

«Киноки», которым поручено и вверено это производственное предприятие, конечно, заслужили, или, так сказать, заработали это право. Здесь нечего было возражать. Но нельзя не возразить против монополии «киноков».

В неигровой кинематографии хочет работать не только тот, кто на СССР смотрит «кино-глазом» или о советском строительстве умеет рассказывать исключительно в «патетических кинобоевиках».

Разные факты должны попадать на фабрику.

Последняя должна с этим посчитаться, снять свою футуристическую вывеску и стать просто фабрикой неигровой кинематографии, где бы производился монтаж кинохроники, революционно-исторических фильмов, построенных из хроникального киноматериала, где бы делались научные, производственные фильмы и вообще культурная кинематография в противовес игровой, развлекательной.

Фабрика фактов нам не нужна, если это фабрикация фактов.

1926

Работать!

В 1922 году первые конструктивисты в «Кино-фото» в ряде статей и брошюр выбросили лозунги:

— За хронику!

— Да здравствует демонстрация быта!

Они повели борьбу за съемку подлинных, не инсценированных кинодокументов, утверждая, что только хроника может и должна отразить нашу величайшую историческую эпоху. Это было принято кинообщественностью, в лучшем случае, как детская болезнь левизны, в худшем, как демонстрация глупости.

Сейчас, в десятую годовщину Октября, значение хроники осознается всеми.

Работы «кинока» Вертова в самые тяжелые годы борьбы за хронику, работы мои, Кауфмана, Кармазинского, Копалина и других за последние годы с достаточной убедительностью утвердили фронт неигровой фильмы.

Но борьба не кончена.

Условия технические и материальные на хронике, производственной и научной фильме по-прежнему тяжелые.

Нет возможности широко поставить экспериментальную работу. Мало учимся. Мало учим других.

Мало работников.

Мало снимаем и не всегда то, что надо.

Что и как снимать?

Проработка метода.

Проблема формы.

Организация фильмотеки, органически связанной с фабрикой хроники.

Вот над чем надо работать, работать и работать!

И тогда так называемая «художественная» фильма не только потеснится, но будет раз навсегда вскрыта ее спекулятивная, охмурающая сознание зрителя сущность.

1926

Перед „Февралем“

Неигровая советская фильма — крупнейшее явление в нашей кинематографии. Это широчайшая область работы, в которой не может быть односторонних решений и уже раз навсегда установленных приемов. Это дело новое и к осуществлению его основной задачи могут и должны применяться различные методы, но при условии их четкости и ясности.

До сих пор делались попытки создать несколько таких кинокартин, чтобы они были вполне законченными кинопроизведениями. Но попытки эти грешили тем, что в установке работы над неигровыми фильмами и в самой работе применялся крайне неясный метод.

Неясность метода сказывалась главным образом в том, что авторы, пытаясь дать новую кино вещь без литературного сценария, без актеров, декораций и других приемов и аксессуаров игровой художественной кинокартины, — все же вынужденно пользовались рядом приемов и способов, которыми делалась и делается вымышленная драматическая или развлекательная кинематография.

Несколько по-иному строится кинокартина «Февраль».

В этой работе делается попытка провести четкий и ясный функциональный метод.

Ставится задача — показать «Февраль». И так как

сущность кино не рассказывать, а показывать,—«Февраль» должен быть показан во всей своей исторической правде. Для этого ничего не надо сочинять и выдумывать.

Нужно хорошо знать события, крепко запомнить имеющиеся материалы и, пользуясь техникой и мастерством монтажа, увязать его в монолитную форму политического и социалистического значения. Только так следует подавать на экране историческую хронику. Чтобы она была значительна и убедительна, необходимо выполнить ряд технических приемов, о которых не следует рассказывать — их надо показать в самой киноленте.

1927

[Из моего опыта]

Картина «Падение династии Романовых» («Февраль») сделана к десятой годовщине Февральской революции.

Февральская революция рассматривается как восстание миллионов рабочих и крестьян против исторически изжившего себя самодержавия и как этап на пути к завоеванию власти трудящихся в октябре 1917 года.

В картине три темы:

1. «Царская Россия в годы черной реакции и в эти же годы капиталистическая Европа».

2. «Мировая бойня».

3. «Февраль».

Весь материал картины взят из русских и зарубежных кинохроник периода 1913—1917 годов.

Состояние наших фильмотек хроники значительно усложняло работу. Особенно трудно было найти февральский материал. Негатив ленинградских событий весь почти, как говорят, увезен в Америку, сохранились 500—600 метров негатива февральских дней в Москве. Позитив, который мне удалось найти, главным образом взят из бывшего склада «Кино-Москва» и из московской фильмотеки Совкино. Около шестидесяти метров ценного позитива (броневики) я отыскала в Музее Революции. Весь позитив оказался в таком техническом состоянии, что с целого ряда кусков нельзя было сделать контратипа и пришлось от них отказаться. В процессе работы, в течение двух месяцев, мне пришлось просмотреть позитива и негатива 60 тысяч метров. Для монтажа было напечатано (с негатива при контратипах) 5200 метров, из которых в

кинокартину вошло 1500 метров. В монтаже этой картины я стремилась утвердить принцип документальности хроникального материала. Не абстрагируя материала, не задаваясь только формальными задачами (тематический материал — целевая установка, форма — только средство выражения), я пользовалась функциональным методом конструктивизма. Это дало мне возможность последовательно и неуклонно, несмотря на крайне ограниченный диапазон заснятых исторических фактов, все же связать материал в целую кино вещь, демонстрирующую известный этап революции.

Выработка плана и акцентирование темы проводились мною совместно с Музеем Революции. Консультантом от Музея Революции работал научный сотрудник музея М. З. Цейтлин.

Мне думается, что настоящий опыт, проведенный мною в работе над «Февралем», убедит многих в необходимости срочно поставить вопрос о сохранении негатива и съемке контратипов из имеющегося позитива. Материал изнашивается, сушится, портится. С каждым днем все меньше остается шансов на то, что нам удастся сохранить для потомства ценные куски периода от февральских дней до октябрьских боев (весь этот материал почти не имеет негатива).

Необходимо понять, что каждый кусок снимаемой теперь хроники должен рассматриваться как документ для будущих дней. Это сознание должно определить смысл и содержание снимаемых событий и происшествий, форму, монтаж, и планы, датировку снимаемых кусков. Без материалов наших дней будущее не сможет понимать и осмысливать свое настоящее.

1927

[Мы не отрицаем элемент мастерства]

Весь вопрос в том, что нужно нам сейчас снимать. Как только это станет для нас ясно, то будет не важна терминология — игровая или неигровая фильма. Важно, что мы ЛЕФ.

Мы думаем, что в нашу эпоху можно снимать только хронику и таким образом сохранить нашу эпоху для будущего поколения. Только это. Это значит, что мы хо-

тим снимать сегодняшний день, сегодняшних людей, сегодняшние события. [...]

Нам важно, чтобы аппарат заснял и Ленина и Дыбенко.

Почему Дыбенко доходит до вас не абстрактно? Потому что это он сам, а не человек, который изображает Дыбенко. И нас не беспокоит, что есть здесь игровой момент.

Поэтому мы настаиваем, чтобы вы не убивали этот термин — неигровая кинематография. Давайте будем говорить о неигровой кинематографии. Пусть там будут и игровые моменты. Но какая разница, когда вы смотрите, например, замечательную игровую фильму, снятую года три назад? Вы не можете ее смотреть, она стала просто непереваримой. А когда вы смотрите неигровую ленту, этого нет, выходит — это интересно, потому что это кусочек подлинной ушедшей жизни. Какие-то игровые элементы там были.

Но все дело в технике.

Когда у вас будет хорошая осветительная аппаратура, когда будут технические возможности хорошо обставить съемку, тогда элемент игры будет отпадать.

Сейчас бороться приходится уже не за то, чтобы снимать хронику. На всех перекрестках, во всех газетах пишут, что хроника нужна. За хронику уже агитировать нечего, наша работа агитирует лучше всяких статей. Сейчас важно бороться за возможность работать качественно хорошо. Мы накапливаем материал, мастерство приобретаем с годами.

Почему вы думаете, что мы не хотим делать эмоционально воздействующие картины? Все дело в материале, в том, с которым мы хотим работать.

Разве мы отрицаем элемент мастерства? Мы не отрицаем. Мы убеждены, что с большим мастерством на неигровом материале можно сделать фильму лучше любой художественной ленты: Дело в методе.

1927

„Великий путь“

«Великий путь» («10 лет») сделан мною из не инсценированных, подлинных кинодокументов. Мы, работники неигровой фильмы, с полной убежденностью в своей пра-

воте полагаем, что путь культурно-революционного кино идет от отказа играя изображать действительность и этим самым исказить ее.

Наше кино прежде всего должно отразить величайшую историческую эпоху, современниками которой мы имеем счастье быть. А это можно сделать только при условии систематического накопления хроникального материала. Когда это с достаточной силой будет осознано, тогда не на словах, а на деле изменятся технические и материальные условия хроники, тогда будут созданы нормальные условия для работников, изобретателей, экспериментаторов культурфильмы.

Но этих условий еще нет. Мне, чтоб собрать уцелевшие кусочки исторического материала, разбросанного по самым различным местам, пришлось проделать огромную работу.

Собрав материал, приходилось установить тему и дату куска, бережно перенести сохнувшую, разрушающуюся от неправильного хранения негативную и позитивную пленку на контратип и тем сохранить материал от окончательной гибели.

Много исторического материала погибло, много ценного материала неведомым путем уплыло за границу, много важных моментов борьбы и строительства не зафиксировано на пленку. Было трудно тематически целостно осмыслить и сцементировать отобранный материал. Все это мы, работая над «Великим путем», знали, но с подъемом работали, убежденные, что только эти плохие технически и плохо сохранившиеся куски могут подлинно воскресить пройденный нами великий путь и сохранить будущему поколению правду о суровой героической эпохе борьбы отцов за светлое будущее грядущих дней.

1928

Первая работа

Двести иностранных игровых перемонтированных мною кинокартин, десяток смонтированных советских были моей учебной монтажной школой. Но свою первую самостоятельную работу я добивалась сделать на неигровом, хроникальном материале.

Получить эту работу было трудно. Директор фабрики считал, что не справлюсь.

В конце августа 1926 года мне поручено было к десятой годовщине Февральской революции сделать кинохронику. Уяснив себе целевую установку вещи и метод, которым ее нужно осуществить, я целиком ушла в поиски материала. «Открывать» материал стало спортом, почти граничившим с манией. Фильмотек ни на Ленинградской, ни на Московской фабрике не было. Ценнейший исторический материал лежал неучтенным. Таинственно лежали груды непрономерованных коробок, а что в них находилось — никто не знал.

В моих руках были списки старых кинохроник — они и помогли мне ориентироваться в полном хаосе. Удалось установить, что негативы хроник дней Февральской революции давно уплыли в Америку; туда же уплыли ценные куски царской хроники взамен на посылки АРА. Совкино через Амторг часть этого обнаруженного в Америке материала закупило, но получила я его, когда работала уже над «Великим путем» (1927). Разборка этого материала обнаружила ценнейшую находку — неизвестный негатив съемки В. И. Ленина, снятого первым планом, с кошкой на коленях (куски, впервые показанные в «Великом пути»). Материал Февральской революции частью был найден в позитивах, в остатках склада бывшей киноорганизации «Кино-Москва», частью в Музее Революции.

Верденские бои и хроника Гомона и Патэ времен империалистической войны найдены были случайно на складе неизвестного материала на 1-й фабрике Совкино. Царская хроника в Ленинграде была свалена в сыром подвале и никем раньше не была учтена.

Разрозненные, отобранные мною негативы подвергались тщательному изучению. Приходилось устанавливать год съемки. Иногда удавалось собрать целый эпизод, куски которого были разбросаны в разных местах. Изучение собранного материала дало возможность ясно установить тему. Тема органически выросла из материала. Тема и материал определили и форму вещи.

Увязывая смысловым монтажом разрозненные куски событий, фильма «Падение династии Романовых» явилась подлинным кинодокументом недавнего прошлого.

Установка — не только показать факт, но дать факту оценку с точки зрения победившего в революционных боях класса. Это сделало фильму, смонтированную в основном из контрреволюционного материала, — революционной и агитационной.

Учет того, что зрителя агитируют реальная среда, реальные люди и события, поданные в исторической последовательности и в правильном сопоставлении, сделал фильму не только агитационно-пропагандистской, но и эмоционально заражающей. Потому что нет силы более воздействующей, чем сила факта, поданного изобретательно и с ясной целевой установкой.

Уверенность, что установка правильна, что только подлинные, неинсценированные кинодокументы могут и должны выявить прошлое и нашу эпоху, помогла преодолеть все трудности.

Знала, что, если попытка дать историческую кинокартину на подлинном материале одержит победу,— это послужит наиболее убедительной агитацией за хронику, за необходимость сохранять, систематизировать и изучать накопленный материал.

Знала, что такая фильма должна сомневающихся и коленопреклоненно стоящих перед игровой кинематографией убедить в том, что хроникальные куски — это материал не только для склейки «киножурналов», а материал, из которого можно создавать вещи на большом тематическом развороте. В 1928 году это уже ясно всем.

Победу «Падения династии Романовых» я учла для себя, как победу школы и метода.

За эти два года достигнуты кое-какие результаты. Фильмотеки Москвы и Ленинграда стали тщательно собирать и систематизировать материал. Хроника отошла от стандарта съемки октябрьских, майских торжеств, парадных заседаний и физкультуры.

Аппарат хроникера медленно, не всегда осознанно, героически преодолевая тяжелые условия, стремится проникнуть в гущу политической, общественной, хозяйственной и бытовой жизни.

Материал хроник начинает быть зарядкой... шприцем камфары для слабеющей силы игровой кинематографии (сейчас почти нет игровых картин без хроникальных эпизодов).

Неигровая фильма стала реальностью и даже в условиях полного неравенства возможностей уже завоевывает первый экран.

Мой дальнейший путь работы: дать фильму на подлинном материале сегодняшнего дня с реально действующими в ней людьми в повседневной борьбе за новую жизнь.

Научиться снимать этих людей в их повседневном поведении — вот то, над чем я хочу работать.

1928

„Россия Николая II и Лев Толстой“

Попытка на хроникальном материале отобразить один из периодов времени, в котором действовал Толстой, органически связанный со своей эпохой, и дать характеристику его как мыслителя — это попытка новая и чрезвычайно ответственная.

Исключение всякой инсценировки. Установка на работу с подлинными сохранившимися кинодокументами, работа с письмами, рукописями, материальной средой и вещами, непосредственно связанными с Толстым и эпохой. (Естественно, в силу недостаточного объема съемок самого Толстого и тех лет сузить широту задачи.) Но именно эта установка даст возможность воскресить подлинный мир сохранившихся фактов, живой образ Толстого и не спекулятивными приемами, а методом подборки и организации подлинных фактов, даст возможность организовать сознание зрителя в сторону правильного восприятия Толстого и толстовства. И еще одну задачу должна выполнить моя очередная работа. Она должна серьезно поставить вопрос о непосредственном упущении нашей хроники, не снимающей реально действующих людей, людей, которые являются мозгом страны. Надо снимать их работу, их участие в политической и общественной жизни, их повседневную жизнь и бытовую среду, их окружающую.

Как установку на то, в каком плане будет проводиться работа над подборкой и организацией материала, привожу слова В. И. Ленина: «...правильная оценка Толстого возможна только с точки зрения того класса, который своей политической ролью и своей борьбой во время первой развязки этих противоречий, во время революции, доказал свое призвание быть вождем в борьбе за свободу народа и за освобождение масс от эксплуатации...».

Тема фильма должна отобразить эпоху и действующие силы, обуславливающие ее, Толстого, как художника и моралиста, а также связь его с этой эпохой.

Россия на стыке разрушения феодально-помещичьего быта и нарождающегося капитализма.

Огромное пространство — бездорожье.

Помещичьи усадьбы дворян-землевладельцев.

Угодья, поля и леса и проч.

И миллионы крестьян, больше некрепостных — «свободных»

в разорении...

в холоде...

в голоде...

смерти...

бездомной жизни...

грязи...

в суеверии...

в отчаянии взывающих к богу...

ищущих забвения в водке.

Строятся железные дороги, фабрики, заводы.

На дешевом труде эксплуатируемых крестьян, бежавших из деревни, растет крупная торговля, промышленность.

Города купцов, фабрикантов.

Нищета, мучения рабочих масс.

Коронация Николая II.

Родовое имение графов Волконских — Ясная Поляна.

Предки Толстого — слуги царей — крепостники.

Кающийся дворянин граф Лев Николаевич Толстой...
внешнее опрощение...

отказ от роскоши...

работа на себя (не пользуется чужим трудом).

Продолжающаяся типично дворянско-помещичья жизнь окружающих.

Деревня Ясная Поляна, как все деревни.

Документы о действиях С. А. Толстой, как помещицы.

В этой обстановке протест Толстого против самодержавия, правительственных насилий, эксплуатации (документы).

Протест против общественной лжи, нищеты и мучений рабочих масс (документы).

Срывание маски с православия и попов (документы).

В те дни, когда...

Документы

Календари, даты расправ с революционерами, со всеми, кто восставал против насилия, кто смел

Действительность

И царь в парадомании... ханжестве... кровавых распоряжениях «сослать, казнить и проч.».

утверждать свою свободу личности (сектанты).

Слуги царя выполнили его воли, хозяева земли всевластные чиновники. «Балалайкины» Государственной думы.

Пресса.

И рядом православная полицейски казенная церковь, устами попов, именем бога и креста узаконяющая неравенство, насилие, рабство, отлучающая Толстого от церкви.

Ответ на все это Толстого

Нравственное усовершенствование.

Создание своей религии.

Ненужность образования, городской культуры.

И проповедь непротivления злу.

Документы биты показом Нищета беспощадная, борьба за существование.

Толстовцы — та же поповщина.

Пьянство, суеверие, одичалость масс.

Расправы и подготовка к величайшему насилию, к войне.

Порыв Толстого, чувство протеста и негодования — «Не могу молчать» (документы)

И

революционные листовки того времени.

Смерть и похороны Толстого.

Борьба миллионов, осознавших, где враг.

Конец самодержавия (Февраль — Октябрь).

Разрушение помещичьего землевладения.

Конец господства буржуазии (фабрики и заводы в руках рабочих).

Вместо темноты и одичалости масс...

Ясная Поляна...

В Ясной Поляне ликвидация безграмотности...

Быт деревни (ясли, изба-читальня, общественность)...

Рационализация сельского хозяйства...

Дом Волконских — Толстых, как музей в память о Толстом...

Приобщение масс к науке...

Величайшая учеба...

Цели, устремления и активность молодежи к коллективизму, к строительству социализма.

1928

Эта работа кричит

Выполнили ли С. Эйзенштейн и Г. Александров картиной «Октябрь» задание юбилейной комиссии ЦИК, как социальный заказ, самый ответственный из всех, полученных мастерами кинематографии? Дали ли они «Десять дней, которые потрясли мир»? Заставили ли людей и вещи возвратиться на десять лет назад и нас убедить, что именно так произошел факт мирового значения — завоевание власти рабочими и крестьянами и что вот этот Ленин, который жестикулирует на экране, и есть тот Владимир Ильич, который своим гениальным мозгом и волей руководил восстанием?

Нет, этого задания «Октябрь» не выполнил.

Нельзя инсценировать исторический факт, потому что инсценировка искажает факт.

Нельзя Владимира Ильича заменять актерской игрой и лицом, похожим на Владимира Ильича.

Нельзя, чтобы миллионы крестьян и рабочих, не участвовавших в боях, чтобы наша смена — комсомол и пионеры — думали, что именно по «Октябрю» Сергея Эйзенштейна и Александра произошла события тех великих дней.

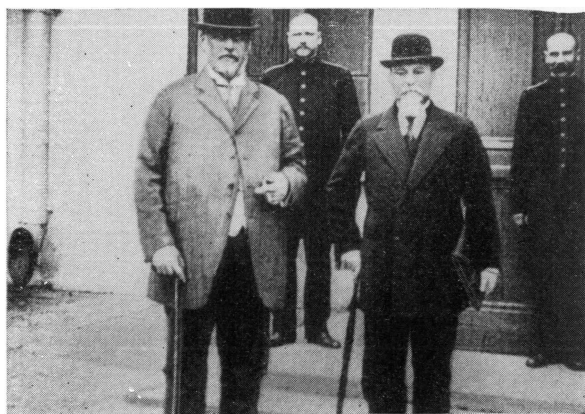
В таких вещах нужна историческая правда, факт, документ и величайшая строгость выполнения — нужна хроника.

И очень талантливый, очень культурный Эйзенштейн, давший в «Октябре» целый ряд замечательных, принципиальных и формальных разрешений (но выпадающих из данного задания), и талантливый Александров, и один из лучших операторов Тиссэ, и стотысячная армия, прошедшая перед аппаратом, и все остальные исключительные возможности бессильны выполнить их методом и установкой данный им заказ.

Эта работа кричит — снимайте организованнее, снимайте хронику, снимайте события, факты, людей, действу-



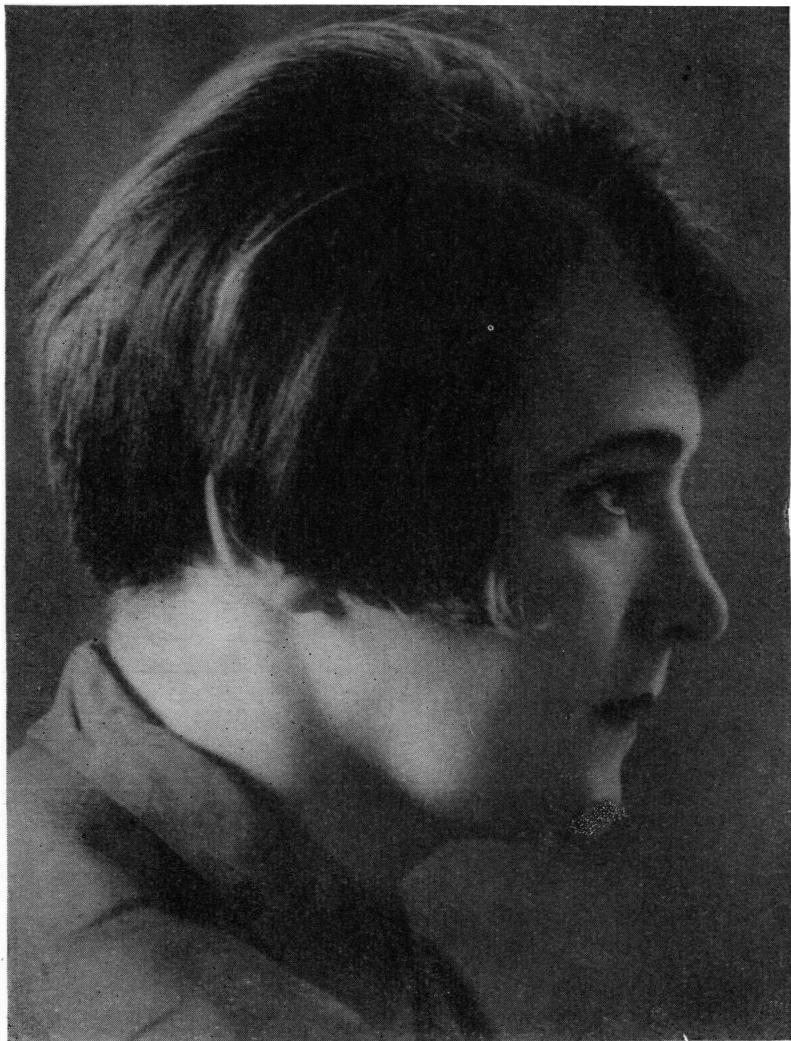
Эсфирь Шуб. 1927



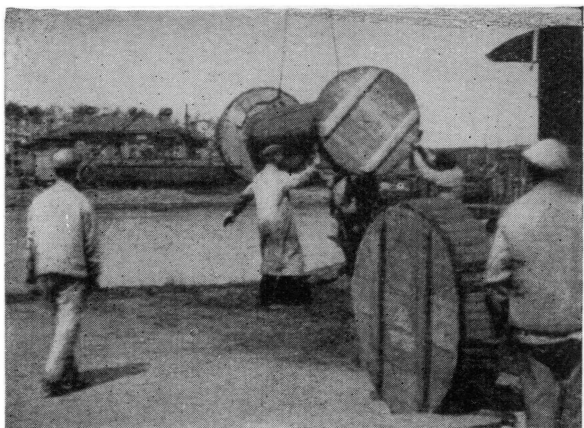
Кадры из фильма
«Падение династии
Романовых»



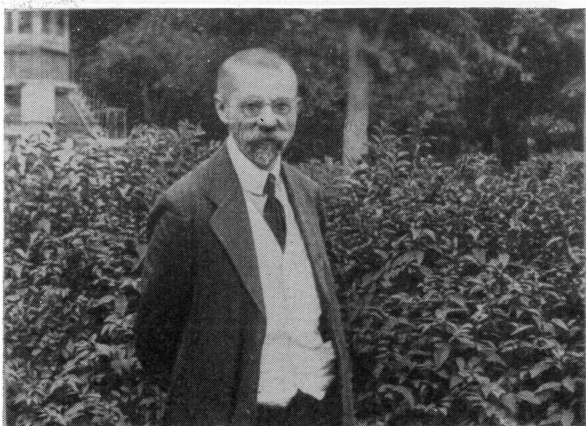
Кадры из фильма
«Падение династии
Романовых»



Эсфирь Шуб. 1929



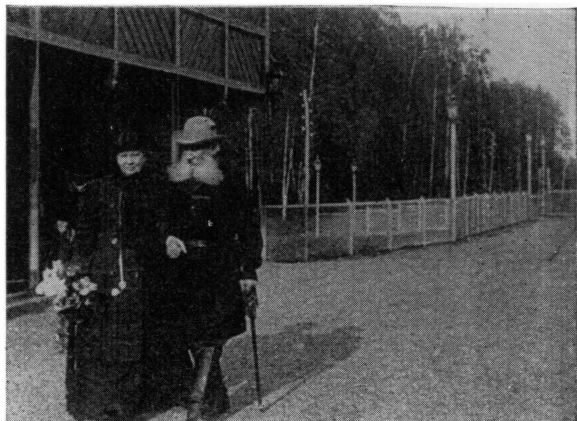
Кадры из фильма
«Великий путь»



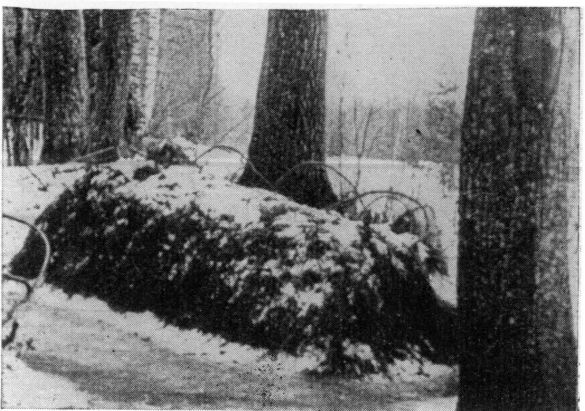
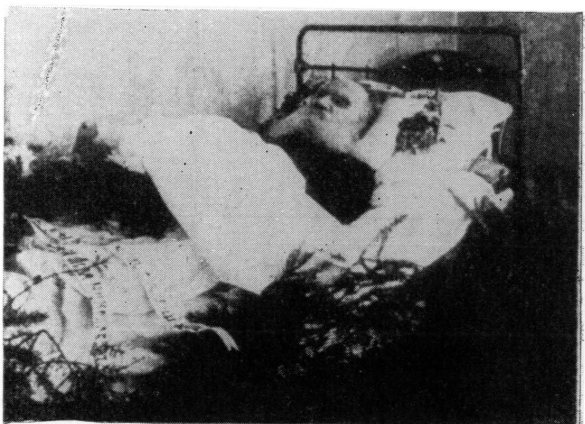
Кадры из фильма
«Великий путь»



Эсфирь Шуб. 1929



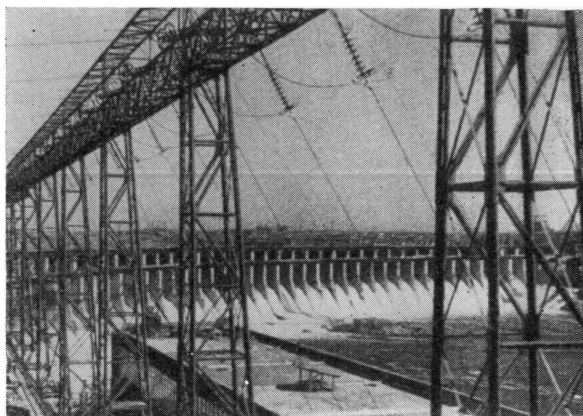
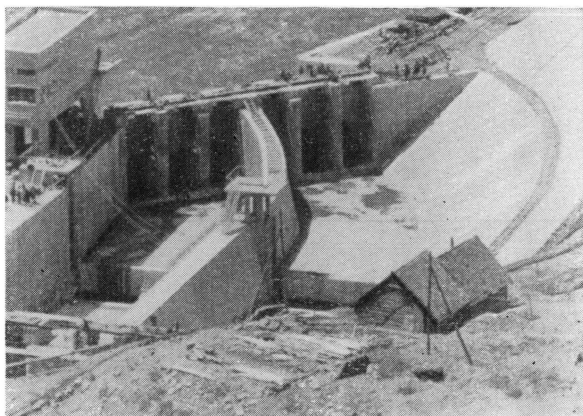
Кадры из фильма
«Россия Николая II
и Лев Толстой»



Кадры из фильма
«Россия Николая II
и Лев Толстой»



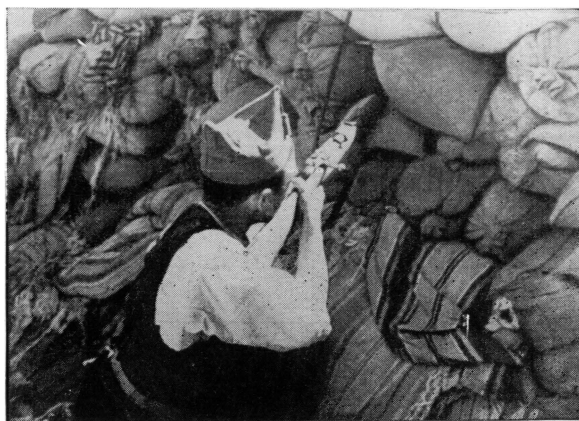
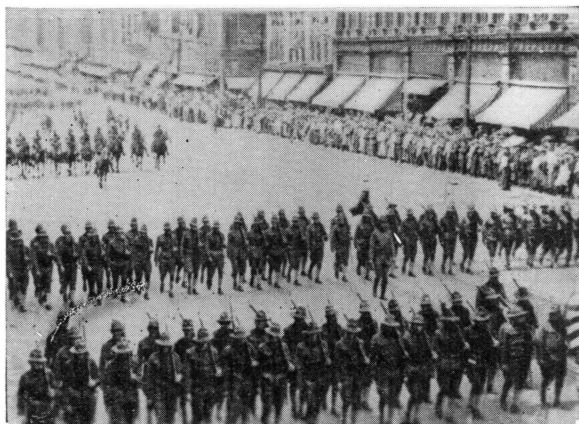
Эсфирь Шуб на съемке
фильма. 1930



Кадры из фильма
«К Ш Э»



Эсфирь Шуб (дружеский
шарж С. Эйзенштейна)



Кадры из фильма
«Испания»



Кадры из фильма
«Испания»



Эсфирь Шуб. 1941



Эсфирь Шуб. 1947

ющих в жизни, а не играющих в жизнь, потому что только кинохроника сохранит нашу величайшую эпоху грядущим поколениям.

1928

И опять — хроника

«Россия Николая II и Лев Толстой» — моя третья работа. Как и две предыдущие, она сделана из старого материала. Первые мои работы «Падение династии Романовых» и «Великий путь» я делала с большим энтузиазмом. Почему же я так упорно возвращаюсь к старому материалу? Потому, что я работаю в области определенной школы, школы конструктивистов. Задача этой школы в кинематографии — работать на подлинном, не инсценированном материале. Мы глубоко убеждены, что только хроника, только неигровая фильма, только живой материал в состоянии отобразить величайшую эпоху, которую мы переживаем, и людей, реально в ней живущих и творящих.

Когда мне предложили делать фильм о Толстом, у меня было очень сложное состояние. Очень противоречива и сложна личность самого Толстого и очень мало материала, зафиксированного на пленке. Но я тут же решила, что отказываться от этой работы нельзя, что работать надо. Впервые вообще делалась попытка на неигровом материале показать не коллектив, а личность, дать оценку общеполитическим настроениям Толстого. Мне была дана задача чрезвычайно ответственная, сложная и достойная того, чтобы над ней поработать пять-шесть месяцев.

Как же я работала?.. О Толстом было снято всего 80 метров. И вот на этих 80 метрах я поставила перед собой задачу сделать фильм. Кроме того, было 100 метров Ясной Поляны, 100 метров Астапова и около 300—400 метров хроники похорон. Вот и все. Дать оценку религиозно-философской теории Толстого я на таком материале, конечно, не могла. Дело не только в монтаже. Монтаж — это основной род умения вообще работников кинематографии. Человек, который не умеет монтировать, вообще не должен делать картины. Все равно как оператор, который не умеет снимать, не должен снимать, как режиссер, который не умеет работать с актерами, не режиссер. Это основные моменты, без которых нельзя делать картину. Тут не только дело в монтаже, а дело в установке.

Я имела главным образом бытовой материал и парадные хроники. Больше всего старых фильмов о царе. Николай II любил сниматься, и есть около сорока тысяч метров царской хроники. У него был свой оператор, хороший оператор, и качество хроники зачастую очень хорошее. Царские хроники совершенно невыразительны в смысловом значении. И вот моей задачей было выбрать тот материал, который я могла бы переключить, то есть сделать обличительным. Удалось найти очень интересные хроники. Вы увидите Саровскую пустынь, Москву 1906 года, голодную деревню 1906—1907 годов, Хитров рынок 1907 года. Все эти материалы очень любопытны, интересны в смысловом значении. Вот таким образом удалось снять этот фильм о Толстом. Задача была дать оценку только одной стороны деятельности Толстого — непотворение злу насильем. Так выразительны и замечательны хроники того времени, что они сами по себе вскрывают обманчивость этой проповеди и полное одиночество Толстого.

Просьба к товарищам, которые будут смотреть эту картину. У вас есть уже какая-то культура, когда вы смотрите игровую картину, есть культура зрителя. К сожалению, еще нет этой культуры для неигрового фильма. И в этом не виноват зритель. В этом виноваты мы. У нас очень мало фильмов неигровых, мы только начинаем работать. Наши работы надо рассматривать как учебные. У нас нет ни традиций, ни тех возможностей, которые есть в игровой кинематографии. Смотреть наши работы нужно иначе. В них нет сюжета, нет фабулы, как в игровой картине; материал совершенно иначе работает — на документальности, на подлинности. Игровая кинематография главным образом обращается к эмоциям зрителя, а мы — к его интеллекту. При просмотре наших работ должна быть углубленность не эмоциональная, а интеллектуальная, только она даст возможность правильно оценить картину. В нашей работе есть пробелы: мы были очень ограничены в возможностях, было мало материала. Значительность фильма чисто агитационного порядка. Мне кажется, что этот фильм, показывающий Толстого, человека, который родился сто лет назад, должен кричать о том, что мы совершенно не снимаем современности. И перед наступлением 11-й годовщины Октября, если бы мы захотели сделать фильм о Ленине, то мы столкнулись бы с тем, что у нас совершенно нет материала. [...]

Я хочу сказать, что школа конструктивизма вовсе не

собирается работать только над старыми хрониками. Думаю, что у меня это последняя работа. Если я буду делать такую вещь, то через три-четыре года. Я считаю, что нашим методом мы можем сделать великолепную картину-комедию «Россия Николая II». Это та работа, которую мне хочется выполнить в старой хронике. Сейчас я работаю над следующей вещью — «Десять лет Коминтерна», большой фильм, не исторический, а о Коминтерне.

Надо было агитировать за хронику, доказать, что это огромная ценность. И в этом отношении мой фильм сыграл большую роль. Мы находили хроники в подвале, в страшно сыром месте, так что эмульсия слезала с этой хроники. А это хроники большого исторического значения.

Сейчас нужно агитировать за хронику сегодняшнего дня. И рассматривать это нужно не только как момент агитации. Когда мы говорим об игровой и неигровой кинематографии, то речь идет вовсе не о том, чтобы упразднить игровую кинематографию. Мы видим, что в игровом фильме громадные средства, там работают лучшие силы, там мастерство актеров, художников, высококвалифицированных операторов. А у нас маленькая фабричка, нет операторов, нет идейно, с энтузиазмом работающих людей. А без этого вообще ничего нельзя сделать.

Теперь — нужно ли было делать такую картину на материале в восемьдесят метров. Я считаю, что с точки зрения нашей установки, наших методов это делать мы были обязаны. В реперткоме очень боялись, что эта картина поможет канонизации Толстого, а его будут канонизировать всяческими способами. Самое страшное было бы, если бы мы канонизировали Толстого. Толстой личность сложная... Когда я снимала Ясную Поляну, мне пришлось говорить с Александрой Львовной Толстой. Она сейчас председательница музея. Я ее спросила, видели ли яснополянские старики хронику о Толстом. Она мне сказала, что эта хроника у них была, но когда она ее посмотрела, то увидела, что Лев Николаевич такой же помещик, как и другие, и она не решалась ее показывать. Пленка не врет, она сама за себя говорит. И когда я просила внимательно смотреть, то имела в виду убедительность подлинного киноматериала. Какой здесь Толстой? Смотрите, как элегантно он носит свою толстовку, или его жест, когда он пьет воду. Это барский жест. А эти хождения... Нужно очень внимательно смотреть этот фильм. Толстой

пилит, потом спокойно уходит, а рабочий остается пилить. Неужели не убеждает этот фильм? А возьмите его прогулки... Личность Толстого была действительно двойственна. Он мучился, но не уходил, потому что не противился злу. Я говорила со старыми крестьянами. Вовсе не так уж восторженно говорят они о Толстом, о той эпохе.

Последнее, что я хочу сказать. Наша задача не просто дать фильму. Это нам не интересно. Пускай это делает художественная кинематография. Мы считаем, что кино должно быть организатором, агитатором и пропагандистом. Мы так и собирались делать эту работу. И когда идет речь о том, что нужно дать фильм антирелигиозный или за советскую деревню, мы всегда будем говорить, что эта работа наша, а не художественной кинематографии... Я страшно жалею, что не показала вам картину, сделанную о Толстом после его смерти большим нашим режиссером Протазановым — «Жизнь и смерть Толстого». Вы хотели бы как безумные. Если хотите, я ее продемонстрирую, привезу несколько роликов, чтобы вы видели, что это такое. Скажу больше. Вы знаете, что Эйзенштейн снял Никандрова, который играл Ленина в «Октябре» на 2 тысячах метрах и дал в картине только десять метров. Когда вы смотрите на Ленина, никого это не убеждает. Мы признаем Толстого как большого художника, издаем полное собрание его сочинений. Поэтому мы и даем надпись, где говорится, что Толстой величайший художник, отразивший в своих произведениях старую Россию... Повторяю, наши картины нужно внимательно смотреть. И, может быть, нужно смотреть не один раз, а два раза...

1929

Фильма о Толстом

Моя очередная работа — картина к юбилею Толстого. Кинооформление темы я и здесь строю исключительно на неигровом, хроникальном материале. Этот очередной опыт труден и крайне ответствен.

Я глубоко уверена, что только материал, зафиксированный на пленке куски подлинной среды, подлинных событий и происшествий, дает возможность при правиль-

ной монтажной организации дать эпоху и показать действительную характеристику участвующих в ней людей. Только это побудило меня взяться за настоящую работу, несмотря на то, что я заранее знала и трудности этой задачи, так как снимали мало, а сохранили снятого еще меньше. Главная же трудность скрывалась в сложности и противоречивости личности Льва Толстого.

Дать вещь на большом тематическом развороте, показать Толстого во всей его сложности — эту задачу я себе и не ставила, так как она невыполнима.

Оформление органически вытекало из материала. Эту картину я делаю из ранних хроник, которые можно отнести к первым кинохроникам. Выбран мною этот материал сознательно. Несмотря на то, что хроник после 1912 года больше, я от них отказалась, так как именно хроники с 1897 по 1912 год совпадают по своему историческому и бытовому содержанию со временем последних лет жизни Льва Толстого.

Мною за два года просмотрено около миллиона метров хроники, и из отобранного материала смонтированы:

1. «Россия Николая II и Лев Толстой» (монтаж хроник 1897—1912 гг.).
2. «Падение династии Романовых» (монтаж хроник 1912—1917 гг.).
3. «Великий путь» (монтаж хроник 1917—1927 гг.).

Теперь я хочу снимать и монтировать сегодняшний день.

Итак, в картину о Толстом войдет материал с 1897 по 1912 год, киносъемки Толстого с 1906 по 1910 год. В эти годы и вводится зритель. Это годы казней Балмашова и Каляева; годы поражения революции 1905 года. Это период, когда в первые три месяца 1906 года были казнены без суда 679 человек. Это годы самой дикой реакции и произвола, и именно в эти годы наиболее вдохновенно проповедует Толстой непровинение злу — насилием, это период его выступления с «Не могу молчать», ухода и смерти накануне полного разложения монархии.

Все собранные мною куски имеют огромную историческую и кинематографическую ценность. Большая часть материала взята мною из архива Ленинградской фильмотеки Совкино. Все съемки относятся к 1897—1905 годам. Главным образом сняты на люмьеровской или на старой гомоновской пленках. Этот негативный материал пришлось обработать (перевести его на современную

пленку). Сделать это было трудно, так как пленка высохшая, эмульсия во многих кусках отстала. С этой задачей прекрасно справился лаборант нашей Московской Совкино-фабрики т. Кулыгин. Кинематографическое качество этих хроник зачастую очень высокое, так что они представляют огромный интерес не только как исторические кинодокументы, но и являются прекрасной наглядной историей кинохроники.

Убедительность подлинного, неинсценированного материала реально подчеркивает дух эпохи, показывает, где и в какой среде протекали последние годы Толстого. Этот материал сам по себе очень красноречиво вскрывает и помогает осознать и полное одиночество и обреченность проповеди Толстого. Задача такого показа продиктована мне самим материалом, и я хочу довести его до советского зрителя.

Куски с огромной силой должны показать временную «ценность» любой самой «боевичной» игровой исторической картины и никогда не изнашивающуюся и не стареющую во времени убедительность хроники.

Ведь борьба за неигровую фильм — это главным образом борьба за то, над каким материалом, создавая нашу революционную кинематографию, нужно работать. Это борьба за возможность создавать кино вещи не на воспроизводящем, а на подлинном материале, на материале, на котором зафиксированы подлинные куски нашей жизни. Это борьба за возможность работать в нормальных производственных и материальных условиях. Это борьба за квалифицированного и культурного производственника, сознающего значение работы на этом фронте. Это борьба за возможность создать новые методы работы, отличные от игрового, вытекающие из самой сущности неигрового кино.

И каждую свою работу над старыми хрониками я рассматриваю и как момент агитационный за хроникальные съемки, за неигровую кинематографию сегодняшнего дня.

1929

Неигровая фильма

У нас принято делить кинематографию на художественную и «культурфильму»[...]

В понятие «художественная кинематография» входят и такие «образцы» пошлости, как «Хромой барин».

Эту кинематографию обслуживают неплохо оборудованные кинофабрики, режиссеры, лучшие операторы, армия актеров, сценаристы, художники-архитекторы, бутафорские и другие мастерские.

На эту кинематографию тратятся огромные деньги.

Играть в жизнь, эту игровую жизнь переносить на пленку, из этого спекулятивного материала строить фильмы, которые должны эмоционально воздействовать и заряжать зрителя, — вот дело, которым серьезно заняты и высококвалифицированные киноработники, коленопреклоненно стоящие перед магией искусства. Мы считаем правильным называть эту кинематографию игровой.

Так называемой «культурфильмы» не существует. Ее придумали люди, не умеющие или не желающие правильно определить новый вид кинематографии. Реальностью же на сегодняшний день стала неигровая фильма, несмотря на свои незначительные успехи. Это произошло главным образом оттого, что требование фильмы, сработанной другим методом, чем игровая, является прямым ответом на наши задачи.

Работники неигровой фильма хотят по-деловому, реально участвовать в суровой стройке сегодняшнего дня.

Все технические свойства и возможности аппарата использовать так, чтобы нашу быстро бегущую жизнь во всем ее многообразии, во всей ее сложности понять, понять — зафиксировать на пленке.

Нам не нужны ателье, не нужны актеры, нам не нужны декораторы и бутафорские мастерские, не нужны сценарии. Нам ничему не учит художественная литература, цветовые и композиционные приемы живописных мастеров.

Реальный мир двух полушарий, реальная природная и техническая среда, вещи, реально действующие люди, события дня, происшествия и случаи, человек, овладевающий научными знаниями,двигающий вперед науку, человек, в героической борьбе подчиняющий все стихийные явления мира, — вот материал для наших кинопроизведений.

Собирать эти факты и из этих фактов организовывать вещи, социально связанные с наукой, техникой, педагогикой, с насущными задачами сегодняшнего дня,

вещи, агитирующие и пропагандирующие борьбу с нашими классовыми врагами, вещи, вскрывающие неудачи и удачи практики единственной в мире страны строящегося социализма, — вот наша задача.

Ничто не может быть убедительнее факта, научно проверенного и изобретательски, с ясной социальной-целевой установкой поданного.

Как быстро изнашиваются любые «боевики», сделанные лучшими мастерами игрового киноискусства, легко проверить, просмотрев сейчас продукцию этих мастеров, имеющую только пятилетнюю давность. Никогда не уничтожающуюся ценность неигрового материала лучше всего продемонстрировали мои три исторические документальные фильмы: «Падение династии Романовых», «Великий путь», «Россия Николая II и Лев Толстой». Только этот материал дал возможность воскресить эпоху царской России и героические дни в годы Октября и гражданской войны. Впервые в этих фильмах и был употреблен термин «монтаж документов». И если значение неигровых фильмов в 1929 году, после работ «киноков» Вертова, Кауфмана, Копалина, Свиловой, после моих исторических документальных фильмов, после «Шанхайского документа» Блиоха и Степановой, осознается всеми, то в 1921—1922 годах, когда «киноки» только получили возможность практически работать, а конструктивисты в журнале «Кино-фото», в «Зрелищах»¹ [...] проводили практически и теоретически свою установку на неигровую фильму, — это отнесено было в лучшем случае к «детской болезни левизны», в худшем — к демонстрации глупости. Так определяли эту установку и те люди, которые сейчас, кажется, искренне защищают документальную фильму[...].

...Все это на сегодняшний день не пройденный еще путь.

Нам говорят: снимающуюся человеческую натуру трансформирует вид аппарата в момент съемки. Нарушается естественность поведения. Зачастую приходится применять показ поведения перед аппаратом — значит, есть момент игры, игры плохой в сравнении с работой профессионала-актера. А потому снимайте актеров, пишите сценарии, разыгрывайте жизнь.

Это и делает так называемая «культурфильма», где рядом с подлинным научным опытом, рядом с реальными средой, вещами и событиями из всех сил потеют акте-

ры, потеет режиссер, стремящийся связать жизнь факта с игрой в факт. В результате полный разрыв. Игра рядом с фактом обнаруживает всю свою фальшь, и зритель перестает верить даже и фактам. А между тем полное доверие к тому, что пленка демонстрирует подлинные куски жизни, подлинные, научно проверенные опыты — необходимые условия, чтобы такого рода фильмы достигли своей цели. Наглядным примером могут служить наши фильмы по алкоголю, где вследствие эклектического метода никогда не может быть достигнута целевая установка этих фильмов — агитация против алкоголя. Или фильма «Аборт» и все другие «вроде», успех которых обуславливается теми же причинами, которые создают успех фильмам: «Девушки ищут пристанища», «За монастырской стеной» и всем «вроде», а также объявлением: «Детям и подросткам до 16 лет вход безусловно воспрещен».

И еще одна отличительная особенность всех почти «культурфильм». Это ничем не прикрытое любительство. Представление, что «культурфильму» можно стряпать, зная что-нибудь и как-нибудь, толкает на эту работу за немногим исключением людей или совершенно не имеющих никакой производственной квалификации, или делающих эти фильмы временно, в ожидании очереди получить возможность работать в игровой кинематографии.

Наши работники неигровой фильма, не имея еще в своих руках всех технических возможностей, которые есть уже на Западе, снимают реального человека в его повседневном поведении. Нас не пугает, что многих вид аппарата выбивает из их обычного поведения, так как, и позируя перед аппаратом, «играя», они демонстрируют себя, и каждая их «поза» является действенной характеристикой их личности. Работая над своими фильмами, я сознательно не срезала те моменты, когда человек, видя киноаппарат, готовится к съемке. Так, мною были показаны Родзянко, Керенский в «Падении династии Романовых», т. Дыбенко в «Великом пути», графиня Толстая в фильме «Россия Николая II и Лев Толстой». Все эти куски могут убедить и маловерных. Не «играют» люди, не изображают никому не нужных и всем известных «пап и мам», а готовясь к съемке, всеми своими движениями тела, иногда едва уловимой улыбкой, иногда статуарной неподвижностью, дают исчерпывающую кинематографическую характеристику самих себя.

Но и эти указания имеют только временное значение. Мы знаем, что рост современной техники (аппаратура, сверхчувствительная пленка, новые приемы и методы съемки, лабораторная обработка) открывает огромную возможность внедриться в самую гущу жизни, ничем не выбивая человека из его поведения.

Огромную роль для неигровой фильмы играет, конечно, выработка методов съемки. Нужна глубокая принципиальность, нужна убежденность, нужна изобретательность, и многое на этом пути будет преодолено, многое уже достигнуто.

Разительный пример: результат такой же убежденности дает блестящая операторская работа «кинока» Кауфмана. Огромная подвижность, зоркость глаза, ориентировка в любой среде, умение ловить самые характерные моменты поведения то путем скрытой съемки, то путем неожиданного налета на человеческую натуру дали возможность Кауфману снять такие убедительные куски, как девочка с бантом возле фокусника, людей пивной, просыпающегося беспризорника, девушку, срывающуюся со скамейки на бульваре, загс, плачущую женщину на могиле, роды (кадры «Человек с киноаппаратом»).

Эти куски, а также и картина в целом, сделанная Д. Вертовым, ярко демонстрируют, что даже и с нашими техническими условиями можно аппаратом брать жизнь во всем ее многообразии, нужно только убеждение и уверенность в своем деле, воля к преодолению всех сложностей этой работы.

Роль оператора в неигровой фильме и производственная связь его с автором фильма, дающим задание, иные, чем связь оператора и режиссера игровой фильмы. Тысяча неожиданностей, которых заранее нельзя предвидеть, — вот перед чем стоит оператор при любой, даже заранее организованной съемке. Только совершенное творческое содружество с автором фильмы дает возможность в самые непредвиденные моменты фиксировать аппаратом материал, который соответствует заданию всей вещи в целом.

Еще ответственнее роль оператора хроники, когда аппарат максимально быстро фиксирует случай, происшествия и события сегодняшнего дня. Уметь быстро ориентироваться, мысленно набросать съемочный план, выбирать для съемки акцентные моменты, отбросив все случайное, и ни на минуту не забывать, что снимать на

до с предельной кинематографической выразительностью, — вот чем должен владеть оператор хроники.

Отлична от режиссера игровых фильм и роль автора — организатора неигровой фильма. Отсутствие сюжетного сценария и покадровых режиссерских листов, которые и не нужны для неигровых фильм в силу специфических условий работы, восполняется проработкой плана, в котором необходимо точно сформулировать целевую установку задуманной к осуществлению кино вещи, с точным указанием съемочных тем, на которых автор строит кинозадание, и места, где съемки будут производиться. Все остальные попытки сфабриковать сценарий окажутся только тратой денег, так как нет и не может быть заранее учтенных положений, перед которыми может встать кинооператор. Окончательная тематическая конструкция вещи определяется последним монтажным куском уже в процессе организации материала. Таким образом, автор неигровой фильма является и своеобразным сценаристом своей вещи. Именно эта особенность диктует необходимость автору и оператору, раньше чем приступить к съемке, ознакомиться со средой, в которой будет происходить съемка, понаблюдать, где это заранее возможно, за человеком, который будет объектом съемки. Такие разведки необходимы, они дают возможность конкретно строить план и при неожиданностях в процессе съемки сразу учитывать изменившееся положение и проводить съемки в плане поставленного задания.

Автор — руководитель научной, технической, подсобной педагогической краеведческой фильма как при составлении плана, так и в процессе съемки должен работать в полном содружестве с ученым или научным работником той области, тема которой намечена к оформлению. Вот все эти особенности требуют от автора неигровой фильма профессиональной квалификации и необходимой изобретательности — политической грамотности, умения делать любую вещь социально значимой, требуют от автора необходимости стоять на уровне культурных задач, выдвинутых революцией.

Так же особенны и монтажные задачи неигровой фильма.

Целевая установка игровой фильма — довести ее до зрителя путем эмоционального воздействия — определяет и приемы монтажа. Для этой цели используются и классические приемы американского монтажа и новые при-

емы, связанные с подражанием литературе и живописи, а зачастую и голос трюкачества. Канонизирован крупный план и в наиболее «патетические» моменты — клеточный монтаж. Композиция кадра, проблема света все сильнее подчиняются чисто эстетической обработке. Этим отчасти и объясняется однообразный в последнее время для всех почти игровых картин прием работы неподвижными кадрами, так как движение, трансформируя кадр, нарушает отправную живописную композицию и отправной световой эффект.

Проблема монтажной формы неигровой фильма дело новое, как нова и сама по себе неигровая фильма. Никакой преемственности, никаких канонов она не знает.

Установка на факт, установка не только показывать факт, но и дать его рассмотреть, рассмотрев — запомнить, запомнив — осмыслить, дать пространство, дать среду, дать человека в этом пространстве и среде с предельной ясностью, работая фактами, собирать этот материал в такие смысловые, ассоциативные и широко обобщающие ряды, которые бы отчетливо доводили до зрителя отношение автора к показываемым фактам, вот монтажные задачи, которые стоят перед работниками неигрового или интеллектуального кино.

Над этим работают сейчас «киноки», определяя форму монтажа главным образом кинетической сущностью снимаемых фактов, и конструктивисты, тесно связывая проблему монтажной формы с целевой установкой вещи и с материалом, подлежащим обработке (функциональный метод).

Вот эти новые намечающиеся методы, как в приемах операторской работы, так и в работе автора неигровой фильма, во всей своей широте ставят вопрос о создании кадров работников. Авторы-руководители, операторы, монтажеры, лаборанты — вот в ком сейчас, как никогда, нуждается неигровая фильма. Нужно использовать опыт пионеров этого дела и создать при ГТК специальный курс по неигровой кинематографии. Такие попытки уже были — выступления неигровиков на двух заседаниях в ГТК в декабре 1928 года. На последних было предложено неигровиками организовать при ГТК индивидуальные мастерские и отделение при научно-исследовательском кабинете для исследовательской работы по неигровой кинематографии. Это дало бы возможность передать свой опыт и методы работы тому молодняку, который идейно

себя готовит на этот род работы; это же даст возможность подытожить и свой опыт работникам этого фронта.

Так же серьезно обстоит дело и с производственной базой. Действительность требует организации фабрики неигровой фильмы. На фабрике необходимо создать научно оборудованную фильмотеку. Съемочные лаборатории, экспериментальные кабинеты должны помочь наладить производство неигровой кинематографии. Нужно понять, что вместо актера нужна высокая техническая оборудованность съемочной и световой аппаратурой, нужна специальная пленка. Художественный совет должен состоять не только из администрации, режиссеров и операторов, а из представителей науки и техники, хозяйственно-промышленных и общественных учреждений и из персонально приглашенных общественников. Сценаристы, важно говорящие о монтажной кадровке сценария и нахождении стыка между неигровыми и игровыми кусками, своими сценариями не внесут плановость в работу и не помогут изжить любительство. Работники неигровых фильм должны быть в своей работе так же материально обставлены, как и работники игровых. Идея ленинской пропорции не должна быть отпиской, а реальной политикой проката. Только при этих условиях неигровое кино сдвинется с мертвой точки.

1929

К приходу звука в кинематограф

Новое изобретение — тонфильма — звучащее кино — взволновало всех киноработников.

Победа или поражение?

Работать, изучать или быть ярим противником?

Для работников неигровой фильмы сомнений нет. Мы знаем, что звучащая фильма и радиоэкранны дадут неигровой фильме возможность стать действительно наилучшим орудием международной связи.

Всю свою энергию мы хотим направить на то, чтобы овладеть изобретением, заставить его служить нам, не уступая завоеванных позиций немого кино.

Мы знаем, что все наши первые опыты обречены стать для будущих работников таким же «комическим» материалом, как первые кинофильмы для нас. Но мы сознательно идем на это ученичество, учебу, эксперимент.

Для нас, неигровиков, самое важное — это прежде всего научиться снимать подлинно звук, тон, голос, шумы и т. д. с такой же предельной выразительностью, с какой мы научились снимать подлинную, не инсценированную, действительную натуру.

Поэтому нас мало интересует то, что делается в ателье — в этих почти герметически закупоренных театральных коробках с микрофонами, усилителями и пр. Нас интересуют экспериментальные лаборатории научных работников — изобретателей и туда мы хотим в первую голову направить наших операторов и самих себя — будущих организаторов звука.

На сегодняшний день мы уверенно знаем только то, что звучащая фильма должна быть не акустической иллюстрацией [к фильму], что звук будет таким же органическим материалом, как и киноматериал, что в этой работе нас ждет целый мир замечательных открытий.

1929

Первые впечатления

В среде зарубежных киноработников — растерянность.

На самой большой германской фабрике «Нейбабельсберг» в разгаре производственного сезона почти приостановлены съемки.

Поступают также сведения, что Чаплин, Фербенкс, Мэри Пикфорд и другие временно ушли от киноработы.

Все выжидают...

Активно действующий авангард кинематографии переклюкает себя на новый путь работы.

Над кинематографией довлечет новое огромное изобретение т о н ф и л ь м — звуковое кино.

Изобретение, которым мы еще не знаем, как пользоваться.

Изобретение, приостановившее победоносное шествие «немого» кино.

Новое — техническое кино, сразу попавшее на Западе в руки спекулянтов и дельцов.

Победа и поражение одновременно.

Мне удалось видеть и слышать в Берлине почти все сделанные в Германии тонфильмы, а также две американских: «Субмарина» и «Поющий глупец».

Попасть на съемку в ателье, в лабораторию, получить исчерпывающие сведения от работников тонфильмы — нам, русским режиссерам, не удалось. Все это «святая святых». Все держится в секрете.

Мои впечатления относятся к непосредственному восприятию фильма с экрана.

Американские фильмы ярко свидетельствуют о том, как эксплуатируют дельцы это новое изобретение. И есть от чего прийти в уныние.

«Субмарина» — средняя американская любовная фильма с хорошо снятыми сценами гибнущей подводной лодки. Тонирована после монтажа. Музыкальное сопровождение, гул матросских голосов, стуки и шумы — органически не связаны с вещью в целом. Тон — металлический, оглушительный, не чист.

Во многом замечательный «Свадебный марш» Строгейма, тонированный в Германии после монтажа, убит тоном. Оглушительным и грубым звучанием убита вся тонкая ирония фильма. Германские фильмы еще ниже по чистоте звука, чем американские.

Отдельно нужно упомянуть о небольшом реву. Автор этой фильма делает попытку подойти к тону так же, как мы подходим к материалу съемки. Он пытался снять звук не только как акустическую иллюстрацию действия. Он сделал попытку снять и монтировать звук так, что последний становится таким же органическим монтажным материалом, как и кинематографический материал. Таким образом, не упрощается и не сводится к голому примитиву кинозадание. Кое-что ему, безусловно, удалось.

Вот почти все.

Есть от чего, повторяю, прийти в уныние. Но уныния нет. Это не поражение, а неправильное использование.

Тонфильме, безусловно, принадлежит будущее.

Несколько десятилетий труда и изобретательства ушло на то, чтобы создать сложный, отчетливый и отличный от других видов художественного труда язык кино. Десятилетия ушли на то, чтобы создать монтаж — основное организующее свойство киноведи.

Но в несколько месяцев хотят завоевать новое изобретение и заставить его служить нам. Сразу поставили себе огромные задачи. Решили — даешь тонфильму на две тысячи метров!

Это в корне неправильно.

Квалифицированные работники кино прекрасно понимают значение учебы и овладения методом. Мы не должны по-любительски подходить к работе над тонфильмой. Нужно учиться. Уйти в лаборатории, в эксперимент, изучить технику, научиться снимать и монтировать звук и тон с такой же предельной выразительностью, как мы научились снимать и монтировать действующую натуру, — вот путь нашей работы.

Надо ставить себе небольшие задачи и изобретательски их разрешать.

Не унывать при неудачах — они будут неизбежны.

Растерянность киноработников игровой кинематографии паники в рядах неигровиков не создает. Мы уверены, что величайшие изобретения — звучащее кино и радиоэкран — всю культурную киноработу ставят на новую, высшую ступень развития кинематографии, которая должна стать наисовершеннейшим орудием народной и международной связи.

1929

Йорис Ивенс

С Запада, где процветает игровая, развлекательная фильма, из Голландии — страны, где совсем нет своей кинематографии — приехал к нам Йорис Ивенс с незначительным количеством роликов, чтобы показать нам свою работу, узнать наше отношение к ней, а главное — познакомиться вплотную, на месте, с единственной во всем мире революционной кинематографией Страны Советов.

Он заявил себя принципиальным сторонником документальной фильмы и подтвердил свою установку работами.

У нас документальная фильма служит целиком пропаганде и агитации борьбы за социализм и социалистический строй. Мы стремимся создать вещи, социально связанные с наукой, техникой, педагогикой, с насущными задачами сегодняшнего дня. Значимость неигровой фильмы принята Агитпропом ЦК, утверждена постановлением Совнаркома. Центральное место занимает сейчас создание мощно работающей фабрики неигровой фильмы, или, как у нас ее еще называют, «агитпросветфильм». У нас целый ряд работников с энтузиазмом работает на этом

фронте. С точки зрения нашей установки на документальную фильму и хочется рассмотреть продемонстрированные работы нашего зарубежного товарища. Он — оператор и автор своих фильмов. Работает кинемой. Он показал нам фильмы главным образом на строительные темы — «Зюдерзее», «Сваи», «Мост» и киноэтюд «Дождь». Из всех этих фильм только одна «Зюдерзее» имеет четыре части, остальные небольшие фильмы длиной в триста-четырееста метров. Казалось бы, совсем мало. Однако все эти работы стоят того, чтобы их серьезно разобрать.

Прежде всего Ивенс показал большую культуру операторской работы. Кинама в его руках оказывается совершенным орудием съемки. Предельная четкость в показе фактуры снимаемых им объектов, подвижность аппарата, умение функционально, не отрываясь от поставленной цели, брать действительно снимаемый материал, исходя из целевой задачи всей вещи в целом, с предельной выразительностью строить кадр — вот отличительные черты его операторской работы. Никакого трюкачества. Никакой красоты ради красоты. Его съемки напоминают работу нашего оператора Михаила Кауфмана. Пожалуй, съемка Ивенса отличается большей суровостью.

Как автор своих фильм, Ивенс отличается правильным выбором снимаемых объектов. Его восприятие человека, всяческой природы, технической и природной среды отличается зорким и точным глазом. Он крепко стоит на земле, умно разбирается в происходящих перед ним процессах, умеет не только видеть, но видимое перенести на пленку так, что все явления, демонстрируемые на экране, воспринимаются так, как они протекают в жизни. Несмотря на сложные приемы съемки и порой сложную монтажную обработку материала, он дает с экрана восприятие сгустка подлинной, не «кинофицированной» жизни. Трудовые процессы, поведение человека, мощь индустриальных сооружений заражают именно этим восприятием подлинности, а не съемочным и монтажным трюкачеством, уничтожающим реальность мира, в котором мы живем и действуем. Это одно из наиболее ценных достоинств работы Ивенса. Его работы слабее наших из-за отсутствия социальной значимости, но фильма «Зюдерзее» говорит за то, что и это Ивенс преодолет и сумеет так же внятно социально осмыслить материал, как внятно он его снимает[...]

«Зюдерзее» выполнена по заказу профсоюза строителей Голландии и демонстрирует работу по осушке внутренних морей. Заказчики поставили ему условие: не снимать бытовых сюжетов. Ивенс, раньше чем приступил к съемке, некоторое время жил среди рабочих с аппаратом, знакомился с ними, рассказывал им о целях и задачах своей фильма, отмечал те процессы, которые он хочет снять. Рабочие привыкли к нему и к аппарату, и только тогда Ивенс приступил к съемкам. (Товарищи неигровики! Мы должны завоевать и для себя возможность так работать. Это внесет четкость в съемочные планы, сэкономит огромное количество пленки, подымет качество нашей продукции.)

В «Зюдерзее» сильнее всего показ тех моментов строительных работ, где рабочие голыми руками, с нечеловеческим напряжением мускулов, обливаясь потом от тяжести, по колено в воде, борются со стихией моря и побеждают клочок за клочком море для земли. Без всяких агитационных подписей эта фильма вызывает вопрос: для чего, для кого эта изнурительная работа? Кто хозяин? И автор достигает того, что рядом с видимыми процессами труда родится этот строй мысли и делает эту фильму замечательным кинодокументом — голландской «Дубинушкой».

Только заядлые эстеты способны воспринимать «Мост» и «Дождь» как вещи чисто формального порядка. У нас в кино в определении формализма происходит невероятная путаница, причем критерий обвинения в формализме резко меняется в зависимости от того, какая фильма оценивается — игровая или неигровая. На днях в Доме печати я видела фильму режиссера Охлопкова «Путь энтузиастов». В ней живые люди превращены в ходячие символы. Их не берет ни вода, ни огонь, ни пуля. Действуют и говорят они главным образом на фоне неба с быстро бегущими облаками. О всей нашей сложной эпохе, о наших суровых и героических буднях, о нашей стройке, о новой жизни нам, реально участвующим в ней людям, рассказывают символически. Фильма превращается в конце концов в детскую, не очень умную игру, в которой взрослого и, право, умного зрителя насильно заставляют участвовать. На все это Охлопковым потрачена уйма выдумки, таланта, изобретательности. Все это подается как заявка на новый вид политической фильмы и оценивается выступавшими на просмотре

критиками как новый этап в революционной кинематографии. И ни слова о формализме. Но стоит автору документальной фильма, в которой нет еще никаких традиций, где каждый участок завоевывается заново, где, работая, мы учимся и овладеваем и методом съемки и методом организации материала, проявить малейшую изобретательность в передаче природной и человеческой натуры, технической среды, как сейчас же он объявляется формалистом или, в лучшем случае, подражателем игровой фильма. Между тем каждый работник неигровой фильма стремится научиться фиксировать окружающий нас мир с предельной кинематографической выразительностью и четкостью. Мы никогда от этого не отказывались.

«Дождь» (авторы Ивенс и Франкен) демонстрирует большое мастерство в передаче реального, подлинного, природного явления. Овладев этим мастерством, Ивенс безусловно придет и к целевому его использованию. Лучшим доказательством органичности фильм «Зюдерзее», «Сваи» и «Мост» служит резолюция инженеров-строителей после просмотра в Москве в Деловом клубе. Они выразили желание, чтобы наши фильмы, демонстрирующие индивидуальные конструкции и строительные процессы, вообще делались бы с таким же пониманием материала, как это выполнено в работах Ивенса.

Работники неигровой фильма рады были узнать, что наша фабрика приглашает Ивенса к нам работать. Это лучший залог тому, что большой мастер документальной фильма станет и мастером революционной документальной кинематографии.

Залогом этому служат факты. Самое сильное впечатление Ивенс вынес из Музея и Дома Красной Армии. Он ясно осознал, что Красная Армия — армия классовая и могущественный страж рабоче-крестьянского государства.

Ивенс считает, что наиболее правильную оценку и критику своим фильмам он получил в клубе рабочих-строителей.

Эти факты больше всего говорят о том, что сам Ивенс хочет работать у нас.

1930

[О творческом методе]

Сегодня действительно не совсем обычный просмотр фильма, и необычность эта своеобразная. Я очень аккуратно и очень ревностно, как член АРРК, посещаю все просмотры и смотрела за этот год очень ответственные картины — игровые, неигровые, которые имели и свои достоинства и недостатки. Были картины крупных мастеров, которые, как будто, казалось, недостаточно отвечают той установке или тем проблемам, которые должны были разрешать. Но те упреки, которые раздались тут в отношении неигровой фильма, для меня были совершенно неожиданными. Так вообще просмотр [проводить] нельзя. Я не знаю почему тов. Сутырин решил, что никто из нас не будет выступать. Этого никто не говорил. Почему мы должны были выступать первыми обязательно? Ведь каждый работник игровой фильма представляет из себя — что ни работник, то направление, каждый из работников игровой фильма имеет своих последователей. И вот, когда тут были просмотры игровых картин, то с этой трибуны не раздавалось: обязательно выступайте Пудовкин и все те, которые работают методом Пудовкина, и т. д. По-моему, так вопрос ставить нельзя.

По существу картины. О «банкротстве и тупиках». Мне кажется, что «тупики» и «банкротство» сказались в этом году не только на работах так называемых неигровиков, но и на всем фронте кинематографического искусства. Думаю, что в такой момент надо серьезно отнестись как к удачам, так и к неудачам. Ведь сейчас как будто бы договорились на последней конференции, что значение агитпрофильмы колоссальное. Кроме того, сколько бы не закрывали глаза и не говорили о порочности или непорочности игрового метода, 90 процентов агитпрофильм делается неигровым методом. Поэтому сугубо внимательно нужно относиться к работам агитпрофильм. Работа тов. Кауфмана — это работа именно этого участка. И мне кажется, что к ней нужно относиться не с точки зрения нападков на неигровую фильму, а с точки зрения того, как она достигает поставленной цели. Кроме того, сейчас, когда выброшен лозунг и партией и РАПП о том, что на экране мы хотим видеть подлинных ударников, подлинную жизнь, подлинное строительство и конкретных героев с именем, отчеством и фамилией, роль неигровой фильмы достаточно актуальна и значительна.

И вот, поэтому можно было бы действительно серьезно, очень по существу и с пользой разобраться в том, что сделал тов. Кауфман.

Какие достоинства и недостатки этой фильма? Есть одно огромное достоинство — она прекрасно снята. Прекрасно снята именно в методе неигровой фильма, потому что тов. Кауфман овладел методом съемки реальной действительности, реальных людей, реальной среды, и делает он это с огромной виртуозностью.

Как эта фильма скомпонована, как разрешена тема? Тут меня не все удовлетворяет, и думаю, что это беда не только неигровиков, но это беда всей советской кинематографии за этот год.

Нужно говорить о недостатках всей советской кинематографии, которыми в одинаковой мере страдают фильмы и Вертова, и Кауфмана, и Пудовкина. Все мы недостаточно овладели методом диалектического материализма. Овладев этим методом, как неигровики, так и работники игровой фильма смогут покончить с теми недочетами, неуглубленностью и «тупиками», о которых здесь говорили.

1931

О фильме „Сегодня“

То, что происходило с картиной «Сегодня», выходит из рамок простой критики этой картины. И сегодняшний просмотр в АРРК для меня лично — чрезвычайно важный и ответственный просмотр.

Что такое «Сегодня»? Это политическая фильма, сделанная на конкретном материале нашей действительности. Ее следует критиковать за целый ряд ошибок, которые я и сама прекрасно ощущаю и знаю. Но при этом не нападать и опорочивать тот метод, который я применяла. Метод тут ни при чем.

Для чего и для кого я делаю свои фильмы? Я делаю свои фильмы для массового зрителя, и поэтому все замечания в этом плане будут мною серьезно учтены и приняты.

Как делалась эта фильма? Отчего у нее целый ряд ощущаемых и мною недочетов?

Фильма сделана на материале подлинных фактов, подлинных событий и происшествий. Можно ли считать, что эти факты просто показаны, что это обезличенные

монтажные куски, как говорит тов. Сутырин. Я считаю это неверным. Факты все датированы. Показаны не только факты, но показано и мое отношение к ним.

Не два года тому назад, а год, я выехала для приобретения материала в Германии. Мною было просмотрено огромное количество и отобрано только 1600 метров. Из этого материала Союзкино приобрело только 700 метров; наиболее важные и ценные съемки сюда не вошли. Союзкино считало, что платить 10 марок за метр негатива, очень ценного, очень актуального,—дорого, а вот купить «Песнь моряка» — это недорого, это можно.

Вся картина в том виде, в каком она сейчас, стоила 39 тысяч. Во время работы над картиной смета была очень значительно сокращена. Что это значит, когда в процессе работы сокращается смета? Это значит, что пришлось отказать от целого ряда съемок: от Донбасса, Сельмашстройа, ночных съемок Москвы. Таковы производственные условия, в которых создавалась эта фильма. И только потому, что у меня не было достаточного материала, целый ряд моментов мне не удалось довести до полной их силы звучания.

Тов. Сутырин говорит, что название фильма «Сегодня» неправильно. Фильма была готова к партсъезду, но она пролежала пять месяцев. Документальная фильма под названием «Сегодня» лежит пять месяцев! Это, конечно, неправильное, недопустимое положение. Это огромный срок. Я бы сейчас целый ряд кадров построила, может быть, совершенно иначе, иначе бы организовала материал, его поиски.

Почему я отстаиваю это название? Я считаю, что фильма, сделанная на материале фактов, с годами не теряет своей значимости. После названия «Сегодня» у меня идет объяснение — это кинорепортаж, это факты 1930 года. И если эта фильма будет просмотрена через пять, шесть, десять лет, то ценность документов, которые мне удалось собрать, безусловно будет увеличиваться.

Как можно сейчас, через пять месяцев, говорить: то неверно, это неверно, это не так и проч. Была возможность дать эти указания, и я бы приняла все это к руководству и исполнению. Тогда все можно было бы исправить, и эти указания не отразились бы так катастрофически на участии, по существу, полезной и политически значимой фильма.

1930

Не только большой мастер, но и изобретатель

Все выступающие находят, что «Иван» — огромное произведение искусства и вместе с тем неудача. Я не понимаю, как может быть подлинное произведение искусства неудачей мастера. Я считаю безоговорочно, что «Иван» — удача, удача не только замечательного мастера, каким является Довженко, но удача нашей советской кинематографии.

Каждый творческий работник кинематографии обязан сказать свое слово об «Иване» и этим помочь «Ивану» занять на советских экранах то место, которое ему по праву принадлежит.

«Иван» — это не дискуссионная фильма, какой многие хотят ее представить, — это событие, и мне хочется коротко объяснить, почему я, являясь принципиальным работником неигровой фильма, так отношусь к «Ивану».

Для меня появление «Ивана» является органическим продолжением всего творческого пути Довженко. Это продолжение линии «Звенигоры» и «Арсенала» («Земля», на мой взгляд, стоит особняком). Это долго и сложно объяснять. Сейчас мне не хочется тратить на это время.

Что такое «Иван», и в чем особенность судьбы «Ивана», и в чем особенность Довженко? Наша советская кинематография — это великая кинематография. У нас есть большие, подлинные, замечательные мастера, и среди этих больших, подлинных мастеров особый путь, особое место в игровой фильме занимают Довженко и еще один мастер — Эйзенштейн.

Они не только замечательные мастера, они изобретатели. И учесть Довженко в фильме «Иван» — это учесть его изобретения.

Что же изобрел Довженко в этой фильме, и чем, с моей точки зрения, эта фильма замечательна? О том, что Довженко прекрасно умеет работать с актерами, о том, что он умеет замечательно снимать природу, — об этом не нужно говорить после всех работ Довженко. Мы давно знаем, что в этом плане он большой мастер. Мы знаем, что он может остро, очень аттракционно подавать отдельные эпизоды. И поэтому линия прогульщика, кото-

рая всем так нравится, это только очередная демонстрация обычной острой работы с большой выдумкой над тем или иным эпизодом.

Победа Довженко в «Иване» в том, что он первый и впервые взял негероя Ивана и сделал этого негероя центральной фигурой фильма.

О героях советская кинематография уже дала и еще больше даст значительных картин. А сделать заявку и поставить темой картины негероя, одного из 162 миллионов, ничем не замечательного Ивана — это ново, трудно и ответственно.

Тов. Шкловский считает, что сделать фильм о ничем не замечательном Иване, у которого нет биографии, нельзя.

А я считаю, что самое замечательное, что есть в Иване, — это его новая биография. По-разному можно понимать биографию. Довженко мог показать, как Иван любит и многое другое в этом роде. В «Земле» в лунную украинскую ночь, когда убивают героя фильма, обыкновенные Иваны, застывшие, стоят с молодыми девушками. Иваны любят, и их любят. И вот этот Иван пришел из деревни на Днепрострой и попал в такую переделку, к таким учителям, в такую школу, что биография Ивана начинает заново писаться историей. Мне это кажется темой новой, своеобразной, очень острой и целеустремленной.

Кто-то сказал, что Довженко очень любит «Ивана». Я этого не вижу. Он с любовью показывает людей, строящих социализм, людей, которые ведут Ивана, которые доводят Ивана до партии, до школы. Повторяю — это большая, нужная, целеустремленная и прекрасная тема, волнующая тема, тема, сделанная выразительно, скупой, сурово. Довженко — не только большой художник, он к тому же искренний человек. На сегодняшний день он сказал об Иване все, что мог сказать. И мы должны радоваться, что большой мастер подошел к большой и трудной теме и своей работой сделал заявку на новую тематику.

Несколько слов о критиках. Тов. Шкловский говорил о том, что «Иван» — это неудача. Одной из причин неудачи он считает то, что Иван непонятен широкому зрителю. Шкловский рассказал много замечательных вещей о том, как Пушкин был непонятен своей эпохе. Он мог бы взять более близкий пример. Совсем не так давно

говорили о непонятости Маяковского. Поэтому на сегодняшний день критик не имеет права говорить: «Это большое произведение искусства, но это не удача». Это непонятно. Задача критика на сегодняшний день — делать погоду. Вышло замечательное произведение искусства большого мастера, а вы мобилизуйте себя и помогите своим пером, чтобы временно непонятное скорее стало понятным.

1932

То, чего нет

В условиях кинофабрики до сих пор выходило так, что я никакого участия в разработке тематического плана не принимала.

А между тем я считаю, что темплан может и должен быть составлен не так механически и сверху, как это делалось до сих пор.

В составлении тематического плана должны принимать участие творческие работники. Это очень важно, но еще более важно, чтобы и руководство творчески работало над составлением тематического плана.

Я думаю, что именно тем, что эти условия до сих пор не соблюдались, и объясняется наша неподготовленность к XV годовщине Октябрьской революции.

Боюсь, что у нас к этим историческим дням просто-напросто приурочены выпуском очередные фильмы, а специальных фильмов для Октябрьских торжеств и во имя Октября не создавалось. А казалось бы, что это и должно было быть ответственной и важной принципиальной установкой в составлении тематического плана прошлого года.

1932

Тема моей речи

Я хочу рассказать о том, как я делала свою картину.

Что такое «КШЭ»? Для меня это была тема о комсомоле для комсомола, чтобы показать, как работает комсомол на самых ответственных участках — на электрификации. Чтобы весь многомиллионный комсомол ясно себе уяснил, что такое электрификация в строительстве. Вот основная тема этой вещи[...]

Второе. Для меня эта вещь абсолютно органически связана с моими предыдущими вещами, так как это были картины о людях, которые в целом комплексе материалов дают отчетливое представление об эпохе. Это относится к картинам «Падение династии Романовых», «Великий путь» и «Толстой».

Переломной вещью была картина «Сегодня». Когда я подошла к картине «КШЭ», основной моей задачей было показать реально действующих людей и комсомольцев, работающих на этом участке. Это было темой моей речи, темой очень трудной и сложной для меня как для мастера, потому что до сих пор я работала с материалом готовым, а на этой картине я пробила себя как человека, которому нужно ловить и запечатлеть реальных людей.

Говорят, что это неправильно драматургически развитая вещь. Я не знаю, о какой драматургии идет речь. Я думаю, что не о том построении, как должна быть построена драматургия игровой кинематографии. Я лично считаю, что и «Падение династии» и «Толстой» у меня абсолютно правильно драматургически разрешены. Правда, тогда у меня был арсенал снятого материала. Здесь надо было снимать, а я была страшно ограничена пленкой, между тем она особенно необходима, когда работаешь не с актерами, а с людьми, с которыми нельзя прорепетировать.

Почему я считаю, что эта вещь драматургически правильно построена? Мне кажется, что моя картина имеет очень целеустремленный тематический разворот — от завода-поставщика до потребителя. И эта тема разрешена. Я не знаю, почему считают, что ДЗОРАГЭС — это эпизод, включенный неорганично. Я хотела показать, как электрификация работает в самых отдаленных концах строительства, и мне кажется, что это включено органически и правильно.

Меня взволновало в выступлении тов. Козинцева его обвинение в супрематизме.

Абстрактных кадров я почти не вижу у себя в картине, кроме одного, когда у меня после вечерней Москвы мелькают электрические лампочки. Это было в Международный юношеский день. Я тщательно готовилась к монтажу, и мне трудно было удержаться, чтобы это не снять. Мне казалось, что этот пробег электрических лампочек поставит какие-то настоящие точки и, как Шкловский говорит, покажет Москву через десять лет. Все

остальное чрезвычайно органично, и никаких чисто монтажных комбинаций я себе не разрешала.

Тов. Козинцев говорил о живых людях. Конечно, нужно делать картины о живых людях и не очень нужно задумываться над сценарием, когда речь идет о неигровой фильме; когда работаешь с подлинным человеческим материалом, с подлинными фактами жизни, совершенно не нужно писать сценарий. Целый ряд вещей в процессе съемки до того драматургически осмысливается, что ни один сценарист такого сценария не напишет. Работа с живыми людьми заставляет к вопросу съемки подойти чрезвычайно углубленно.

Следующая вещь, которую я буду делать, это фильма о четырех женщинах. Мне хочется возле каждой женщины пожить с аппаратом два-три месяца. Из этого может получиться картина о подлинных людях. Я хочу взять как будто бы узкую тему, но эта тема тоже органически связана с моими предыдущими работами.

Я действительно сделала, должно быть, автобиографическую вещь. Почему это так получилось? Снимая картину, я была чрезвычайно взволнована тем, что мне надо было снимать эпизоды социалистического строительства, которые должны отразить нашу замечательную эпоху. Это меня настроило оптимистично и даже лирично.

Снимая любой эпизод, я гораздо больше времени тратила на подготовку к съемке, чем на съемку. Митинг на заводе был нами снят за 40 минут. Катю Парамонову, которую мне пришлось переснять, я снимала минут 25. Так же мало времени у меня было для съемки большинства эпизодов.

Что меня поразило на заводе? Шла напряженная работа по выполнению промфинплана, а в перерывах все время звучала музыка, пение, выступали краснофлотцы. В цехе стояло пианино, и комсомольцы в перерыве играли и пели. Меня поразило то, что все время играл оркестр. Вам кажется, что я это субъективно передала, а на самом деле так и было. На заводе, несмотря на напряженную работу, в перерывах все время играют и поют.

На Днепрострое вначале нашу бригаду встретили очень плохо. Мне пришлось преодолевать это, так как работать без органической связи с бригадами и комитетом комсомола было невозможно. На комитете план моей

работы был всесторонне обсужден и принят очень горячо. При участии комсомола весь Днепрострой у меня был снят всего за девять дней.

Когда комсомол не только хорошо принял этот план, но и одобрил его, я была взволнована и даже горда, особенно когда комитет комсомола Днепростроя поручил нашей бригаде продвинуть выпуск турбины, когда мы будем на заводе. Мы немножко запоздали с приездом — турбина была уже готова, но был целый ряд недоделок, и мне пришлось очень многое сделать в этом отношении. У меня началась большая работа с комсомолом завода. Я настаивала на том, чтобы вскрыть все то, что помешало выпуску турбины. Комитет комсомола по-большевистски отнесся к этому заданию. Получилось совершенно замечательно — и тогда, когда говорит мастер Савельев, и та взволнованность, с которой говорит Климов. Я считаю это потрясающим документом сегодняшнего дня. Это целая биография электрошефства, и больше ничего не нужно было делать, ни подписывать, ни объяснять, и я ощутила это как победу, под которую можно давать музыку.

Теперь относительно лампочек. Комсомолка Парамонова из лампового цеха — это совершенно замечательный человек. Парамонова говорит, что мы перегоняем Америку, даем столько-то лампочек, она говорит, что мы овладели техникой, и написала книгу, как делать лампочки. — А теперь, — говорит она мне, — посмотрите, как мы работаем... Именно это мне хотелось показать. Это совершенно потрясающий ритм работы — мелькают руки. Она улыбается, успевает даже говорить. И это так радостно, просто и легко. И вместе с тем это такой целесообразный труд, потому что они свободны, потому что нет часов и надсмотрщиков, потому что они знают, что отвечают за выполнение программы. И вся эта легкость невольно приводит к тому, что получается вальс. Попов посмотрел это, и получилось, что он написал вальс, который абсолютно смонтировался с этими кусками.

Может быть, это субъективно, но это моя автобиография, я так видела эти вещи.

Наша эпоха так грандиозна, так замечательна и так велика, что нечего бояться, что Шуб снимает сейчас факты и субъективно их монтирует. Субъективизм, лиризм, эта необычайная моя настроенность, мое органическое участие в этой эпохе моими работами; если они будут

целеустремленны, тогда я научусь говорить голосом того класса, для которого и вместе с которым я хочу работать. И я думаю, что этой субъективности бояться не надо.

1933

Хочу делать фильму о женщине

Целый ряд товарищей спрашивает меня, что я собираюсь делать.

У большинства почему-то сложилось убеждение, что делать я буду игровую фильму по заранее разработанному сценарию, с участием актеров, со съемкой в павильоне. И замечательно, что многие, ругавшие меня за документализм, не дождавшись моего ответа, говорят приблизительно так: «А знаете, все же жаль... у вас был свой стиль... своя дорога....» и пр.

В одном товарищи правы. Я наметила для себя работу, во многом отличающуюся от предыдущих моих работ. Я оставляю в стороне мои монтажные исторические фильмы. Там конструкция вещи была закономерна и органически диктовалась спецификой обработки уже заранее заснятого документального материала. Две последние мои работы «Сегодня» и «КШЭ» отчетливо показали мне, что беда не в документализме, не в методе, являющемся якобы тормозом для создания полноценной художественной вещи. «Беда» моих последних работ общая с целым рядом работ игровых режиссеров, но на документальном материале с большой силой ощутимая.

Это отсутствие четкого, образного, драматургически напряженно-целостного развития действия.

Отсюда — блеск каждого эпизода в отдельности и отсутствие органической, волнующей связи в целом.

Что же нового в плане творческих заявок я собираюсь внести в свою новую работу «Четыре женщины»?

1. Мое глубокое убеждение, что индивидуальный герой может быть темой и неигровой фильму. До сих пор мыслилось, что только действия коллектива в моменты его организованных или стихийных выступлений могут быть темой неигровой фильму. У меня будут четыре героини. У каждой своя биография, свой путь борьбы и становления, и вместе с тем это будут представительницы миллионов женщин нашей новой жизни.

2. До сих пор считалось, что неигровая фильма лишена возможности драматургически развернуть события, лишена возможности правильно развернуть внутри себя фабульную конструкцию фильма. Отсюда ее недоходчивость до широкого зрителя.

В своей новой работе я делаю попытку построить фильму на сквозном сюжете. Это не значит, что мне нужен канонический игровой сценарий с заранее продуманным построением.

Жизнь во всей ее сложности противоречий ежедневно, ежечасно создает бесконечные драматические положения и чрезвычайно неожиданно и изобретательно разрешает их.

Я беру на себя смелость в своей новой работе так построить и связать между собой отдельные эпизоды, чтобы в целом это являлось единым драматургически развертывающимся действием.

3. Я хочу сделать фильму о женщине, потому что это даст мне возможность затронуть тему любви, рождения, смерти. Эти темы, неинсценированные, могут явиться необычайно сильным, эмоционально воздействующим материалом и вместе с тем глубоко новым приемом демонстрации подлинных людей наших дней, нашего нового развертывающегося быта.

4. Я хочу сделать фильму о женщине, потому что эта тема с предельной убедительностью может продемонстрировать, что только пролетарская революция, новые условия труда, новая социальная практика окончательно сбрасывают со счетов истории «женский вопрос». После выступления тов. Сталина на колхозном съезде, после его слов о женщинах-колхозницах — тема о женщине ощутилась мною, как тема на сегодняшний день важная и нужная, а это лучший стимул для работы, и работать мне хочется с особенной силой.

1933

В порядке напоминания

[...] Хочется сказать несколько слов о своих опасениях. Боюсь, что по примеру предыдущих дискуссий вопросы о путях развития неигровой фильмы, вопросы о путях развития советской хроники — ответственного участка советской кинематографии — будут или забыты или

им будет посвящено несколько невинных и серых выступлений. А между тем на фабрике хроники царит сейчас принципиальная беспринципность. Руководство, правильно усвоив, что работа над хроникой — это творческая работа, что работа хроникера в процессе съемки — это художественный труд, пришло к совершенно неверным выводам о методах работы, беспринципно занимаясь инсценировками и съемками игровых вещей, съемками неквалифицированными и непрофессиональными в условиях фабрики хроники.

Нужно спешить снимать нашу сегодняшнюю живую действительность, нужно спешить снимать подлинных людей — героев исторической стройки, нужно спешить снимать их суровую, героическую ежедневную борьбу за светлое будущее, за грядущие дни, потому что нет силы более воздействующей, чем сила факта, поданного изобретательно, с ясной целевой установкой.

Установка же, отношение к показу фактов сегодняшнего дня, должна быть целеустремленна, классово направлена, партийна.

Снимается ли для работников неигровой фильма вопрос о кинодраматургии? Ни в какой степени.

Для неигровой фильма не нужен канонический игровой сценарий с участием актера, с заранее придуманными событиями.

Жизнь во всем ее многообразии, сложности, противоречивости ежедневно, ежечасно создает такие положения, которые могут явиться выразительным материалом для драматургического построения неигровой вещи.

Нужно только творчески изобретательно уметь отбирать и снимать подлинные явления нашей жизни, не выдуманных, а подлинных героев. Надо научиться показывать их мысли и чувства и отобранный материал, отобранные эпизоды нашей действительности связать между собой так, чтобы в целом это являлось единым драматургически развернутым действием.

Известное сходство приемов игровой и неигровой фильма не должно вводить в заблуждение насчет существенного различия между ними.

Ставя себе одни и те же задачи и цели, каждая из них обязана работать совершенно иными выразительными средствами.

Хочу работать

В редакцию газеты «Кино»
и одновременно ответ тов. Кацману

В последнем номере газеты «Кино» напечатано открытое письмо ко мне за подписью тов. Кацмана. Примечания редакции к этому письму я нигде не обнаружила. Это дает мне право думать, что точка зрения тов. Кацмана — точка зрения редакции.

Прежде всего «О темпах творчества и о темпах нашей действительности», как ставит вопрос тов. Кацман. Правильнее было бы применительно ко мне сказать: «Творческие заявки и сроки их осуществления». Несколько справок.

Верно, что желание работать над фильмом, посвященной советской женщине, возникло у меня еще в 1930 году. Заявка была дирекцией фабрики принята, но вслед за этим последовало очередное настойчивое предложение делать игровую актерскую фильму. Таким образом, фильма о советской женщине отпала. Предложила делать «Магнитогорск», но и эта тема была поручена режиссеру, согласившемуся сделать фильму наполовину документальной, наполовину игровой. Кстати, настоящей фильму, посвященной этому замечательному строительству, мы так и не получили, а я имею смелость думать, что мне такую фильму удалось бы осуществить. Пришлось много сил, времени и энергии затратить на то, чтобы получить возможность снимать по заданию ЦК ВЛКСМ звуковую фильму «КШЭ». Тема о Беломорском канале прошла мимо меня потому, что я в это время снимала эту большую ответственную фильму. Таким образом, закончив «КШЭ», а не сидя без дела, я снова вернулась в 1932 году к теме о женщине.

Тов. Кацману следовало бы знать об этом, так как я несколько не сомневаюсь, что самое искреннее желание направить на правильный путь «заблудшегося» мастера продиктовало ему это письмо.

Сейчас мною сделаны три заявки. Для одной заявки я имею уже почти готовый сценарий, почему «почти» — объясню ниже.

Утверждаю, что при правильном использовании меня я могу в течение двух лет дать три фильму.

К ноябрю 1934 года могу сделать большую фильму, посвященную ДВК, демонстрирующую, какими быстры-

ми шагами идет вперед Дальневосточный край, как преобразуется экономический облик края, как выявление и использование всех огромных естественных надземных богатств края превращает ДВК в богатую и цветущую область, в аванпост социализма на берегах Тихого океана. Нужна сейчас такая фильма? Думаю, что нужна, и очень. Кроме того, попутно обязуюсь посылать информационный материал о крае для хроники.

С 1935 года я целиком бы включилась в работу по картинам «Москва—Волга» и «Женщина и репортер» (рабочее название фильмы). За это время хроника предварительно накопила бы материал и по моим заданиям. Как всем известно, я никогда не отказывалась от использования архивов хроники. Как видите, тов. Кацман, никакого опаздывания не было бы, если бы было правильное и своевременное использование. На деле же все три мои заявки пока не утверждены. Время идет. Сроки отодвигаются — возможность осуществления этих заявок с каждым днем делается все более и более проблематичной.

Несколько слов о сценарии «Женщина и репортер». Тов. Кацман, вы не только журналист, но и работник хроники, поэтому, думаю, вам хорошо известно, что это первая попытка сделать неигровой сценарий. Дело это новое, и решить эту задачу сложно и трудно.

Как много еще напрасных усилий и энергии тратят сценаристы игровых фильм, сколько еще на этом фронте неудачи, а казалось бы, игровая фильма имеет достаточно проверенные традиции в деле создания сценариев. Первый вариант нашего сценария, который, как видно, и читал тов. Кацман, ни Б. Лапин, ни я не считали совершенно законченным. Мы собирались и собираемся над ним еще много работать и во время подготовительного периода и в съемке, что совершенно неизбежно, когда речь идет о неигровой фильме. Наш же сценарий следует рассматривать только как первый композиционный набросок будущей вещи.

Почему тов. Кацман сомневается, что все факты, которые войдут в эту фильму, не будут «воплощены со всей силой изобразительных средств, которыми владеет искусство кинематографии»? Мне непонятно.

Я думаю, что по мере моих сил и способностей я осуществляла это в своих предыдущих работах. Я совершенно уверена, что фильму о советской женщине, в которой

главными действующими лицами будут две председательницы сельсоветов сестры Ульяновы и одна работница завода «Шарикоподшипник», мне удастся сделать художественной неигровой фильмой, что образы сестер Ульяновых я сумею «интересно и глубоко развернуть» и что все факты, которые войдут в эту фильму, я сумею «поднять... до уровня художественного обобщения». Тов. Кацмана и многих других вместе с ним пугает заранее утвердившееся отношение ко всем так называемым «документальным» фильмам.

Его пугает навязываемая мне установка, что я вижу «просто факты» и «не вижу их становления», что мой творческий лозунг — «фактами закидаем», что «я факты формально сцепляю между собой», и т. д.

Тов. Кацман утверждает, что порочность документализма «в их больших полотнах», что правильно и художественно документирует и отражает нашу действительность только хроника или киноочерк (о работе хроники можно многое сказать. Я обязательно сделаю это в ближайшем номере). Тов. Кацман думает, что я должна выбрать именно этот путь. Я же думаю, что прежде всего нужно знать и уважать творческий путь мастера, которому действительно желаешь помочь

Тов. Кацман утверждает, что инерция, движущая меня... к полнометражным фильмам, «забирает у советской кинематографии большого мастера», а между тем этот мастер рос и развивался, работая именно над полнометражными фильмами. Называю их (приходится называть): «Падение династии Романовых», «Россия Николая II и Лев Толстой», «Великий путь», «Сегодня», «КШЭ».

Разрешите же мне расти и развиваться и дальше в пределах моего жанра, не навязывайте мне своих путей развития.

Одни, искренне заботясь обо мне, предлагают делать актерскую фильму, другие — короткометражные хроникальные фильмы или киноочерк. Но только не то, что я умею и хочу, только не то, что я считаю общественно и политически полезным делать. Думаю, что я имею право рассчитывать, что я получу возможность работать именно над тем жанром, на который мною было потрачено немало лет творческих усилий, непрерывной учебы, силы и энергии.

Как известно, ни одна из названных мною фильм не

ставила себе задачи «закидать фактами», никогда механически и формально факты между собой не сцепляла. И советский зритель, а также пролетарский зритель Запада «равнодушно» мимо моих картин не проходил, чем я вправе гордиться и горжусь.

Это не значит, что все в моих фильмах было хорошо. Конечно, нет. Многие обвинения, в частности по «КШЭ», считаю правильными, но эти мои ошибки в такой же мере характерны и для игровых фильмов того периода. Многого еще надо творчески преодолеть, многому еще надо научиться и прежде всего научиться остро, живо, политически целеустремленно видеть нашу действительность, научиться изобразительно во всей полноте переносить нашу действительность на пленку. Научиться так делать свои картины, чтобы зритель с захватывающим интересом и с любовью следил за кадрами, в которых демонстрируется строящийся новый мир социализма на огромных пространствах нашего Союза. А для этого нужно не тратить все силы и энергию на доказательство своего права работать, не нужно полемизировать, а нужно прежде всего работать.

Хочу работать!

Вот на такую поддержку общественности, печати и в первую очередь товарищей по работе я очень рассчитываю.

1934

Дела и люди наших великих дней

Всю вторую половину 1933 года я вместе с писателем Борисом Лапиным работала над сценарием о советской женщине. Пролетарская революция, новые условия труда, новая социальная практика, участие женщины в социалистическом строительстве создали и создают нового человека, новую женщину. Вот эта новая женщина в процессе ее становления и есть тема моей будущей фильмы.

Сценарий готов. Я приложу все силы, чтобы в 1934 году снять и смонтировать эту фильму. Желание работать над этой темой возникло у меня еще несколько лет назад, но только сейчас как будто бы представляется возможность его осуществить. Как и во всех моих предыдущих работах, и в этой фильме не будет актеров. В ней

не будет ничего выдуманного. Действующие лица этой фильмы будут иметь имя, фамилию, адрес.

Я глубоко убеждена, что неигровая фильма как документ наших дней имеет все возможности с большой художественной и эмоциональной убедительностью, с подлинным реализмом сказать правду о делах и людях наших великих дней.

Вот почему после «Женщины» мне хотелось бы сделать фильму «Москва—Волга». Хотелось бы уже сейчас наметить план съемок, организованно собирать материал и к окончанию грандиозных работ иметь готовую фильму— документ о людях и их борьбе за осуществление плана работ.

Ведь по-настоящему обидно, что на пленке не зафиксированы все этапы строительства Беломорстроя. Сейчас создаются и еще будут создаваться игровые сценарии, посвященные замечательным организаторам и ударникам этого небывалого дела. Как бы талантливы ни были эти сценарии, как ни выразительна будет игра талантливых актеров, такая фильма не сумеет целиком заменить ту силу воздействия и восприятия, которую бы дали подлинные кинодокументы о реальных борцах этого строительства.

1934

Метро на экране

По заданию Московского комбината я приступила к съемке метрополитена. Предполагается выпуск пяти очерков. Каждый очерк будет представлять законченное целое, и в то же время после окончания всей съемки он явится составной частью будущей фильмы о Метрострое.

Первый очерк «Метрострой ночью» будет сделан 25 августа. Проведена большая подготовительная работа. Съёмочная группа несколько раз прошла всю трассу, знакомясь со всеми видами работ этого грандиозного строительства.

Основная тема— шахтер-строитель. Первое, что поражает в шахтах,— это много, очень много молодых шахтеров. Эти шахтерки необычны. Достаточно послушать их разговоры. Днем и ночью на всех участках, в штольнях, в забоях, на щите, на кладке бетона, в упорной борьбе за качество, за выполнение плана, за сроки—

всюду предельно ощущались упорство, жизнерадостность, бодрость, уверенность молодости.

Это люди, не знающие преград в преодолении препятствий, люди-победители.

Ночные и предраусветные съемки Москвы будут осуществлены без осветительной аппаратуры. Накопленный опыт по ночным съемкам при работе на картине «КШЭ» дает право рассчитывать, что новые задачи, поставленные нами, будут с успехом осуществлены. Как и в «КШЭ», звуки, шумы, голос, музыку предполагаем записывать на натуре. В шахту спустимся с микрофоном. Надеемся преодолеть и основную трудность — съемку отдельными очерками.

Это замечательное строительство хотелось бы показать в развернутом плане, но и работа над очерком увлекает тем, что обязывает лаконично, предельно, смыслово и образно строить каждый кадр.

1934

Изучать творческий замысел

В свете задач огромной важности, поставленных перед работниками советской кинематографии, особенно значительной и ответственной становится роль кинокритики.

Чисто эмоциональный момент в оценке фильма, «вкусное» его восприятие тем или иным случайным рецензентом больше не удовлетворяет ни творческих работников кино, ни зрителя. Необходимо отметить, что если наша кинокритика обнаруживает весьма медленный и тугой рост в области своего творческого восприятия и умения овладеть ролью помощника и воспитателя кинокадров, то широкая масса зрителей за последние годы колоссально выросла и окрепла в этом отношении.

Доказательством является хотя бы то, что чрезвычайно верные, вдумчивые и меткие отзывы о таком нашем громадном достижении, как «Чапаев», дала нам в основном не профессиональная пресса, а зрители. Я имею в виду множество писем от военных работников, от рабочих и работниц многочисленных фабрик и заводов, от оазличных представителей науки, искусства и т. д.

Критик должен быть в первую очередь человеком большой художественной культуры. Серьезно ставя перед собой задачу оказания реальной помощи творческим кино-

работникам, критик не должен довольствоваться просмотром уже законченной картины. Он должен общаться с режиссером в процессе его работы, знать трудности, которые встречаются на его пути, вникать в сущность его творческой борьбы и достижений как в области разработки и овладения сценарием и его художественным оформлением, так и в части работы с творческим коллективом.

Какие цели преследует режиссер своей постановкой, каковы его замыслы, что мешает ему в осуществлении этих замыслов, насколько и какими способами овладевает он коллективом, как растет режиссер, каков рост каждого из членов его коллектива — вот что должно быть предметом наблюдения и изучения кинокритика.

С другой стороны, критик должен внимательно изучать зрителя, этого нового зрителя, так быстро выросшего в своих требованиях и оценках.

Стараясь правильно почувствовать зрительный зал, сливаясь с ним, как бы проникая в него, критик должен правильно оценить восприятие зрителя, прислушаться к его эмоциям и суметь объяснить режиссеру, что именно доходит до зрителя, как доходит, какую вызывает реакцию и почему ее вызывает.

Являясь, таким образом, связующим звеном между растущим вширь и вглубь зрительным залом и творческим коллективом кино, критик может правильно передать режиссеру тот настойчивый «заказ», который поступает к нему из зрительного зала.

В настоящее время чрезвычайно полезным критическим анализом являются для нас отзывы участвующих в просмотре фильм кинорежиссеров, которые своими замечаниями оказывают реальную помощь в нашей работе.

В моей работе, особенно вначале, критика играла большую и важную роль. Прием, который оказала пресса и зритель моим первым работам над документально-историческими фильмами «Падение династии», «Великий путь». «Россия Николая II и Лев Толстой», поддержал мое убеждение в политической и художественной обоснованности этого нового в то время жанра и явился мощным стимулом к моей дальнейшей работе в этой области. Творческая дискуссия, развернувшаяся вокруг моей картины «КШЭ», была мне, как режиссеру, чрезвычайно полезна, так как помогла разобраться в допущенных мною ошибках и учесть мои достижения в этой новой для меня работе над звуковой картиной.

К сожалению, не могу сказать того же о критических отзывах на картину «Сегодня», которые способны были скорее дезориентировать меня и зрителя в правильной оценке этой работы.

1935

[Наш путь]

Кино — самое молодое из искусств, а еще моложе советское кино. Советская литература, советский театр, архитектура, музыка, живопись получили в наследство крупнейшую культуру прошлых тысячелетий человеческого гения. Советскому кино было куда сложнее. Если уяснить себе это, станет совершенно ясным, какой огромный путь проделала советская кинематография. Одержаны за короткое время блестящие победы. Советское кино стало любимым массовым искусством нашей страны.

Для меня совершенно отчетливы три периода советского кино. Первым этапом, этапом нашей молодости, является тот период, когда группа молодых художников, рожденных революцией, страстно стремится сказать свое слово через экран о Великой Октябрьской победе трудящихся. Появляются фильмы «Стачка», «Броненосец «Потемкин», «Конец Санкт-Петербурга», «Шестая часть мира», «Падение династии Романовых», «Обломок империи» и др. Разными методами, разными путями, но эти фильмы говорят об одном.

Наступает второй этап. Идет вперед гигантскими шагами страна строящегося социализма. Герои труда под руководством партии побеждают на всех участках социалистического строительства. Растет замечательная армия ударников. В деревне в жестоких классовых боях ликвидируется кулачество как класс. Побеждает колхозная деревня.

Мы же, художники кино, не поспевали за ростом своей страны. На наших фильмах того периода лежит печать голой агитационности, схематизма, формализма и натурализма. Эпигонство широкой волной заливает экран. Неудача постигает в одинаковой степени как игровые, так и неигровые фильмы. Несмотря на целый ряд недостатков, все же и в картинах этого периода можно увидеть борьбу художников за то, чтобы поднять киноискусство на уровень тех задач, которые ставили перед нами партия и правительство.

В чем же заключались принципиальные ошибки работников документального фильма? Художественный документальный фильм — это чисто советское явление. Он возник из страстного желания запечатлеть на пленке нашу героическую действительность, новые общественные явления, реально действующих людей нашей великой родины, грозные выступления масс против врагов, торжество наших побед — и сделать это не инсценируя, а снимая куски подлинной жизни.

Могут ли такие фильмы иметь сюжетную выразительность, свой образный эмоционально действующий строй, своих героев, свою драматургию, свою героиню и своего зрителя? Могут ли такие фильмы не схематично, а глубоко правдиво и во всем многообразии, во всей сложности противоречий отобразить нашу жизнь? Я глубоко убеждена, что могут. Целый ряд документальных фильмов убедительно это доказал.

Может ли и должна ли художественно-хроникальные фильмы делать хроника? На сегодняшний день нет. У хроники другие задачи и другая производственно-техническая оснащенность. На мой взгляд, документальный фильм должен стать одним из жанров художественного фильма.

В чем же ошибка документалистов? Первая и главная ошибка заключалась в том, что мы противопоставляли документальный фильм всей игровой кинематографии. Мы декларировали: «Революционным советским фильмом может быть только документальный фильм». Мы болели всеми детскими болезнями левизны, мы выбросили лозунг: «Долой искусство, долой актерский фильм».

Вторая и не менее большая ошибка наша заключалась в том, что мы фетишизировали факты. Мы рассматривали факт как материал для монтажной (нужно честно сказать) спекуляции. Урбанизм, формализм, схематичность, бессюжетность и беспредметность нашли свое выражение в целом ряде документальных фильмов.

Но этими болезнями страдали и игровые фильмы. Работая, ошибаясь, преодолевая ошибки, мы все же росли. Лично для меня уже давно стало ясным, что вовсе не документальный фильм является генеральным путем советского фильма. Я лично давно уже изжила фетишизацию факта, как об этом неоднократно и говорила. Не просто факт, а наше отношение к факту, наше классовое видение действительности, наше классовое осмысливание фактов — вот что является главным.

Перехожу к третьему этапу кино — этапу новых побед. Начало этому этапу положил «Встречный». Затем последовательно «Чапаев», «Аэроград», «Летчики». Все это победы игрового фильма.

Документальный фильм, как жанр советской кинематографии, считается порочным жанром. Предпочитают, чтобы мы стали или режиссерами игровых фильмов, или хроникерами, или совсем не работали. Вертову удалось прорваться, и он сделал хороший фильм «Три песни о Ленине».

Мне получить за эти годы постановки не удалось не потому, что я не боролась, хотя я, должно быть, боролась плохо. Мне не удалось закончить работу о метро, потому что меня послали работать в Турцию.

Я по-прежнему считаю, что художественный документальный фильм — это нужный и законный участок художественной кинематографии. Сейчас, работая над Пушкиным, я вдруг ясно поняла, что средствами документального кино не все можно передать. Бывают темы, когда документализм связывает. Есть темы, которые меня как художника глубоко волнуют, но их нельзя передать методами документализма. Я не сектант. Я верю, что и как режиссер игрового фильма я могу сделать художественно полноценные и нужные советскому искусству произведения.

1937

Важное и неотложное дело

...Неоднократно поднимался спор, можно ли хронику и документальный фильм дополнить инсценированным материалом. Иначе говоря, можно ли давать рядом документ и инсценировку факта, не нарушая правдивости и художественной выразительности фильма. Этот спор представляется мне непринципиальным. Он лишь отвлекает внимание работников хроники от главных и актуальных задач.

Оператор, бесспорно, ведущий работник хроники. От его изобретательности, правильного выбора объекта съемки зависит успех съемки и качество снятого материала.

Если у нас будет много хорошо заснятого документального материала, вопрос об инсценировке отпадает.

К инсценировке придется прибегать лишь в исключительных случаях. У нас же инсценировка — результат отсутствия фактического материала, причем производится она методами игровой съемки. Рядом с документальным материалом инсценированный игровой методом факт выглядит фальшиво, неубедительно, нарушая художественную правду. Съемка хроники «игровым методом» обесмысливает кадр.

Снимать надо все многообразие нашей жизни во всей ее сложности, и делать это необходимо больше и лучше, чем до сих пор. А главное — нужно поднять культуру съемки. Это значит в первую очередь поднять политический уровень и художественную культуру режиссера художественно-документального фильма и оператора хроники.

Разве не обидно, что мы не накопили материала для фильмов о товарищах Свердлове, Дзержинском, Фрунзе. Мы знаем, какой силы достигают документальные фильмы, в которых удалось показать великих людей нашей эпохи. Фильмы «Киров», «Три песни о Ленине», «Страна Советов» отчетливо показывают, какие богатые возможности дает накопленный годами документальный материал.

Художественно-документальные фильмы должны, наконец, занять в советской кинематографии подобающее им место. Так же как фильмы игровые, художественно-документальные требуют планирования. Они должны сниматься по сценарному плану. Им нужен подготовительный период. Участие режиссера в съемке документального фильма обязательно. Умение режиссера осмысленно видеть окружающую его среду и отбирать материалы, по существу, предопределяет качество будущего фильма.

Те, кто утверждает, что для съемки документального фильма не нужна предварительной организации, — глубоко заблуждаются.

Ясно, что методы организации съемки, как и самый метод съемки людей для документальных фильмов, существенно отличаются от метода съемки и работы с актером в игровых фильмах. Но процесс съемки людей в художественном документальном фильме требует не менее сложной и тщательной организации, нежели съемка актера в игровых картинах.

Техническая база документальных фильмов должна быть так же оснащена, как для игровых фильмов. Съемку,

на мой взгляд, нужно производить на технической базе студии игровых фильмов. Только при этих условиях можно создать полноценные художественные документы, во весь голос говорящие о наших великих днях.

Кинохроника в нашей стране должна снимать много и снимать хорошо. Выпускать хроникальные и художественно-документальные фильмы надо значительно быстрее, чем теперь,— это партийное, важное и неотложное дело.

Ряд тем, названных в плане работы кинематографии, нужно, на мой взгляд, осуществить и документальным методом. Это темы военно-оборонные и антифашистские, это темы о советской действительности — о колхозах, о стахановцах, советской молодежи, о советской женщине, дружбе народов Советского Союза, о красоте и богатстве нашей природы, о расцвете искусства наших счастливых народов.

1938

Заметки режиссера

Фильм «Испания» скоро появится на советском экране. Фильм закончен, но особая взволнованность, охватившая меня во время работы, все еще продолжается. Тянет к монтажному столу, к мовиоле, в просмотровый зал. Кажется, не все, не все еще сделано, не все сказано.

Десять месяцев тому назад Роман Кармен передал мне список кадров, заснятых им и Макасеевым в Испании. Начались поиски материала. Цель была одна — скорее иметь в руках первоисточник их работы — негатив. Поиски были сложны. Потребовалось немало времени, чтобы собрать и с помощью Кармена и Макасеева продатировать все снятые ими кадры. Кармен и Макасеев прекрасно засняли первый период борьбы (1937) героического испанского народа с фашизмом. В моих руках были и рабочие кадры съемок Кармена и Макасеева.

С чувством законной гордости за советского художника я рада сказать: Кармен и Макасеев не только прекрасные операторы, они мужественные, храбрые и смелые товарищи, и поэтому им удалось запечатлеть документы огромной силы и правды.

Сразу стало ясно — материала мало. События развивались. Каждый день приносил новые и новые волнующие весь советский народ сообщения.

На помощь нам пришли республиканские операторы. Мы начали получать прекрасно снятый материал событий 1938, 1939 годов. Присылали песни, звукошумовые фонограммы. И еще стало ясно: огромная тема. Тема народа, сражающегося за свою свободу. Такую тему надо решать драматургически сильно, с новой для документального фильма выразительностью.

Необходима помощь писателя, драматурга. Всеволод Вишневский согласился дать сценарий. Началась совместная работа. Ежедневный просмотр и изучение материала. Меня обрадовала совсем профессиональная огромная память Вишневого: он сразу запоминает кадры — всю сложную смысловую и ритмическую особенность отдельного куска. Он прекрасно ощущает, в каком сочетании каждый отдельный кусок получит наибольшую силу выразительности. Эта особенность Всеволода Вишневого дала возможность гибко, быстро, на ходу, правильно решать целый ряд трудностей, ставших на нашем пути.

Сменялись события. Пришел тяжелый для испанского народа 1939 год. Приходил новый материал. Все новые и новые возникали решения — менялись отдельные эпизоды, целые части сценария. Новые решения возникали во время совместного просмотра материала, они возникали за монтажным столом и немедленно терпеливо проверялись в разговоре по телефону. Все время до последнего дня шла горячая, взволнованная совместная и во многом обогатившая меня работа. Съемки производились многими операторами. Они производились не по заданной теме. Необходимо было подчинить разрозненные снятые кадры одному замыслу. Материал не подчинялся. По своему внутрикадровому содержанию его трудно было переключить, трудно было заставить выразить нашу тему, наш замысел. Мы были упорны. Мы заставили материал выразить содержание, которое мы считали единственно правильным. Мы заставили его выразить мысли и чувства советского народа, мысли и чувства советских художников. Прекрасная музыка композитора Гавриила Попова во многом помогла выразить эти чувства.

В этом фильме советский зритель увидит, как героически в течение трех лет боролся и защищал свою свободу великий испанский народ. В открытом бою против генералов, против интервентов испанский народ всегда оказывался победителем. И только блокада, только предательство привели к временному поражению.

В фильме «Испания» советский зритель воочию увидит, что такое фашизм, увидит его озверелый лик.

Смерть фашизму! — вот о чем кричат, чего требуют кинодокументы, запечатлевшие кровавые деяния этих современных варваров. Группа, работавшая над фильмом «Испания», была переполнена восторгом и любовью к испанскому народу, который первый проявил героизм и мужество в открытом бою с фашизмом.

Всеволоду Вишневскому и мне очень не хотелось закончить фильм обычным титром «Конец».

Мы верим — настанет день, и кадры, демонстрирующие торжество и победу испанского народа, будут лежать на моем монтажном столе. И тогда, только тогда, будет закончен этот фильм.

Недаром была пролита кровь испанского народа, кровь лучших людей интернациональных бригад. Народ, вставший на защиту своих прав, на защиту свободы, не может быть побежден. Поражение временно. Конец фильма еще впереди.

1939

О современной теме

Я не могу повторять целого ряда вещей, которые говорили товарищи. Мне хочется высказать кое-какие соображения, которые не были ими высказаны.

Когда я думаю о современной теме, почему она нешла полного выражения у нас в кинематографии, мне кажется иногда просто очевидным, что тут определенную роль сыграло отношение наших организаций к такому вопросу, как смета вещи. У нас такое представление, и у дирекции и, к сожалению, даже у некоторых режиссеров, что большая смета определяет значение картин. Это факт.

Голос. Так исторически сложилось, потому что этим сметам уделялось больше времени, больше внимания.

Каким образом, как получилось, что наиболее ответственные ведущие режиссеры, которые, по существу, и могли бы и должны решать темы современности, непрерывно были нагружены тем, что называется дорогой постановкой?

К чему это привело? Это привело к тому, что очень большие темы современности, если они даже становились на очередь дня, заказывались не наиболее талантливым, выдающимся драматургам.

Вот мне кажется, что, если будет в корне пересмотрен этот вопрос, сразу очистится атмосфера.

Я знаю, что Довженко и Павленко принимаются за темы современности, это, конечно, очень двинет этот участок работы, это знаменует какой-то перелом.

Я хочу сейчас поговорить о документальном фильме — участке, который считался запретным, порочным.

Когда я делала «Страну Советов», я просмотрела много сотен тысяч негативов, и мне стало ясно, что первые годы революции (когда мы были очень бедны, с пленкой было очень сложно) у нас засняты лучше. Две пятилетки у нас почти не сняты. Это факт. Причем первая снята больше второй.

Почему это случилось, почему первая пятилетка снята, материал есть? Потому что происходили не только маленькие съемки хроникального порядка, а делались большие документальные фильмы по плану. А только при этом и может быть накоплен материал.

Пересмотреть отношение к документальному фильму нужно самым интенсивным образом.

Третья пятилетка обязана быть широко зафиксирована на экране. Ни один участок, мне кажется, не должен быть так мобилизован, как именно участок документального фильма.

Разве не возмутительное преступление в том, что у нас не заснят Хасан?!

Представление о том, что документальный фильм не требует особых каких-то средств и возможностей, — неправильно. Качество оператора, качество аппарата съемки, звукозапись, режиссер — все это так же важно и так же должно быть рассчитано, как на любом участке художественной работы. Нужно раз и навсегда понять, что это творческая работа, что это художественная работа, что такую работу нужно рассматривать в плане искусства, и только тогда по-настоящему широко это будет решено.

Любопытно, что было в отношении «Испании». Мне хочется рассказать два факта. Один. Мне с трудом, с большой борьбой дали композитора Попова. Говорили: ну, это не важно. Зачем вам Попов? В Москве есть еще композиторы. Подумаешь, хроникальный фильм.

Теперь, когда смотрим «Испанию» на экране, мы понимаем, что значит работа моя и Вишневецкого с этим композитором.

Второй вопрос очень любопытный с фильмом «Испания». Текст, сопровождающий этот фильм, был написан Вишневским для себя, со всеми особенностями его речи, его ощущения слова. И это было просто интересно — такая попытка, такая возможность, что сам автор сценария произносит свой текст. Мы знаем, что в пацифистском фильме, который сделал Хемингуэй, текст произносит сам Хемингуэй. Он говорит хриплым голосом. И это хорошо. Я утверждаю, что у нас было очень мало времени, но все то, что нам удалось сделать во время записи Вишневского, — хорошо. Было найдено много любопытного, интересного, и совсем по-иному звучал этот текст.

Да, Вишневский не диктор. Кое-что у него не выходило в смысле четкости произношения отдельных слов. Речь шла о том, что Вишневский, один-два раза прослушав себя на экране, прекрасно учел бы свои недочеты. От этого фильм выиграл бы значительно. Однако мне приказано было записать диктора.

1939

Встречи

Мне посчастливилось в последние четыре года жизни Маяковского довольно часто встречаться с ним. В 1927 и 1928 годах почти еженедельно собирались на квартире у Маяковского близкие товарищи поэта по «Лефу» и потом «Новому Лефу». Приходили Асеев, Шкловский, Кирсанов, Кассиль, художники Родченко и Степанова и другие. Приходили и режиссеры кинематографа Эйзенштейн, Кулешов, Юткевич, я. На этих товарищеских встречах не заседали. В скромной квартире за чайным столом шли страстные разговоры о том, каким должно быть новое искусство страны социализма.

Сейчас, отбросив все то, что было неверным в этих спорах, запечатлелось на всю жизнь только одно — пламенное стремление поэта отдать свой творческий труд партии, народу, всемирно-историческому делу — победе социализма. Это была тема всей его жизни, почти единственная тема его поэзии. Он был в расцвете своих творческих сил. Навсегда запомнились вечера, на которых он читал поэмы «Владимир Ильич Ленин», «Хорошо», «Про это». Но об этом надо писать много. Он был другим на

этих встречах — не таким, каким мы его знали на трибуне Политехнического музея или Дома Союзов. Приглушенный, сильный голос. Внимательность и интерес к работе и слову товарищей. От общения с ним у окружающих создавалось ощущение праздничности, необычности проведенного с ним времени.

Он придавал огромное значение развитию советского кинематографа как новому виду художественного труда.

Он хотел вплотную работать с нами. Казалось, еще много времени впереди. Жить ему и жить. Успеем еще снять поэта и на трибуне, и на московских улицах, на заводе, в клубе, дома, успеем записать его голос. Все успеем сделать. Не успели...

Надо успеть, пока полны творческих сил художники его поколения, его современники, художники, общавшиеся с поэтом, могучими средствами искусства кинематографа воплотить его образ на экране.

1940

О советском документальном кино

Сегодня мысли всех нас — работников документальной кинематографии — направлены к одной цели: сделать все от нас зависящее, чтобы наше советское документальное киноискусство двигалось вперед, росло и углублялось.

Что может поднять наше документальное кино на бóльшую высоту?

На первый взгляд уже понятно, что сама природа нашей работы, задачи и цели которой стоят перед нами, требует от нас партийного отношения к действительности и идейно точного перенесения жизненных фактов, снимаемых киноаппаратом, на экран.

Мы все хорошо знаем, что сила документации не только в том, что мы снимаем жизненные факты, а в выборе явлений и в нашем отношении и осмысливании снимаемого.

Мне хочется сказать несколько слов о том, какие требования каждый из нас должен предъявить к себе, просмотрев критически свой пройденный творческий путь и поставив перед собой задачи, которые могли бы поднять наше документальное киноискусство на более высокую ступень.

Документальный публицистический фильм — явление чисто советское, нигде больше, как у нас, не могущее возникнуть. Это были вынуждены признать буржуазные критики Америки и Европы. Советская хроника начала свое существование с первых же дней Великой Октябрьской революции.

Имена операторов Гиберы, Тиссэ, Новицкого, Ермолова, отца и сына Лембергов неразрывно связаны с началом советской кинохроники. Они отдали ей весь свой высокий профессиональный опыт, накопленный в дореволюционный период.

Какие же явления советской жизни снимались в хронике и в документальном фильме?

Что видел наш зритель?

Раньше всего он увидел нашего вождя — Ленина и волнующие события эпохи гражданской войны, первых лет социалистического строительства, новые условия труда, раскрепощенных женщин, торжественные дни праздников и грозные выступления народных масс, протестующих против международной контрреволюции.

На экране появились современники этих событий, подлинные советские люди — и это было самое главное.

В первые же годы после революции выдвинулись операторы Беляков, Ешурин, Семенов, Трояновский, Глидер.

В 1925 году вышла «Ленинская киноправда» режиссера Вертова.

«Ленинская киноправда» открыла дорогу публицистическому фильму, который пришел на смену так называемому «культурфильму», пропагандируемому РАПП. В 1926—1927 годах вышли мои фильмы к 10-летию Советской власти «Великий путь» и биографический фильм «Россия Николая II и Лев Толстой».

В 1928—1929 годах появился фильм Лидии Степановой «Гигант» — одна из первых работ, демонстрирующая приход тракторов и комбайнов в советскую деревню, и волнующий фильм режиссера Блюха «Шанхайский документ».

Я говорю о старшем поколении документалистов и о фильмах, положивших начало этому новому явлению кинематографии.

Какие же задачи ставили перед собой мы, режиссеры документального кино?

Прежде всего — фиксировать новые ростки социалистического быта, показывать подлинных советских людей,

показывать, чем наполнен текущий день строителей нового, социалистического общества. Мы стремились сделать эти фильмы законченными произведениями, ставили перед собой задачу по-партийному вскрывать внутреннюю сущность демонстрируемых с экрана явлений.

Сейчас для меня ясно не только новаторство этих фильмов, но и ошибки их, которые мы декларировали тогда.

Основная ошибка была в том, что мы выступали против игровой кинематографии и утверждали, что только хроника может быть революционной.

Но я сама, до того как стала работать как режиссер документального фильма, монтировала художественные игровые кинокартины, такие, как «Крылья холопа». «Абрек Заур», «Господа Скотинины», «Первые огни», «Морока», «Дым» и др.

Став режиссером документального кино, я стремилась доказать, что неизощренный монтаж может поднять значение документального фильма. Мне хотелось и я стремилась свои фильмы монтировать просто и смыслово ясно.

Мне кажется, что в моих фильмах, удачных и менее удачных, проводить эту установку мне удавалось.

За годы великих пятилеток, за годы Великой Отечественной войны выросли новые талантливые мастера документального фильма как в области операторского, так и в области режиссерского мастерства.

Появились фильмы разнообразные по форме, появились значительные произведения, любимые советским народом, и теперь уже никому не надо доказывать, что документальный фильм — это вид нового кинематографического искусства.

Работы Вертова, Копалина, Беляева, Варламова, Кармена, Степановой и других развивали и двигали вперед документальное кино. За последние послевоенные годы выдвинулись новые талантливые режиссеры. Я говорю о работах Кристи, Сеткиной, Ованесовой, Бубрика, Гурова и Кацмана. Я хочу верить, что в этой цепи занимает определенное место и мой фильм «По ту сторону Аракса», сделанный в 1947 году.

Операторский цех хроники имеет целую плеяду прекрасных мастеров, я здесь не стану перечислять их, но значение их так велико, что сегодня именно операторы хроники по праву являются ведущими мастерами советского документального кинематографа.

Много проблем поставили перед нами пришедшие к нам в военное время режиссеры игровых фильмов, и среди них особое место занимает замечательный фильм «Владимир Ильич Ленин», сделанный режиссерами Роммом и Беляевым.

Документальный фильм до сих пор по-разному показывал нашу родину, он демонстрировал немалый успех в показе союзных республик. Он разворачивал и показывал на экране широкие картины жизни в целом, как это мы видели в таких фильмах, как «День нового мира», «День победившей страны».

Широкие обзорные документальные фильмы стали сегодня необходимым родом работы нашего документального кино. Но как бы ни были интересны эти фильмы, как ни был бы интересен материал, в них собранный, нам следует серьезно подумать над обновлением того поворота, того угла зрения, под которым этот материал будет подаваться.

Мы по-прежнему еще не научились по-новому снимать нашего современника, а ведь только это может изменить однообразие формы документального фильма.

Только это поможет найти разнообразные жанры, только это поможет по-новому снимать широкие массы народа.

Совсем иначе должен решаться вопрос о биографическом фильме.

Эти фильмы должны быть не только об ушедших людях, но и о людях, живущих сейчас с нами, — о политическом деятеле, рабочем, колхознике, враче, учителе, человеке искусства и науки.

Эти люди должны быть сняты любовно и углубленно. Я думаю, что в этом нам предстоит большие открытия.

Посмотрите, каких замечательных успехов в этом направлении достиг наш советский актерский фильм и какое разнообразие жанров и художественных форм возникло именно на этой почве.

Вот и нам не надо успокаиваться на достигнутом.

По-новому можно решить биографический фильм, если поставить перед собой задачу показать человека, нашего современника, живущего с нами, реально действующего среди нас.

А наша летопись? Я утверждаю, что она ждет самого прочного изучения режиссерами документального кино, и тогда не будет повторов и тасканий из фильма в фильм одних и тех же кусков, уничтожающих негативы, в ко-

торых то или иное историческое событие появилось впервые.

Неверна точка зрения, что советская летопись это наше прошлое.

Да, это наше прошлое, но не только.

Летопись — наше настоящее и наше будущее.

Какое огромное значение имеют фильмы, сделанные на документальном материале, для нашего молодого поколения и поколения грядущих дней.

Сейчас, когда уже не приходится доказывать, что документальный фильм — художественное явление, явление искусства, надо быть смелым во всем как в съемке, так и в смысловом построении фильма, и только тогда нам удастся выразить все то новое, что несет нам сегодняшняя социалистическая эпоха.

Советский быт, культура, искусство еще ждут своего образного воплощения в документальном кинематографе.

1949



Неосуществленные замыслы

Женщины

Киносценарий

Мы хотели создать кинематографический документ о советских женщинах. Сейчас вы увидите результаты нашей разведки. В этом фильме нет ничего выдуманного. Здесь нет актера. Все, кого мы вам покажем, имеют имя, фамилию, адрес. Может быть, это ваши знакомые, ваши друзья, ваши враги.

Часть 1

Если бы в 1914 году житель Российской империи захотел узнать, что такое женщина, — искусство могло бы дать ему точный ответ.

Загремела цирковая музыка. Парад-алле и туш. Появилась голубая и розовая женщина с золотистым венчиком вокруг головы. На руках лежит младенец.

Вот она странно изменилась и превратилась в полную голую женщину с румяными щеками, на зеленой траве.

Она превратилась в эгоистически улыбающуюся красавицу Леонардо да Винчи.

Она превратилась в раздетую женщину Ропса в черных перчатках и маске, в руках хлыст.

Она превратилась в женщину Бердслея. Графическая мультипликация выводит ее черты.

Так, быстро сменяясь, перед нами проходят разноцветные Мадонны, Венеры, Греты, Сюзанны, созданные мировым искусством.

Снова с самого начала повторяется та же цирковая музыка — парад-алле и туш.

Кинематографическая героиня с ребенком на руках. Это мировая красавица. Зритель узнает ее. Он видел ее в старых фильмах. Она снималась под Мадонну.

Она превратилась в светскую красавицу из старого французского фильма.

Она превратилась в раскрашенную фею из Омоновской феерии 1912 года.

На ее месте современная Джиоконда — Франческа Бертини.

На ее месте Лисенко или Вера Холодная.

Еще раз с самого начала музыка — парад-алле и туш.

Вот самая обыкновенная женщина с ребенком на руках. Она идет по улице. Она остановилась. Мы видим ее так же близко и ясно, как видели Мадонну.

Она превратилась в уличную проститутку.

Она превратилась в крестьянскую бабу.

Музыка оборвалась бравурным криком:

Угодно ли вам, господа, узнать идеальную женщину XX века? Покупайте граммофонные пластинки! Смотрите фильмы Патэ!

Идут кадры «У камина», «Позабудь про любовь», «Малютка Элли» и другие.

— Браво! Браво! — заплодировали зрители.

С экрана несется песня Вяльцевой «Гайда тройка, снег пушистый!»...

Началась трагедия.

Фат в смокинге убивает из револьвера женщину, с ужасом прижавшуюся к стене.

— Браво! Браво!

«Ночь морозная кругом. Светит месяц серебристый... — продолжает петь Вяльцева. — Мчится парочка вдвоем...»

В растерзанной постели проститутка душит пьяного купца.

Девушка в отчаянии рыдает в подворотне.

Жена, подбоченясь, кричит на забитого неврастеника мужа:

— Молчать!

— Боже мой, что делать, что делать?

Девушка остановилась у перил моста. Сейчас она бросится в реку.

— Боже мой, что делать?

Это повторяет дама, откинувшаяся в шезлонге. Вот она медленно встает, подошла к камину, она тоскует. Ей нечего делать.

Гремит довоенный оркестр. Довоенные негры танцуют кэкуок, предтечу негритянских танцев.

— Bravo! Bravo!

Синематографы, электроэкраны и биоскопы русской империи показывали русскую женщину всегда одинаково.

Вот она замерла в поцелуе с каким-то конфетным красавцем. Это начало фильма.

Вот в конце того же фильма они стоят друг против друга. Сейчас произойдет убийство.

— Ты мне изменила!

— Но клянусь тебе...

— Ты мне изменила!

— Но клянусь тебе...

— Боже, что делать, что делать...

Вот кадры из старой кинохроники. Скетинг-ринг, довоенная музыка. Гвардейцы в высоких шапках; женщины в узких юбках.

Полные дамы двигаются по благотворительному базару.

— Каждая из вас, сударыня, — говорит коммивояжерский голос, — может развить свой бюст, увеличить его, из вялого сделать гармоничным и упругим благодаря новому методу Гренье.

Мы видим граммофонную пластинку марки акционерного общества «Граммфон». На наклейке написано: «Голос Льва Толстого, записанный в Ясной Поляне 3 марта 1908 г.». Пластинка начинает вращаться, и Лев Толстой говорит:

«Китайский мудрец Конфуций учил, что в нас заключен разум, то есть забота о ближних. Он одинаков в мужчине и в женщине».

Светская дама из фильма «Мечты, мечты» села в ландо. Кучер гикнул, лошади тронулись.

— Кому вы обязаны своим богатством, мадам? Вашему мужу или вашему любовнику... Обоим, — ответила Сидония...

Парижские моды. Парад этуалей Патэ-журнала.

— Итак, свершилось! Кто бы мог предсказать, что пояса, скромные кожаные пояса снова выступят на сцену? Поневоле приходится поверить в существование чудес...

Снова талии. Низкие талии... Повернитесь спиной к публике!..

Вот эстрада кафешантана. Один из эстрадных номеров. Танцор с бессмысленной мордой танцует чечетку и поет:

Признаюсь откровенно —
Я женщин раб.
Пред вами я немею,
Всегда вам рад.
Лишь только я увижу
Одну из вас —
И трепещу и млею
Я каждый час.

— Bravo! Bravo! — кричит публика.

Дайте нам ответ, что такое женщина — этот сфинкс, загадка века, проходящая через нашу жизнь как разрушительница, как некий злой гений?!

И вдруг Глупышкин провалился через потолок.

— Ха-ха-ха-ха!!

Глупышкин ударил скалкой тещу и застыл. Все вдруг остановилось.

— Bravo! Bravo! — прорвались аплодисменты и смолкли.

Наступило молчание. Темнота.

Слышен дальний колокольный звон.

Раннее утро. Вдали верховья Волги.

На горизонте деревня.

Поля.

Перекликается мужской и женский голос. Снова тишина.

Где-то женский голос тихо поет крестьянскую песню.

Где мы?

Удаляется песня. Удаляются поля. Все ближе Волга. На берегу Волги собор.

В удаляющуюся песню врывается колокольный звон. Ясный, музыкальный.

Мы входим в собор. У алтаря служит молодой поп. Поет хор. Горят свечи. Здесь много женщин. Они крестятся. Бьют поклоны. Опускаются на колени.

Мы рассматриваем их лица. Это старухи. Почти все старухи. Только одно молодое лицо.

Поет хор.

Мы внимательно рассматриваем лицо молодой женщины, такое неожиданное среди старух.

И снова поля, круглые холмы. Опять удаляется колокольный звон.

Неожиданно мы слышим голос, как бы заканчивающий начатый разговор:

«...это хлябинские земли. Здесь действует наша МТС. Направо... — говорит невидимый человек, — это колхозное поле».

Мы видим окрестные поля с движения. Должно быть, мы едем на машине — все вокруг вздрагивает и проваливается. Слышен гул мотора.

1934 год.

Поле. Пашня. Работает трактор. По бокам горящие, несмотря на день, фонари. Тракторист с утомленным лицом. Он вел вспашку всю ночь. Вот он останавливает трактор. Тушит фонари. Пашет дальше. Это значит — началось утро.

На краю поля бригада спит в шалашах.

В поле стоит походная кухня. Расставлены котелки.

Мы движемся среди полей. Невидимый автомобиль, на котором мы, по-видимому, находимся, дал гудок, прогрохотал через мостик над речкой.

Перед нами открылось село.

Мы как будто спрыгиваем с невидимого автомобиля. Все качнулось. Шум машины прекратился, и мы твердо стали на землю.

Теперь мы видим, что автомобиль — это звуковая передвижная киностанция.

На автомобиле, рядом с оператором, стоит человек и говорит (голос его мы слышали уже за экраном):

— Это Хлябинский сельсовет. Я начальник Артемовского политотдела, — Клязин. Это Верхняя Волга, — говорит он. — Отсюда 140 километров до Москвы.

Мы разглядываем деревню.

Мы продолжаем пробег сквозь деревенское утро.

Поет петух.

— Вставай, вставай, — скороговоркой говорит кто-то.

Протирает глаза маленький мальчик.

Из избы вышел человек. Утренние медленные движения. Сдернул брезент с триера.

На задах, у входа в огороды, дежурит звено пионеров — мальчики и девочки. По их виду можно понять, что они дежурят здесь с темноты. Они, как дозор в игре «в индейцы», что-то высматривают, прячась за деревья. Один даже влез на березу, глядит вдаль.

Вот пастух гонит стадо коров.

Вот открылось окно какой-то избы, из него вылез молодой парень — озирается, побежал куда-то по задам. Вслед ему машет женская рука.

Дозор пионеров остановил парня.

— Можешь идти! — говорит крохотный пионер этому здоровому верзиле, и верзила бежит дальше по задам.

Деревенское утро продолжается.

Вот дети пошли в школу.

В маленькой типографии печатается политотдельская газета.

Вот огороженный двор МТС, похожий на крепость. Здесь уже давно не спят. Здесь стучит трактор, кто-то кричит: «Наряд машин на 3-й участок Молотовского колхоза...»

Сторож типографии ходит от дома к дому, засовывает в двери газеты.

Перед одним из домов начинается заправка триера.

Все время доносится отдаленный колокольный звон.

— Дом сестер Ульяновых. Вы слышали про них? — говорит начальник политотдела.

— Мы просим вас, тов. Клязин, провести перед нашим микрофоном беседу с сестрами Ульяновыми, — так отвечает ему голос кинорепортера.

И пока мы налаживаем аппарат, устанавливаем микрофон, Клязин стучит в окно и что-то говорит.

— Готово! — сказал кинооператор.

Из двери выходят на порог домика три молодые женщины. Старшая, Варвара, нам хорошо знакома. Мы запомнили ее молящейся в церкви. Вторая сестра — Мария и третья, совсем молоденькая, Александра.

Начальник политотдела не виден нам. Он стоит как бы там, где находимся мы. Слышен только его голос. Сестры Ульяновы говорят как будто со зрителем. И тут же, замечая в сторону: — А вот это — председательница нашего сельсовета — Мария Ульянова. Товарищи интересуются, как вы...

Начинается беседа, в которой выясняется вот что: две сестры Ульяновы — Мария и Александра — председательницы сельсоветов, коммунистки. Третья сестра — Варвара — колхозница, религиозная, ходит в церковь. Две сестры будут говорить бойко, они привыкли к собраниям. Третья будет смущаться. Это только поможет нам и делает сцену живой. Начальник политотдела расспросит их о быте, работе, о внешнем мире.

— Вот фашисты говорят, что женщина должна заниматься только кухонными горшками, церковью и детьми. Согласны вы с этим?

Можно тут рассчитывать на очень меткий ответ со стороны женщины — председателя сельсовета.

Умело и кратко поставленные вопросы покажут нам одновременно жизнь и психологию передовой женщины советской деревни. Это будет первое киноинтервью с новой крестьянкой СССР. Надо следить только, чтобы оно не вышло фальшивым.

Интервью закончится словами:

— ...теперь ведите нас в сельсовет.

Дом с вывеской «Хлябинский сельсовет».

Мы в канцелярии сельсовета. На столах и стульях сидит деревенская молодежь в странных позах.

— Итак, товарищи, — декламирует одна девушка, — начинайте бунт. Кричите: «Не хотим колхоза, этот колхоз у нас вот где сидит!»

— Неправильно. «Колхозу не желам. Вот где он сидит еф тот колхоз!» — перебивает ее другой.

На коленях у руководителя кружка книжка с пьесой. Это одна из халтурных одноактных пьесок, поставляемых для клубных сцен. Оттуда и должен быть взят текст, который репетируется в этом эпизоде.

Кружковцы произносят еще две-три реплики, во время которых зрителю обязательно бросится в глаза несоответствие между городским обликом деревенских комсомольцев и тем лубочно-мужичьим языком, которым заставляет говорить их автор пьесы.

— Товарищи, девять часов, — говорит Мария Ульянова, входя в сопровождении секретаря.

День в Хлябинском сельсовете, снятый в таком-то месяце такого-то года.

Мы видим сельсовет за работой. Вот Ульянова — председательница. Вот — секретарь. Вот — делопроизводитель.

Все, что произойдет здесь интересного за неделю, мы концентрируем в картину дня, которая будет продолжаться пять минут.

Детали этого протокола дня должны быть очень правдивы и основаны на нашей наблюдательности. Предусмотреть их нельзя.

Приходят за советом, за помощью председатели колхозов, бригадиры, комсомольцы, бабы, милиционеры, учитель.

Мария деятельна, быстра, лаконична. Когда надо — сердится, когда надо — приказывает, но для всех одинаково авторитетна.

— Не буду с тобой говорить — ты ничего не понимаешь. Присылай жену, — говорит она одному.

— Я тебе твердым заданием говорю — сдавай! — говорит она единоличнику.

Часть 2

Четыре часа дня.

Мария Ульянова выходит из сельсовета. Запирает дверь на замок.

Мария Ульянова идет по полям. Она нарочно сделала крюк, чтобы посмотреть, как идет сегодня сев.

Она идет медленно, задумчиво. Разглядывает поля и людей.

О чем думает сейчас Мария Ульянова?

Мы начинаем смотреть ее глазами.

Примерно так:

Виден огромный увеличенный цветок ромашки.

— О чем думает Мария Ульянова, рассматривая ромашку? — спрашивает голос. — Она любит цветы?

Вот она проходит мимо молодой женщины. Та кормит грудью ребенка. Мать и ребенок успокоенно слиты.

О чем думает Мария Ульянова, рассматривая молодую мать?

Вот она проходит мимо работающей в поле бригады. Ей бросается навстречу развязный, веселый парень. Кланяется ей.

— О чем она думает при виде этого парня? — спрашивает голос. — Веселый парень? Или так — роскошный парень? Он ей нравится?

Вот неспаханый кусок земли.

Понятно. Она думает об оставленных орехах.

Вот навстречу ей идет молодой поп — тот самый, который вел богослужение. В штатском костюме, в галстукe, в кепке, с тросточкой.

— Пошел в гости батя, — доносится реплика с поля.

Мы слышим колокольный звон. Ульянова оборачивается по направлению удаляющегося к городу попа и потом заносит что-то в записную книжку.

О чем думает Мария при виде попа на прогулке в таком необычном костюме?

Что напомнил ей этот звон? Трудно угадать...

Трудно угадать мысли человека.

Подождите, скоро узнаете!

— Вот мой политотдел — вот мой заместитель.

В это мгновение мы уже на пороге политотдельского дома. Видим снова начальника политотдела тов. Клязина, голос которого мы все время слышали. Он повторяет еще раз:

— Вот и я сам.

Через секунду мы уже видим его стоящим во дворе, возле врытого в землю стола. Он ведет заседание. Здесь весь состав политотдела. Здесь и Мария Ульянова.

(Это летучее собрание проходит еще быстрее, чем протокол дня. Едва начал говорить один, как слово переходит к другому.)

— Все согласны?

— Все...

Вот, наконец, берет слово Мария Ульянова. Мы с изумлением узнаем в ее словах ответ на те вопросы, которые приходили нам в голову во время прохода по полям.

Она говорит, например, что церковь надо закрыть под клуб.

— Нашему клубу тесно. Молящихся в селе мало. Все старухи, — говорит она. Мы видим молящееся лицо молодой Варвары.

— Споров не будет, — говорит Мария.

На вас снова смотрит лицо Варвары.

— Споров не будет, — уверенно повторяет Мария.

Она говорит, что Перов шуточками мешает работать. Мы снова видим веселого парня в поле.

Она говорит, что необходимы ясли, действительно необходимы.

— Мать-крестьянка... — мы видим в поле крестьянку, кормящую ребенка, — мать-крестьянка в поле, в трудо-

вой страде, в поту, на солнце, наспех кормит ребенка — это безобразие.

Она говорит, что цветы... Мы видим огромное поле в ромашках.

Но здесь Ульянова умолкает.

...Сумерки. В поле еще светло, но тени поблекли.

Уже другой тракторист пашет в поле. Он слезает, зажигает фонари. Это значит — начался вечер.

Вот деревенская улица. В полутьме перед избами сидят люди.

Можно разглядеть парня с гитарой. Он перебирает ее струны.

Вот кто-то из них заговорил. Это, должно быть, он.

— В Магнитогорске показали себя. Мы как начали гнать темпы — знай хлябинское село. Мне начальник строительства лично сказал: Николай, я тебя отличу. Хочешь, тысячу аршин ситца или учиться пойдешь на инженера. Но я от этих наград отказался, я для геройства работал...

Ах, эти очи, эти взоры —
Вам позавидует весь мир,
Ты машинистка из конторы,
А я на стройке —
А я на стройке бригадир...

Темнеет. Вот другой конец села. На скамейке на разных концах сидят, должно быть, старик со старухой. Мы слышим их голоса — они ругаются.

Молодежь идет куда-то толпой.

Мы идем за ней.

Клуб. Здесь играют пьесу, репетицию которой мы слышали днем.

— Колхозу не желаю, вот где сидит ефтог колхоз, — говорит громко суфлер.

— Колхозу не желаю... — повторяет за ним актер, одетый на этот раз лубочным кулаком. Да и костюм и грим всех актеров резко отличны от того, что можно увидеть среди крестьян в зрительном зале.

— Тарарахторов нам не надоть...

Удивленная реакция зрителей, которые давно не видели такую деревню, как на сцене.

Мы смотрим спектакль, слушаем суфлера, слушаем актеров, наблюдаем зрительный зал.

На прощанье мы заглянули к Марии Ульяновой.

Мария у окна. Ее секретарь протягивает ей в окно огромный букет ромашек.

Теперь мы знаем — Мария Ульянова любит цветы.

Она берет букет, улыбается, берет с окна какую-то книжку, она что-то говорит молодому парню, но слов мы не слышим.

Изда удалается. Ночная деревня.

А, эти очи, эти взоры —
Вам позавидует весь мир.
Ты машинистка из конторы,
А я на стройке —
А я на стройке бригадир...

«А я на стройке бригадир...» — Замирает песня...

Очень крупно мы видим лицо начальника политотдела Клязина. Он говорит:

— Мы, политотдел Вихревской МТС, колхозники и крестьяне Хлябинского сельсовета, объявляем, что у нас женщина участвует в устройстве нового общества. Вызываем на соревнование весь мир.

Часть 3

Чего не увидели интуристы?

Играет музыка. Мы в отеле «Метрополь». Здесь в зале танцуют. За большим банкетным столом сидит большая группа иностранцев. Мы рассматриваем их.

Оркестр. Барабанщик поет песню. Он танцует.

Край Прибалтийский объезжая,
Я всем ужасно надоел.
Свой чемоданчик раскрывая,
Я пританцовывал и пел...

Вот какой-то человек, позже мы узнаем, что это гид, подошел к одному иностранцу, наклонился. Что-то говорит.

Мы близко рассматриваем некоторых из них. Вот один, он кланяется нам, увидев, что его снимают, улыбается и что-то говорит.

В зависимости от содержания его слов, голос автора нам переведет:

— Господин такой-то, профессор Колумбийского университета, сказал нам, что из виденного им сегодня на улицах Москвы наибольшее впечатление произвело на него

полное отсутствие класса богачей с их расфранченными женщинами, что бросается в глаза при осмотре других годов мира.

...Купите пудру и шнурки,
И папиросы и чулки,
Купите шпильки и ботинки,
И граммофонные пластинки.

Рядом с ним сидит дама.

— Бат ай онли фир... — начинает говорить она. Дальше видны только движения ее рта, а за нее говорит голос:

— Миссис Смит, жена американского сенатора господин Смит, боится, не исчезло ли в нашей стране чувство джентльменства, то уважение и преклонение перед женщиной, которое так свойственно гражданам ее страны.

— Господин такой-то, директор Аллеганского концерна, боится, что легкость разводов произвела в нашей стране массовый разврат.

Все уже встали из-за стола.

— Леди и джентльмены, завтра вы получите на ваши вопросы исчерпывающий ответ, — произносит сопровождающий голос.

— Уэлл, — говорит миссис Смит.

— Уэлл, — говорит директор.

И неразборчивая темнота на экране и постепенный утренний рассвет.

Московское утро.

На бульварах проснулись галки. Дворники подметают мостовые. На вершине Сухаревской башни появилось солнце.

Из ворот хлебозавода грузовики повезли хлебы. Растворилось окно на четвертом этаже громадного корпуса дома, где живут рабочие.

Хлопнула одна дверь, хлопнула другая.

Труба одного из заводов дает гудок.

— Уэлл, — говорит женский голос, не совсем правильно выговаривая.

— Уэлл — хорошо. Вери уэлл — очень хорошо. Бэд — плохо. Вери бэд — очень плохо.

Мы видим комнату общежития. Здесь живут несколько работниц. Кровати, тумбочки, цветы на окне, книжки,

открытки на стенах. Вожди, подруги, знакомые парни, актеры.

Утро. Здесь встают. Мы видим нескольких работниц, с которыми нам еще придется познакомиться.

Встают веселые, с прибаутками, одна из них заканчивает какой-то анекдот. Все смеются.

Другая одевается и моется у умывальника, заглядывая в учебник английского языка. Она делает гимнастику, прибирает комнату, бормоча все время английские слова.

— Уэлл, — говорит наша новая знакомая, тыкая пальцем в какое-то место газеты.

— Вери бэд, — говорит она, тыкая пальцем в другой столбец. Она надевает пальто.

— Софья Барсукова, — говорит голос, — ударница завода «Шарикоподшипник». Она учится на курсах английского языка и на курсах политграмоты повышенного типа.

В открытое окно слышен заводской гудок.

— Вери уэлл, — говорит Барсукова, захлопнув за собой дверь.

Мы снова слышим английские слова. Но на этот раз говорит гид.

Широкий, открытый автомобиль с интуристами, с кинооператором и помощником проезжает по городской окраине. Стоя спиной к шоферу, гид дает объяснения на английском языке:

Он показывает в одну сторону, все туристы разом посмотрели в эту сторону. Показывает в другую — все туристы посмотрели туда.

Лица туристов выражают разное, но скорей всего — равнодушие.

Лица прохожих выражают заинтересованность проезжающими иностранцами.

— Кто такая миссис Смит? Она живет в Нью-Йорке. У нее три горничных и лакей-японец. Просыпается в 11 часов. Ее туалетом заняты две камеристки и массажист. Путешествует по настоянию врача, — объясняет голос.

— Кто такая эта дама? Это американская артистка. Ее дедушка был негр. И она считается негритяжкой. Она присоединилась к экскурсии в Москве. Некоторые туристы выразили протест, что вместе с ними едет мулатка.

Мы проходим по лицам, стоящим в автомобиле. Интересно было бы знать, кто же из них выражал протест?

— Мы продаем билеты... Мы продаем билеты на путешествие, не требуя... не требуя справки о цвете кожи, господа...

С этими словами мы переходим от лица к лицу — это очень разношерстная публика, разных наций.

Под музыку продолжается автопробег. Дома городской окраины. Рабочие корпуса. Деревянные переулки. Огороды. Трамваи.

Сукино болото. Известный московский пустырь, свалки, ночлежные дома...

По-видимому, гид говорит туристам именно эти слова. Мы видим, однако, совсем другое. Мы видим вокруг большие новые дома рабочего городка. Фабрика-кухня. Длинные корпуса «Шарикоподшипника». Застава с огромной моделью ролика вместо памятника.

Все так же равнодушно смотрят туристы по сторонам.

Очень жаль, что господа туристы так быстро проезжают по городу...

Под последние такты музыки автомобиль проезжает мимо фасада с надписью: «Госзавод шарикоподшипников».

Оператор прыгивает с автокара. Но автокар с туристами, не останавливаясь, движется дальше.

— ...На наших заводах можно увидеть много неожиданного. Вот мы попали в цех Барсукова, с которой мы только что познакомились, работает у сложного швейцарского станка. Мы наблюдаем ее работу. Нельзя не залобоваться точностью и осмысленностью движений станка.

Рабочий день Барсуковой.

Так же точно и сконцентрированно, как мы наблюдали день сельсовета, мы рассмотрим теперь рабочий день Барсуковой. Прежде всего мы получим ясное и наглядное представление о процессе работы, которую ведет Барсукова. Она сама короткими словами: «Направо... отжимаю ручку... стоп... это будущий ролик... нажимаю... (загремела машина)... Готово...» — дает нам представление о работе. Мы сравниваем ее точные и быстрые движения с несколько путанными движениями ее соседки и без слов понимаем, что Барсукова действительно ударница.

Мы видим Барсукову в перерыве в соседнем цехе. Она общественница. К ней подходят. Она проводит полуминут-

ное собрание между станками, она проводит сбор на самолет или заем. Она обменялась несколькими словами с каким-то незнакомым нам парнем. За несколько дней съёмки можно хорошо снять насыщенный рабочий день Барсуковой.

Вот к ней подходит бригадир и говорит:

— Барсукова, освободишься,—в столовую. Там к тебе приехали гости.

— Какие гости?

Автомобиль с туристами едет мимо завода.

Это и есть гости, думает зритель.

Вот мы уже у входа на завод. Слышен нестройный шум входящей смены. — Пропуск! Ваш пропуск! Пропуск! Товарищ, пропуск!

— Пропуск, товарищи, — говорят нам у входа.

— Вы пришли с писателями? — спрашивают нас.

— С какими писателями?

— Сегодня у нас на заводе писатели.

— Что делают писатели на заводе?

Мы делаем короткий пробег по цехам. Ищем писателей. Видим станки, бесчисленные ряды работающих людей. Мужчины, женщины.

Помещение фабрики-кухни. Товарищеский завтрак. На столах кувшины с морсом. Столовая полна.

Вот Ермилов говорит оечь.

— Мы пришли на «Шарикоподшипник», чтобы изучить здесь интеллигенцию...

Интеллигенцию? Зритель осматривает ряд рабочих лиц над столами в столовой и удивляется.

Писатели ищут интеллигенцию на заводе?!

— ...чтобы изучить здесь новую пролетарскую интеллигенцию, — продолжает Ермилов.

— Редакция журнала «Красная новь» часто устраивает такие встречи на заводах...

Мы проходим по рядам сидящих писателей, называя их в надписях. Останавливаемся на писательницах — Шагинян, Караваева, Инбер.

Потом мы смотрим на сидящих здесь ударников и ударниц, называя их. Вот Барсукова встает и рассказывает так, как рассказывали ударники на предыдущих собраниях «Красной нови», как она стала грамотной и сознательной женщиной, как она учится. как живет.

Одна из писательниц, скажем, Вера Инбер, вниматель-

но смотрит на Барсукову. Что-то заносит в записную книжку.

Вдруг, сделав энергичное движение, Барсукова застывает.

Сказав: «У меня станок очень сложный, швейцарский, умный, как человек...» — она повторяет эту фразу четыре раза подряд.

Мы снова и снова повторяем ее характерные движения, меткие слова, нюансы и выражения лица в более резком ракурсе.

Постепенно мы замечаем связь между этими остановками и внимательными взглядами Веры Инбер.

(Этот кинематографический прием поможет нам показать процесс наблюдения.)

— Я наблюдаю эту женщину уже несколько дней, — говорит Инбер нам или соседу. — Я наблюдаю ее в цехе, на собрании, у нее дома. Я хочу написать о ней.

Барсукова стоит у доски и отвечает задание по математике. Это какие-то заводские курсы.

Вот уже другой урок. «Дер шуль», «Дер тиш», «Ди ванд», — говорит она, указывая на стул, на стол, на стену.

— В кино я люблю смотреть такие-то вещи...

И мы видим кадры из того, что нравится ей в кино.

— А скажите, — спрашивает Ермилов, — кого из писателей вы любите?

Она отвечает.

И писатели заносят ее ответы в записные книжки.

В какой же стране вы увидите такое, господа?

Туристы едут дальше. Улицы становятся оживленнее. Пересекли кольцо «Б». На некоторое время внимание туристов посвящено какой-то старой церкви.

Гид продолжает рассказывать что-то по-английски. Они все так же ворочают головы: то направо, то налево.

Радиорупор поет итальянскую арию, нелепую посреди уличного шума.

*Нель шендо дель камин
Ди ностра акта...*

Автомобиль приближается к остановке. Радиорупор неожиданно начинает деревянным голосом рассказывать что-то. Слова слышны отчетливо.

— Прослушайте теперь рассказ английского писателя Уоллеса: «Дженни вернулась огорченная. Сегодня ей отказали от работы. Она вышла на улицу и увидела тысячи враждебных мужских лиц...»

Пробег идет дальше под удаляющийся рассказ, прорезываемый то автомобильным гудком, то звоном трамвая.

Только на следующем перекрестке, где также есть радиоустановка, мы разбираем слова:

— «Разрешите, я провожу вас, красotka,— сказал ей мужчина в котелке...»

Мы в центре города. Тротуары полны народа, различные мужчины и группы женщин останавливают наше внимание.

Вот милиционер повернулся и оказался женщиной. Милиционер ловко регулирует движение.

Автомобиль туристов едет дальше.

Вот на подножке трамвая женщина с портфелем энергично отвоевывает себе место у мужчины, ее отталкивают и она отталкивает.

Вот мы внутри вагона. Здесь другая картина. С передней площадки вошла беременная женщина. Все сразу поднялись и уступают ей место.

Автомобиль едет дальше. Какие-то военные в шинелях, с наганами прошли перед самым автомобилем. Резкий гудок. Они оглядываются. Один из военных — женщина.

Но вот Арбатский рынок, мы видим домашних хозяек, выходящих с корзинами из ворот рынка.

Вот какие-то женщины крестьянского вида загородили дорогу. Шофер дает нетерпеливые гудки.

Туристы обмениваются какими-то замечаниями, не то ироническими, не то нетерпеливыми.

На углу уличное радио продолжает:

«...Ах, негодяйка! Ты прижила ребенка на стороне,— сказала старая миссис, и ее лицо вытянулось, как подошва...»

Вот молодая мать катит колясочку с ребенком перед автомобилем «Интуриста».

Очень жаль, что господа туристы видят только поверхность вещей.

Надпись: «Шахта Метростроя».

Вот мы перескочили по другую сторону забора.

Подходим к какой-то лестнице, на которую поставлен груз. И вдруг стремительно проваливаемся сквозь землю.
Туристы не видят того, что скрыто под поверхностью.

Интуристы едут по поверхности земли.

Мы внизу — в туннеле строящегося метро.

Улицы, машины, подводы, прохожие. Уже автомобиль с интуристами заворачивает за угол. Исчез.

Внизу идет напряженная работа. Здесь гремят пневматические буры. Здесь работают, стоя под сводом и согнувшись в забое.

Здесь мы видим бригады молодых девушек. Одна из них дает нам интервью. Мы узнаем, что в шахты метро мобилизовано пятьсот комсомолок. Мы видим некоторых из них на работе.

— Сергеева,— говорит голос,— была конторщица, теперь — забойщица.

— Когда кончим метро, пойду учиться и буду инженером,— говорит сама Сергеева.

Эти шахтерки необычны.

Вот они сидят в перерыве и о чем-то спорят.

— Вот Маяковского я люблю,— доносится голос.

— А я его не понимаю...

«Но почему же ты не поступишь на работу, моя дорогая... — И в руке у Дженни засверкала медная монетка»,— продолжает радио у Мосфинотдела.

Интуристы проехали центр. Они на Красной площади.

— Здесь перед нами,— говорит голос гида,— один из красивейших памятников русского искусства — храм Василия Блаженного, построенный Аристотелем Фиораванти. Его линии причудливы, купола прекрасны. Вы не встретите в Европе ничего подобного...

Автомобиль, затрубив, удаляется по площади.

Вы действительно не встретите в Европе ничего подобного.

Мы рассматриваем Красную площадь, храм, кремлевскую стену, Мавзолей. Но неожиданно мы начинаем приближаться к одному из дворцов внутри Кремля.

На площади перед дворцом неожиданная толпа мужчин и женщин. Бросаются в глаза женщины в национальных костюмах: туркменки, украинки, кавказские женщины, женщины далекого Севера.

Это перерыв сессии ЦИКа.

— Салям-алейкум

— Ва-алейкум-ассалим!

— Мынды.

— Жадоров бульсук.

Так они нас встречают, каждая на своем языке.

Члены сессии ЦИКа СССР: товарищ Семенова ехала в Москву с Колымы 50 дней. Товарищ Таджиханова прилетела на самолете с Памира в неделю.

Среди делегатов мы встречаем неожиданно и старых знакомых — Марию Ульянову и Барсукову.

Мы задерживаемся, мы подходим вплотную к одной из них. Она увидела нас, она знакомит нас с делегаткой.

— Это бывшая кухарка, участница гражданской войны, кончившая Промакадемию, товарищ Астахова,— говорит она.

Все так же равнодушно интуристы едут по архаическому Замоскворечью, все так же поворачиваясь то направо, то налево.

— Замоскворетшье,— говорит с английским акцентом гид, указывая на улицы.

Часть 4

Прогулка мулатки

Мисс Мильдред просила нас сопровождать ее по городу и снять «неприкрашенную жизнь», как она выразилась. Писатель Лев Никулин (или другой писатель) согласился быть ее переводчиком.

Несколько странного вида экспедиция появилась в Парке культуры и отдыха. Впереди идет знакомая нам уже мулатка-туристка. За ней, чуть отставая, идет не известный нам еще человек — это Лев Никулин.

Еще дальше идут два человека с киноаппаратом. Они то ставят его на землю, вертят, то несут его на себе. За ними идут зеваки, смеясь и не понимая, в чем дело.

Мулатка делает нам знаки, что снимать. «Вот это! Вот и это!»

Очередь у лимонадной будки и тир, где стреляют в картонных фашистов.

Толчок. На эстраде играет оркестр.

Вот парнишка лет двенадцати подошел к скамейке и запел:

Гоп со смыком — это буду я.
Слушайте меня, мои друзья!
Ремеслом я выбрал кражу,
Из тюрьмы я не вылажу,
Исправдом скучает без меня.

Комната смеха и другие аттракционы парка. Вот последний раз махнул рукой дирижер, и оркестр замолк.

— *Посмотрите на этот парк,— говорит мисс Мильдред,— и вы поймете, что жизнь одинакова во всем мире.*

Но в следующее мгновение она видит другое.

Она просит снять массовые танцы, карнавальную процессию комсомольцев, отдыхающих в однодневном санатории на берегу Москвы-реки.

Группу пионеров-парашютистов.

Поющую иностранную делегацию рабочих.

На скамейке сидит какая-то пара. Сидят, тесно прижавшись друг к другу. Она явно празднично одета, в светлое платье. У него в петличке цветок, в руках коробка конфет.

Никулин и мулатка идут по бульвару, подходят к скамейке.

— Тэлл ми плиз... — говорит мулатка.

— Эта гражданка — мулатка из Америки, — говорит Никулин. — Она хочет знать...

В это время оркестр начинает играть, и больше ни одного слова не слышно. Видно, что мулатка и Никулин спрашивают о чем-то. Пара со скамейки им отвечает.

Когда оркестр замолкает, слышны последние слова ответа девушки.

Например:

— Когда я прихожу, занимаюсь с отцом.

— Кто же ваш отец, профессор?

— Нет, он чернорабочий.

— О, вери уэлл, — слышим мы голос мулатки.

Вдруг парень вскакивает.

— Идем, — говорит он девушке. И, обращаясь к Никулину. — Нам в загс, мы женимся.

Никулин быстро переводит.

— О, вери уэлл, — говорит мулатка.

Вот маленькое помещение районного загса. Оно где-то на задворках. В двух-трех тесных комнатках. На стенках плакаты. Девушки-регистраторши за столом. У столов очереди.

— Имя? Фамилия? Возраст? Какую фамилию желаете сохранить?

— Всё.

Счастливые молодожены отходят.

— О! йес, вери стрейндж, — слышен голос мулатки.

— Очень странно, — с той же интонацией переводит ее голос Никулина. И продолжает так: — Она представляла себе загс по-другому. Конечно, без попов и без венцов, но, вероятно, более торжественно.

— Нет, все это очень просто.

— Мы дома празднуем, — говорят молодожены и зовут нас и мулатку к ним вечером в гости.

Другой стол. Молоденькая женщина принесла сюда младенца. Вот она стоит спиной к нам.

— А скажите, кто его отец?

— Отец? Это все равно. Ребенок мой.

Регистраторша записывает нового гражданина страны.

— Бедная, — говорит мисс Мильдред. — Это незаконный ребенок, — так переводит Никулин слова, которых мы не слышим.

Нет, мисс Мильдред, Советская страна не знает законных и незаконных детей.

Мы в большой комнате. Множество столов. Со всех сторон слышно тонкое детское мяуканье.

Вот женщин везут в операционную. За дверьми слышен крик боли.

Вот отвозят назад родившую только что женщину. Ее лицо устало и осунулось. В большую комнату везут мяукающих младенцев. Их моют и укладывают.

В ожидальном зале молча сидят отцы. Время от времени приходит сестра.

— У вас все благополучно... Мальчик.

Дети уже лежат в маленьких кроватках. Неумолчный писк. Младенцев много. И все они выглядят совершенно одинаково.

— Вы видите, мисс Мильдред, попробуйте отличить здесь законных и незаконных детей.

Вот мы видим стол разводов. Над ним, как насмешка, висит плакат: «Гигиена брака».

Пришел хмурый мужчина. Его жена уехала с другим. Он требует развода.

— Готово. Ей будет послано извещение.

Вот еще пришли двое. Молодые. Беременная.

— Готово. Какую фамилию сохраняете?

(Надо ли повторять, что во время съемок и люди и слова будут другие.)

— Но если так легко развестись, то женщина беззащитна! Она брошена! С ребенком! Она обречена на нищету! — говорит мулатка.

И вот мы у входа в дом: «Народный суд такого-то района».

Мы в зале суда. Разбирается дело об алиментах.

Камера тесно заставлена длинными скамейками. На скамьях сидят только трое: Она — домашняя работница, молоденькая, хрупкая. На руках ее младенец. Рядом с ней свидетельница, соседка. В противоположном углу камеры сидит Он — милиционер (рабочий).

Председатель, секретарь и два народных заседателя — все женщины. (Далее дать по стенограмме разбирательство дела в нарсуде.)

Судья. Истица, что просите у суда?

Она. Чтобы он помог — дал на воспитание. Я одна не могу...

Судья. Гр. Фаломеев ваш муж? Вы зарегистрированы?

Она. Нет... но я его всегда считала, как мужа... Мы давно знакомы, вместе выросли... Мы из одной деревни. Ходила к нему в общежитие, потом он ходил ко мне на кухню.

Судья. Значит, вы требуете, гражданка, чтобы он платил алименты?

Она. Да...

Судья. Гражданин Фаломеев!

Он подходит к судье.

Судья. Признаете свое отцовство?

Он. Не признаю, потому я ее не знаю. Никаких с ней дел не имел. И по времени никак не выходит. Я был в армии, в лагерях. У меня есть такая справка. Эта гражданочка говорила, что я будто бы ее принимал в общежитии, — этого никак не могло быть. Общие комнаты,

всегда много товарищев — одна холостежь. Ерунда. И на квартиру не ходил, даже не знаю, где ее квартира. Мне свидетельница Башмакова говорила, что Парамонова нагуляла ребенка от столяра.

Судья. А почему Башмакова рассказывала вам о Парамоновой?

Он. Мало ли что может баба о бабе порассказать. Неужели я с такой, как Парамонова, знаться буду! У меня и без нее много знакомых. Никаких надобностей с ней знакомиться не было.

Судья. Гр. Парамонова, вы знаете Башмакову? Вам известно, как она познакомилась с ответчиком Фаломеевым?

Она. Маруська — моя же была подруга. Ходила с ней к Фаломееву в общежитие. Потом у нас с Маруськой случился серъез — я начала ее ревновать, говорила: «Я тебя брала как подругу, а ты у меня моего Сергея отбила».

Судья. Фаломеев, вы продолжаете отрицать, что были на квартире у Парамоновой?

Фаломеев. Неужели возможно, чтобы человек такого звания, как я, стал таскаться по каким-то кухням?

Судья. Пригласите свидетельницу.

Входит хорошо одетая женщина. Очень оживленная и веселая. Видно, она с удовольствием участвует в алиментной трагикомедии.

Свидетельница. Наташа живет у меня два года. Она славная, очень скромная девушка. Все сидит дома. Мне было известно, что к ней ходит Сергей. Моя постель стоит как раз у кухонной стены. Я временами страдаю бессонницей, и несколько раз мне приходилось слышать, как за стеной... Да, я отлично слышала, их отношения были самые близкие.

Судья. Вы сами видели его?

Свидетельница. Нет, я рано уйду в театр и поздно встаю. Мой муж, сын и дочь его много раз видели — она его так любила! Первая любовь! Я предупреждала, но она смеялась: «Сергей не обманет. Сергей свой». Но вот видите! Мне страшно за женщину! Какой ужас! Она была убита! Сергей, как только увидал, дело серьезное, скрылся и женился на другой — какая подлость! Я оскорблена за все человечество!

Суд удаляется. Участники дела несколько секунд чинно сидят в молчании, потом, не выдержав, быстро под-

саживаются друг к другу и начинают без умолку, без стеснения, выбалтывать все.

Фаломеев. Какое вам дело? Зачем вы примазались? Зачем лезете в чужие дела?

Свидетельница. Я примазываюсь? Какое нахальство! Ну какой вы мужчина, вы трус! Бойтесь своего ребенка! А мальчик чудесный. Ну посмотрите, глаза и нос совершенно ваши. Признайте его! Ну что вам стоит!

Фаломеев. Я этого дела не оставляю! Я пойду в Верховный суд — платить не буду.

Свидетельница. Вы слышали, какой подлец!

Выходит правосудие. «Именем Советской Социалистической Республики и т. д. и т. д., на основании свидетельских показаний, суд считает установленным близость Фаломеева и Парамоновой, его сожитительство и отцовство и т. д. Суд на основании ст. ст. 42, 48, 50 постановляет взыскать с гр. Фаломеева...»

(На любом алиментном деле, которое удастся снять, чаще всего мы видим увертки мещанина, не желающего быть ответственным за жизнь ребенка. Мы увидим, как советский закон становится на защиту интересов ребенка.)

И вот перед нами снова появляется мулатка. Она говорит, обращаясь к нам, несколько ломанных слов:

— Я рада это видеть. У вас женщины любят иначе, живут иначе. Советский Союз помогает им.

Части 5 и 6

Хорошее и плохое

Значит, у вас все прекрасно? Значит, все без исключения трудящиеся женщины счастливы?

Мы видим штаб «Скорой помощи».

Дежурный врач. В гараже наготове машина.

Секундомер непрерывно показывает вызовы. В них жизнь и тревога большого города.

Наш звукозаписывающий аппарат включен в телефонный провод. У оператора, помощника и ассистента явно невыспанный, усталый вид.

— Алло! Скорая помощь! Пришлите на угол такой-то улицы! — кричит взволнованный голос.

Из ворот выезжает машина скорой помощи.

— Алло! Немедленно нужна помощь. Преждевремен-

ные роды на улице... Живая девочка,— слышен веселый и спокойный голос.

— Через четыре минуты будет машина.

— Алло! Пьяный попал под трамвай.

— Алло! Сшибло женщину.

— Алло! Машина выезжает.

На секунду отрываясь от трубки, врач в перерывах между вызовами бросает быстро киноэкспедиции:

— Вот вы, чтобы снять убийство из-за ревности и самоубийство из-за любви, дежурите у нас пять дней, а до Советов каждый день в газетах были известия об убийствах и самоубийствах женщин. Тогда было знаменитое прасоловское дело. Женщина считалась собственностью мужчины, присяжные оправдывали за убийство из-за ревности. Сейчас у нас таких убийств нет...

А именно в это время в телефонную кабинку на бульваре быстро входит милиционер.

— Говорит дежурный милиционер такого-то поста... Попытка совершить убийство из-за ревности... — слышим мы взволнованный голос. И секундомер показывает вызов.

И в это мгновение какой-то безумный женский голос кричит:

— Отравилась... дочь отравилась...

Из-за любви?

— Машина №... Немедленно на улицу... номер дома... Фамилия... — говорит врач по другому телефону...

Из ворот уже выезжает карета скорой помощи. На ходу садится врач.

На другой машине киноэкспедиция.

В толчею города вторгаются тревожные звуки сирены. Карета скорой помощи обгоняет авто, трамваи, перескакивает семафоры.

Приехали. Входят быстро в подъезд какого-то дома.

На улице собралась толпа. На носилках молодая женщина. Совсем молодая и кажется... мертвой. Совсем мертвое лицо.

А вокруг весна.

По тротуару идут школьники — смеются.

Продают цветы. Радиорупоры командуют гимнастику.

Мимо проходит шеренга спортивной команды. Идут молодые, крепкие, радостные. Впереди оркестр. Звуки

марша наполняют улицу. Она видится по особенному солнечной, нарядной, веселой.

В такой день — мертвая, молодое лицо самоубийцы — такое безумие!

Есть пивная на Самотеке. Около нее толпятся пьяные.

Слепцы поют песню.

Безнадзорные ребята дуются в карты.

Все это еще существует. Нам известны причины, откуда берутся хотя бы вот эти безнадзорные дети?

Мы рассматриваем вплотную беспризорных, останавливаемся на одном из них. Одет он сравнительно чисто и не так оборван.

Можно биться об заклад, что этот парень здешний.

Мы снова рассматриваем мальчика.

Затем мы видим грязный, мусорный двор.

Черные ходы. Помойные ямы надвигаются на двор со всех сторон.

Мы видим дверь, на ней наклеена бумажка: «Филиповым — 2, к Алексеевым — 3, к Федульевым — 3 коротких и 2 долгих, Остаповым — 2 коротких, Синягиным — 4».

Дверь открывается, рядом коридор, заставленный корзинами, множество дверей, перед каждой шумят примуса, тесная кухня. На кухне суетится женщина, пробует, готово ли кушанье, собирает посуду.

Вот здесь его мать...

На рынке. Толкотня. Кооперативные ларьки. Очередь за чем-то.

...или здесь.

И мы снова видим беспризорных. Они играют, пьют, дерутся.

Как поступить с мальчиком?

И вот мы попадаем в Комонес (в Комиссию охраны несовершеннолетних МОНО). Мы увидим крупным планом мать, которая обращается к нам, так как съемочный аппарат поставлен на стол комиссии.

— Определите куда-нибудь сына, от рук отбился, подружился с хулиганами...

Мальчик.

— У меня родители есть, только я бросил их.

В течение дня через Комонес проходит несколько десятков человек. Большею частью дети и родители приходят огорченные, взволнованные, говорят волнуясь, нервничая.

Женщины, члены комиссии, разговаривают с ребятами очень умело, бодро, внимательно, не повышая голоса, без заласкивания и грубости.

Вот мать. После смерти мужа начала пить. Забросила своих двоих детей, по нескольку дней не является домой, а вернувшись, их бьет. Соседи обратились к Комонес, собрали материал.

Комиссия вызвала мать на заседание и объявила, что за пьянство и побои у нее будут отобраны дети. Вот мать, имеющая тринадцатилетнего сына, приводит к себе посетителей, пьянствует, развратничает с ними в присутствии ребенка. На этой почве между ней и сыном начались споры, драки, во время одной из которых сын располосовал матери лицо ножом. Дело разбирается в комиссии.

Еще пара. Высокая тощая мать, работница с фабрики «Фотопластинка», и ее сын, на вид маленький, чистенький мальчик.

Их история в том, что мать, оставляя ребенка одного, потеряла над ним всякое влияние. Мальчик подружился с уличными воришками, беспризорниками, они командуют им, как хотят, заставляют красть у матери вещи и паек, впутывают его в уличные драки, скандалы и воровство.

Женщина до последней степени задергана своим ребенком.

— До чего меня довели, я готова убить ребенка, я больше не могу, они его погубят, воруют, учат гадостям... Помогите уехать из этого района. Иногда не сдержишься — ударишь... А я люблю его...

Ее успокаивают, обещают помочь с квартирой, устроить ребенка.

Тверская. Пустой тротуар. Проходит какая-то женщина.

Пусто. Эта же женщина медленно идет обратно.

Мы догадываемся, что это проститутка.

В переулке стоит группа проституток.

С улицы въезжает автомобиль кинооператора. Свет прожектора. Мы начинаем их снимать. Мгновенно они метнулись в сторону, закрывая лицо руками. Они хотят убежать по переулку.

Но в это время сзади подходят агенты МУРа.

— Ваши документы?

И вот женщины задержаны.

Куда эти женщины попадут?

Табличка на стене дома: «Вторая Мещанская. Трудовой профилакторий».

Мы проходим по его мастерским. Видим станки и разнообразные комнаты производственной учебы. Поздно. Они уже пусты.

Спальня. Женщины ложатся спать.

— Не стесняйтесь, гражданки. Я женщина-кинорежиссер. Мужчин мы сюда не пустим. Одну минутку. Расскажите о себе, гражданка Иванова.

И женский голос говорит:

— Что ж, могу. Меня послали на завод АМО. Это лучший из всех заводов. Я была проституткой... Хитров рынок, кокаин, вино, тюрьма, преступный мир, высылка в Сибирь. Бежала в Москву... Попала в профилакторий... — Долгая пауза.

— Теперь я ударница... А в голове еще очень много... — недоговаривает она.

Женщины ложатся. Они стесняются аппарата. Разговоров почти нет.

Выключают свет. Аппарат бродит между кроватей, освещенных отсветами окон.

Очень тихо голос говорит:

— Начальница диспансера рассказывала мне. Часто по вечерам здесь говорят, что делать по выходе из диспансера. Можно учиться. Стать кем угодно. Работницей. Техником. Актрисой.

— Катя Смирнова...

Мы видим неясно освещенную Катю Смирнову. Она до сих пор не знает, кем ей стать. Она очень молода,

Она хочет быть работницей...

Она хочет быть актрисой...

Бьют часы. Ночь...

Часть 7

Темно. Мы слышим странную, фантастическую музыку. Непонятные блики появляются на экране. Пляшущие геометрические фигуры, расплывающиеся световые пятна. Чудовищно увеличенные человеческие лица, гигантское вращающееся колесо, исполинская кисть руки — искаженные в выпуклых и вогнутых зеркалах.

Постепенно среди этого хаоса мы различаем спящую девушку. Это проститутка Катя Смирнова, которой закончилась предыдущая часть.

Что могло присниться Кате Смирновой, мечтавшей о выборе профессии?

Сон продолжается. Мы видим геометрический хаос в игре выпуклых и вогнутых зеркал.

Следующее мгновение мы видим звездное небо во весь экран.

Звезды. Млечный Путь.

— Вы видите направо Персей, налево — созвездие Дракона, — говорит женский голос.

Мы видим рефлектор, раскрытый купол обсерватории...

— Моя профессия — самая лучшая в мире, подумайте, мы узнаем, что делается за пределами солнечной системы.

Облака. Дневное небо. Вот оно метнулось в сторону. Раздалось басовое гудение мотора. Самолет пошел к земле. Ручка на себя. Самолет пошел вверх. Уже внизу небо, наверху, как потолок, земля. Ручку нейтрально. Самолет снова летит ровно. Через борт из кабины на крыло перелезает какая-то фигура. Вот она выпрыгнула в воздух. Вот раскрылся парашют. Раскачиваясь, спускается парашютистка.

В следующее мгновение мы видим, как она становится на землю и отстегивает парашют.

Михайлова, окончившая московскую летную школу.

Моя профессия — самая лучшая на свете, потому что она помогает нам защищать СССР, — говорит она.

— Спустимся с неба на землю.

Купол цирка. Акробатка взлетела под купол. Она качается на трапедии. Прыгнула вниз.

Н. М. Корн — лучшая ударница цирковой школы.

— Я люблю свою профессию,—говорит она,—потому что она дает отдых рабочим и учит нас быть сильными.

Молодая певица поет.

— Быть певицей прекрасно,—говорит она и объясняет, почему прекрасно быть певицей.

— Скажите, товарищи, чем привлекательна ваша профессия? — спрашивает голос из-за экрана. Этим вопросом мы прервали репетиционную работу Мейерхольда и Райх. Идет сцена из «Дамы с камелиями».

Райх объясняет, чем привлекательна профессия режиссера и актрисы Советского Союза.

Алиса Коонен в луче прожектора читает монолог.

Вы Федру обвиняете во лжи,
Но кровь царей эллинских мне велела
На дело странное пойти, чтобы Эллада
Могла в кругу героев опочить.

Вот она разгримировывается у себя в уборной.

— Вы хотите знать, почему я люблю профессию актрисы? — спрашивает она и объясняет почему.

Писательница Вера Инбер.

— Вчера я написала стихотворение о работнице с «Шарикоподшипника» Барсуковой. Хотите я вам его прочту?

Она читает стихотворение о Барсуковой, в котором говорится о вещах, которые заметила Вера Инбер в сцене наблюдений на заводе.

И еще разные другие профессии, доступные женщинам в Советской Стране.

Парад профессий.

Мы на металлургическом заводе. Огромным прокатным станом управляет маленькая женщина. Огонь. Дым. Из прокатки тянется раскаленная болванка.

— Я люблю свой цех потому...— кричит женщина. Дальше мы ничего не слышим.

И снова фантастическая музыка, фантастическая геометрия, и блики, и огонь раскаленной печи в вогнутых и выпуклых зеркалах.

Над зеркалами наклонилась женщина.

Оказывается, мы находимся в оптической лаборатории.

— Я выбрала свою профессию...— говорит женщина-профессор и объясняет почему.

Вот что могло присниться Кате Смирновой.

Однако это не сон. Это подлинная действительность нашей страны.

— Вери уэлл!—говорит Барсукова и выключает станок. Кончилась смена. — Сегодня я хорошо поработала.

И вдруг мы слышим бурную музыку Шопена.

Открылась дверь. На лестницу какого-то дома выходит празднично одетая женщина. Она с недоумением смотрит на аппарат.

— Нас сюда приглашали,— говорит голос мулатки.

И вот мы в большой комнате. Здесь находятся молодежны, пригласившие нас к себе и снятые нами в Парке культуры и отдыха и в загсе.

В одном углу комнаты — любительский заводской оркестр.

В комнате много молодежи.

Среди гостей и взрослые рабочие и их жены, нарядно одетые. В этот вечер и пожилые, как молодые.

В первое мгновение наше появление вызывает смущение присутствующих. Нам трудно сейчас предвидеть, как пройдет праздник двух наших знакомых в кругу своих близких. Молодых наше появление мало смутит. Они ждали нас, они в течение дня привыкли к настойчивому наблюдению нашего съемочного аппарата.

Мы старые, добрые знакомые. Они помогут нам преодолеть смущение гостей.

Мы свободно включаемся в естественный ход событий вечеринки, но мы будем начеку. Мы будем отмечать все то новое, чем богата советская действительность в любом ее проявлении.

Мы заснимем веселый гам, реплики и товарищеские тосты присутствующих.

Заснимем игры, танцы, хоровое пенье.

Мы заснимем и многое такое, чего предвидеть сейчас нельзя. Мы обещаем поймать камерой и микрофоном такие моменты человеческого поведения молодежи, которые с экрана в зрительном зале должны будут радовать и вселять уверенность, что молодежь растет, живет новой жизнью и любит.

Да, любит!

Если кто-нибудь из взрослых гостей крикнет «горько» и молодые будут готовы целоваться, мы не соблазнимся возможностью закончить картину поцелуем, а попросим кого-нибудь из присутствующих помешать молодым и произнести следующую речь:

«Успеете еще нацеловаться. Желаем вам быть хорошими друзьями и товарищами в совместной жизни — верными и надежными!»

— Снимите их так, товарищ оператор, пусть всю жизнь у них висит на стенке их свадебный портрет.

— О, это хороший слова,— скажет мулатка.

— Спокойно, снимаем,— говорит оператор.

Щелканье, вспышка магния.

Бурно заиграл фабричный оркестр.

И мы вдруг видим:

Цветной портрет молодых, застывших в крепком рукопожатии.

Потом цветной портрет Барсуковой у станка.

Цветной портрет Ульяновой у окна с букетом.

Зритель невольно запомнит женщин прошлого, виденных им в начале картины.

Вот застывшая в парашютном прыжке летчица и другие.

И снова восхищенное лицо мулатки.

— Дайте нам ответ, что такое женщина — этот сфинкс, загадка века?

— Трудящаяся женщина нашей страны — это гражданка Страны Советов. Перед ней открыты все пути.

1933—1934

Город спит

В ночном небе мерцают тысячи электрических звезд — это с Поклонной горы переливается далекими огнями вечерняя Москва.

Далекie звуки симфонии вечера несутся с экрана.

В тихой ночной глади Москвы-реки золотыми столбами отражаются тоже огни ночи.

Радиорупоры транслируют последние номера ночных концертных передач.

У ярко освещенного Метрополя — цепь авто.

Авто с зажженными фарами сейчас тронутся.

Близкие, далекие гудки сирен.

Последние огни электрической рекламы. И они потухли.

На асфальте мостовых черными змеями блестят рельсы. Вдали затихают звонки и лязг уходящих куда-то в ночь трамваев.

Тишина.

На ночном небе вырисовывается гигантская фигура шахтера с протянутой рукой.

Высоко поднятая рука зовет и уверенно и властно обещает.

Между шляпой шахтера и протянутой его рукой обрисовывается далекий светлый верх здания Большого театра с маленькими мчащимися бронзовыми конями и возницей Аполлоном.

Крупно. Мчащийся в бронзовом вихре Аполлон отчетливо видит на серой вышке огромную фигуру шахтера с отбойным молотком на плече.

О времени — о вчерашнем и сегодняшнем — многозна-

чительно говорит эта встреча двух фигур на ночной площади имени Свердлова.

Раздаются шаги на затихшей мостовой, и мужской голос медленно, как бы для себя, читает слова, огромными буквами начертанные у ног шахтера:

Вся Москва строит Метро.

А Москва спит.

Величественны громады Красной площади в серебристом рассвете летней ночи.

Высокое вечернее небо прорезали легкие контуры балконов Дома правительства, и кажется, что рядом вертикально врезаются темные силуэты кремлевских башен.

Спит белый и пустой стадион «Динамо».

Величавы ночные силуэты тополей у Дворца культуры Ленинского района.

В серебре рассвета спят громады одной улицы.

Спят громады другой улицы.

Одинокие парочки, стоящие у подъездов, у витрин, сливаются с ночью.

Спит развороченная вокзальная площадь.

Тишину ночи нарушают одинокие шаги прохожих, далекие гудки сирен, откуда-то доносящийся обрывок песни и непрерывные гудки далеких паровозов. В них слышно ночное дыхание огромного города.

Не знает сна гараж Метростроя. Бесперывно в ночь выезжают грузовики.

Насторожен и всегда готов к вызову аварийный пункт.

И снова слова:

Вся Москва строит Метро.

Их произносит с иностранным акцентом молодой мужской голос.

— Вери уэлл, — говорит женский голос. Слышен женский смех и удаляющиеся гулкие шаги двух невидимых прохожих.

На площади, у гостиницы «Националь», вырисовываются деревянная башня и забор с надписью:

Метрострой. Шахта 10.

Крупно мы видим фигуру молодого шахтера. Он с молотком и с протянутой рукой. Но это не статуя. Это живой шахтер комсомолец. Он медленно спускается вниз.

И вдруг мы стремительно проваливаемся за шахтером.

Мы летим вниз.

Мелькают блики и тени, поднимаются верхние определенные контуры невидимых сооружений. А мы летим вниз.

Нет больше тишины ночи.

Нарастает гул человеческих голосов, гремят, приближаясь, пневматические буры; лязг, грохот невидимой еще громады.

Мы налетаем на бетон.

Бетон, вагонетки отъезжают от аппарата, и перед нами в движении разворачивается подземная Москва.

Все в ней полно трудом, движением, звуками, жизнью.

*Столице Советского Союза лучшее в мире
Метро —*

читаем мы, наезжая на протянутое полотнище.

В движении проходит перед нами шахта.

Бесперывна цепь едущих нам навстречу и отъезжающих от нас вагонеток.

Здоровые, мускулистые руки то толкают, то опрокидывают, то придерживают вагонетки.

Молодой шахтер. Гони бетон на пятую штольню.

Шахтер. Давать — так давать.

Шахтерка. Да ты не ори, я дам тебе бетону сколько хошь. А куда класть?

Шахтер. А ты куда гонишь? Стоп. Давай вперед!

Один коридор шахты, другой.

Яркий свет чередуется сумерками. Наезжая, мы выхватываем отдельные эпизоды работы.

Роят.

Бурят.

Откатывают вагонетки.

Блестят лопаты, швыряя землю.

Вот сошла вагонетка с рельсов.

Молодые комсомольцы кричат: «Машка, на помощь!»

Здоровенная Маша подходит и единым движением весело устанавливает вагонетку на рельсы.

— Давай! — повелительно кричит она. — Да не так, опять соскочит.

Едем дальше. Вот штольня. Здесь работают, стоя под сводом и согнувшись в забое.

Шахтер, налегая изо всех сил, разворачивает грунт отбойным молотком.

Бурильщик наставляет бурящие сверла:

— Не зевай. Тебе все снится, что ты на кессоне работаешь.

Проезжаем мимо готового участка. Девушка-шахтерка катит бетон:

— Эй, товарищ! Береги свои ножки, — кричит она,

— Гони бетон на пятую штольню, — откуда-то кричат ей.

Проезжаем мимо парня и девушки.

Они торопливо проталкивают запоздавший бетон.

— Ты, Зинка, грязными руками меня не трогай, — шутит и заигрывает парень.

Проезжаем мимо телефона, там суровый голос, надрываюсь, кричит в микрофон:

— Алло, Серегин, еще два вагона бетона, говорю тебе. Бетон даешь по чайной ложке. Опять станем. Опять внепланово получается.

Едем дальше. Экран горизонтально разрезается на две половины.

Наверху кадра спящие громады московских улиц. Внизу движение, громады работы подземной, не знающей ночи Москвы.

Гул, грохот.

Тут фронт.

Наезжаем на английский щит.

В его секциях работают рабочие и инженеры. Соревнуются лучшие комсомольские бригады. Бригады Краевского и Реброва. Все методы новейшей техники мобилизованы сюда, на подземный фронт.

(В дальнейшем мы проследим и продемонстрируем всю работу щита. Покажем победителей и выявим условия, которые привели бригады к победе.)

Наезжаем на летучий митинг. Проектора выхватывают лица шахтеров, доносятся только обрывки слов:

— Об этом нужно писать в наш «Рупор»...

...товарищи, поэтому я предлагаю доставлять блоки так...

...это будет большая экономия... — Дальше слов не слышно.

Наезжаем на группу молодых шахтеров, отдыхающих в перерыве. У многих отбойные молотки.

Шахтер. Маруся, Марусенька, — надывается издали.

Шахтерка. Есть капитан. Иду, — весело отвечает она и идет на голос зовущего.

И снова кадры атаки по неподатливой, сопротивляющейся в недрах подземной Москве.

Последний наезд наш на обледеневшие трубы. Шахтеры покрыты инеем. Здесь зима. Тут машины замораживают слабые грунты, насыщенные водой.

И после этих кадров мы покажем всю трассу с аэроплана в блеске раннего солнечного света.

Отчетлив будет весь объем пространства, охваченного социалистическим трудом шахтеров, трудом, не знающим ни дня, ни ночи, трудом, не знающим преград в преодолении препятствий, трудом победителей.

Кадры трассы, снятой с аэроплана, пойдут под песню, посвященную шахтерам, строителям метро столицы Москвы.

1933—1934

Идет новая Турция

Звуковой документальный фильм

Величественная музыка из «Гибели богов».

Цепь пустынных гор. Руины античного мира. Мрамор разрушенных зданий. Сочетание Эллады, Рима, Византии. Ушедший мир.

Пергам. Мраморные здания, мостовые, колонны, гимназии, храмы, цирк. Храм Эскулапа с ваннами, нишами, с театром для развлечения больных. Величественный Акрополь, театр на пятнадцать тысяч зрителей с храмом Диониса у подножия, водопровод.

Статуи императоров, граждан, знатных женщин, богов, мозаика. Вся жизнь, весь быт разрушенного и погребенного в веках города отчетливо представляешь себе по этим руинам и сохранившимся памятникам. О циклопическом труде, о гениальности человечества прошедших тысячелетий свидетельствуют эти руины. Безмолвно, безлюдно — мертво. Высокая гряда гор, покрытая мохом, как крепость, спиралью окружает этот мертвый город. Горячий солнечный блеск. Безбрежность и бескрайность морской дали. Плеск волн.

Пустынная дорога. Разрушенные руины византийской семибашенной стены. Гранит ипподрома, обелиск, змеиня колонна, остаток треножника из храма Аполлона Дельфийского.

Вдали серебрится Золотой Рог. Медленно проплывает мертвый город среди готического леса тополей. Ушедший мир.

Восточная музыка. Хорал.

Дворец османских султанов Топ Капу. Среди высоких

кипарисов раскинулись здания дворцов, киосков. Прекрасная внутренняя ограда дворца.

Сказочный вид на Босфор, Принцевы острова, Золотой Рог. Тронный зал. В сокровищницах дворца ослепительный блеск драгоценных камней. Трон из массивного золота персидской работы, украшенный изумрудами и бриллиантами. Трон черного дерева с инкрустацией из перламутра, серебра, золота. Изумруды величиной с кулак — самый большой в мире привешен под балдахином. Персидские, смиренские, индусские ковры.

В витринах выстроились манекены султанов — османских императоров. На них пышные парчовые одежды, бриллиантовые сабли, драгоценные головные уборы. А вот и восковые фигуры их слуг: муллы, палача и евнуха.

Проплывает, как видение, Топ Капу и весь берег Босфора с величественными памятниками — мечетями. Вот Ая-София, Баязида, Сулеймание. Проплывает Пидыя — город дворцов-особняков.

Памятник кровавого владычества последнего тирана Абдул-Гамида. Безвозвратно ушедший мир! И снова плеск волн, безбрежность морских далей. Цепь гор в предутреннем тумане, ложбины, горные пейзажи, горное озеро и ритмическая, медленная восточная музыка на инструментах, напоминающих сазандари.

На берегу горного озера в полукруге сидят зейбеки в старинных вышитых одеждах и по очереди в такт музыке танцуют ритмический воинственный танец.

Зейбеков воспринимаешь как картину прошлого, чем-то дополняющую предыдущую тему.

Панорама от зейбеков поднимается на цепь гор. Гряды за грядой грозятся горы.

Преобразилось лицо страны.

Проезжаем инжирные, оливковые рощи, виноградные плантации, гранатовые рощи. Железнодорожные пути прорезают страну в горных местностях. Проезжаем прекрасными шоссейными дорогами. Пароходы плывут по морским дорогам.

У подножия двух гор раскинулся новый город с прямыми проспектами. Прекрасные здания, банки, школы. Автобусы, автомобили, памятники, здания посольств. Здесь ничто не напоминает, что мы в Азии. Это новая

столица Турции, европейский город — резиденция Кемалья Ататюрка.

А вот и он сам, окруженный членами турецкого правительства, под звуки нового турецкого гимна проходит в Меджлис. Многочисленные монументы повторяют его облик. Всюду он полководец, ведущий в бой против ига султанов и иностранного владычества. Или верхом на лошади — победитель Гази. И всюду на памятниках в честь Гази рядом с ним фигура турецкой крестьянки. Лицо ее открыто — она несет высоко знамя свободы, за ней идут солдаты. Женщина, согнувшись в стремительном движении, несет пушечное ядро на поле битвы. Женщина берет винтовку из рук раненого мужа на поле битвы.

Изменилось лицо страны.

Мы проплываем по Босфору и Золотому Рогу. Как не похож их пейзаж на все дошедшие до нас гравюры и описания Лоти и Фаррера. Берега застроены доками, корпуса фабрик вытянулись вдоль берегов. Городские бойни, железнодорожные пути, заводы. Весь берег в дыму, в движении, в работе.

Вот смирненские инжирные, изюмные и табачные фабрики. Здесь главным образом работают женщины. Они сидят длинными рядами по-восточному на полу. Лица их открыты. Головы, как у мадонн, покрыты легкими белыми шальями. Пальцы их рук, перебирая изюм, табак, инжир, двигаются с непостижимой быстротой. Мелькают и смуглые пальчики детских ручек.

На новых заводах и фабриках. Женщины-работницы в черных платьях и платках рядом с мужчинами на шерстяной фабрике. Молодые женщины в городских костюмах и мужчины — у новых станков текстильной фабрики. Женщины — их больше, чем мужчин, — у сложных конвейерных станков папиросной фабрики. В отделении высококачественных сигарет работа ручная, невероятно быстрая, точная, ритмичная. Растут горы нарядных коробок, и всюду эмблема: полумесяц и звезда.

Женщины и мужчины на новой механизированной лифтовой фабрике, похожей на химическую лабораторию.

На цементном заводе, на фабрике обуви, одежды, мыла и других — всюду напряженный труд. Результаты этого труда мы видим в нарядных киосках, расположенных в прекрасных солнечных залах новой выставки в Анкаре. Музыка, толпы посетителей — товары, демонстрирующие

продукты турецкого производства, демонстрирующие освобождение от иностранного рынка.

Всюду на стенах, на стекле, на плакатах фигура Кемала Ататюрка и его лозунги.

В облачном небе проплывают верхушки пароходов, расцвеченные флагами всего мира.

Медленно, дугой разворачивается панорама Смирнского порта. Американские, французские, английские, немецкие, греческие, итальянские и другие пароходы. Их много, очень много. Канаты, как струны, протянуты между берегом и морем. На набережной движение. Шум, гул, гудки — говор многих наречий. С парохода видишь Смирну — старый турецкий город. Дома сбегают с горы к заливу. На вершине горы руины крепостных башен.

Отсюда видишь и прекрасную набережную Смирны. По набережной катится крохотный вагончик конножелезной дороги — конка, ее опережают прекрасные автобусы и автомобили последних марок. Все стремительно несутся к центральному месту города — к площади Конака.

В Смирну стекаются богатства всей Малой Азии. Бесперывно к порту подъезжают подводы, нагруженные табаком, инжиром, изюмом, маслинами. На всех товарах эмблема полумесяца и звезды.

Под палящим сверкающим солнцем идет работа. Грузчики быстро освобождают бесперывно прибывающие подводы от товаров. Работают краны — в трюмах идет погрузка.

На горизонте видны удаляющиеся думы пароходов.

Экономический подъем идет об руку с культурным подъемом страны.

На мраморной доске золотыми буквами выгравирован призыв: «Эй! Турецкая молодежь! Ваша первая обязанность крепко держать турецкую свободу. Ваша свобода и турецкая республика да здравствуют вовеки! Укрепитесь и защищайтесь!» Подпись: Кемаль Гази.

Под звуки турецкого гимна проходят юноши и девушки. Тела их крепки и сильны. Лица загорелые. Они демонстрируют свою силу, свою молодость, свою любовь к родине.

Сильна, красива, ловка турецкая молодежь!

Эта молодежь наполняет университеты. Жадно слушает лекции о новом законодательстве (читает директор уни-

верситета). Вволнованно слушает Реджи-Бея, говорящего о международном положении. С интересом и внимательно экспериментирует в классе немецкого профессора в агроинституте. В поле работает с трактором. В Академии художеств изучает скульптуру, живопись, архитектуру.

И всюду юноши и девушки вместе. Они с увлечением учатся и с увлечением тренируют свое тело в прекрасных гимнастических залах. На белоснежной мраморной площадке на крышах новых зданий институтов.

Маленькие школьники не отстают от взрослых.

Вот они выстроились звездой во дворе школы имени Гази.

В руках одной школьницы флаг. На нем полумесяц и звезда. Двор наполнен звонкими детскими голосами, поющими гимн.

Вот в классе вслед за учительницей совсем маленькие девочки и мальчики семи-восьми лет сознательно и вволнованно повторяют каждое утро: «Я турок... Я правдив... Я должен любить свою страну больше себя. Я мечтаю вырасти и строить большую, новую жизнь. Мою жизнь я отдаю Турции».

Вот прелестная одиннадцатилетняя девочка артистически декламирует, ее слушают класс и учительница: «Я не бабочка, я не из камня кукла. Я не пчела, я не цветок. Я не птица. Я маленький человек. Я мыслю, чувствую, живу. Моя кровь чистая турецкая кровь. Вы увидите, каким этот маленький человек станет большим».

Растет новое поколение — новая молодежь.

Огромной панорамой вокруг Босфора и Золотого Роба раскинулся Стамбул. В этот солнечный день, кажется, весь город вышел на площади и улицы. Много зелени, фруктов, цветов.

На площади Кара-Кей цепь автомобилей в непрерывном движении. Цепь детских колясочек с наряженными детьми, подталкиваемых нянями, катится по тротуарам Шишли — богатого квартала района Перы. Беспрерывная цепь толпы движется по Гранд рю де Пера мимо красивых витрин с красивыми вещами, мимо окон ресторанов. Мимо лавок с бараньими тушами. Мимо кафе, где часами сидят стамбульцы за чашкой кофе, перебирая четки, потягивая наргиле.

Быстро проносимся по лестничной улице Юсек-Калорым, соединяющей Перу с Галатой.

Огромная толпа студентов и студенток проходит по университетскому двору. Проходит процессия школьников, юношей и девушек в каскетках, с плакатами, флагами, лозунгами. Бьют в барабаны бойскауты, топают спортсмены, позвякивая оружием, проходит войско. На асфальтовый дворик школы входят в строю, с пением бывшие беспризорные дети стамбульских мостовых.

Трамвайные звонки, рожки авто, звонки продавцов воды, звоночки в окнах магазинов, действующие как реклама, наполняют воздух. Выкрики продавцов, щелканье бичей, тонкий свист полировки, производимый в магазинах чистильщиков обуви.

Вот туристы и посетители оставляют свою обувь у порога Ая-Софии, Баязиды, Сулеймание. Замечательные памятники византийского и османского искусства. Здесь тишина, величие, торжественность. Красота. Мраморный двор мечети Баязида с фонтаном окружен будками. В них старики с чудесными лицами, будто сошедшие со старинных гравюр, продают четки, ароматические масла. Только здесь да еще в узких старых улочках с потемневшими деревянными домиками с венецианскими балкончиками ощущаешь экзотику прошедших дней. Но в просветах колонн мечети Баязида видны площадь, окованная гранитом, мрамор новых зданий и шумная многолюдная, европейски одетая толпа, движение авто и трамваев.

Солнце, море, свежий ветер, плеск волн, смех, восклицания, пляж. Турецкие женщины и девушки купаются в море рядом с мужчинами.

Переполненные шеркеты направляются к Принцевым островам. Тут тропическая растительность, дачи-дворцы, отдых. Спускаются вечерние тени. Прекрасен закат на Босфоре. Бесчисленными огнями переливается в предвечерний час амфитеатром раскинутый город. Четки в предвечернем небе легкие контуры старинных башен, минаретов, дворцов. Рыбацкие ялики с белыми парусами проходят по вечерней глади Босфора.

Зажигаются рекламы кинотеатров. Радиорупоры наполняют улицы европейской музыкой.

В народном доме в прекрасном зрительном зале идет турецкая опера молодого композитора.

На берегу Босфора сотни пар мужчин и женщин движутся под звуки музыки в танце.

Рыбацкие ялики с фонариками бросают золотые тени на вечернюю гладь Босфора.

У порога домика сидит молодая деревенская женщина. Она качает ребенка. Глаза ее устремлены в море. Она тихо поет старинную песню.

— Песня старая, а жизнь? — спрашиваем мы.

Она замолкает. Закрывает свое лицо шалью. Медленно открывает его и тихо говорит:

— Мои глаза открыты — у меня новая жизнь. Я начинаю ясно видеть свое будущее.

И снова тихо поет. Ее глаза смотрят вдаль, в безбрежность моря. Она такая же, как на памятниках, посвященных мужеству и храбрости.

1934

К фильму „Страна родная“

Москва. 1942 год. Я буду делать фильм на пустой киностудии «Мосфильм». Хочу успеть сделать его к ноябрю. Моя мансарда без окон, без дверей, с зияющей дырой в потолке. По ней прошла воздушная волна. Живу в гостинице «Москва». Время тяжелых, безмерно волнующих боев за Сталинград. Опустевшая Москва купается в солнце, она величественна. Тишина ее, покой и безлюдность пронзают сердце и наполняют его гордостью. Частые налеты. Метят в пустой «Мосфильм». Два раза спускаюсь в бомбоубежище, хочу знать, как выглядит метро под гостиницей «Москва»; второй раз — в консерватории во время исполнения симфонии Шостаковича.

Д. Шостакович, И. Эренбург, В. Вишневский, ненадолго приехавший из Ленинграда, приехавший с фронта А. Довженко с Солнцевой и Дзиган живут в гостинице «Москва».

Запомнился вечер, когда после томительного рабочего дня Довженко берет меня с собой к Ивану Семеновичу Козловскому. Довженко и Иван Семенович друзья.

Они садятся к роялю. И начинается волшебство. Вполголоса они поют песни своей родины, своей юности и молодости. Иван Семенович аккомпанирует себе, а Довженко вкладывает свое сердце поэта в каждое слово песни. Они смотрят друг на друга, чуть-чуть улыбаясь. Волной набегают воспоминания. Этого пения никогда не забыть...

Я снимаю Шостаковича в павильоне на Студии документальных фильмов. Он исполняет на рояле два отрывка из Седьмой симфонии. Рояль сливается с оркестром. После

съемки мы ночью идем пешком по затемненной Москве в гостиницу. Мы оба плохо видим и часто спотыкаемся. По дороге он интересно говорит о дирижерах Мравинском и Иванове и о том, как он слышит в оркестре созданную им музыку. Он был внутренне сосредоточен и добр. Просто, без особых уговоров, согласился на съемку. Кажется, удалось хорошо его снять.

И. Эренбурга я снимала. В небольшой комнатухе за пишущей машинкой, он печатал очередную свою статью для газеты «Красная звезда». Этих статей ждали сотни тысяч советских граждан. Они помогали в период самых тяжелых боев за Сталинград сохранять покой, стойкость и веру в победу, они беспощадно показывали лицо врага, его бесчеловечность, его звериную сущность, ужас, который несет миру фашизм. Он писал эти беспощадные статьи, а глаза его были синие, спокойные, добрые, как никогда. В них были покой и воля.

Но самые интересные съемки были на площадке «Мосфильма» и на аэродроме.

А еще я снимала старуху, у которой Зоя Космодемьянская провела свою последнюю ночь. Она была свидетельницей того, как истязало девушку фашистское зверье. Ее прекрасно снял оператор Фельдман. Этот рассказ звучал правдиво — она рассказывала обо всем с неопишным внутренним ужасом. Ярость вызывал этот рассказ.

1942

Кинолетопись о Великой Отечественной войне

(заявка и план работы)

Задача, стоящая перед работниками, которые будут создавать кинолетопись, ясна.

1. Просмотреть все снятое хроникой за годы Отечественной войны. Просмотру подлежат в первую очередь:

- а) СКЖ,
- б) экстренные выпуски,
- в) тематические фильмы-очерки,
- г) событийные фильмы,
- д) документальные фильмы,

так как лучшие кадры по своему содержанию и по операторской съемке, снятые за годы войны режиссерами хроники, безусловно использованы и находятся в этом материале.

Просмотру подлежат и кинодокументы, неиспользованные в текущей работе хроники.

2. Отобранные кадры должны своим внутрикадровым содержанием являться кинодокументом снятого факта, случая, события, а не абстрактным монтажным кадром.

Кадры эти по своим изобразительным данным должны быть точно описаны (место съемок, природная, техническая среда, реально действующие люди и пр.), по возможности датированы.

Из материала, использованного хроникой, взять:

- а) эпизоды, по разным причинам не вошедшие в уже сделанные фильмы;
- б) отдельные кадры, значительные по своему содержанию;

в) отдельные дубли в измененном, новом экспозиционном решении.

3. Просматривать для летописи весь новый материал. Для этого присутствовать на общих просмотрах текущих операторских съемок. На отобранные эпизоды и кадры сразу же делать заявку на печать лаванды.

4. Систематизация материала. 1939 год. Пролог.

а) Основные события, факты, явления, рисующие лицо нашей Родины накануне грозных событий.

Отобранные эпизоды и кадры должны отразить промышленную, колхозную и культурную жизнь, а также быт населения наших республик.

б) Освобождение Красной Армией Западной Украины и Белоруссии.

в) Война с Финляндией.

г) Освобождение Красной Армией Бессарабии и Буковины.

д) Освобождение Красной Армией народов Латвии, Литвы и Эстонии.

1941—1945. Фронт.

1-й период. С начала вероломного нападения до битвы за Москву включительно.

Сюда входят эпизоды героических боев, партизанского движения.

2-й период. Битва за Сталинград.

3-й период. Победоносное движение Красной Армии на Запад. Битва за Ленинград, за Днепр. Люди подвига.

Внутри названных периодов отобранный материал систематизировать по эпизодам. Если будет возможно, делать это соответственно правительственным сводкам. Содержание каждого кадра должно быть описано точно, лаконично и образно. Кадры должны быть пронумерованы в тематической последовательности. В тематической последовательности должна вестись и опись кадров.

В чтении такое описание должно явиться записанной киноисторией, то есть летописью Отечественной войны, и вместе с тем должно дать полную картину работы хроникеров в годы Отечественной войны. К описанию кадров следует приложить наиболее яркие статьи и очерки из «Правды», «Известий», «Красной звезды» и «Морского флота».

1941—1945. Тыл.

Отобранные эпизоды и кадры должны отразить: жизнь республик, работу эвакуированных заводов, создание но-

вых предприятий, новости культуры, науки, искусства, показать героев тыла — отдельные происшествия, важные события, работу транспорта и т. д.

Сейчас трудно более подробно детализировать систему тематического раздела кадров и их описи. Сама работа подскажет новые разделы.

К описи жизни тыла должен быть приложен указатель наиболее интересных статей в нашей текущей прессе, совпадающих с содержанием съемок.

Для описания кадров кинолетописи надо создать редакционную комиссию, в состав которой должны войти: представители общественности (завод, транспорт и т. д.), режиссер, писатели, публицисты, военный консультант, а также работник, проводящий описание кадров.

Картотека летописи должна выработать такую систему записи и нумерации, которая давала бы возможность быстро их находить. Для этого нужно прежде всего как можно многогранней и разнообразней классифицировать разделы картотеки, учитывая, что один и тот же кадр может числиться в разных разделах, имея в каждом случае кроме общего опознавательного номера и номер места в том или ином разделе летописи.

Каждый кадр, названный в картотеке, должен иметь, если возможно, точную дату съемки, место съемки и имя оператора.

5. План съемок и досъемок может быть выработан только в процессе просмотра и отбора материала. Производиться съемки должны по режиссерским разработкам, согласованным с операторами хроники.

Вся работа по летописи должна быть организована так, чтобы она была органически слита с текущей работой хроники.

6. Основная наша задача — сохранить в наилучшем виде отобранный материал, представляющий огромную историческую ценность. Сохранить не только для современников, но и для грядущих поколений.

Речь идет о сохранении в нетронutom и целом виде негатива съемок. Это основное. Без этого вся работа над кинолетописью будет иметь лишь временное значение.

Что происходит с негативом при системе, существующей ныне? Он находится в непрерывном движении, подвергается индивидуальной, вкусовой монтажной подрезке, изнашивается в печати и тем самым уничтожается.

Правильно было бы разрешить с негатива иметь только один позитив для общего просмотра, три-четыре лаванды по отобранным эпизодам и кадрам для текущих монтажных работ, включая сюда и кинолетопись. Негатив в нетронутom виде хранить в особом сейфе и только по мере изнашиваемости лаванды, каждый раз по особому разрешению дирекции или главка, возобновлять новые лаванды. Только эта мера может спасти негатив, а значит, и сохранить исторические кинодокументы от быстрого уничтожения.

Все мои другие соображения по поводу создания кинолетописи, а также по поводу состава редколлегии будут мною изложены по утверждению основного плана работ.

1945

Победа

Мы ясно знаем — война идет к концу. Победа близка. Из этой неслыханной всемирно-исторической битвы с фашизмом советский народ выходит победителем.

В эти дни, когда Красная Армия стоит у границ Восточной Пруссии, когда сыны Советского Союза совместно с Польской освободительной армией с оружием в руках борются за Варшаву, когда Красная Армия прошла на улицы Бухареста и Софии, а Чехословакия и Югославия знают, что наша помощь близка, что она у порога — можно и должно поставить перед собой задачу сделать обобщающий фильм, ярко рисующий пройденный нашей Родиной путь неувядаемой в веках славы.

Мы много сделали за эти годы хороших фильмов о борьбе на решающих участках фронта: битвы за Москву, Сталинград, Украину и др. Мне же мыслится задача так осмыслить и обработать монтажом хронику Отечественной войны, чтобы советский народ увидел пройденный им трудный, суровый и жертвенный путь. Этот фильм должен показать, что задачи, которые поставил перед собой советский народ, он со славой решил. Мир должен увидеть, что битва с фашизмом выиграна потому, что боролся советский народ.

Должно показать нашу особую стратегию и тактику борьбы.

Неповторимых советских героев, рожденных борьбой. От солдата до генерала.

Нужно подчеркнуть и благородную цель — борьбу за освобождение не только своей родины, но и братских народов от мрака звериного безумия фашизма.

Задача трудная, но возможности для разрешения ее есть. Они заложены как в самом накопленном материале, так и в дополнительных съемках.

Невозможно восстановить съемкой не снятые события, но людей, участников этих событий, живые следы событий, города, колхозные села, поля, пастбища, возрождающиеся от опустошения и возвращающиеся к свободной, трудовой и творческой жизни, снять можно и должно.

Некоторые режиссеры говорят, и я сама так думаю, что первые кадры любого фильма определяют его образное и смысловое значение.

Вот как мне мыслится начало этого фильма.

Москва в тот радостный день и в тот вечер, когда впервые улицы, дома и окна квартир будут залиты электрическим светом и незнакомые друг другу взрослые и дети будут приветствовать друг друга, как родные, при встрече.

Ленинград, Киев, Минск, Сталинград, Севастополь должны пройти перед нами вслед за Москвой. Все они будут слушать Москву, потому что:

Москва — это победа.

Москва — это Красная Армия.

Москва — это карающий меч и свобода.

И сразу — Берлин. Логово зверя, взятого в капкан, поверженного и ждущего суда. Победоносная Красная Армия на улицах Берлина. Она — свидетель неслыханных злодеяний и грозный судья. На экране возникнут события начиная с июня 1941 года.

Они пройдут лаконично. Каждое событие должно быть осмысленно и подчинено единой теме и задачам, поставленным фильмом.

Они следующие:

Вероломное нападение.

Лицо врага.

Стратегия и тактика борьбы Советского Союза.

Герои, рожденные на полях сражений.

Генералитет — путь от командира до маршала.

Советский народ в тылу в дни войны. Величайшие жертвы, на которые пошел советский народ во имя победы. Герои тыла.

Наше завтра.

Москве — 800 лет

Исполняется 800 лет со времени основания города Москвы.

На протяжении всех годов после революции Москва была предметом съемок документального кинематографа — в любом журнале, в любом фильме можно увидеть кадры советской столицы, однако до сих пор не было на экранах картины, которая была бы посвящена полностью Москве.

Между тем Москва — сердце и мозг Советского Союза — стала символом всего Советского государства — о ней любимые песни народа, о ней пьесы, ей посвящают поэты свои стихи, ее стремятся посетить миллионы людей со всех концов мира.

Сегодняшняя Москва — это новый этап истории не только нашей Родины, но всего человечества. Это понимают и те, кто рано или поздно должен уйти с исторической арены, это знают те, кто займет место ушедших и будет строить на нашей планете новую, достойную человека жизнь.

В этой заявке мы хотим наметить отдельные темы, которые должны войти в фильм.

Москва — один из самых древних городов не только славянства, но и всей Европы. В истории нашего отечества она сыграла величайшую роль.

Кинодокументы об истории Москвы начинаются с 1907 года и представляют собой материал необыкновенно интересный. Однако и в современной Москве на каждом шагу мы встречаем свидетельства истории Отечества — в ее зданиях, в ее памятниках, в ее культурных и научных учреждениях. Поэтому документальный кинематограф имеет широкие возможности показать, как вела Москва

на протяжении столетий государственную и культурную жизнь всей страны.

Само собой разумеется, что фильм продемонстрирует зрителю все самое красивое, что есть в Москве — в этом огромном городе, обновленном за годы революции.

Но основная задача, которую мы перед собой ставим, заключается в том, чтобы показать Москву, как центр Советского государства, государства нового типа, как столицу социализма.

Здесь решаются судьбы страны. Отсюда по всем странам между Бугом и Тихим океаном идет руководящая воля, движущая вперед наше Отечество. Сюда стекаются лучшие люди страны, чтобы участвовать в управлении государством.

В научных институтах и лабораториях Москвы вырезают замечательные достижения, знания. Крупнейшие ученые с мировыми именами проводят здесь свои исследования во всех областях. Сюда стекаются научные материалы отовсюду и с их учетом создаются планы развития экономики и хозяйства шестой части мира, ибо государство социализма — это государство, построенное на научных основах.

В Москве живет пять миллионов человек. Кто эти люди? Каковы их отличительные черты? Как они проводят свои часы работы и часы досуга? Самые различные профессии имеют в этом городе своих лучших представителей — в мире промышленности, в мире школ и вузов, в городском хозяйстве, в воспитании детворы, на железнодорожном транспорте, в руководстве городским движением — словом, во всех областях человеческой деятельности. Это — москвичи. Те самые, которые отстояли свою столицу в жестокий 1941 год и строят сейчас мирную жизнь не только своего города, но и всей страны.

О Москве и москвичах будет этот фильм.

Методами документального кино будет он снят. Но содержание его должно выйти за рамки репортажа или видовой картины. Ибо Москва — слишком глубокая и дорогая для сердца каждого советского человека тема, чтобы показывать ее поверхностно и бегло.

Москва — это образ нашего советского мира, и в этом мы видим ключ к решению темы.

1947

*Б. Агапов
Э. Шуб*

Им 30 лет

Темой фильма должен быть показ могучего молодого племени людей, рожденных в дни Великой Октябрьской революции. Вместе со своей страной прошли они великий путь борьбы и исторических побед. Это особое поколение людей. Их воля, сознание, целеустремленность, их видение окружающего мира, их цели формировались историческими событиями. Эти события детства определяли их сознание, активными участниками этих событий они были начиная с отроческого возраста.

Это должен быть фильм о простых взрослых, но еще молодых людях и о лучших их представителях, наиболее полно суммирующих основные качества всего этого поколения. Фильм о них должен вселить в сознание зрителя радостную уверенность в том, что великое дело Ленина имеет прекрасных, сильных и самоотверженных продолжателей.

Задачи, поставленные партией перед нашей Родиной, будут ими выполнены и наши дети будут жить в светлом мире коммунизма.

Их колыбель — Октябрь 1917 года. Их первое слово после слов папа и мама — «Ленин». Их отцы — рабочие или крестьяне, которые боролись на фронтах гражданской войны против интервенции, блокады, против белогвардейцев; с оружием в руках отстаивали они первое на земле государство рабочих и крестьян.

Их отцы — это овеянные славой красные герои Воронежа, Царицына, Перекопа, Волочаевска, которыми руководили Фрунзе, Ворошилов, Буденный. В их рядах выросли первые народные полководцы — Чапаев, Пархоменко, Щорс...

Люди эти — завоеватели полюса, это Серовы на полях битв в Испании. Это поколение, показавшее свои лучшие качества в битвах за Халхин-гол и на полях Великой Отечественной войны. Это лучшие командиры строек четвертой пятилетки в городах и колхозах, в науке и искусстве.

Дело сценариста отобрать из этих людей героев будущего фильма и драматургически решить благородную задачу предложенной темы.

1947

Нефть

В этой заявке я хочу изложить авторскую установку на фильм, наметить основные темы, которые должны ее выразить, наметить план подготовительных работ, необходимый для написания сценария.

Тему о нефти надо брать широко, не ограничивая фильм показом нефти как основного природного богатства Советского Азербайджана, и показом борьбы нефтяников за выполнение взятых на себя обязательств дать стране 17 миллионов тонн. Но и это, конечно, найдет свое отражение в сценарии.

Первая тема. Рассказать, почему нефть является не только решающим участком народного социалистического хозяйства, но одним из основных факторов международной экономики и политики.

В Москве находится огромный трофейный фонд документальных фильмов и хроник как довоенного, так и военного времени. Мы безусловно найдем там заспаятые факты, ярко рисующие борьбу империалистических сил за нефть, ажиотаж капиталистических концернов и бирж вокруг нефти. Кроме того, в этих хрониках мы найдем достаточный материал, ярко рисующий, для чего и во имя чего ведется это империалистическое, я бы сказала, «totalное» наступление на нефть.

Вторая тема. Далекое историческое прошлое.

В далеком прошлом азербайджанский народ до нашего времени арабов, которые насильно навязали народу магометанство, — был огнепоклонником. Об этом свидетельству-

ют древние памятники и храмы, сохранившиеся на азербайджанской земле до наших дней, и целый ряд сохранившихся народных обычаев.

И как мог этот народ не быть огнепоклонником?

Земля Азербайджана, водное и морское дно пропитаны таинственным источником огня — нефтью.

Огонь неожиданно вспыхивал на земле, в воде, в воздухе. Все это поражало воображение человека далеких веков, будило суеверный страх.

Нефть — огонь.

Нефть — черное золото.

Это свет, это богатство, это подчас исцеление от недугов. Светлое, доброе и карающее божество. Это далекое прошлое.

Недавнее прошлое. Попытки капиталистов всех стран наложить руку на нефть Баку.

Революционное прошлое страны, города, где пламенно вели борьбу за лучшее будущее азербайджанского народа Киров, Орджоникидзе, двадцать шесть комиссаров.

Третья тема. Добыча нефти в послевоенные годы.

Эта тема должна показать, как успешная добыча нефти способствует ликвидации последствий войны, как своевременное выполнение и перевыполнение плана укрепляет экономику и культуру страны, способствует оборонной мощи социалистического государства. Все это должно быть решено не протокольно, а найдет в сценарии своеобразное и драматургическое отображение.

Эту тему мне представляется интересным решить следующим приемом.

В центре фильма — от начала до конца — пройдет жизнь одной семьи рабочего нефтяника.

В сценарии надо будет наметить съемку таких событий и поведения действующих героев, которые ярко бы продемонстрировали высокий культурный уровень потребностей нефтяника, его участие в государственном руководстве, его этическое отношение к семье, будущему своих детей, его пламенную любовь к Родине и пронизывающее его мозг и сердце понимание, что источником всей нашей жизни, источником всех наших побед является великое учение Ленина.

Жизнь этой семьи должна быть снята так, чтобы она явилась обобщенным образом многотысячной армии трудящихся нефтяников, которые показывают чудеса производственного упорства, новаторства на всех участках борьбы за нефть.

В сценарии мы найдем способ убеждающе показать, что Советский Союз является могучей нефтяной державой и что его нефтяная промышленность оснащена самой передовой техникой.

Стремительной монтажной фразой, лаконично объясняющей, каким мирным целям в Советском Союзе служит нефть, мы заключим фильм.

Если Министерство кинематографии найдет возможным подписать со мною договор на сценарий (условное название «Нефть»),— оно должно доверить мне просмотр материалов трофейного фонда. Для просмотров мне нужен переводчик. (Переводчик имеется в штате Студии документальных фильмов в Министерстве кинематографии.)

Списки отобранных мною кусков будут подробно описаны и датированы.

По мере накопления нужных кадров с них придется печатать лаванду. Таким образом, к моменту, когда будет готов сценарий, у студии будет готов материал для монтажа примерно двух частей.

Художественный руководитель студии должен разрешить мне разведку действующих героев фильма.

В результате наблюдения и изучения жизни и среды, окружающей семью рабочего-нефтяника, будут написаны основные темы фильма (4—5 частей), а также составлен точный монтажный и съёмочный план.

Родина в искусстве народа

Авторы настоящей заявки имеют в виду большой обзорный фильм 1949 года. Возникла мысль показать нашу Родину, на этот раз руководствуясь совсем новым принципом. Что если мы примем за обзорную страну при свете огней искусства, следуя за звуком песни, любуясь ритмикой танца, приглядываясь к тому, как видит Родину народ в своем неиссякаемом и прекрасном творчестве?! Мы часто говорим о родной земле как земле счастья, земле праздника. Таково и есть подлинное понимание народа, и выражается оно в творениях художеств самых разнообразных. Поэтому нет ни одной области человеческой деятельности, которая не была бы так или иначе отражена в искусстве. Иногда это прямое изображение словом или жестом, иногда искусство становится частью жизни, как это наблюдаем, например, в соревнованиях акынов, в народных хорах Прибалтийских республик и т. д. Иногда на фоне песни или стихотворения, или даже инструментального отрывка мы видим кусок нашей трудовой созидательной действительности.

Авторы убеждены, что при вдумчивом и любовном подходе можно показать всю страну с чрезвычайной полнотой, если гидом своим взять искусство страны, творчество народа. Ведь не оторванно от жизни рождается оно, не в башнях из слоновой кости творится. Оно плоть от плоти народа, оно излучение того же народного духа, что и все остальное,—стройки, поля, наука... И если отбросить традиции киноконцертов и киноревию, а глубоко войти в проблему того, как совмещается в народе его творчество с его деятельностью, можно создать произведение, кото-

рое будет как бы своего рода ораторией о Родине, как бы всенародным действием, посвященным нашему славному сегодня. В нем отразится и борьба за пятилетний план, и героические дела на полях, и великая вера народа в свое светлое будущее, и гордость народа достигнутым настоящим. Причем все это будет не в словах дикторского текста, а в непосредственном выражении искусством. Подтверждать это будут неопровержимые кадры документального кино, показывающие нашу жизнь.

Авторы полагают, что подобного рода работа, совершенно необычная для нашего документального кино, идущая вне всех привычных шаблонов и штампов, может быть хорошо принята массовым зрителем.

О таком приеме мы все, документалисты, мечтаем как о высшем счастье.

С нашей точки зрения, это становится одним из важнейших условий существования нашего документального кино. Тут надо искать новое, надо смело прокладывать еще, неизвестные пути. Путь к сердцу, а не только к уму зрителя.

Мы уверены, что с песней по этим путям идти легче и радостнее.

Фильм должен показать место, роль искусства в стране социализма, то есть не только народные истоки искусства, но и всенародное пользование им.

Кто слушает лучших певцов СССР? Кто читает и лично беседует с лучшими писателями и поэтами? Для кого пляшут узбекские танцовщицы, перед кем соревнуются акыны, кому поют многотысячные хоры эстонцев?!

Искусство сверкает в самых далеких уголках Советского Союза, оно стало достоянием самых широких народных масс. Из глубины народа выходят и новые мастера искусства, его новые творцы.

Мы представляем себе этот фильм как торжество музыки, цвета, линии, как прекрасное зрелище. Он должен соединить в себе документальность с самой захватывающей зрительной формой. Это трудная задача, но выполнимая. Мы уверены, что усилия будут вознаграждены сторицей: неопровержимыми кадрами документального кино по всему миру покажем радость, полноту, духовное богатство жизни в стране социализма, продемонстрируем подлинную дружбу равноправных наций, объединенных в Советском Союзе, и тем нанесем еще один удар по клевете, распускаемой о нас врагами демократии и мира.

1949



Приложения

Переписка

Письма С. М. Эйзенштейна к Э. И. Шуб

1

С. М. Эйзенштейн — Э. И. Шуб

15 мая 1928, Гагра

Дорогой друг Эсфирь Ильини... но нет нет нет (эта подлая машинка не имеет восклицательного знака, а сюда их требуется минимум штук сто-полтораста)

нет нет нет

Я же совсем забыл, кому я пишу. Здесь же неигровые, здесь документаторы и нету места юношескому пафосу в письмах к ним... Ни звука об чувствах, о письме мое, только документация... Не письмо, а абхазский документ...

а, поскольку сейчас еще и конструкция «не в моде», пусть это будет заготовки, как выражается наш друг «гамбургский счетчик» — заготовки к абхазскому документу во всяком случае, как выражается он же, «письма не о любви» кажется самая лиричная и трогательная вещь из читанных мною. [...]

Итак... — но опечатки берут верх над правильным, темперамент властно требует свое и к чертям индустриализацию рукописного письма — пишем дальше от руки, но строго строго строго документально (как это произносили бы здесь, если бы счастливый абхазский народ что-либо об этом подозревал — здесь нераздельно властвует игривый Гарри Пиль...).

Но прежде всего я желаю быть гарантирован, что Вы мне напишете, но не посылайте, а вручите при личном свидании (все же экономия на марки!), чтобы он обязательно и наверняка дошел до меня. Я этим очень дорожу. Ибо хочу иметь на бумаге зафиксированное, документированное свидетельство об истинном Вашем ко мне от-

ношении. Ибо все мне от времени до времени начинает казаться, что, если я помру, то и Вы, как другие, оденете не траурные митенки и чего-нибудь крепового, но облачитесь во славу неигровой — в венчальный наряд.

Итак, документация начинается.

Год: 1928

Месяц: май

Место: Гагра

Приехали мы совсем не шаблонно, вкусив предварительную порцию неприязни в Туапсе. Подумайте, все горы закрыты облаками, зато из всех киосков на вас глядят карточки Любимова-Ланского, самодовольно «гудят» из всех киосковых щелей. К счастью, они изредка «перебиваются» общими планами (до колен) Вильямса Труцци. Покупаем великого навигатора — и посылаем Вам этот объект Ваших девичьих вожделенных снов. [...]

Какое жуткое тяготение к шаблону у всего курортного — даже противно писать. Дети, конечно, Адочка, Нелли, Галя, Нателла, Юрик и т. д. Некоторое разнообразие вносит имя мальчика «Гиви» (вероятно, не христианского происхождения), которое пронзительно целыми днями выкликает серия разнovidных армянских женщин из самого верхнего этажа. Мальчик очень маленький, но, судя по пронзительности выкриков, к нему обращенных, не лишен инициативы.

Конечно, есть «душа общества». Конечно — инженер. [...] Днем играет в горелки с детьми. Вечером — с матерями. Ночью заботится, чтобы у матерей и впредь были дети. Тоже — горелки! Есть, конечно, пара, приехавшая только с этой целью в Гагры. Существует же поверье, что красоты местности зачатия определяют благовидности будущего дитяти. Помните у Гоголя — «когда маменька была брюхата — войди баран да заблей» и у младенца — впоследствии, кажется, председателя поветового суда — вся нижняя часть лица баранья. Поэтому они избегают встречаться с буйволами и больше любят с пристани общими планами Гагр, для чего смотрят даже через матовое стекло фотоаппарата. Думаю, не снимают. Но дело у них что-то неважно. Она немного насмешлива. Он чересчур переозабочен. В силу тех же причин он днем стреляет на «тире». Она смотрит. По Фрейду — это, по моему, явное доказательство печального состояния... очага. В то же время фанерные стенки тира прострелены по всем направлениям. Вчера их перекрашивали в небесно-

голубой цвет. Но прострелы не закрашиваются... А она по-прежнему насмешлива. [...]

Есть здесь, конечно, и «интеллигентный молодой человек». Увы! Вы знаете, что красота интеллектуальная— всегда в ущерб физической... А он очень интеллигентный. 3-й этаж, № 42. Это — шаблон высокой марки. Знает, например, что низший сорт, когда говорят о гравюре, выражаться о Дюрере. В кино принято показывать образованность, вставляя в разговоре доброе имя «Грифшица» — поэтому он говорит о Строгейме. В Эрмитаже он неглижирует Ван Дейка, зато перевозит Ван Эйка. Леонардо, конечно, прекрасен не «Джиокондой», а «Мадонной Литта» и т. д. Очень образованный молодой человек. Сегодня поддону его по японской гравюре. Думаю, «вляпается». Но, конечно, самое тяжелое — это музыканты здешнего ресторана! Их совсем немного. Традиционны до неприличия. [...] Имеют ужасную черту — когда не играют, всюду попадают. Впрочем, этим страдают и все остальные...

Не буду разлагать Вашей стойкой идеологии трудящейся массы. А то бы Вам еще рассказал о классовой неприязни нас, «разночинцев», и аристократии «курортно-больных» и «санаторских». Здесь вместо дворянских книг «курортные книжки». Кто их не имеет, ходит с таким видом, как будто ему стыдно. К тому же платит дороже за все то же самое. Умолчу также о поездке на Афон. Скажу лишь, что «там чудно». Многие же бесконечно интересное, за 8р.50 к. туда и обратно, виденное там — изложу при личном свидании. Кончаю еще и потому, что Вы в начале письма мне обещали написать ровно столько же по объему в ответ. И надо же щадить Ваши ручки и глазки во имя новых побед на неигровом фронте!

Прощайте же, любимая (Тьерри Сандр «Любимая», роман, перевод с французского М. Е. Абкиной, изд. «Книга», Москва—Ленинград), до скорого свидания. Не одевайте в случае моей смерти венчального платья, ведь я же всей душой Вам предан. [...]

С. Эйзенштейн

На время «угнетенности моего духа» обычно прямой без перебоев хвост моей подписи снабжается крестиком. Как видите — крестик покосился, м. б. это хороший признак, чего и Вам желаю.

С. Э.

Гриша, конечно, кланяется.

5 апреля 1929, ст. Целина

Эсфирь!

Ну, вот:

Я Вам пишу, чего же боле,
 Что я могу еще сказать...

А могу я сказать, что не хочу, чтобы Вы думали обо мне хуже, чем всегда, из-за того, что я к Вам так и не попал. [...]

Пишу Вам с самых авансовых аванпостов строительства социализма. Из совхоза «Гигант». Смотрите на обороте несколько типовых пейзажей этого благословенного края. В кадр это не берется — потому резко дельно.

Теперь Вы имеете абсолютно полное представление о нашем окружении... (Да, между прочим: Христос Воскресе! Сегодня ведь первый день пасхи.)

Живем мы в вышеуказанном особняке. Делит его с нами хозяйка.

Хозяйка...

Она делает мороженое. Продает на базаре. Скверное.

Она делает квас. Продает на базаре. Скверный. (Я думаю, этот квас, согласно ощущению, которое он вызывает в животе, должен быть идеальным средством для вытравливания офортвов.)

Она, по-моему, где-то между домом и погребом содержит тайный публичный дом. Дочь Шурочка. Скверная.

Ее окружает человек шесть женщин, которые вечно скребутся, плещутся, стряпаются, дымят и шипят примусом.

Сильно верует в бога.

Это нам весьма на пользу: причесываемся в стекло от икон за отсутствием зеркал.

В остальном погода тропическая.

Зверей здесь водится: коров (мало), лошадей (много), ящериц (очень много зеленых и серых).

Тракторов. Больше всего тоже зеленые и серые. Шумят оглушительно, но так далеко в поле, что не слышно. Пашут и сеют день и ночь (хотя ночи созданы для совершенно других развлечений. Впрочем, часть из них девушки. Т. е., вернее, были таковыми — теперь трактористки). Отличить их трудно. Так же загорели. Так же целиком

покрыты маслом и так же покрывают матом. Хорошие девушки.

Чудно Вам писать. Как в колодезь. Или как собака: тянешь с моего конца за хвост. С Вашего лает. А наоборот невозможно: через пару-другую дней отснимемся и снимемся отсюда.

Еще:

Буддисты молятся так: жуют бумажку и плюют в статую. Прилипнет — хорошо. Не прилипнет — плохо. А ответить Будда не может. В данном случае — посылает Будда. Надеюсь — прилипнет. А ответить Вы не можете: э-э-э...

Кроме того, есть здесь еще возчик: Пшеница. Фамилия. Ей-богу. И очень по этнографии, флоре и фауне подходящая. Делает нам иногда доклады о религиозных новизностях местного края.

Представьте, какая культура!

За 25 верст в округе ни одной церкви!!! [...]

Дело в том, что церковей нет оттого, что все здесь — сектанты. Баптисты, ново-израэлиты, мормоны, прыгуны, молокане, хлысты.

Честную православную пасху из-за них приходится трепать тридцать верст на скверных лошадях, чтобы освятить в церкви. [...]

Сегодня сняли эшелоны тракторов, увозимые в другие совхозы. Патетичного много.

На днях будем снимать тракторный парад. А 1-го мая принимали парад войск в Ростове.

Командовал тов. Ковтюх. Он же «Кожух» из «Железного потока». Остальные командиры — все герои Конармии и «Конармии» Бабеля.

Бабель нам их объяснял. [...]

К окнам подходит Пшеница в сером жакете...

Шурочка привезла с базара опустелые мороженные банки...

Наша экспедиция пошла стрелять в местный тир.

Думаю об вас.

...За стеной Пшеница христосуется с Шурочкой. Обмениваются «пысанками» (это такие расписные куриные яйца)...

Думаю о Вас...

Пишите непременно. Положите в конверт и передадите, когда я приеду.

С. Эйзенштейн

Р. С. В Ростове встретился с Копалиным. Здесь Степанов. Чуть не помер от воспаления легких. Он, а не я. Черт знает что! Проходу нет от этих неигровиков!!!
Гриша кланяется.

3

С. М. Эйзенштейн — Э. И. Шуб

19 сентября 1929, Франкфурт

Ну что ваше «СА»!

Вот — архитектура. Очень слабые люди франкфуртские архитекторы водили нас смотреть этот курьез и извращение принципов архитектуры! Действительно утилитарные формы и... церковь. Отсюда будут писать Вам для установления арх. контактов. Провели здесь сутки совершенно замечательно.

С. Эйзенштейн

4

С. М. Эйзенштейн — Э. И. Шуб

6 ноября 1929, Лондон

Дорогая Эсфирь Ильинишна!

Вот уже неделя, как мы в Лондоне. Из всего пока виденного этот город, конечно, самое замечательное. Сейчас Вам пишу из Парламента: уже говорили Макдональд, Гендерсон, Болдуин. Пьем чай и идем слушать дальше.

Пишу Вам письмо.

С. Эйзенштейн

5

С. М. Эйзенштейн — Э. И. Шуб

Ноябрь 1929, Париж

Дорогая Эсфирь Ильинишна!

Не кройте меня за то, что не пишу. Со всеми моими историями волынки больно много. Но пока все еще в Париже. Привет из кружевного рая. Привет от Richter'a. Пятый раз встречаемся!

Всегда Ваш

Эйзенштейн

6

С. М. Эйзенштейн — Э. И. Шуб

Апрель 1930, Франция

Здесь сегодня утром замаливаем грехи вчерашнего вечера. Не думайте, дорогая Эсфирь Ильинишна, что я Вас забываю, но писать совершенно некогда — сейчас в пробеге в автомобиле по Франции.

Всегда Ваш

С. Эйзенштейн

7

С. М. Эйзенштейн — Э. И. Шуб

1930, Ла Сарраве

Дорогая Эсфирь Ильинишна!

Шлем сердечный привет из этого богоспасаемого места, дворца м-м Мандро, где играют в конгресс, а мы отдыхаем на лоне природы.

*С. Эйзенштейн
Гр. Александров*

8

С. М. Эйзенштейн — Э. И. Шуб

7 апреля 1930, Англия

Дорогая Эсфирь Ильинишна!

Сейчас вступил на палубу, чтобы катить на две недели в Нью-Йорк, а далее — Голливуд. Все же как-то странно. Столько времени ждали, а потом это все обернулось и сделалось в какие-нибудь 10 дней.

Немного приду в себя и начну писать.

Пишите мне обязательно. Ведь Вы у меня в долгу!

Адрес: Небезызвестный киноцентр Paramount — Public Corporation для меня.

Обнимаю Вас. Всегда Ваш

Эйзенштейн

9

С. М. Эйзенштейн — Э. И. Шуб

17 мая 1930, Нью-Йорк

Сердечный привет из Атлантик Сити, где сейчас на годовом съезде «Парамоунта». Привет Анечке. Не забывайте.

Всегда Ваш

Эйзенштейн

10

С. М. Эйзенштейн — Э. И. Шуб

12 мая 1930, на борту «Европы»

Вдали виден Нью-Йорк. Ну вот, дорогая Эсфирь Ильинишна, наше путешествие и заканчивается: слазим в Нью-Йорке. Атлантический океан был ласков «до не могу»: не качало бы и дальше, чтобы не посрамить земли русской в землях американских.

С. Э.

11

С. М. Эйзенштейн — Э. И. Шуб

Июнь 1930, Голливуд

Дорогая Эсфирь Ильинишна!

Писать совершенно некогда — столько делов и впечатлений. Но совершенно непонятно, почему Вы ничего не пишете. О ходе Ваших работ я в курсе (через Перу), но только в очень общих чертах; и Вы могли бы мне, право, написать об этом и о себе. Обо мне тоже... Вы же знаете, как ценю все, что Вы по поводу меня думаете. [...]

Пишите.

Заместо слов шлю Вам ряд изображений — картинки всегда выразительнее слов!

Обнимаю Вас крепко и убедительно жду писем об Вас, об кино и обо мне!

Всегда Ваш

Эйзенштейн

12

С. М. Эйзенштейн — Э. И. Шуб

29 мая 1930, Нью-Йорк

1. Дорогая Эсфирь Ильинишна!

Писать совершенно некогда! Глаза разбегаются, чему сии открытки живое свидетельство. «Учреждение», в котором я служу, «Правление Парамонта».

2. Самый высокий дом (еще более высокий еще не построен).

3. Тот же дом, утонувший в облаках (неплохо!).

Кланяйтесь от души Анечке и не забывайте Вашего сердечно Вам преданного

Эйзенштейна

4. Вид с крыши этого здания в ясную погоду.
NB (вдали статуя Свободы).

13

С. М. Эйзенштейн — Э. И. Шуб

1930, Нью-Йорк

Дорогая Эсфирь Ильинишна!

Это только что законченный постройкой дом. Он так высок, что с семьдесят первого этажа его мне кажется, что я вижу Вас — но это обман зрения — это только... статуя свободы.

Четыре дня мчались экспрессом сюда с противоположного побережья, чтобы в несколько дней решить окончательно, быть или не быть «Американской трагедии». Думаю, что это разрешит и проблему длительности нашего пребывания в этих странах.

Напишу обязательно, как определится хоть что-либо окончательно, а пока до отвала питаюсь негритянских впечатлений.

Всегда Ваш сердечно — С. Эйзенштейн

14

С. М. Эйзенштейн — Э. И. Шуб

1930, Голливуд

Дорогая Эсфирь Ильинишна!

Я свинья — Вам к этому, ведь, не привыкать. Вы мне написали такое хорошее замечательное письмо (я прямо слышал его, как привык Вас слышать регулярно по телефону) [...] и до сих пор не пишу: но это не от легкомыслия, а наоборот — не хочу на него отвечать «как-нибудь», а по-настоящему ответить совсем, совсем некогда. Усиленно работаем над сценарием «Американской трагедии» — сегодня выезжали в Нью-Йорк для собеседования с Драйзером. Пишите, что Вы думаете об этом, но после того как отчетливо себе представите, как я ее буду делать. Вы меня знаете достаточно для этого.

Пишите.

Всей душой Ваш С. М

4 июля 1931, Мексика

Дорогой друг Эсфирь Ильинишна!

Цвет бумаги — градус накаленности дружеских чувств моих к Вам, неослабно бушующих в грудях моих! Горестью меня поразило сообщение Перы, что Вы полагаете себя вычеркнутой из памяти моей. Это глупая, суцая и непорядочная неправда! Больше оснований утверждать подобное «неподобное» имел бы я — одинокий странник на чужбине, забытый Вами и Вашими письмами.

Колесим мы вверх и вниз по карте Мексики. Еще Пушкин писал про нас — «их моют дожди, засыпает их пыль». Работать сложно, трудно, многоязычно, но увлекательно до черта. О конечных результатах не думаю — после «Генеральной» полагаю себя некомпетентным судить о будущих качествах собственной продукции. Думал, что не выживу после ее судьбы — однако время затягивает всякие раны, и единственный, быть может, след, оставленный ею, — это то, что я интересуюсь всем, за исключением... кинематографа. Кинематограф занимателен постольку, поскольку он «маленькая экспериментальная вселенная», по которой можно изучать законы явлений гораздо более интересных и значительных, чем бегающие картинки и нынче еще под оглушительный шум или назойливый говор. Может быть, это очень разумный период «очищения», ибо для наступающего кино нужна полная переустановка, и не останется камня на камне от наших дорогих покойников, виноват... произведений. Живая этнография, меня окружающая, куда увлекательней всякого кино и документального тем более. Колоссально интересен сдвиг, который происходит в зрительской психологии в СССР. Я получаю очень скудный материал, но даже через него чувствуются любопытнейшие изменения зрительского пульса. Я даже рискую писать об этом статью — ибо думаю, что через пол земного шара лучше чувствую его биение. [...] Сдвиги эти совсем не в том и туда, куда полагают наши присяжные писаки! Все это пишется исключительно для Вас — в порядке телефонного разговора, увы, скоро два года не имевшего места.

Что Вы сейчас делаете? В какую сторону думаете — перед Вашей линией тоже перспектива колоссального пересмотра, хотя бы и на тех же рельсах. [...]

Мне иногда хочется ставить в театре. В хорошем, настоящем. Так сильна реакция на кино. Хотя столь добросовестно, как сейчас, и здесь, кажется, никогда еще не работал.

Проблемы монтажа не занимают меня более нисколько. И, страшно сказать, звук еще меньше. Интересно, что получится из картины, снимаемой в такой обстановке?! Может быть, это как раз и окажется тем, что нужно?! Вот смеху-то будет!

Мексика удивительна — для меня в особенности, — вообразите себе страну, на которую распяли... мой характер. Диапазон его от одной неприглядности до другой и контрастность всех моих увлечений и интересов Вы знаете!

Ну, полагаю, в наказание за Ваше неверие в меня, я задурманил Вас достаточно.

Жду Ваших писем — скорых и обстоятельных и остаюсь всюю душою

Ваш всегда

С. Эйзенштейн

До скорого свидания!

16

С. М. Эйзенштейн — Э. И. Шуб

23 марта 1932, Мексика

Дорогая Эсфирь Ильинишна!

Наконец, покинув Мексику, мчимся домой, в Москву. Скорее хочется увидеть Вас.

Всегда Ваш

С. Эйзенштейн

17

С. М. Эйзенштейн — Э. И. Шуб

27 марта 1939, Москва

Непрерменно прочтите сценарий сегодня. Непрерменно внимательно. И непременно завтра же принесите мне его на фабрику.

Жду Вашего отзыва с волнением

Старик

С. М. Эйзенштейн — Э. И. Шуб

Декабрь 1939, Москва

Дорогой сердечный друг Эсфирь!

Как Вы заметили, я не писал все это время. Не только писать, но и жить не хотелось. Хотелось быть, как травы, а травы писем не пишут. Как-то начал налаживаться. И опять Мексика метет своими мерзостями все к чертям. Какая сволочня все те, от кого это зависит!

Получил Ваше милое письмо и глубоко был им тронут. По существу затронутых вопросов задумываться боюсь: а может быть, все-таки конец? Последние два дня опять чудовищный наплыв угрюмости. Солнце в алмазах увижу навряд ли...

Хочу ехать в Персию.

Может быть, это как-то скомпенсирует сочащиеся раны.
[...]

Держу себя на тормозах: боюсь выпустить — не сдержу.

Вообще же не обращайтесь внимания — м. б. блажь... И во всяком случае свинство, что пишу Вам это. У Вас своего куры не клюют!

Жду от Вас письма (на этот раз за собственной подписью, а не подписью... Фадеева, как на первом письме. Хотя и очень им обрадован и тронут).

Крепко, крепко Вас обнимаю, дорогая Эсфирь.

Несчастный брат Ваш

С. Эйзенштейн

С. М. Эйзенштейн — Э. И. Шуб

1946, Москва

Дорогая Эсфирь!

Был очень обрадован Вашей запиской. 2-го февраля сделал последние «порезы» в картине, примчался в Дом кино и полагал, что следующего дня начну выполнять все свои моральные обязанности — одной из первых должно было посетить Вас в больнице, чего раньше не мог сделать. И вот: почти что «красивая смерть» в объятиях Цирцей... Но как-то выплыл и даже вроде поправляюсь. Однако две недели мне еще даже сидеть нельзя. Как только подпустят к телефону, тут же Вам буду звонить.

Поправляйтесь!
Сердечно Вас обнимаю
Привет

С. Эйзенштейн

Письма Э. И. Шуб к С. М. Эйзенштейну

20

Э. И. Шуб — С. М. Эйзенштейну

4 ноября 1929, Алупка (проездом)

Дорогой Сергей Михайлович!

Шлю Вам Октябрьский привет. Очень хочу знать о Вас. Какой Вы, какие у Вас мысли, планы. Получили ли мое письмо?

Напишите Тифлис до востребования. Все собираюсь Вам написать свои мысли о периоде победы беспринципности. В «Старом и новом» никто не понял и не увидел глубокую принципиальность.

Дружески жму руку

Э. Шуб

21

Э. И. Шуб — С. М. Эйзенштейну

2 августа 1930, Москва

Дорогой Сергей Михайлович!

Пришла к Пере, чтоб написать Вам [...] о себе коротко. Я много эти месяцы работала. Картина «Сегодня» — у нас и в Америке во многом как путь моей работы — любопытна. Я знаю, что Вы бы ее за многое одобрили. Если ее пошлют в «Амторг» — сообщу Вам. Устройте так, чтобы ее посмотреть и продемонстрируйте американцам, как видят советские глаза факты американской жизни. ГРК дала картине 1-ю категорию. Но бой идет — и не здоровый — игровиков против документалистов. Устала очень. 5-го на 6 недель еду отдыхать. [...] Ну теперь о Вас. Это самое сложное. Вы такой далекий, такой чужой жизнью живете уже почти год. Что я думаю о Вас? Вы мне близки и дороги, и я в какой-то сложной тревоге за Вас, тревоге минутами радостной, минутами в тревоге сложной и противоречивой.

Хорошо проскакать по миру. Видеть так много, как Вы за этот короткий промежуток — видеть Вашими глазами — контролировать виденное Вашим мозгом. Я знаю, что

этот год войдет в годы Вашей жизни за счет интеллектуального Вашего роста. Я знаю, что дело не в картинах, которые Вы сделали в Париже и сделаете в Америке (хотя и это как-то для Вас важно). Важно, каким Вы вернетесь, важно, что и как Вы захотите и будете делать у нас.

И важно, что этот год прожили не с нами.

Не жили тем, чем жили мы. Этот год замечательный во многом — суровый, тяжелый, но прекрасный большевистский год. Вы жили далеко, жили другим — и я не знаю, что для Вас, для Вашей работы, было бы важнее — что больше — Голливуд и те возможности, что даются Вам сейчас, или район сплошной коллективизации, именно сейчас, в 1930 г. — пусть с нашей кустарной, бедной техникой, но тема, поднятая и оформленная в кино Вами, а не др. др. др.

Не примите все, что я Вам написала, за примитивный экстаз интеллигента. Я не умею писать. Я люблю говорить с Вами — и так много, многое совершилось за этот год. Или мы время здесь ощущаем иначе.

Но я Ваш друг. И я хочу гордиться Вами, а потому мне не безразлично, что Вы будете делать сейчас там у них. Мне хочется, чтоб это был «Стекланный дом», но немного другой, чем тот, о котором мы с Вами говорили, «Стекланный дом 1930 г.». Без «звезд» и во всем нарушающий прежде всего все производственные традиции Голливуда. Не соблазняйте никого — и не соблазняйтесь сами.

Крепко, по-эйзенштейновски, и на этот раз особенно, да здравствует Цинизм — Ваш цинизм! Пожалуйста, подарите американцам что-нибудь вроде «Стекланного дома».

Трудно было начать. Теперь буду писать Вам часто. И Вы пишете. Хочу, приехав в Москву, застать и ответ и письмо.

Не забывайте меня.

Всего Вам самого хорошего

Ваша Эсфирь Ильинишна

22

Э. И. Шуб — С. М. Эйзенштейну

3 октября 1930, Москва

Дорогой Сергей Михайлович!

Я два месяца отдыхала на Кавказе. Надеюсь в Москве получить ответ на мое письмо. Вместо письма получила

фото Ваши и Чаплина. Меня они очень обрадовали, но еще больше меня бы обрадовало Ваше письмо. Хотелось бы знать о Вас как можно больше от Вас же непосредственно.

От Перы узнала, что Вы выбрали роман Драйзера «Американскую трагедию» для работы. Роман этот я хорошо знаю. Вас должна была заинтересовать возможность показать многообразие социальных и общественных прослоек Америки. Думаю, что так. Но над всем этим густо, по-драйзеровски, нависает правда жизни, ну, скажем, судьба героя романа. От этого никак Вам не отвертеться, как бы координально Вы ни пощадили бы высокую «духовность» и «человеколюбие» Драйзера.

Отсюда 4-я — 10-я ступень «Парижанки». Не злитесь, дорогой. Мне ужасно нравится, когда Вы и Чаплин любовно смотрите друг на друга (Чаплин — замечательный), но нет скрещений в Вашем творческом пути. Вы человек иного гнева, иной лирики, иной любви, чем Чаплин. И я люблю Ваш цинизм (есть в Вас и другой), когда Вы им из-за какого-то сложного внутреннего чувства вуалируете совершенно еще юношескую романтику в деловом и суровом человеке советских дней.

Мне не совсем также ясно, что Вы собираетесь сделать со звуком для этой темы. Представляете ли Вы себе сейчас тот огромный интерес, с каждым днем возрастающий, у широких советских слоев к Америке. Показательно, что книга Лудвелла Дени имела в этом году совершенно исключительный успех не только в читательских кругах, но и в руководящих политических. Незачем писать Вам, я думаю, чем диктуется этот исключительный интерес. Сумеет ли «Американская трагедия», сделанная Сергеем Эйзенштейном, удовлетворить этот интерес. Подумайте над этим. Очень и очень.

И еще (но это уже менее важно), представляете ли Вы себе те ожидания дружеские и враждебные, которые возлагают на Вашу американскую работу. Простите, что пишу Вам об этом, не зная всех побуждающих обстоятельств. В этом виноваты Вы. Меня дружески кровно трогает все то, что связано с Вами и Вашей работой. Возможно, что я не права. Вам там все виднее. Думали ли Вы над «Американской трагедией» в Вашей переработке. Там ведь и со звуком очень много любопытных возможностей. И потом нью-йоркская цитадель, снятая Вами, представляла бы, я думаю, огромный интерес и для американцев.

Жду Вашего письма. Мне многое после него станет более отчетливо и ясно. [...]

Вокруг Вас «атмосфера» совершенно очистилась. У Вас здесь есть настоящие друзья. В обиду не даем. Ждем Вас спокойно, не торопливо, но ждем Вас очень.

Всего Вам хорошего.

Эсфирь Шуб

23

Э. И. Шуб — С. М. Эйзенштейну

9 сентября 1931, Москва

Дорогой Сергей Михайлович!

Наконец-то собралась писать Вам. Очень запутано и беспокойно протекают дни и мало часов тишины. Я часто думаю о Вас, о Вашей работе, о Вашем скором возвращении, о том, как Вы самоопределитесь и как определится Ваше бытие здесь. Мне радостно, что Вы скоро будете в Москве, и больше всего я боюсь оттяжек. Вам скорее, как можно скорее надо возвращаться в СССР. Так я пишу Вам впервые и, зная мою любовь и дружбу, Вы поймете, как всесторонне мною это обдуманно. Я знаю, что у Вас много затруднений с Вашей мексиканской работой, знаю, что Вы увлечены ею, что, наверно, целый ряд Ваших установок приобретают особую остроту в процессе разрешения их на совершенно новом для Вас материале. Все это очень хорошо понимаю, а больше чувствую, и все же говорю — надо приезжать скорей. Я знаю, как Вы материал свели к «Броненосцу», знаю пути и перепутья «Октября» и «Генеральной линии», знаю Вашу особенность, отличающую Вас от всех, — не быть в плену у первоначальных сценарных замыслов, понимать и слушать материал в его смысловой и съемочной замкнутости и подчинять его себе, подчинять его новому, возникшему в процессе работы замыслу.

Дорогой, не злитесь, что я так смело через океан утверждаю, что и теперь снятый Вами материал, совершенно достаточен для новой Вашей работы. Я видела все Ваши фото у Перы. Первое время я все ждала кадров, связанных с моим представлением о Мексике. Из всего, что я знаю о ней, наиболее запомнилось и вошло в сознание «Революционная Мексика» замечательного Джона Рида. Но потом я поняла и очень заинтересовалась тем, что делаете Вы. Думаю, что все это правильно и очень интерес-

но. Верю, что Ваша Мексика будет открытием и открытием революционным. Мне хочется очень сжато, очень суммарно объяснить Вам, почему я тороплю Вас и так настойчиво прошу вернуться. Писать по-настоящему об этом невозможно. Надо говорить, надо понимать друг друга до конца, надо преодолеть и зачеркнуть такое огромное двухлетие, разделявшее нас, но я почему-то дерзко мыслю, что и на расстоянии я знаю, чем Вы живете, что определяет Ваш день интеллекта с непомерно развитым мозгом. И это Ваша особенность.

Небольшая передовая группа кинорежиссеров-попутчиков и союзников (не знаю, как Вас, но меня всю передергивает от этих терминов), припертая грандиозными событиями последних лет, наконец решила перестроить себя внутренне так, чтоб органически связать свои творческие умения с задачами и целями страны строящегося социализма.[...]*.

24

Э. И. Шуб — С. М. Эйзенштейну

1934, Москва

Дорогой Сергей Михайлович!

Ждала я, ждала обещанного Вами письма, а Вы молчите. Такова уж наша женская доля — кого любим, «того балуем». Вот и пишу Вам. «Событий и происшествий» за время Вашего отсутствия произошло не так уж много, — но все же кой-какие произошли. О них напишу — может быть, это Вас развлечет.

Во-первых — «Аэроград».

Пресса, как Вам известно, хвалит. [...] Теперь мое мнение — может, и оно Вам интересно — «Аэроград» я считаю вещь значительной, считаю явлением искусства, очень довшенковской вещью. С нетерпением жду Вашего слова. Очень подробно об «Аэрограде» писать не хочется. Поговорим лично. [...] Эренбургу показывали Ваши куски. Не знаю какие. Думаю, что без Вас, пожалуй, не стоило это делать. Он в восторге от материала, от мальчика, но ему очень не нравится Орлов и реплики Ржешевского. Многое из того, что он говорил мне, кажется, достойным внимания. Но и об этом хочется говорить с Вами лично.

* На этом письмо обрывается. Его последняя страница не сохранилась.

Я так горячо желаю Вам успеха в Вашей работе, что ко всему, что касается ее, я отношусь с личным пристрастием. Можно? И «Аэроград» и многое другое, над чем мне пришлось в последние недели думать, а главное — стахановский слет, на который мне удалось в конце концов попасть, — привели меня к очень многим выводам. Все это непосредственно связано с мыслями о Вашей работе. Но об этом тоже буду разговаривать, так как в личном общении Вы прощаете мне мое косноязычие и всегда улавливаете то главное, что меня волнует и что мне хочется, чтоб дошло до Вас. Видите, какой длинный разговор ждет Вас!

Спрятала для Вас один рассказ. Доставлю удовольствие. О себе писать грустно... Но я совсем спокойна, потому что, как никогда, знаю, что я стала многое лучше понимать, что я стала умней, а главное, что мозг и глаза не изменили мне и к работе я всегда готова.

Крепко Вас целую.

Ваша Эсфирь.

Когда приедете?

Пришлите хоть телеграмму, чтобы знать, что Вы не совсем меня забыли.

25

Э. И. Шуб — С. М. Эйзенштейну, П. Аташевой

5 октября 1934, Смирна

Дорогие и горячо любимые мои друзья!
Мне очень захотелось написать Вам вместе.
21-го выехала в Смирну. Ехали Босфором — Мраморным морем, Дарданеллами, Эгейским морем. Проезжали мимо Лесбосских островов — мимо Трои. Смирну и ее окрестности нам показывал смирненский губернатор. Попросите Зархи рассказать Вам о нем, и Вы поймете всю колоритность этой поездки.

4 дня снимала Пергамские руины и совершенно обезумела. Несмотря на страшную жару, на работу в горах, на все трудности этой работы, я была счастлива, что вижу сохранившиеся в тысячелетиях руины, города непостижимой красоты — храмы, планировка города, залы, театры, цирк, гимнастические залы, бани, статуи, колонны, крепости, башни — все это результат циклопического труда и на всем печать гениальности и красоты — это огромное искусство. Театр на 15 тысяч зрителей, амфитеатр распо-

ложен с основания до вершины большой горы. Вокруг цепь гор — сидя наверху, отчетливо слышен голос, доносящийся со сцены. У подножья сцены белый мраморный храм Диониса. В храме Диониса я обнаружила водопровод. Очень вспоминала Вас, дорогой Сергей Михайлович. Кроме всего прочего хотелось от Вас услышать, какие же зрелища происходили в таком театре. Несколько дней тому назад поехали чорт знает куда, в горы. Там среди гор, на берегу горного озера, снимала танцы зейбеков. Как видите, путешествую много, вижу много интересного, но не совсем довольна, так как отчетливо понимаю, что большой работы не удастся сделать, — «хозяин» отвратителен. Он сам не знает, чего хочет. Хитрый, жестокий, безвкусный самодур. Жадничает. Устраивает свои политические и денежные дела. Боюсь, что у меня не хватит надолго выдержки. Смонтирую ему Пергаму и Смирну и смотаюсь. Очень хочется снять Стамбул. Можно было бы интересно сделать, но убеждена, что это не удастся. В Стамбуле, по личным соображениям, хозяин меньше всего заинтересован. О многом в письме писать не могу.

Я загорела, искутана мошкаррой, губы в волдырях от солнца и устала.

Очень хочу знать о Вас, дорогой. Что с театром, работает ли уже? Как книга? Какое настроение? [...]

Напишите мне о себе и не забывайте меня.

Пера, тебе не говорю о чем писать, — сама знаешь.

Знаешь, как нужны мне твои письма, родной ты мой человек.

Завтра начну снимать Смирну. Уеду отсюда в Стамбул числа 15—16 октября. Пишите в Стамбул. Живу там в нашем посольстве. Адрес у тебя.

Крепко Вас всех целую — каждого в отдельности и обоих вместе

Ваша Эсфирь

Привет Зархи, Ольге Викторовне и другим.

26

Э. И. Шуб — С. М. Эйзенштейну

23 января 1934, Москва

Дорогой друг!

Сегодня у меня по-настоящему праздничный день, а при моем душевном мраке — это больше всяких слов должно

Вам сказать, как дороги Вы мне и как мне радостно, что Вы живете в нашем большом мире.

Пусть день, когда Вы скажете «Замыслы меня задушили», настанет не скоро — сказочно не скоро.

Проживите три жизни.

Живите долго.

Живите в вечности

Целую

Эсфирь

27

Э. И. Шуб — С. М. Эйзенштейну

25 августа 1938, Москва

«Все, что выходит за пределы привычного, получает самое дурное истолкование, ибо Вашему вкусу противно и то, что выше, и то, что ниже его» (Де Монтэнь).

Дорогой старик! Желая Вам всего, всего самого замечательного, «что выходит за пределы привычного».

Э. Шуб

Лето «Александра Невского»

28

Э. И. Шуб — С. М. Эйзенштейну

6 октября 1939, Москва

Дорогой старик! Вчера вернулась из Кисловодска. Я отдохнула, поздоровела и спокойна. Пера еще в Кисловодске. Она, бедняжка, еще очень больна. Частые головокружения и рвоты. Сотрясение мозга, как видно, было серьезным.

Москвичей еще не видала. Москва сейчас совсем особенная.

Как Вы? Как работа? Когда Вас ждать? Ходят слухи, что материал, присланный Вами, очень интересен. Радуюсь.

Напишите мне о себе. Очень по Вас соскучилась. О многом хотелось бы поговорить.

Привет Эдуарду — самый горячий.

Через несколько дней напишу Вам более подробно о Москве и москвичах.

Крепко жму руку и целую

Эсфирь

1942, Москва

Дорогой Сергей Михайлович!

Шлю горячий привет. Если бы Вы только знали, дорогой, в каком глубоком тылу Вы живете!

Тут тревожно. Москва — военный город и живет войной. Как сон вспоминаю алма-атинскую жару и всю провинциальную, размеренную тишину жизни обитателей «Лауреатника».

Работаю много и трудно. Верчусь целый день между Потылихой, хроникой и комитетом. Потылиха заросла травой, бурьяном. Полное безмолвие.

Грустно до боли.

Видела Эренбургов, Фадеева, тут Солнцева, Агапов — много всяких новостей, но о них не напишешь. Пера готовит американский фестиваль, на который собираются вызвать Вас и Козинцева. Приедете ли? На мой взгляд, стоит. [...]

С Перой вижу часто — привет Магарилл и Козинцеву, и Марине Ладыниной и Райзману.

Целую

Эсфирь

Как Вы охраняете мои владения?

1944, Москва

Дорогой Сергей Михайлович!

Приблизились ли Вы за это время к Москве? Вас очень недостает. И надо Вам быть здесь. И жить и работать, несмотря на очень многие трудности, Вы здесь будете лучше, чем в Алма-Ате. Все новости кинокомитета Вам рассказал уже т. Полонский. [...] И Вишневский и Довженко очень подробно и заинтересованно расспрашивали о Вас. [...] О Вашем фильме тут ходят почти легенды. Так что держитесь и появьтесь громовержцем в блеске молний. Юпитер — так Юпитер. [...] Пера много хлопочет по юбилейному изданию «25 лет советского кинематографа». В Наркоминделе и Воксе приемы — жалею, что Вас нет среди гостей. Не забывайте меня.

Эсфирь. Напишите.

1946, Москва

Дорогой Сергей Михайлович, родной мой друг! Вернулась домой и узнала, что с Вами произошло. Огорчена очень. Знаю, что Вам лучше и что скоро Вам будет совсем хорошо. Вы можете и должны быть совершенно здоровым. Вы должны так обставить свою жизнь, чтоб никогда больше не могла произойти даже тень-тени случившегося.

Со всех сторон мне говорят, что цветной эпизод Ивана производит такое же ошеломляющее впечатление, как в свое время «Потемкин», и все остальное очень хвалят. [...]

У меня до 7-го марта нога в гипсе, боли еще сильные, и я лежу. У меня работает телефон № Г 1-14-75.

Когда у Вас будет эта возможность—позвоните мне. Я много о Вас думаю. За эти два месяца болезни я многое додумала. Времени и боли было достаточно. Вот и додумала. Всего Вам самого замечательного, а главное, здоровья, полного здоровья.

Целую Вас

Эсфирь

Письма А. А. Фадеева к Э. И. Шуб

32

А. А. Фадеев — Э. И. Шуб

24 сентября 1933

Дорогая Эсфирь!

Пишу, зная, что это письмо или не дойдет до тебя совсем или дойдет месяца через полтора. Сидим в Николаевске н[а] А[муре], куда прилетели на самолете, — над совершенно дикими и дьявольски красивыми местами мы летели, а завтра отъезжаем морем во Владивосток. Все, что здесь в крае творится, настолько необыкновенно, не похоже ни на что российское, что писать об этом в письме — это профанация, это почти невозможно. На этом материале можно делать десятки сценариев и романов, но факты действительности бьют всякий вымысел. У нас головы распухли! Мы уже говорили с Довженко, что отразить Дальний Восток хорошо можно было бы, работая т в о и м

методом, опираясь только на факты, и жалели, что тебя нет с нами. Как-то поживаешь, чернявая? Мы частенько вспоминаем о тебе и говорим — «вот она будет смеяться, когда мы ей об этом расскажем». Ты не унывай от тяжелой жизни, друг мой! Крепко жму руку и обнимаю тебя
А.

Из Владивостока напишу тебе подробней обо всем.

33

А. А. Фадеев — Э. И. Шуб

14 ноября 1933, Кошкарровка

Милая Эсфирь!

Посылал тебе уже несколько писем и телеграмм, но получила ли ты их — не ведаю, ибо лазим мы по таким дебрям, откуда, по-моему, никакие письма не доходят и дойти не могут. Вот тебе беглое изложение нашего маршрута: Москва — Хабаровск, из Хабаровска поездом в Биробиджан и — на машинах — по еврейским колхозам. Далее: Хабаровск — Николаевск-на-Амуре самолетом (да, пропустил еще поездку к гольдам по реке Тунгуске на моторной лодке!) — здесь несколько дней разъезжали на катерах по Амурскому лиману (смотрели рыбные промыслы и консервные заводы) и — верхами — по сопкам смотрели наши военные укрепления. Далее: пароходом во Владивосток с заездом на Сахалин (смотрели рыбные промыслы). Из Владивостока — катером в звероводческий (оленный, енотовый, песцовый) совхоз, потом дрезиной на ст. Капгауз (строится новая ж. д. ветка через страшнейшую тайгу и сопки) и в угольной вагонетке (вымазались как черти!) на Сучанские рудники. С Сучана пошли таежными тропами (общей сложностью километров 300) в Улахинскую долину, в которой я вырос. Это таежное путешествие длится уже более месяца. В тайге нас захватила зима, но дух у всех бодр. Сейчас сидим в селе Кошкарровке у староверов, в шубах с мужичьего плеча, седые с интеллигентными лицами, похожие на декабристов в ссылке. Едим рябчиков и зайцев собственного убоя и предполагаем на днях с бригадой местных охотников пойти на несколько дней в тайгу охотиться на крупного зверя. В одном из сел к нам пришвартовался в качестве постоянного спутника известный уссурийский охотник, спутник Арсеньева и друг гольда Дерсу Узала — крестьянин с. Варваровки Василий Тарасович Глушак. Это старый тигробо

и медвежатник (он поймал в своей жизни до 30 тигров живьем, а перебил, как он сам говорит, «и счету нет»). Мы в нем души не чаем. Представь себе пятидесятилетнего богатыря, с необыкновенно ясными детскими глазами, руками, как сковороды, скромного и какого-то чистого и физически и морально. После этой охоты мы поедem, очевидно, по границе с Кореей и с Китаем, потом вернемся в Хабаровск на собаках — поедem на север в строящийся новый город Комсомольск, а уж потом в Москву. В Москве будем к 1-му января. Все шлют тебе горячие приветы.

Я крепко целую тебя. Как-то ты живешь там? Как работа?
Саша.

34

А. А. Фадеев — Э. И. Шуб

17 января 1935, Владивосток

Милая Эсфирь!

Пишу тебе на московский адрес в надежде, что ты уже приехала. В Хабаровске я — сразу по приезде из Москвы — застал твою записку из Одессы со стамбульским адресом и послал письмо. Месяца через полтора или больше, вернувшись из поездки по Амурской области, получил открытку. Понял, что письмо мое тобою не получено и что до открытки ты еще мне писала что-то, чего я тоже не получил. Было и досадно, и грустно, и безнадежно, как в нехорошем сне: тебе приписывают гадости, ты шевелишь губами, но тебя не слышно, и все от тебя отворачиваются. Придется начинать сначала. [...] Я очень много поездил по краю и много повидал чудесного и много написал. Думаю, что в начале марта кончу 3-ю часть. Личная жизнь моя поломалась целиком и полностью и приходится вроде все с начала начинать. Вначале было тяжело, а теперь стало легче и чувствую, что сил во мне еще очень много. И чем ближе я сейчас к жизни и работе многих и многих прекрасных людей, тем больше убеждаюсь, что и я в конце концов не худший среди них и еще немало сделаю прекрасного. [...] Из края я не уеду, пока не кончу «Удэге». Это я решил твердо. Разве что ЦК отзовет. Весной думаю поехать на Камчатку. Как ты путешествовала, милая Эсфирь? И как работала? Со словом Турция у меня с детских лет связывается что-то сказочное. Если бы поехал, наверное, разочаровался: народ, поди,

бедно живет, чиновники воруют, природа, как в Крыму, умных людей не больше, чем в других странах. Или нет? Напиши мне подробно обо всем. Я вспоминаю тебя часто, милая Эсфирь, и думаю, что самое главное и интересное по линии своего мастерства ты еще создашь. Крепко жму руку и целую тебя.

А.

Не унывай, не унывай в этой жизни

А.

35

А. А. Фадеев — Э. И. Шуб

1935, Владивосток

Милая Эсфирь!

Давно получил твою телеграмму и ответил, но свалился в гриппе (второй уже раз за этот месяц) и только сейчас получил возможность написать. Я очень благодарен тебе за книги, особенно за Белинского. Я довольно серьезно занялся вопросами театра и драматургии (в тайной надежде написать когда-нибудь пьесу), и в этих вопросах мне особенно нужен и полезен Белинский. Вообще же говоря, у меня нет никакой возможности написать тебе, какие книги мне желательно было бы иметь. Во-первых, я не знаю, что, где и когда выходит в свет, а во-вторых, круг моего чтения сейчас довольно строго ограничен вопросами политической экономии и философии (нарочно усадил себя за это с самыми честными «земскими», «самообразовательными» целями) и я мало что читаю для души. Самое приятное, что случилось в моей жизни за последнее время, это то, что я кончил 3-ю часть «Удэге». Больше половины ее уже отослал в «Красную Новь», а остальное слегка подчищаю и тоже отправлю на днях. Возможно, сразу возьмусь за 4-ю, а не то напишу рассказ для «Правды». Не далее как 20-го июня я выеду на Камчатку, и, следовательно, до середины августа переписка наша прервется. Кстати, — ты ошибаешься, когда пишешь, что я будто бы не ответил на твое письмо. [...] Я молнировал тебе немедленно. [...] Однако вплоть до этого твоего письма из Сочи ничего не имел в ответ. Что ты жива, я мог догадываться только по отсутствию некрологов в газетах, — я все думал, что ты [...] уехала куда-нибудь и был очень рад этому твоему письму. Недавно видел «Крестьян» Эрмлера и огорчился, что разошелся в оценке картины с Эйзенем: за исключением двух-трех хороших моментов,

все остальное — нестерпимая фальшь, ложь и скука. А мультипликационная вставка — это просто пошлость. При всех недостатках «Юности Максима» в ней все же есть высокий реалистический класс и внутреннее благородство. Вообще я всегда активно не любил все картины Эрмлера, хотя лично он человек мне приятный — и нелюбовь эта, видно, не случайна. Милая Эсфирь, телеграфь мне, когда получишь это письмо, — думаю, телеграмма еще захватит меня здесь. Вернувшись с Камчатки, напишу тебе. Крепко жму руку тебе и обнимаю. Желаю тебе бодрости, удачи в жизни.

Привет Эйзену и Пере.

А.

36

А. А. Фадеев — Э. И. Шуб

1 марта 1935, Владивосток

Милая Эсфирь! Получил твое письмо с характеристиками турок — очень веселился (они хоть не лапались, черти?). А больше всего был рад, что ты хорошо поездила, что работаешь, что тон твоего письма бодрый и даже в руке чувствуется твердость. Если это определяющий (более или менее) тон во всей твоей жизни сейчас, то я очень рад за тебя. Эйзену я написал — дня за два до того, как написал тебе письмо на адрес ГУКФ (точный адрес квартиры забыл), получил ли он? Прекрасно то, что он взялся за картину. В талант этого человека я верю, как в гранитную скалу, потому что его таланту присуще помимо всех других качеств качество большого ума, а таланты этого типа так же живучи и неистребимы, как сама жизнь, — они кончаются только со смертью их носителей. Таланты этого типа могут проходить — вернее, не могут не проходить — через периоды сомнений в своих силах, мучений, ошибок (поисков в ложных направлениях), «кризисов» и молчаний, но неизбежно заявляют о себе снова и снова, порой тогда, когда уже никто ничего не ждет от них, и трудно бывает определить, из какой дыры они снова выпрыгнут — живехонькие, обогащенные, омоложенные, драчливые, как черти. Таков и Эйзен. Я иногда чувствую, как он сомневается в себе и наделяет силой других и возвышает их: «До чего, мол, спокойно и уверенно живут, а я-то мучаюсь!» Но еще мужественный старик Гёте (стихов которого я терпеть не могу) говорил: «Наше (худож-

ников. — А. Ф.) воображение, по самой природе своей склонное носиться с высокими (надо бы сказать, с большими. — А. Ф.) мыслями, питаемое фантастическими образами поэзии, измышляет себе целый ряд возвышенных существ, ниже которых мы стоим, и все, кроме нас, великолепно, и всякий другой, только не мы, является совершенством. И это вполне естественно. Нам так часто приходится убеждаться в том, что нам многого недостает; и именно то, чего нам недостает, мы часто приписываем другим, которых мы и наделяем в этом случае не только всем, что мы сами имеем, но еще и некоторым идеальным довольством и спокойствием. И вот счастливцев налицо — продукт нашей собственной фантазии. Напротив того, если мы при всей нашей слабости и неповоротливости примемся спокойно за работу, то часто оказывается, что мы с нашим лавированием и шатанием из стороны в сторону достигаем большего, чем другие с их парусами и веслами, и — тогда мы приходим к действительному познанию своих сил, убеждаясь, что не только не отстаем от других, но подчас даже обгоняем их...» Старец — прямо скажем — был хотя и многословен, но честен и не глуп. Эйзен сейчас прошел через все то, чтобы «спокойно взяться за работу», и не только прийти «к действительному познанию своих сил», но и вновь показать эту силу другим [...] Надо ли говорить, Эсфирь, как желаю я успеха тебе и как рад, что ты живешь и работаешь, такая умница и красавица! Жизнь моя однообразна: пишу, гуляю по лесу, читаю Шекспира, которого можно правильно понимать уже после 30 лет, когда в опыте человека, в обобщенном виде, открываются собственные думы, страсти и гадости. Здесь — весна: распускается верба, подснежники вылезают из-под листьев, иногда выпадает теплый рыхлый снег и тут же тает; красные командиры (живу недалеко от санатории РККА) прижимают к деревьям своих подруг, обняв их большими руками, — подруги издают голубиное воркование, я завидую командирам. Иногда я выезжаю во Владивосток и гуляю по местам своего детства. [...] Настроение у меня ровное, работающее, но я делаюсь староват для того, чтобы оно было «безмятежным» и, выражаясь по-байроновски:

...Везде звучит лет скорбный стон
И демон дум меня тревожит...

Пиши, милая Эсфирь. Целую тебя. Книгами ты меня

просто осчастливишь. Шли их. Будь здорова, купайся в ванне, не пей вина и не храни денег в сберкассе.

А.

37

А. А. Фадеев — Э. И. Шуб

16 января 1935, Сухуми

Милая Эсфирь!

Я получил только одно письмо твое. Сразу не ответил потому, что лежал в постели: меня подшиб грузовик, но все обошлось в основном благополучно и теперь я уже вполне здоров. В связи с этой вынужденной передышкой работа моя тоже несколько застопорилась. Сейчас снова трудно «войти в форму». Зато вволю почитал Гамсуна (в который уже раз прочел всего раннего Гамсуна) и долго находился под его впечатлением. Это, несмотря на чрезвычайное убожество его попыток философствовать, на явную реакционность «идеалов». Я убедился даже, что он в большом человеческом смысле глуповат (не прикидывается в пушкинском толковании, а просто глуповат). Но он обладает хорошим житейским разумом и огромным, стихийным звериным талантом. Это-то в соединении с неврастенией (и хитростью норвежского мужика) и является его индивидуальной особенностью. Старик подначитался Ницше (отсюда — Глан, отсюда вся философия — «Мистерий»). Но все эти соображения приходят уже потом, а когда читаешь — слезами обольешься. Еще я прочел «Фиесту» и «Смерть героя». Первое — это очень здорово! Второе я не дочитал; потому что «герой» очень мало интересен, а автор относится к нему слишком серьезно; получается скука прежде всего. Но отдельные места хороши, особенно что относится к родителям героя и его жене. Встретился я здесь с Довженками. Они живут не в Синопе, а по соседству, в доме отдыха им. Орджоникидзе. [...] Завтра я выезжаю в Сочи — встречать Валу. [...] Приезд Вали — это большая радость для меня.

Я рад, милая Эсфирь, что ты работаешь! Глупо ты сделала, что не поставила своей фамилии под той, хотя и незначительной (с твоей точки зрения) работой. Это было бы полезно для тебя в общественном смысле. Передай мой самый горячий привет Эйзену и напиши подробнее, как идут его дела.

Крепко жму руку и обнимаю тебя, милая Эсфирь.

7 апреля 1936, Сухуми

Милая Эсфирь!!

Я давно уже тебе не писал — объясняется это только тем, что я все гоню и гоню вперед четвертую часть и совершенно осатанел от работы. Я уже не могу дольше сидеть здесь (в отличие от дальневосточной здешняя жизнь моя, если бы не писания, совершенно бессмысленна), а конца части все не вижу, хотя кажется вот-вот. Нервы так устали, что буквально ничем больше не могу заниматься и даже не читаю ничего. Единственная разрядка была в конце марта, когда приехал на несколько дней Коля Шенгелая, перенесший воспаление легких. [...]

С огромным трудом и скукой осилил тыняновского Пушкина. Не потому, что плохо написано, — написано хорошо, — а потому, что нет пока что в романе движущего противоречия, все описательно-статично, однообразно иронический тон, и даже в языке есть какая-то однообразная назойливая ритмичность (хотя язык, как будто, неплох — в меру архаичен и в меру прост). А главное, когда прочел, понял, что все это уже давно известно. Но много хорошего и даже прекрасного: Василий Львович и Сергей Львович — это очень тонкая работа, поразительно чувствуется, что они разные и братья; старик Аннибал. Много конкретно осязаемого, бытового, что в применении к историческому роману является безусловным достоинством. Не плох был Сперанский, пока читал, а сейчас, когда роман отодвинулся, толстовский Сперанский заслоняет, и тыняновского не вижу. В отношении самого Пушкина: только в главе «Лицей» начинает чувствоваться характер, а в «Детстве» — нет. Это не хорошо. Это главный недостаток. Дети вообще имеют свое индивидуальное лицо, а гениальные дети особенно. Но в общем это вещь, конечно, значительная и вся, очевидно, еще впереди. Что же касается скуки, то я сам ею грешу.

Здесь весна в полном разгаре. Много деревьев в белом цвету. Опять же море. Дельфины. Дельфинки. Все это не для меня. Очень представляю себе, как буду сидеть на твоём чердаке и терзать тебя часа три чтением «Удэге». [...]

За дискуссией в кино, театре, литературе следил по мере сил, много смеялся, немного злился. Потом понял.

что все пойдет на пользу тем, у кого любовь к искусству неотделима от любви к стране и народу и у кого есть голова на плечах и позвоночник в теле. А у кого всего этого нет — пусть пропадет, туда ему и дорожка.

Крепко жму руку и целую тебя, Эсфирь!

А.

39

А. А. Фадеев — Э. И. Шуб

20 декабря 1936, Сухуми

Милая Эсфирь!

В сущности, письмо можно было бы начать так:

...Первая железная ночь.

В девять часов солнце заходит. На землю ложится белесоватая мгла. Мерцают несколько звезд. Через два часа показывается серп луны. Я развожу огонь, и свет моего костра поблескивает среди сосновых стволов.

«Первая железная ночь», — говорю я. И безумная страстная радость пронизывает меня странным трепетом при мысли о месте и времени.

Вы, люди, звери и птицы! Я поднимаю стакан за одинокую ночь в лесу! За тьму и шепот Бога среди деревьев, за простые нежные созвучия безмолвия, звенящие в моих ушах! За зеленую листву и за желтую листву! Я пью за звук жизни, который слышу, за морду, фыркающую в траве, за собаку, за обыкновенную землю! Бурный тост — за дикую кошку, припавшую грудью к земле и готовую ринуться на воробья во мраке! За кроткую тишину в земном царстве, за звезды и за полумесяц, да, за них и за него!..

Благодарение за одинокую ночь, за горы, мрак и шорох моря, он звучит в моем сердце! Благодарение за мою жизнь, за мое дыхание, за счастье, что я живу этой ночью, я благодарю за это от всего сердца! Послушай на Восток и послушай на Запад, — нет, послушай! Это вечный Бог. Эта тишина, дорогая Эсфирь! Здорова ли ты? Работаешь ли? Что ты попиваешь — «напареули ли, циннандали ли», или, так сказать, «горькую чашу жизни»? Вернулся ли Эйзен и как его работа? Я сижу здесь потому, что не хочется бросать работы на полпути. [...] Но все-таки я скучаю по Дальнему Востоку. Максимум, что я могу пробыть еще под Сухумом — это январь. После того, конечно, не меньше чем весь февраль я пробуду в Москве. Дальневосточники, поди, ругают меня. Напиши

мне что-нибудь, Эсфирь, друг мой. («Друг мой — женщина», — говаривал Джек Лондон.) Понравились ли тебе виды Праги, Братиславы? Словацкие гобелены? (К сожалению, они плохо репродуцированы.) Что ты читаешь сейчас? Весь твой Бальзак с надписями из Пушкина со мной. Крепко жму руку тебе. Желаю тебе всего самого доброго.

А.

Сухуми, гостиница Синоп.

40

А. А. Фадеев — Э. И. Шуб

1937, Франция

Милая Эсфирь!

Привет тебе из Сан-Мало. Отдыхаю здесь вместе с Толстыми несколько дней. На открытке наши чудесные окрестности. В эту поездку я купался в Средиземном море, а теперь купаюсь в Атлантическом океане. В Москву выеду в первых числах августа. Множество впечатлений. Приготовлена целая серия рассказов для тебя. С нетерпением ожидаю приезда МХАТ в Париж, чтобы вместе погулять. Крепко целую тебя. Привет Эйзену.

А.

41

А. А. Фадеев — Э. И. Шуб

2 апреля 1938

Дорогая Эсфирь!

Посылаю тебе билет на общемосковское собрание писателей в Политехническом музее. Оно начинается сегодня в пять часов вечера. Тащи с собой Эйзена! Он может пройти по членскому билету.

Привет

А. Фадеев

42

А. А. Фадеев — Э. И. Шуб

25 февраля 1941

Дорогая Эсфирь!

Не посылаю книги, все хотел улучшить денек и подарить тебе лично. Но дела и семейные несчастья не дают возможности прийти к тебе не только веселым, но хотя бы

не удрученным. Конечно, опять давно не пишу и грущу без меры. С радостью шлю тебе свою книгу. Поправляйся, крепко целую тебя

Саша

43

А. А. Фадеев — Э. И. Шуб

7 февраля 1954, Пахра

Милая Эсфирь!

Итак, я живу в имении одного из Шереметьевых, графа Сергея Дмитриевича, живу в старинных, толстенных хоромах с высокими окнами и потолками, с большими и малыми комнатами, залами, кладовыми, лестницами, антресолями, коридорами и переходами — всего на 120 печей, конечно — с изразцами. Все это сильно пострадало в дни войны, а потом переоборудовано на центральное отопление. Была замечательная старинная мебель, картинная галерея, зеркала музейной ценности, библиотека старинных книг и рукописей. Постепенно все это вывозилось в музеи и галереи, а в дни войны большая часть того, что здесь оставалось, была сожжена, разбита нашими солдатами в ожидании немцев, — фронт находился в 12 километрах. Немцы, однако, не дошли.

Кто-то из предков вышеозначенного графа озаботился насадить вокруг, по берегам Пахры, леса дремучие, — ряды сосен и елей показывают, что лес сáженный, хотя он уже старый и так густо взялся подлеском, что производит впечатление дикого. Парк при имении — это особая статья: большой, с липовыми аллеями, — липы с нарочито искривленными стволами и липы нормальные, старый-старый, лет на полтораста, тополь, выросший на свободе, могучий, развесистый, такая же старая ель со скамейкой вокруг, могучие — под небо, лиственницы, — одним словом, парк стоящий. Кто-то из предков же захоронил поблизости в поле любимого рысака, а в виде памятника обсадил могилу елями в форме подковы, — елям теперь лет по сто, и растет в поле эта никому не понятная (кроме меня!) гигантская зеленая, осыпанная снегом подкова.

Барский дом расположен на возвышенности, открывается чудный вид на русскую холмистую равнину. Внизу речка Вязниковка, нет, Вязовка, впадающая в Пахру, — она запружена и по льду катаются теперь очень хорошо настроенные молодые люди. Имение, одним словом, как имение, доказывающее своим видом, что помещи-

кам было лучше жить при феодализме, чем при социализме, а потомкам их бывших крепостных, которые теперь отдыхают в этом имении, несомненно лучше жить при социализме, чем при феодализме.

Сергей Дмитриевич, последний граф, был застигнут революцией уже будучи глубоким стариком, и ему дано было право дожить в своем имении — уже не на правах помещика, а просто на правах старика. Он скоротал свои дни в сообществе с бывшими политкаторжанами, ссыльно-переселенцами и старыми большевиками, которым было отдано это имение после войны. Здесь же он был и похоронен, но уже не осталось среди населения никого, кто мог бы указать, где его могила. Он был человек богомольный — на территории имения сохранилось две каменные часовни (в одной из них теперь рентгеновский кабинет) — и кормил он постоянно около ста человек странников и монахов. Кроме того, он был меценат, и у него постоянно жило по нескольку человек второстепенных русских художников. Кое-что еще осталось от них. Я очень люблю именно этих, второстепенных русских художников, ибо картины их, менее затертые многочисленными репродукциями и почтовыми открытками, вдруг напоминают, как на самом деле самобытна и прекрасна старая русская живопись. Здесь, в длинной такой галерейке, висят картины Соколова, Максимова, Орловского, Крыжицкого, а из «первачей» сохранились один Айвазовский, один Верещагин («Мцхет») и один Клодт. Одна из дочерей Шереметьева тоже была живописцем, — неважным, впрочем, если судить по сохранившимся образцам ее работ, — занималась она больше копированием. Работала она под руководством известного Богданова-Бельского, который немало жил здесь в имении. И как след его пребывания здесь остался замечательный портрет этой самой дочери, почти в полный рост. Совсем еще юная, тонкая, стройная, она глядит на нас ясными, светло-серыми глазами, у нее симпатичный русский носик, на ней голубая кофта с воздушными плечами и плотно облегающими руки ниже локтя длинными рукавами и стоячим, отороченным белым кружевом, закрывающим длинную шею, воротничком, — в одной руке у нее кисть, в другой палитра. Так она уже и останется стоять до скончания мира, не старея. Богданова-Бельского ты должна хорошо знать по его картинам, посвященным сельской школе, — я забыл их названия, особенно одной из

них, где на заднем плане в разных позах сельские ребята в классе группируются возле учителя, и классная доска с цифрами, и на переднем плане стоит мальчик в лапоточках, в белых холщовых рубашке и штанах и, взявшись за затылок рукой, сосредоточенно считает. Когда мне показали здесь, в селе Михайловском, здание бывшей школы, которому уже 100 лет, я подумал, что, может быть, Богданов-Бельский и сделал эти свои знаменитые идиллические и просветительские картинки как раз в этой школе, чудно проживая на помещичьих хлебах и ухаживая за этой красавицей с русским носиком, носившей такие кофты и платья, которые характерны были для наших с тобой матерей и так украшали их век.

Сейчас здесь, в этом доме, живут главным образом шахтеры и шахтерки из Подмосковского угольного бассейна, частью из Донбасса и даже Кузбасса, много инженеров из тех же мест, много молодежи из Горного института, немножко профессуры. Народ очень веселый, жизненный, не порченный. Студенческая молодежь справляет каникулы, много поет и пляшет. Жить среди народа этого очень приятно. Я много гуляю и пишу.

Как-то ты чувствуешь себя в своей мансарде, такой милой для меня, дорогая моя Эсфирь? Пишешь ли? Что читаешь? Научилась ли укрощать большое сердце свое? Кто тебя навещает? Поправились ли Аня? Отвечать на эти вопросы не обязательно, поскольку всякое писание — труд для тебя, они, вопросы эти, пусть характеризуют круг моих самых первоначальных интересов, с тобою связанных. Если же выйти за этот первоначальный круг, то интересы мои, связанные с тобой (ты знаешь сама), так невероятно широки и разнообразны, что письма их удовлетворить не могут — ни мои, ни твои.

Да уже скоро увидимся! Всегда теперь, прежде всего, желаю тебе здоровья, хотя бы минимального. Ты должна и ты будешь его иметь. Сердечно тебя обнимаю и целую.

Твой Саша

44

А. А. Фадеев — Э. И. Шуб

10 мая 1954, р. Шоша

Дорогая и милая моя Эсфирь!

Не удивляйся, не обижайся, что так долго не звонил тебе.

Я вышел из больницы 30 апреля, пробыл с родными майские праздники и уехал я жить на реку Шошу, в Завидовский район, возле Московского моря, откуда тебе и пишу.

В больнице так долго задержался — из-за болезни. Где-то в первой половине апреля недооценил своего возраста и холодной весны, засиделся поздно во дворе больницы и схватил «прострел», да не одинарный, а двойной: один в место, положенное ему самим господом богом, а второй — в левое плечо. Лежал недели две не в силах даже головы повернуть, не то что двинуться. Лежа, со стенаниями, писал свой роман, — дело тебе, увы, знакомое, — время все-таки провел не без пользы. Двойной этот прострел несколько ослаб, я получил возможность двигаться, но понял, что лежать с ним в больнице дело безнадежное. И после страшных моих просьб отпустили меня 30-го домой. Но к этому времени сгустились надо мной тучи, способные надолго выбить из работы. Уже во второй половине апреля стали пробиваться ко мне на прием различные литературные деятели и люди, пострадавшие от их деятельности. Органы печати засыпали просьбами выступить со статьями к съезду. И тогда я стал созваниваться со своим хорошим товарищем, директором завода, с которым вместе учился в Академии и к которому ежегодно езжу на охоту, — не устроит ли он меня у себя на даче возле завода (его завод — в Калининской области). Там мы теперь с ним и живем.

За это время я дважды приезжал в Москву по необходимости — заезжал уплатить партвзносы и получить новый партбилет, — но пробыл не более полутора часов. Мог бы забежать, да побоялся взволновать внезапностью, а позвонить мешало окружение. Но я все время тебя помню, а главное, горю желанием прочесть то, что ты написала (зачеркнуто — это слово «мне», — самонадеянность литературного деятеля, мнящего, что все пишется для него, а вернее всего — привычка к интимным письмам: то и другое — нехорошо). Во-первых, мне это, как человеку после пятидесяти, просто очень, очень интересно, важно как-то для самого себя прочесть о времени, бывшем и для меня временем становления. А во-вторых, мне даже снится, что я что-то забыл в Москве, что-то такое не сделал, после чего жить неловко. Одним словом, послушайся меня и сделай следующее:

Либо ты сама, либо поручи Ане, — позвони секретарю

рю моему, сестре Ангелины Осиповны, — Валерии Осиповне Зарахани, по телефону Г 6—43—37, лучше всего в 9—10 ч. утра, и скажи: «Когда Вам можно прислать пакет для А. А. — звонит Шуб (или звонят от Шуб)». Вал. Осип. человек аккуратный, тактичный, сама ничего читать не будет, а придет с машиной мне. Надо сказать, что кроме нее и шофера никто моего адреса не знает.

Я прочту незамедлительно. Либо я отвечу подробным-подробным письмом. Либо дождусь самой ближайшей okazji, когда сам должен буду поехать, и к тому времени у меня уже будет возможность задержаться в Москве настолько, чтобы предварительно тебе позвонить и потом зайти к тебе. И мы поговорим всласть.

Как-то ты здорова, бесценный дорогой мой друг?

Как бы я хотел тебя видеть двигающейся, веселой! Но ты должна достичь того, что у больных твоим заболеванием является своеобразной компенсацией, — они достигают такого равновесия, уже на уровне возможностей своего сердца, когда им можно вставать и выходить. Написала бы ты мне, когда будешь посылать рукопись, — не мог бы я тебе чем-нибудь помочь на лето с жизнью за городом. У меня в этом смысле легкая рука и, может быть, я изобрел бы что-нибудь подходящее для тебя. Напиши мне.

Сердечный привет Ане и всем друзьям, которых ты можешь считать нашими общими друзьями.

Сердечно тебя обнимаю

твой Саша

45

А. А. Фадеев — Э. И. Шуб

8 ноября 1954, Москва

Дорогая Эсфирь!

Направляю тебе «Огонек».

В этих главах — там, где они мною объединены под заглавием «Улица в утренний час», — выпущена одна глава, — она будет напечатана вскоре в «Литгазете». В моем романе эта глава из «Литгазеты» будет VIII, а та, что в «Огоньке» является VIII, будет IX.

Но для того, чтобы в «Литгазете» эта VIII глава выглядела более или менее самостоятельной, мне пришлось присоединить к ней небольшой кусочек из VI главы, напечатанной в «Огоньке».

Пишу тебе об этом, чтобы глава в «Литгазете» не вызвала у тебя недоумения.

Еще раз с праздником тебя!
Сердечно обнимаю.

Саша

46

А. А. Фадеев — Э. И. Шуб

28 марта 1955, Москва

Дорогая моя Эсфирь!

Итак, мы живем с тобой в разных больницах и, к сожалению, что-то немножко долго. Откровенно говоря, я не представлял себе, что так надолго тебя задержат (а уже о себе я и не говорю: зажился в этой золотой клетке!).

Ты, конечно, знаешь, что я регулярно справляюсь о тебе у Ани; и очень переживаю все твои невзгоды. Однако борись и не сдавайся, — летом, в санатории, тебе будет лучше: сможешь опять писать, будешь видеть хороших людей, любящих тебя, увидишь траву и небо, и листья деревьев, и многое другое, чистое и хорошее. К хорошим людям, любящим тебя, я, разумеется, отношу и себя. И я очень по тебе соскучился.

Я заболел 3-го февраля, а 9-го попал в больницу. У меня началась сердечная аритмия, бравурный сердечный разбой, похожий на современную музыку. Теперь это все уже давно позади и я вновь живу в мире мелодий. Меня давно уже выписали бы, если бы было место в санаторий. А выпускать непосредственно домой не хотят. Кажется, на днях место это освободится, и я буду в «Барвихе».

Разумеется, я давно уже пишу в этой чудной скучной изоляции, пишу помногу и, кажется, успешно. И читаю. Я часто думаю о том: разрешают ли тебе читать? Если да, все-таки это великая отдушина. Попроси, чтобы тебе достали «Самостоятельные люди» Халдора Лакснеса. Это большой, настоящий писатель. Исландская деревня, люди, природа предстают исполненными поэзии, тем более поразительной в мрачной безысходности жизни. Среди западных современников трудно найти ему равного в литературе. И он очень скандинавский. Днем я пишу, а вечером читаю. Читаю Стендаля, Лондона, Фаста, дореволюционного Сергеева-Ценского, Ибсена («Пер Гюнт»). Не смог дочитать Андре Стиля — хорошо, но скучно —

и не осилил «Седьмой крест» Зегерс: уж очень тяжело. Конечно, я прочел добрую половину белорусской прозы во время декады и отрецензировал ее из больницы. Вообще я здесь завален рукописями и деловой почтой, — живу по расписанию, чтобы все успеть. Но иногда ленюсь и вот тогда раздумываю о людях, о жизни и часто грущу. Не могу не согласиться с чудным замечанием Стендаля: «Люди, имеющие врача в лице собственного воображения, перед предстоящим им трудным делом должны много работать, а не размышлять». В конце концов, самое нужное для других и самое счастливое для себя, что мы с тобой можем делать, это писать. И ты должна проявить всю свою духовную силу, чтобы закончить книгу.

Сейчас я читаю «Искусство актрисы» Пашенной — это ее жизнь в искусстве. Как это интересно и как это нужно! И я часто думаю о том, что мир твоей жизни неизмеримо более широк, — насколько же нужнее людям то, что ты имеешь возможность им рассказать, и как ты недооцениваешь себя!

Поправляйся же, милая хорошая Эсфирь, нежно целую тебя.

Твой А.

Буду писать тебе, пока нет возможности увидеться.

47

А. А. Фадеев — Э. И. Шуб

7 апреля 1955, Москва

Милая моя Эсфирь!

Вот я уже и в «Барвихе». Здесь еще совсем, совсем зима. Но днем слепящее солнце, воздух и морозный и весенний, и мне здесь сразу стало еще лучше. Правда, за два дня, что я пробыл дома, — мне пришлось сделать это из-за дел семейных и особенно общественных, — я почувствовал такую физическую слабость, что даже немного «испугался». В планы мои входило созвониться с Аней, потом с больницей и попытаться повидать тебя. Надеялся я навестить и Маршака, который за последний год пятый раз болеет воспалением легких (он лежит дома). Но все это оказалось невозможным. В больнице я уже гулял ежедневно, поэтому по прибытии домой попробовал... пешком сходить в сберкасса. Но почувствовал, что не иду, а плыву, и вынужден был вернуться.

Это не помешало мне встретить трех ненужных мне знакомых, и к делам моим прибавилось еще три дела; и ужасный конвейер этих мелких и больших дел, от которых я так отвык, совсем было меня доконал — пришлось залечь и все делать лежа — через жену, секретаря и сына. Я вдруг снова почувствовал себя не человеком, а учреждением и при этом учреждением не современным — это меня очень не порадовало.

Сейчас же у меня на столе моя рукопись, кажущаяся мне такой симпатичной, томик северных рассказов Джека Лондона и «Душа свободы» Говарда Фаста, и на душе спокойно и хочется жить так всю свою остальную жизнь.

Если бы тебе разрешали — и ты могла бы писать хотя бы самые короткие, хотя бы самые «формальные» записочки, только о состоянии здоровья, я был бы рад несказанно. Мне отсюда уже труднее справляться у Ани о твоём здоровье: труднее дозваниваться (очередь), плохая слышимость, и к тому же не разрешают пользоваться телефоном до 10 утра. Разумеется, с течением времени я все эти трудности как-нибудь обойду, но так было бы хорошо увидеть твой почерк. Адрес мой таков: П/о Барвиха, Московской области, до востребования. Если тебе это хоть в какой-нибудь мере трудно, ты себя не заставляй, мне это будет вполне понятно.

Забыл тебе в прошлом письме написать, что после награждения Довженко орденом я ему позвонил под девизом: «Бог правду видит, да не скоро скажет», — и поздравил его. А он сказал, что любит меня.

Боже, как мне хочется общаться только с хорошими и дорогими мне людьми, писать книги и читать книги. Но мир с его несовершенным устройством, кажется, не предоставит такой возможности пока что ни одному из людей. Надо бороться. Тебе, например, надо бороться за свое здоровье, и ты должна все сделать, чтобы выйти победителем. А я, кажется, и так вылезу, но стоит мне только вылезть, как я перестану писать книги, потому что начну бороться за мирное сосуществование.

Писатели так перегружены делами, что могут писать хорошо, только когда заболеют или когда наделают ошибок. Павленко стал настоящим писателем, когда заболел туберкулезом и поселился в Крыму. Вишневский написал лучшую свою пьесу после того, как его сняли и он заболел.

Я пишу теперь, только когда болею. Если бы ты смогла достичь такого состояния здоровья, чтобы писать свою книгу, дышать свежим воздухом и общаться с хорошими людьми, твое состояние можно было бы считать идеальным.

Прости мне, мой хороший и родной человек, эту шутку солдата («если солдату не пошутить, то что же тогда ему остается?»).

Сердечно обнимаю и целую тебя, милая Эсфирь. Поправляйся, не падай духом, борись за свое здоровье, а оно у тебя тем скорей окрепнет, чем большие ты проявишь уверенность и спокойствие в отношении своего труда в прошлом, настоящем и будущем, в отношении всей своей жизни, которую ты так щедро отдаешь людям, тебе близким. Эта уверенность и спокойствие должны тебе дать сознание того, что ты человек-труженик, человек светлого ясного ума и тех глубоких чувств, которые изливаются на все в жизни, даже когда это не все видят. Ибо глубокие чувства, по словам Флобера, похожи на порядочных женщин: они страшатся, как бы их не обнаружили, и проходят через жизнь с опущенными глазами. Вообще ты человек большой, незаурядный и должна себя так видеть и понимать.

Еще раз целую тебя, милая Эсфирь.

Саша.

48

А. А. Фадеев — Э. И. Шуб

14 апреля 1955, Москва

Как же я был рад получить твое письмо, милая Эсфирь. Точно повидал тебя, и рад был тому, что тебе лучше и что ты молодец. И с какой-то профессиональной хорошей завистью, перечитав несколько раз письмо, я подумал вновь и вновь о твоём умении сказать коротко так много. И правда, ты как в книге, так и в письмах обладаешь способностью почти магической сказать все, что тебе нужно и внешне и по существу, минуя ненужные «мотивировки» и «переходы» (совсем по Б. Томашевскому, учебник которого теперь не переиздается, как формалистический, отчего все пишут все хуже и хуже).

Рискну послать эту записочку еще в больницу, хотя ты знаешь, как счастлив был бы я, наконец, услышать твой голос. Последнее время я иногда разговариваю по теле-

фону с Довженко. Он грозитя на днях приехать, и я буду этому, конечно, очень рад.

Нежно целую тебя, до скорой встречи.

Саша

49

А. А. Фадеев — Э. И. Шуб

21 апреля 1955, Барвиха

Как огорчило меня второе твое письмо, огорчило, конечно, не потому, что ты поделилась со мной своим состоянием, — нет, ты всегда пиши мне правду о своем здоровье, а главное, не сдерживай себя, свои желания, когда чувствуешь потребность поделиться со мной даже самым тяжелым, — огорчило по существу. Мне грустно, что я не могу быть с тобой и не могу помочь или по крайней мере хоть облегчить душу твою. Могу тебе сказать только, что все это время больные сердцем (и здесь в санатории и в городе, — сужу по Довженко, который последние недели все больше лежит) страдают как-то особенно из-за поздней, мокрой, влажной весны, необычного давления. Первое время, пока я не окреп, это даже на мне отражалось. Окружают же меня более тяжелые больные именно этого типа. Врачи — вместе с ними — жаждут более сносной погоды и обещают улучшение, когда наступят солнечные дни. Хочу верить, что и тебе станет лучше. Тогда переселишься домой, а потом — в санаторий. Сейчас же, как ни противно, надо, по-моему, еще некоторое время побыть в больнице, где есть врачебная помощь и специальный медицинский уход. Да уж недолго, потерпи. Будет тебе и солнце и увидимся скоро. Я выйду из санатория не позже 10-го мая. Если судьба сулит увидеться нам еще в больнице, черт с ней, не все ли равно — я, конечно, зайду, предварительно согласовав это с тобой через Аню. А все может быть, что увидимся уже в твоей мансарде, которая, наверно, после долгой разлуки, и тебе кажется чудесной. Да ведь она чудесная и на самом деле.

Я пишу сейчас меньше, чем раньше (но не хуже), — меньше, потому что во мне так и бродит весеннее бродяжье настроение — тянет в лес, на реку (здесь Москва-река, она вот-вот тронется) — хочется куда-то плыть, петь, стрелять. Хочется поскорей увидеть тебя и немного повеселиться. (Чудесно, конечно, было бы пображничать в хорошей мужской компании.) Но все это, в общем, мне

тоже недоступно, и я просто больше гуляю. Даже читать стал меньше, а спать — больше. Я, конечно, не жалею об этом. В двадцатых числах мая придется ехать в Хельсинки...

Друг мой, ты не пиши мне, когда это тебе физически трудно, но пиши всегда и обо всем, когда хочется и есть силы. Не поддавайся мрачным настроениям и вообще не сдавайся. Ты человек не фаустовского типа, а просто очень хороший и милый мне человек, — так уж ты «постарайся».

Сердечно тебя обнимаю и целую руки твои.

Саша

50

А. А. Фадеев — Э. И. Шуб

29 апреля 1955, Барвиха

Милая моя Эсфирь.

Поздравляю тебя с праздником. С прошлой недели не созванивался с Аней, не знаю, как твои дела?

У меня следующие новости: лечащий и главный врач возбудили ходатайство о продлении срока моего пребывания в санатории еще на весь май. Если не продлят на месяц, то на половину — во всяком случае. Хотя мне здесь безумно надоело, все-таки мне тут, говоря объективно, лучше, чем где-либо. Тем более, погода улучшилась.

Если ты за это время попадешь домой, я навещу тебя из санатория и, может быть, не один раз.

Работаю снова несколько побольше, — все-таки скучно гулять одному. Прочитал с удовольствием «Затемнение в Гретли» Пристли (я люблю авантюрные романы, а этот к тому же и социальный). Хотя и неглубоко, а все-таки интересно. Сейчас читаю совершенно сногшибательные рассказы Мопассана, — их даже в моем возрасте читать опасно, тем более весной.

В общем, я понял, что никогда не надо падать духом. Милая Эсфирь, до свидания. Сердечно тебя обнимаю.

А.

51

А. А. Фадеев — Э. И. Шуб

24 ноября 1955, Москва

Дорогая Эсфирь, Бог весть, сколько мы не видались, не разговаривали. Не знаю ничего о твоём здоровье, о твоей работе, о душевном состоянии твоём, — часто думаю, что

может жить в душе твоей чувство обиды или горечи по отношению ко мне. Но, разумеется, не только об этом думаю я в связи с тобой, я вообще часто думаю о тебе.

Мы расстались, когда я готовился к докладу в актовом зале МГУ для заведующих кафедрами общественных наук в вузах. Давался он мне трудно, так как слишком много нужно было прочесть. И я не успел его написать весь, а только наполовину, хотя по моей просьбе доклад перенесли с 24-го на 27-е августа. Все-таки я имел успех. Но я был недоволен своим докладом — именно в той части, где мне пришлось говорить. В таком виде его нельзя было печатать, а в этом, собственно, и был для меня главный смысл доклада. И как-то особенно ясно стало, что для писателей в нем мало и невнятно сказано о книгах последних лет, а о многих не сказано совсем. «Литгазета», которая помогала мне материалами и книгами к докладу, висела надо мной, требуя его для печати. У меня же весь пыл уже остыл. Мне надо было садиться за роман, многие неотложные дела по всем общественным и бытовым линиям стояли запущенными. Тем не менее пришлось проделать анафемскую работу: во-первых, выправить самый доклад — для стенограммы и для ЦК, а во-вторых, писать, по существу, новую статью на основе доклада с присовокуплением все новых и новых материалов и книг. Как всегда, когда что-нибудь делаешь насильно, дело не ладилось, отнимало много времени, я был недоволен собой и жизнью, плохо спал, был раздражителен, а главное, чувствовал себя очень одиноко на даче: вся семья к 1-му сентября уехала в город. И как всегда, когда я сам себя насилую и вынужден делать то, к чему душа не лежит, я сразу же заболел [...] едва были сданы последние главы статьи в «Литгазету». Случилось это в конце сентября, [...] дело затянулось, и 15 октября я попал в больницу в тяжелом физическом и моральном состоянии. На фоне лет моих и всего отложившегося в организме — за последний десяток лет особенно — я, конечно, переношу эти заболевания все тяжелее. Я почти не спал, не говоря уже о скверном состоянии сердца и печени. В отношении этих органов я все же «ванька-встанька», их у меня выправили относительно быстро, а с нервами — и в плане физическом (полиневрит) и в плане психическом — дело затянулось. Меня максимально изолировали от внешнего мира, на что я охотно пошел, ибо испытывал одновремен-

но и крайнюю психическую взвинченность и невероятную душевную усталость.

Вот, собственно, что нас разлучило, — не дало мне возможности навестить тебя в санатории и установить с тобой связь из больницы (да и не только с тобой). Конечно, мне удавалось иногда прорваться с теми или иными письмами, а изредка и с телефонными звонками, но я уже и сам выбирал то, что не может взволновать меня и просто уже крайне необходимо по соображениям дела. [...] Так вот и прожил я это время после того, как мы расстались, прикованный к тачке — вначале трудоемкой, нелюбимой работы, а потом — болезни, оторванный от друзей и даже просто интересных людей. Единственно, что было хорошим, — это в последних числах сентября, когда я уже заболел, но был еще крепок на ногах и головой, зашел я к Федину, и он мне прочел чудесный отрывок из нового романа — листа на 2.

Теперь я уже вернулся к обычному состоянию, сплю, правда (как это уже обычным стало за последние 10 лет), маловато, но духом стал бодр и просто спокойнее.

Пишу тебе, отнимаю время особой своей, а тебе, может быть, совсем не до того. Да и не знаю, дома ли ты? Много раз мысленно возвращался к работе твоей, думая, как она сейчас нужна, нужна новым поколениям в искусстве, которые всего этого не знают, воспитаны на догматизме, невежестве и бюрократических извращениях, а между тем душу имеют добрую, тоже ищут, и надо им рассказывать о людях, для которых искусство и есть любовь и подвижничество. Здесь я прочел рукопись Ермилова о Достоевском (большая, замечательная работа), и там он полностью приводит воспоминания Д. в «Дневнике писателя» о том, как в 5 ч. утра пришли к нему Некрасов и Григорович после прочтения «Бедных людей», когда он был юн, одинок, безвестен, и как он потом был у Белинского. Боже, как это прекрасно.

С 15-го октября я не встречаюсь ни с кем из литературной среды и среды искусства, не читал за это время ни «Литгазеты», ни «Сов. культуры», чтобы не раздражаться. Но краем уха, от больных, я слышал, что будто бы реабилитирован Мейерхольд? Наверно, тебе теперь нельзя обойти его в своей книге, если это правда. Учитывая сложность его пути в искусстве и трагическую судьбу, очень трудно о нем написать — даже психологически трудно. Но «как минимум» нельзя — просто нехорошо было бы избе-

жать упоминания его фамилии. Обо всем этом надеюсь поговорить при встрече. Я доживаю здесь в больнице последние дни. Сюда мне писать не стоит, ибо письмо может меня уже не застать. Возможно, я выйду 28-го, в понедельник. Я сразу же позвоню тебе.

Сердечно тебя обнимаю и целую

Саша

Я помещаюсь в палате, где пользуются телефоном приемного покоя, всегда народ, звонить отсюда трудно и не хочется.

52

А. А. Фадеев — Э. И. Шуб

14 марта 1956, Москва

Милая Эсфирь!

Еще и еще раз вернувшись мысленно к плану книги твоей, нахожу его все более гармоничным. Именно это слово приходит на ум. В книге все проникнуто настоящей большой индивидуальностью автора. Во взглядах и вкусах автора потому отразилось и то, что его, и то что от истории уже, от целого большого поколения, порожденного революцией и теперь частью ушедшего или уходящего. И след, оставленный им, вдруг так значителен, велик! Книга точно говорит: я жила не среди того, что временно блистало на поверхности, а среди того, что имело признание мира и в то же время прошло через муки и часто — признание и отрицание со стороны всего временного. Но это-то и вошло в будущее. Отсюда такое значение приобретают эти несколько глыб индивидуальных портретов, вырастающих как бы из течения жизни поколения автора (жизни в искусстве великого времени!), которое (течение) потом вновь входит в русло и уже опять все характеристики — встречи носят естественный характер беглых, точных, выпуклых зарисовок. А потом — итог мыслей, вырастающих из собственного труда в искусстве. Он поэтому — не итог в смысле рационального объяснения того, что является содержанием книги, а закономерный по ходу книги концентрат самой себя в искусстве. Это — твой след среди малых и великих и вполне естественная «концовка» для такой книги с точки зрения формы.

Я тебе уже говорил, как все сделано тобой необыкновенно экономно. Теперь я могу сказать, что это — стройно. И потому в целом гармонично.

Я с огромной радостью взял бы на себя роль того редактора-друга, который все хорошо понимает по существу, но способен видеть все со стороны (поскольку он не автор) — мелочи в их соотношении с целым, неудачные выражения и пр. И потом — при прохождении книги в издательстве, куда я мог бы дать уже свой окончательный отзыв — я смогу воспрепятствовать «поправкам», которые могут исходить от глупых редакторов.

Посылаю тебе выписку из своего доклада на 2-м съезде пролетарских писателей в 1928 году, который, насколько я помню, происходил в зале Наркомпроса. И назывался мой доклад «Столбовая дорога пролетарской литературы», под каким-то названием он печатался в каком-то из журналов, а потом вышел отдельной брошюрой и спустя года два в небольшой книжке, обнимавшей еще три столь же несовершенных опуса: «Долой Шиллера!», «Против верхоглядства» и... «За художника-материалиста-диалектика» (sic — как писали в старину). Как видишь, это тоже история.

Выдержку даю в той редакции, как была, — за резкость характеристики Вертова извиняюсь, но тогда из этого еще не делали отвратительных оргвыводов, а кроме того, я признавал его талантливость.

Я вынужден был просидеть в карантине из-за гриппа, но, очевидно, завтра или послезавтра меня выпустят и я тебе позвоню, хороший и милый мой дружок.

Всего тебе самого доброго, сердечно тебя обнимаю.

Саша

Письма разных лет

53

А. С. Хохлова — Э. И. Шуб

23 августа 1927, Тифлис

Милая Эсфирь!

Во-первых, животрепещущий для меня вопрос — как называется теперь «Журналистка»?

Сколько и какие были ее имена? Чьи были предложения? Есть ли еще сомнения или все кончено?

Очень прошу тебя ответить мне как можно скорей, т. е. немедленно. Хоть только самые необходимые слова на мои вопросы.

Еще напиши, на какой стадии печатанья она находится? [...]

Теперь о путешествии. Теоретически я ненавижу путешествия. Но с любопытством смотрю в окна на известный мне раньше Донбасс и новое — Баку, вышки, море. [...]

Как твой «Октябрь»? Как подвигается работа? Напиши мне обо всем. Если тебе трудно сразу, то напиши о «Журналистке», а, отдохнув, и обо всем другом...

Твое поручение насчет хроники я исполнила в первый же день, и Арустангов сказал, что на днях он высылает. Когда увижу, напомним опять.

Пока кончаю. Для первого раза будет. [...] Целую тебя.
Твоя Хохлова.

54

А. С. Хохлова — Э. И. Шуб

30 ноября 1927

Милая Эсфирь!

Если бы я была на это способна, то сделала бы сцену ревности. Ты пишешь письмо Феферу, а я ничего не получаю!..

Как ты доехала? Как ты себя чувствуешь? Как ты вообще воспринимаешь путешествие? Как погода и климат?

Я вчера на съемке провела 14 часов подряд на улице (т. е. не на улице, а в поле). За весь день только на час зашла в помещение, чтобы пообедать. Устала очень. Главным образом от тяжести шубы и сегодня болит шея, спина и плечи, как бывает мышечная боль в ногах от первого хождения на лыжах.

Когда мы едем — точно сказать не могу, но завтра, послезавтра должно выясниться окончательно [...]

Целую тебя и жду письма.

Твоя Хохлова

55

Г. М. Козинцев — Э. И. Шуб

1927

Видел «Великий путь» совсем здорово. Передайте Шуб мои искренние поздравления.

Козинцев

1927

Дорогие Ольга Викторовна и Сергей Михайлович.

Сегодня первый день, когда могу двигаться по комнате. Благодарю Вас за присланный нам «Леф» № 11—12. Прочла внимательно. Хочу, чтобы Вы знали, что я очень ценю Ваше дружеское отношение ко мне. Мне ничем не хотелось бы его нарушать. Вы больше, чем кто бы то ни было, знаете, как прямолинейно я стремлюсь защищать свою точку зрения на кинематографию. И поэтому меня очень удивило и, больше того, огорчило неверно преведенная стенограмма, помещенная в отчете заседания «Лефа». Я допускала и почти заранее знала, что Вами будут выброшены все мои слова о «Лефе» и партсовещании, о «Лефе», Вертове и Эйзенштейне и другое, но мне трудно было представить, что Вы, Сергей Михайлович, взяв редактирование моей стенограммы (хотя я от редактирования не отказывалась), поместите ее в том виде, в каком она напечатана.

Разве можно полагаться на запись стенографистки, где зачастую не соблюдается элементарная «разговорная» логика.

Считаю совершенно необходимым поместить текст моего выступления в следующем номере «Лефа». Текст должен быть средактирован мной и иметь объясняющую приписку от редакции, если последняя найдет это нужным.

Шлю привет.

Буду звонить.

Э. Шуб

57

Г. М. Козинцев — Э. И. Шуб

2 ноября 1931, Ленинград

Милая и дорогая Эсфирь Ильинишна!

Я очень хорошо понимаю, что у Вас премьеры и Вам не до меня, но в Ленинграде выпал первый снег, в эту пору я окончательно балдею и плохо логически мыслю. Мне очень хочется написать Вам, что я Вас очень люблю и что Вы одна из немногих, которым я верю и с которыми я могу быть откровенным и забыть, что ирония очень удоб-

ная штука в жизни. [...] Мне очень хочется и очень нужно поговорить с Вами. Хочется надеяться, что Вы придете с картиной. Как Вы ей довольны? Желая Вам, чтобы это была самая замечательная картина сезона. У нас простой. Начинаем снимать 10-го. И очень не хочется. [...] Вероятно, что все когда-нибудь пройдет, и я увижу небо в алмазах или в чем-нибудь другом — замечательном.

Пока крепко жму руку и очень жду письма.

Козинцев.

Привет Наташе

58

В. Гусев, А. Пиотровский, М. Ромм — Э. Шуб

1932, Ленинград

Мы в спорах долгих и жестоких
Вас научились уважать.
Мы брали все у вас уроки —
Блестящий мастер монтажа.

Успех за вами следом бродит,
Но с каждым фильмом нам ясней:
Факт с репетицией выходит
Гораздо лучше, чем без ней.

Мы поздравляем вас без фальши,
Все трое — просим об одном:
Что ж репетируйте и дальше
И становитесь — «колдуном».

Ваш флаг в кино высоко поднят.
Но одного мы все хотим:
Документальное

«Сегодня»

Да будет

завтра

игровым!

В. Гусев, А. Пиотровский, Мих. Ромм

59

Н. М. Шенгеля — Э. И. Шуб

1932, Ленинград

Поздравляю десять лет большой принципиальной творческой работы искренне жалею не могу крепко поцеловать родного товарища тчк поручаю только Наташе — Шенгеля

1932, Хотьково

Дорогая Эсфирь Ильинишна!

Очень хочу Вас видеть. Или, в крайнем случае, написать Вам письмо. Боюсь это сделать, ибо не убежден, что Вы в Москве. Если уже приехали — очень прошу написать.

Где Наташа и что с ней?

Привет

Козинцев

Напишите поскорее!

29 ноября 1933, Стамбул

Мои дорогие, любимые, Пера и Эдди!

Не удивляйтесь, что посылаю «спаренное» письмо, и не сердитесь, что так долго ничего не писал!

Никогда не предполагал, что так трудно писать из-за рубежа. Впечатлений каждый день такая уйма, что они не укладываются ни в одно письмо, да многое можно и интересно только лично рассказывать, уютно рассевшись в «роскошной гостиной» у Перы или в белой келье Эдди за бутылкой доброго старого вина, а писать просто так не нужно и не интересно.

Да и усталость и нервозность берет свое — каждый день валюсь на кровать, как убитый, ибо все же работаю, а не бездельничаю.

Но, несмотря на все это (плюс — близкое личное свидание, ибо рассчитываю выехать из Стамбула пароходом 14-го!), все же пишу, не заботясь ни о каких стилистических красотах, ибо единственная и честная цель этого письма — сознаться (не боясь упреков в излишней сентиментальности!), что очень, очень, по-настоящему люблю Вас обеих, по-разному, но одинаково дороги и близки моему сердцу и что дорожу Вашей дружбой и благодарен за нее.

Не боюсь сих слов, ибо все, что говорю, очень серьезно и продуманно — ведь только здесь, когда оторван от Союза (что, между прочим, переживается, без преувеличений, мучительно, я никогда не думал, что ностальгия такая серьезная болезнь и что я буду так тосковать —

все это, казалось бы, несвойственно моей суховатой ленинградской натуре, еще к тому же очерствевшей среди кинодрязг!) Так вот только здесь, когда на все и на всех можно взглянуть издали, с другого ракурса, тогда только начинаешь понимать, что за великолепная штука наша социалистическая родина, а конкретизироваться она начинает и в людях (Вы ведь знаете мою тягу к преступной теории о «живом человеке!»), из которых многих начинаешь еще больше не любить, а некоторых (увы, их все меньше и меньше!) начинаешь ценить и любить еще крепче, еще вернее!

Так и с Вами, мои дорогие, любимые друзья!

Очень много и хорошо думал о Вас (часто в самых неподходящих местах и временах!).

Вот и все, что хотел Вам сказать.

Не много, не правда ли?

А для меня колоссально много, ибо, очевидно, при всей своей поганой натуре стал еще большим наивным идеалистом, что уже пахнет совершенной катастрофой, принимая во внимание предстоящую мне чистку...

А в общем про мои путешествия лучше всех сказал неизвестный Остап Бендер — «Это Вам не Рио-де-Жанейро!»

Гениальная формулировка! Разовью ее во всех деталях по приезде!

А пока... пока здесь еще не сошлись с тобой, Эдди, в оценке нашего с Натаном сценарного детища, тщетно стараюсь идти по твоим стопам, о мудрая Эсфирь, и «кручу» фильму об Анкаре — интереснейшем городе.

Но Юткевич-документалист—это такое зрелище, к тому же еще 5 дней тому назад я выигрывал полпредское первенство по теннису, а сейчас начались дожди и ветры.

Да и вообще думаю, что если взять все твои, Эдди, документалистские трудности и мучения съемочного порядка и умножить их минимум на 1000, то и тогда ты не получишь ясной картины, как здесь приходится работать. Старый актер (один-единственный во всем городе!), который по ходу своей маленькой роли партизана должен произнести крошечный комический (синхронный) монолог, обращенный к ослу (на котором он приехал), отказался наотрез, мотивируя тем, что это унижает его достоинство, иметь такого «партнера».

Но это, конечно, мелочь, когда же из таких мелочей в сутки наплывают миллионы, то немедленно вспоминаешь

свои познания в турецком языке, на котором невинный стакан именуется словом «бардак»!

«Бир бардак су»! восторженно орут мои ребята (что значит один стакан воды!), когда забираются в местный ресторан, именуемый звучно «Lohanto» и немедленно окрещенный «лоханкой».

Ну, о том, каков я был во фраке и как в оном танцевал румбу на балу с дамами из посольства, об этом расскажу лично, ибо сдохнете от восторга и зависти! А также многое другое и грустное и смешное смогу выдать из себя в необъятном количестве как только передохну от чрезмерно сильных объятий, в которых сожму Вас при уже близкой встрече.

А пока джентльмен, везущий письмо, торопит меня, кончается лист, целую Вас крепко, крепко, не забываете любящего Вас Сергея.

Всем друзьям (если таковые остались) привет — Мачеретику особенный — пусть не сердится, что не писал — все выяснится по приезде!

62

Г. Н. Попов — Э. И. Шуб

30 ноября 1933, Ленинград

Дорогая Эсфирь Ильинишна!

Очень жалел, что не удалось с Вами встретиться в Москве в августе. [...]

Очень хотелось бы побеседовать с Вами, познакомиться с Вашими творческими планами, дерзаниями и текущей работой. Какова судьба «4-х женщин»? Будет ли сниматься Вачнадзе в этом фильме? Едете ли в Туркестан? Я помню Ваше предложение поехать туда с Вами. Вероятно, теперь все это расстроилось. А тянет на юг здорово!..

Я слышал, что Эйзенштейн ушел с кинофабрики? Или это сплетня? Передайте ему мой горячий привет. Собираюсь быть в Москве в середине декабря. [...]

Ленинградский радиоцентр страстно желает исполнить нашу музыку в «КШЭ». Очень просит меня оказать ему содействие в получении нотного материала всей музыки с фабрики. Речь идет: 1) партитуре и 2) оркестровых партиях музыки «КШЭ».

Обращаюсь к Вам с просьбой организовать высылку этих материалов Лен. радиоцентру для концерта, который должен состояться 16-го декабря. Если официальный зап-

рос Лен. радиоцентра запоздает, я бы очень просил Вас направить все эти нотные материалы на мое имя, в Детское. Думаю, что Вам достаточно будет позвонить по этому вопросу кому надо, и фабрика вышлет мне эти материалы. Заранее прошу Вас принять мою благодарность за внимание, с которым Вы отнесетесь к этому делу. Ведь мы давно мечтали с Вами о концертном показе нашей музыки. Ее исполнение запроектировано также и в Лен. филармонии в этом сезоне.

Эсфирь Ильинишна, будьте милей, напишите мне скорее и по этому делу, и о Вашей творческой работе, и об Эйзене.

Очень хочу Вас и его видеть.

Горячо приветствую и целую обе щечки

Ваш Гавриил Попов

63

Г. Н. Попов — Э. И. Шуб

15 июля 1934, Ленинград

Дорогая Эсфирь Ильинишна!

По приезде в Л-д я заболел воспалением надкостницы и провалялся в постели целую неделю. Вчера впервые выбрался в город по неотложным делам. Читал в «Известиях» Вашу заметку о Метрофильме. Из нее узнал о «5-ти очерках». Я знал о 2-х частях. За эти дни общий план, по-видимому, успел измениться? Или вы просто расширяете Ваш 2-частный замысел в полнометражную фильму. Сценария, конечно, я до сих пор не получил. А заказали ли Вы стихи хорошему поэту? Кирсанов очень подошел бы к этой теме. [...]

Что Довженко? Читал его статью в «Литер. газете». Совершенно согласен с ним, что «написать хороший сценарий не менее трудно, чем хорошую пьесу». И очень рад, что ставит вопрос о «серьезной работе писателя в кино». А что слышно о его съемках в Севастополе? [...]

А «Метрострой» можно сделать на экране очень ярко, если подойти к теме не натуралистически, а найти к ней пути из целого ряда явлений, показывающих развитие большой и глубокой культуры в нашем Союзе. Для этого, мне кажется, надо взять смежные отрасли промышленности, обслуживающие «Метрострой», взять людей, организующих эту идею, и показать участие и энергию масс на этой стройке. Впрочем, об этом лучше говорить,

т. к. в письме всегда чувствуешь нехватку слов для полного развития мысли.

Пушкина прочтите внимательно. Я очень люблю его стихи. Обязательно напишу на них музыку для голоса с оркестром.

Целую

Р. С. Пишите.

Привет Вам от Ирины.

От меня — Довженко и Эйзену.

64

П. М. Аташева — Э. И. Шуб

29 сентября 1934, Москва

Дорогая Эсфирь!

Напишите мне, где Вы живете, как с солнцем в Смирне, какие люди вокруг Вас. Вы о Москве поменьше думайте и делайте максимальное для себя. Раз поездка вышла — старый ход жизни перебит — одно это уже замечательно.

Видела фильм Легошина и Донского «Воды текут» — очень, на мой взгляд, культурная и милая фильма. Очень не плохой ответ на «Веселых ребят». Марьямов счастлив — это их фильма. Дальше Легошин с постановщиком Юткевичем будет делать «Тропу самураев».

В Москве дожди. Еще одно лето прошло. И еще одна зима на носу. Так-то.

Мне хочется ткнуть пальцем в какую-нибудь точку на карте Союза и поехать туда. И на год, не меньше, исчезнуть... и вернуться с книгой...

Ну, Эсфирь, дорогая, работайте хорошо. Пришлите нам фото рабочих моментов.

Целую вас крепко

Ваша Пера

65

П. М. Аташева — Э. И. Шуб

5 ноября 1934, Москва

Дорогой друг Эсфирь!

Душа Вы моя родная.

Я мало Вам пишу, но из Вашего письма ясно, что Вы не получили и половины моих малосодержательных и не веселых писем. До чего же мне близки Ваши смирненские настроения. Мои — московские — но что об них писать. Сами понимаете — дело не в географии.

425

[...] Я работаю в журнале. Зархи пьесу почти кончил, идет работа по отделке! Гаврик пишет музыку. С. М. и он подружились. Самый лучший вечер в моей жизни за много времени — это вечер у Гаврика, когда он много играл. Какое наслаждение так слушать музыку, когда ее разбирают на части и приоткрывается кусочек совсем неизвестного тебе мира и каких-то своих особых законов, и ты вдруг ощущаешь в них те же закономерности, те же законы рождения непреходящих ценностей, что и в нашем дорогом искусстве.

Кстати о кино — Довженко приехали вчера; кажется, все и всем довольны. Я их не видела. Завтра иду в Дом кино на просмотр «Чапая» (говорят, что Васильевым фильма удалась) и там, вероятно, всех увижу.

Гаврик хвалит «Метро», и, судя по проигранным кускам, он написал хорошую музыку. Он Вас очень любит. Надеюсь, что нашу коллективную телеграмму Вы получили.

Старик решил ставить в кино «Москву Вторую» непосредственно после спектакля, и таким образом театр как бы является нашим подготовительным периодом. Это уже как будто совершенно реально и Шумяцкий доволен.

Книгу ему отсрочили до мая, но я еще не убеждена в том, что он ее сделает к этому сроку. Сами понимаете: театр, ГИК, с декабря Киноакадемия, затем фильма и плюс ко всему еще и курсы для переквалификации театральных режиссеров для кино, где будут учиться такие зубры, как Таиров, Завадский. Это по инициативе Культпропа, и Динамов будет тоже там учиться. С. М., конечно, страшно горд тем, что именно он будет учить их режиссуре. 8-го он выезжает в Ленинград, куда его вызывает Эрмлер за помощью. Старик стал легок на подъем и едет с удовольствием.

Спокойной ночи, дорогая Эсфирь. [...] Завтра много работы и много увижу людей. Берегите себя.

Ваша Пера

66

Г. Н. Попов — Э. И. Шуб

9 декабря 1934, Ленинград

Дорогая Эсфирь Ильинишна!

23-го ноября получил Вашу 2-ю открытку. Немедленно и с большим увлечением написал Вам письмо. Но ряд

обстоятельств помешал мне его отправить, и я пишу Вам снова; так как надеюсь еще застать Вас в Стамбуле. Надеюсь скоро увидеть Вас в Москве и услышать много подробностей о новом, ярком и неожиданном, виденном Вами в Вашем экзотическом путешествии по солнечной Турции.

Вообще я хоть и был чрезвычайно обрадован и тронут теплотой и дружеским отношением и «пульсом» Ваших открыток вместе с тем очень хотелось бы получить подробное, описательное письмо. Но я вполне отдаю себе отчет в том, как трудно бывает урвать пару солидных часов для письма среди сплошного потока дел, работ, творческих усилий. Я сам с трудом выкраиваю время для письма, когда мысль лихорадочно, волнуяще занята целым строем еще не совсем ясных художественных образов, настойчиво требующих скорейшей материализации в отточенных музыкальных формах, в до конца логически обоснованной и эмоционально осознанной и оправданной фактуре.

Начиная с 1-го мая и до 1-го декабря я не имел возможности благодаря ряду серьезных творческих обязательств по фильмам («Чапаев», «Метро», «Строгий Юноша») продолжить начатую 17 апреля с. г. работу над скрипичным концертом. Последние дни благодаря отсрочке в окончании пьесы Н. Зархи «Москва вторая», к которой буду писать музыку по приглашению С. М. Эйзена, опять принялся за концерт. [...] Немного в прошлое. Летом я беспокоился за «Метро», т. к., сидя полтора месяца в Севастополе, ничего не знал об этой фильме. Теперь первая часть уже готова и у меня осталось самое хорошее впечатление от совместной работы с Филоновым и Солодовниковым. Думаю, что если бы Вы сами принимали участие до конца в этой работе, то некоторые конструктивно-монтажные планы были бы значительно острее и ярче. Музыка я написал в 2-х планах: 2 номера в джазовом стиле и 2 — в манере классических «Concerti grossi» для струнных и медных. Джаз — кадры предрассветной, оживающей Москвы и вечерней. «Concerto grosso» — кадры суровой и энергичной подземной работы. Эти куски суровой музыки думаю положить в основу 2-й части для большого симфонического оркестра опять-таки из тех же струнных и медных (без деревянных и ударных).

Музыка была записана превосходно. В моей кинопрактике это лучшая запись. Джазы звучали с экрана как хо-

рошие заграничные пластинки. С дирекцией ф-ки расстался наилучшим образом и особо должен подчеркнуть внимательное и предупредительное отношение ко мне во время работы как со стороны коллектива, так и со стороны дирекции. [...] Из приятных новостей имею — начало работы с Эйзенштейном над постановкой пьесы Зархи в т-ре Революции. Пьеса очень острая и обещает произвести хорошую встряску на театроне. [...]

В начале ноября, в период сдачи «Метро», у нас была чудная встреча с Эйзенем и Перой (или Пэрой?). Была еда, шоколад, веселье, элегичность, прекрасные книги (у Эйзена), затем такси, дождь, фрукты и музыка, музыка и пляска (музыка «Метро», сюита для ф-но Гершвина — джаз-песни). Это на Хлебном, в комнате брата. Пера мне очень понравилась. Чудная девушка. О Вас вспоминала и говорила неизменно горячо, с «большим чувством» (хотя и без бокалов вообще). Было ясно, что все присутствовавшие — Эйзен, Пера и я — Вас уважают, высоко ценят за чистоту и принципиальность (сила!) в искусстве, кроме того, любят и хотят Вас поскорей видеть. Тем не менее желают Вам полнее и лучше выполнить Ваши творческие замыслы и привезти побольше неизвестных нам впечатлений.

Есть ряд тем, о которых хотелось бы поговорить с Вами. Тут и «Чапаев», и метод работы над музыкой к фильму, и прочее. Но это при встрече. С вами удивительно хорошо говорить об искусстве. Вы умная и глубокая.

Скорее напишите мне. Если некогда писать, просто вышлите несколько интересных открыток о Турции.

Не забудьте мою просьбу, привезите мне что-нибудь острое, если, впрочем, Вы не сильно перегружены подобными просьбами. А также угостите меня парой сигар, если в Турции есть хорошие. Но главное, скорей приезжайте.

Крепчайше жму Вашу мужественную руку.

Привет Вам от Ирины Владимировны.

67

Г. Н. Попов — Э. И. Шуб

12 сентября 1936, Кавказ

Ровно 32 года тому назад, т. е. 12/IX—1904 года, родился Ваш друг и покорный слуга. Год тому назад в этот день мы встретились вечером у Шебалина, и мне очень

памятен этот вечер. Помните, были Эйзен, Вы, Фадеев, Оборин, Половинкин, Шебалин и 2 моих брата. [...] Потом 6-я симфония Чайковского в 4 руки.

Сегодня не то. Тишина. Двор, увитый виноградными гирляндами с почти готовыми, созревающими гроздьями. Перед окном олеандры (цветущие), банан, фиговые деревья, персики, мандарины, лимон, сливы, тут же рядом огород, еще два шага и море. Оно сегодня шумит сурово. Ветер не очень сильный, но волны большие. Прибой грозен. Сегодня даже не плавал. Никто не купался. Я полез, побарахтался в прибое. [...]

Очень, очень хотелось запечатлеть в симфоническом образе путешествие на Рицу. Ночевал в глухом лесу, у выбившейся из-под земли реки Юншары. Теплая ночь. Луна. Костер. Вдруг тучи. Молния. Гром. Тьма. Ливень. Перенос лагеря под огромный камень. Перенос костра. Холод. Утром тяжелый подъем по горной лесной тропе. Потом дивное озеро. Орлы высоко над озером, над вершинами окружающих гор, гор скалистых, уходящих в облака, расположенных выше зоны альпийских лугов. Лодки, катанье в дождь по озеру. Мрачнейшая погода, облака. Холод. Затем ослепительная луна сквозь облака. Ночь. Длинный путь назад. [...] Но настоящего отдыха, покоя не нахожу. [...]

Научиться работать «в будущее, крепко опираясь на настоящее» — вот к чему меня тянет. Моя музыка, хочется мне, должна звучать чем дальше, тем ярче и понятней. Не хочется делать скоропреходящие вещи. Искусство должно оцениваться обществом во времени, в движении жизни, в истории. Чем больше десятилетий и веков выдерживает ария, тем лучше.

Эсфирь, дорогая, есть авторы-предвестники, они дают ответ на еще не поставленные вопросы. Сегодня пренебрегают ими, за ними — завтра. Между живым поколением и теми, что придут им на смену, эти писатели — мост, они поддерживают скрытую преемственность — существенное, хотя зачастую и непонимаемое, назначение литературы. Эсфирь, пишите мне. Я Вас очень ценю и люблю.

Привет Вам от Ирины. Крепко жму руку и целую.

Сердечнейший привет Фадееву. Если сигары еще целы, пусть отложит для меня.

Что Вам слышно о работе Эйзена?

Габриэль

28 февраля 1938, Ленинград

Дорогая Эсфирь!

Давно, давно все собирался Вам написать, но, вероятно, я очень тяжел на письма — трудно раскачаться. [...] Весь этот период (с 21.XII) идет у меня под знаком усиленных творческих попыток наладить регулярную работу. Но лишь в конце января мне стало это удаваться. [...] Сейчас вожусь с расширением и переделками партитур из «Стр. юноши» в сюиту для оркестра ор. 19 — «10 миниатюр для оркестра». Получается довольно большой и разнообразный. [...]

Я очень хочу писать оперу на сценарий «Русь». Узнайте у Эйзена, Эсфирь, говорил ли он с Павленко о том, что я хотел бы получить от них оперное либретто на эту тему. Если не говорил, то поторопите Эйзена, т. к. мне важно иметь принципиальное согласие либо отказ. Я ищу конкретный материал для советской оперы, и мне не хочется терять время. Конечно, я с наслаждением написал бы музыку и к фильму «Русь», но пока меня «Мосфильм» не приглашает, я не хочу себя навязывать. Вообще же в кино приятно работать с режиссерами, творческую манеру коих хорошо знаешь и любишь. Не так ли?

Меня также интересуют творческие планы режиссера Э. Шуб. Что она задумала? Собирается ли она приглашать композитора для участия его в композиции сценария, чтобы помочь сценарию получиться органически музыкальным? Я слышал, что Вы собираетесь делать игровой фильм? Вообще жду от Вас писем и о Ваших проектах и с ответом на мой запрос об опере «Русь». Поторопите Эйзена и Павленко с ответом.

Люблю Вас очень и очень. Хочу видеть. Если раздобуду денжат, приеду скоро в Москву на пару дней. Но вы не ждите приезда и поскорей ответьте мне. Вы же сказали, что тоже любите и помните меня!

Целую Вас, Эсфирь, крепко.

Желаю творческих успехов.

Ваш Габриэль

Сердечный привет Эйзену. Передайте ему, что очень люблю и обнимаю его.

Сердечный привет Вам от Ирины.

1938, Крым

Здесь почти темно. Шторм — 8 баллов, ветер — 10 баллов, снег вне баллов и веселое чувство свободы баллов на 20.

83 года тому назад здесь было убито 129 тысяч человек. Тяжело ходить по городу, в котором живут 129 тысяч мертвых солдат. Их убивали чугунными шарами, программа была выполнена в течение 10 месяцев. Жалкая техника! Она достойна презрения. Теперь это можно сделать в 2—3 дня.

Бульвары тут проходят по местам этих бессмысленных смертей. По ним гуляют моряки и стоит памятник некоему немцу, Тотлебену, выстроившему укрепления, возле которых эти 129 тысяч русских мужиков и были перебиты.

Возле памятника видел собак в противогазах и резиновой одежде. Интересно, что имеется нахвостник из прорезиненной ткани. Это имеет палеозойский вид.

Все-таки надо делать игровую.

А на свете самое прекрасное это то, к чему не прикасался человек. Например — шторм или скала. Я только о них и думаю... Вот зацветут деревья, пойдут земляные запахи... Нет, Эсфирь, я уже стар и начинаю понимать такие вещи, как нежность к детям и любовь к природе. Лет через 10, если доживу, буду писать стихи. Старость! Почему никто не воспел ее, как воспели миллион раз эту пошлую молодость с потными руками и блудливым взором?

Свободный от похоти и зубов! Вот тогда я напишу Вам сценарий!

Целую Вас

Ваш Б. Агапов

3 марта 1939. Москва

Дорогой Всеволод! Salud!

Прочла Ваш сценарий. Все хорошо. Работать можно, но хочу поделиться с Вами целым рядом моих замечаний.

Общая композиция сценария в целом верна. Мои возражения идут главным образом против отдельных прие-

мов раздробления материала, работающего на одну тему (например, Галисия и Университетский городок и др.), другим материалом, зачастую и по смысловому содержанию и по фактуре кадра не укладывающимся рядом. Этот прием в ряде мест ослабляет впечатление от темы в целом и не дает возможности раскрыть ее до конца.

Особенно это относится к вступлению. Изъяв дикторский текст — тема вступления выглядит следующим образом.

1. Пейзажи (виды) Галисия 1 раз
2. Барселона (виды)
Валенсия (виды) растение
3. Мадрид (виды) Галисия 2 раза
4. Пейзажи (виды)

Впервые появляются люди и тема труда.

5. Валенсийская деревня, рядом овощи, характерные для Севера, и народный муз. инструмент, типичный для Галисии.

6. Снова кадры Галисии (3 раза)

И купанье детей, которых тут поместить нельзя, так как сняты испанские пионеры в Крыму, что отчетливо видно. Мне представляется очень интересным использовать для вступления прием Вами же найденный.

Примерный план вступления мне мыслится следующим образом:

1. Вступительная подпись об испанском народе, о его жизни, труде (тема Ваших первых дикторских текстов).

2. Идут кадры. На экране сразу люди в природе, в работе, в труде.

Север. Галисия. Вся тема сопровождается галисийскими народными песнями труда.

Юг. Солнце. Пальмы. Апельсины. Труд. Народные песни и мотивы, отличные от северных (только такая укладка кусков дает ощущение пространства и протяженности).

Много солнца. Идет радиосообщение: «По всей Испании безоблачное небо» (дикторский текст и сигналы радиопередачи).

Это сообщение проносится над:

1. Солнечной Валенсией.

2. Над Мадридом.

В Мадриде демонстрация народного фронта.

Рабочий митинг.

Базар (Галисия).

И сразу после этого расшифровка радиосигналов.

Диктор сообщает: «Эта телеграмма означала начало мятежа и была сигналом». Начинается тема фашистского наступления. Стр. 8. «О красотах». Львы, колесницы, богини, которые, по мнению (переводчика) т. Альберта, очень характерны для Мадрида, — находятся в первом показе Мадрида до мятежа. Стр. 11. Развить всю тему защиты Университетского городка — без дробления. После Университетского городка дать Касо дель Кампо (15 стр.). Таким образом, мы сумеем в одновременности показать в обороне Мадрида вместе с республиканскими частями — интернациональную бригаду. Продолжить бои Мадридского фронта боями Гвадалахары, где враг был остановлен в своем движении на Мадрид.

И после этого дать пленных (стр. 13).

Стр. 14. Лазарет — не нужен (плохой материал — инсценировка).

Стр. 15. По информации переводчика т. Альберта, Листер в этом эпизоде призывает крестьян продолжать свою работу. Армия с ними. Армия защищает их интересы.

Стр. 16. Клятву надо перенести в концовку, так как за знаменем видна в движении огромная регулярная армия последнего времени.

Похороны не нужны.

Мертвых и так много.

Стр. 17. Показать тему воздушного боя (всюду виден Кабальеро и наши).

Конец 6-й части требует иного решения. (Со слов «снова фашистский шквал».)

Отъезд интернациональной бригады из Барселоны должен быть завершен приездом в Париж.

Пропущена вся тема весны — материал волнующий и выразительный. Эти кадры должны быть показаны до ухода интернац. бригады. Весна на фронте — это и есть окопы — интернац. бригады. На мой взгляд, эта тема должна найти свое место до блокады. 7-я часть требует другого решения. Особенно это ощутимо после речи Долорес, помещенной сегодня в «Правде».

Беспокоит меня частое повторение одного и того же материала (фашисты, бои и др.). Материала очень мало. Дублей нет. Лучше сделать два-три хороших сильных эпизода сражений, чем без конца дублировать один и тот же материал.

Дикторский текст пока что носит в большой своей части характер информационно-иллюстративный и ложится он зачастую на кадры, которые работают выразительно и без текста, по своему смысловому и внутрикадровому содержанию. Такие кадры правильнее всего сопровождать музыкой, песней, звуком.

Часть текста по метражу длиннее изображения.

Дикторский текст в основном должен звучать самостоятельно от кадра, как сила, действующая органически рядом с кадром и формирующая вместе с кадром всю композицию вещи в целом. Очень хороша блокада.

Жму руку

Эсфирь Шуб

71

Б. Н. Агапов — Э. И. Шуб

1939, Кисловодск

Еду Узбекистан делать грандиозный фильм режиссеры игровые желторотые это грозит сорвать великолепное дело телеграфируйте ваши планы работы целую золотые руки

Агапов

72

Б. Н. Агапов — Э. И. Шуб

14 октября 1939, Ташкент

Милая Эсфирь,

только несколько слов — занят дьявольски. Видел Эйзена — он мужественен, как всегда. [...] Картину он не выпустит раньше осени: в апреле только начнется натура здесь. Он был тронут письмом, скрыв, как всегда, чувство под шуткой. Впрочем, кажется, это стало у него уже второй природой.

Я сейчас — на все руки. Лучше сказать — все руки группы это — я. Драться приходится за каждое зеркало, отвоёвываю грузовики и бензин для экспедиции на месяц в Фергану. Добился целых 40 дней съемок без сценария — что увидим, то и будем вертеть.

Возьмите меня директором в Вашу следующую картину.

Какие В/планы?

Неужели Маяковский? Ах, не надо!

Напишите мне, ради бога, и сейчас же, а то уеду и стану невидим. Если бы Вы были тут! Какую бы эпопею мы сварганили!

Жду письма — Ваш Борис

73

Б. Н. Агапов — Э. И. Шуб

23 октября 1939

Дорогая Эсфирь,

я не знаю, как Ваши дела, хотя я все время вспоминаю Вас и мысленно разговариваю с Вами и по поводу картины и по поводу жизни. Завтра я выезжаю в Фергану с экспедицией, которую организовал буквально собственными руками — начиная от бензина и кончая людьми. Я думаю, что-нибудь удастся сделать. Сейчас особенно острым и трудным для меня является строительство Ферганского канала. Оно здесь не снималось. Все материалы (около 12 тыс. метров) сняты Союзкинохроникой и находятся в Москве. Хроника выпустит фильм об этом, и материалы, как всегда это бывает, пропадут. [...]

Этот записанный материал должен быть сохранен, независимо от того, войдет он в фильм, выпускаемый хроникой, или нет, и передан Ташкентской студии. [...]

Я знаю, что материал этот необычаен, ничего подобного мы с Вами еще не видели в кино. Вот я хочу умолять Вас сделать это для меня. Просмотреть материал и отобрать, записать кадры. Эсфиренька, от этого зависит успех картины и моя бедная жизнь на данном этапе. Представитель Узбекфильма Чечиков Борис Александрович все подготовит, и Вам только сидеть, смотреть и диктовать эпизоды. Если Вы свободны и хоть немножко любите меня, — сделайте это.

Напишите мне о Вашем согласии по адресу: Ташкент Шайхантаур Штейнбергу для Агапова. Я жду письма с жадностью. Если я не сразу Вам отвечу, значит я в поездке, но связь со мной будет непрерывной, и я получу письмо, где бы я ни был.

Целую вас, солнышко, и посылаю в письме немного ташкентского тепла, которого тут хоть отбавляй.

Ваш Бор. Агапов

9 февраля 1941, Ленинград

Эсфирь,

фильм был уже готов, когда я приехал. Боже мой, как это плохо! Вот на таких вещах видно, что такое культура и мастерство Ваше! Я вспоминаю нашу с Вами работу и вижу, что у нас был только один недостаток: мы действовали медленно. А вообще никто, кроме нас с Вами, не понимает, что такое документальный фильм.

Я сделал текст в три дня. Все, что в нем было хорошего,—выброшено.

— Тут слишком чувствуется ваша индивидуальность,—сказали мне [...]

Каковы у Вас планы?

Напишите мне (Астория 108).

Ваш Бор. Агапов

16 марта 1941, Москва

Поздравляю с днем рождения!

Моя дорогая,

я рад был Вашему письму, потому что никакого рукопожатья не чувствовал уже давно.

Было бы хорошо сохранить нашу дружбу на долгие годы! Редкая вещь, и мы так часто легкомысленны к драгоценностям, которые кажутся нам слишком естественными, чтобы дорожить ими. Только когда лишаешься их — понимаешь это.

Нам предстоит с Вами много ссор. Мы оба нетерпимы, самолюбивы, жадны и завистливы. Мы очень страстные парни с Вами. Но давайте решим и кровью подпешем, что ссоры ссорами, а дружба дружбой.

Я буду ругаться, отчаиваться, уходить [...] Вы будете обижаться, презирать, пожимать плечами. Из-за одной надписи мы будем бить посуду друг о друга. Но давайте условимся вместе собирать черепки и подметать пол.

Потому что все проходит, и только Дело, Творение остается. Нельзя его приносить в жертву зверюгам, которые в нас сидят.

Так же как нельзя этих зверюг убить — они нам дают кровь, злону, восторг, они, как молния, очищают воздух и толкают дождь литься и оплодотворять почву.

Я живу в трудах.

Когда вы уезжали, я написал первую страницу сценария о сельск. хоз-ве.

Завтра я напишу последнюю.

Каждое утро я встаю в 8 часов, окачиваюсь ледяной водой и сажусь писать до пяти. [...]

А Вы? Вас тискают, мочут, сушат, освещают, греют, охлаждают, кормят, опрыскивают, передвигают и вообще мучают!

Гуляйте! Вот — главное. Ходите, ходите, фантазируйте и следите за тучами. Наблюдайте птиц. Изучайте воду. Подражайте крику петухов. Читайте вслух басни Крылова... Особенно глубоко дышите: сперва думайте, что вы вдыхаете в себя розы. Потом — все небо, потом — горы. Они поместятся в Вас, если Вы разведете руки в стороны на уровне плеч и привстанете на носки. Сморкайтесь побольше: зажав одну ноздрю, с силой выбросите воздух из другой. Боже храни Вас от носовых платков — гнусная выдумка гниющей Европы. Сегодня же вечером простите всем все обиды: этот вид стрептококков особенно вреден. Делайте все это, и Вы обретете здоровье, силу и красоту.

Ваш Бор. Агапов

76

Э. И. Шуб — С. К. и В. В. Вишневским

27 апреля 1942, Алма-Ата

Дорогие мои друзья Соня и Всеволод!

Раньше всего хочу объяснить свое молчание. Всю зиму болела. Два раза перенесла воспаление легких и плеврит. Только в конце марта стала выходить и работать. За время болезни написала сценарий юбилейного фильма. Здесь он утвержден. Весь апрель прождала вызова в Москву. В Москву могу выехать со дня на день. Хотелось Вам написать оттуда. Я очень тяжело воспринимаю свое существование здесь. Все чуждо и непонятно. Чувство оторванности предельное. Чувствую себя припертой к белесым горам и выхода нет. Тоска по Москве смертельная. Не хочу, чтоб война прошла мимо меня. Писа-

ла сценарий и все время мысленно была с Вами — хотелось почувствовать до предельной ясности, как Всеволод писал бы его, увидеть Ленинград Вашими глазами — писала с мечтой о том, что сделать фильм поможет мне Всеволод и что голос его будет звучать с экрана. Фильм должен быть о великом нашем народе, освобождающем в неимоверных усилиях и трудностях человечество от черного фашизма. Я полна глубокой веры, что великую дату Октябрьской революции мы встретим вместе в Москве, и Реквием памяти погибшим за нашу Родину, которым начнется фильм, будет звучать торжественно и победно.

Дорогие мои, любимые друзья, если б Вы знали, как мысли мои о Вас согрели меня в минуты душевных и физических страданий. Я не знаю, Сонечка, получили ли Вы мои письма. Я написала Вам в Куйбышев и в Москву — я знаю, что Вам трудно, но я счастлива, что Вы сейчас с Всеволодом, и горжусь Вами.

В Алма-Ате весна — жаркие дни. Студия наладила свою жизнь — идет работа. Эйзен скоро начнет «Ивана», Пудовкин заканчивает фильм — новеллы Брехта. Герасимов снимает фильм об обороне Ленинграда, Козинцев «Город в кольце», Эрмлер — фильм о партизанах. Александров и Орлова уехали в Баку. Александров очень болен. Много тяжелого пришлось пережить Дзигану. Здесь люди очень одиноки. И плечо товарища не чувствуешь рядом. Я думаю, что этим больны главным образом люди кино. Живу в одной квартире с Эйзенем. Он тоже живет одиноко. Я же живу одним желанием — уехать в Москву и там работать. Пера на днях уехала в Москву. Она тоже тут много болела. Здесь Зошенко, приезжает снова Михалков. Все они для меня как «косой дождь».

Не забывают меня. Я всегда с Вами. Люблю, помню Вас.

Ваша Эсфирь.

77

С. К. Вишневецкая — Э. И. Шуб,
П. М. Аташевой
1942, Ленинград

Дорогие Эсфирь и Пера!

Так водится всегда. Из Алма-Аты далекой вспоминаешь друзей — а из близкой (хоть и очень по-своему далекой)

Москвы уже некогда написать. Из телеграммы Большакова и письма Эдуарда узнала, что Эсфирь тоже в Москве, рада за нее. Что о себе Вам написать? Недавно закончила 5 картин о форте Н. Это была первая моя большая здесь работа живописная. В «Правде» Вы видели фото с нее. По ошибке написано — рисунок. Без цвета и в таком маленьком размере она почти неузнаваема. Все пять картин приняты начальством моим хорошо. Благодарили, жали руки. Я рада, ибо это дало мне право и дальше делать то, что мне главным образом надо — жить в условиях фронта и рисовать. Сейчас вещи на выставке. Девиз комис. хотел их увезти в Москву, но я умолила этого не делать — я писала их сердцем, в очень сложных условиях, писала то, что видела и пережила — тут же, писала для Балтики и для Ленинграда.. В Москву пошлю вещи, если буду жива, к юбилейной Октябрьской выставке. Закончив эту работу, я помогла организовать выставку всех художников, командиров и краснофлотцев Балтики—в воскресенье торжеств. открытие, а в понедельник я снова уезжаю. На этот раз снова ухожу в море, буду работать с Морск. Охотн., ходить с ними в дозор и писать о них. Небо я научилась писать, с морем здорово трудно — но как будто получается. Конечно, жаль одно — мне бы сейчас хотелось вновь заново написать все, что сделано на форту, — это мой материал. Мне страшно там все нравилось, но т. к. я почти единственный художник (другие закреплены за кораблями, газетами), который может ездить на фронт и рисовать, то требуют очень малого количества времени и большой оперативности. Отсюда приходится делать фактически эскизы, а не вещи подлинные. И все-таки я убеждена, что это лучшее, что я сделала. Безумная жажда жизни, работы, любви, победы! Это все так остро — т. к. все, что хочется сделать, все мечты и планы начинаются у всех нас словами: если буду жив. Поэтому спешишь как можно больше успеть нарисовать, запечатлеть, сделать. Мой зимний цикл о Ленинграде м. б. Вы видели. Я дала фото Вере Инбер — эти вещи я считаю слабыми, т. к. они делались не с натуры, а в очень тяжелых условиях холода и голода. Но это документы. У меня до сих пор не проходят распухшие руки. Девочки мои милые, я очень счастлива. Я люблю Мясю, но, к сожалению, редко вижу его, т. к. все либо в разъездах, либо, запершись в квартире мужа Инбер, — писала, но мы в чудной дружбе и он гордится мной и

зовет меня «труженичек-боец». Он тоже работает как вол. [...] Очень горевали о Е. Петрове. Здесь Всеволода любят и флот, и Ленинфронт, и каждый ленинградец. Можете гордиться им, Вашим другом, а большое произведение искусства он напишет, если будет жив,—как еще напишет! А сейчас и физически и по условиям постоянной необходимости оперативной работы — это невозможно. К сожалению, не все это у вас понимают [...]

Бывают очень горькие минуты, до боли жаль нашу землю, наших людей, но я сама узнала и увидела здесь такие прекрасные образцы мужества, таких изумительных бойцов и комиссаров, такую выдержку и стойкость народа, что знаю, верю — чего бы ни стоило, разобьем проклятых. Ох, как я их ненавижу за каждый выстрел по городу, а это продолжается до сих пор. За все ужасное, что мы пережили здесь, что пережито всеми, кто близко ощутил дыхание этого гнуснейшего врага. Я научилась стрелять из нагана и из ТТ, и самая моя жаркая мечта сделать хоть одну подлинную картину о Балтике и убить хоть трех немцев. Мне никуда отсюда не хочется уезжать. Я чувствую себя здесь на своем месте. Правда, завоевать его мне пришлось работой. Вначале была жена Вишневецкого — теперь уже я вновь и на Балтике — Вишневецкая. Я рада этому. Мне очень хорошо здесь — я знала, что говорю, когда доказывала Вам, Эсфирь, — мне надо на фронт — в войну. М. б. мы увидимся — будет чудно — а если нет — ну, что же делать. Зато на душе у меня спокойно и рядом с тяжелыми ленинградскими невзгодами я пережила м. б. самые яркие, светлые незабываемые минуты как человек и как женщина, как художник. До свидания. Ответьте скорее.

Когда я вернулась с фронта, то меня ждали письма от Вас, от Эйзена, от Таирова — было очень приятно. Через 2 недели надеюсь снова вернуться и застать от Вас обеих хорошие письма. Целую крепко и Любу тоже.

Соня

Р. С. Я рада, что здесь Всев. и Фадеев подружились. Если увидите Сашу, передайте ему мой горячий привет.

Только что примчался мой безумец, решив, что сейчас не время отдыхать. С безумным трудом, приказом Начальн. Л. У. удалось засунуть (лечиться), но он по обстановке не выдержал и со всеми манатками свалился сегодня как снег на голову. [...]

Н. Г. Вачнадзе — Э. И. Шуб

27 января 1942, Тбилиси

Дорогая Эсфирь Ильинишна!

Очень рада была получить от Вас письмо. Мы здесь все живем пока оседло на местах. Фабрика катастрофически простаивает. В течение 6 месяцев, кроме 3-х очень средних короткометражных, ничего не снимали. Правда, сейчас у нас готовы 5 полнометражных сценариев, но, увы, их утверждение потребует, наверное, столько же времени, как и их писание, принимая во внимание, что Большаков в Москве, а Роом в Ташкенте, а еще кто-то в Новосибирске. Очень все это глупо, но в свете сегодняшнего дня, пожалуй, не столь важно, вопрос кинокартин едва ли что-нибудь решает. Гораздо важнее, что были мы последнее время здоровы.

Коля собирается делать сценарий на тему тыл и фронт. Сценарий готов. Вероятно, я буду играть там. Пока что работаю в киношколе ассистентом.

Мои ребята все растут и здоровы. Кира работает в актрисах на фабрике. Чиаурели снимает «Саакадзе» — вот и все. Жизнь идет гигантскими шагами, и все вокруг не имеет никакого значения. Буду очень рада, дорогая, если Вы попадете сюда, в Тбилиси. Крепко целую Вас. Коля шлет привет и целует. Где Аня?

Ваша Наташа.

С. К. Вишневецкая — Э. И. Шуб

27 января 1942, Ленинград

Дорогие мои друзья (Эсфирь, Пера, Верочка, Эдя, Гриша, Сергей Михайлович).

Написала Вам одно письмо, на всякий случай повторяю. Наконец я в Ленинграде. Вы сами понимаете, что выцарапать из Казани в Москву было достаточно трудно, а перелететь сюда еще труднее. Конечно, никто из «друзей» не помог... Всего добилась сама. Всеволод был очень болен. Сейчас в относительном порядке. Об отдыхе не хочет слышать. Прожив здесь 2 недели, я его поняла глубоко. День — это месяц, месяц — это год. Замерзший, осажденный город сотрясает шестой месяц блокады. Мужество людей сверхмерно. Есть один человек в киноис-

кусстве, который сумел бы увековечить, увидеть, прочесть эти страницы жизни Ленинграда — это Эйзенштейн, но, увы, он далеко от нас. До слез обидно, что ничего не фиксируется киноаппаратом. Это неповторимо. Но некому снимать [...]. Описать ежедневные подвиги сотен тысяч людей невозможно в письме. Город изумителен и страшен какой-то особенной, грозной красотой. Все в снегу, спутанные провода огромными узлами повисли над улицами, зияют развороченные дома, застыли в снегу подбитые троллейбусы и трамваи. Мерцание месяца, силуэты кораблей; стужа; трупы на улицах; выстрелы орудий; музыка Чайковского; упорство!.. Петр Фальконета и др. памятники, как снежные пирамиды, в своих непроницаемых футлярах, иногда кажется, что видишь руку Петра под песком, под снегом. К счастью, целы все лучшие здания Ленинграда. И всюду идут люди пешком с саночками, на которых везут дрова, воду и т. д., и у этих людей бесконечно много сил, терпения и веры.

Я горда и счастлива, что я здесь, что не пыталась отозвать Всев. после его болезни, а сама приехала сюда. Здесь мое место, здесь моя судьба. Верю — выдержим. Надеюсь — ждать прорыва Ленингр. блокады недолго. Пишите нам: Краснознамен. Балтийский флот, Военно-Морская почта № 1101, почт. ящ. 176. Бригадному комиссару Вс. Вишневному или на мое имя. Люблю, Вас, помню, С. К.

Выяснилось: все, что было до Ленинградской осады — «пробы»; эпос тотальной войны здесь!.. Да здравствует великий Ленинград, который научил страну и мир, как останавливать Гитлера. Мы выполним свой долг и пойдем на Запад...

Привет — Вс. Вишневному

Соля

80

М. И. Алигер — Э. И. Шуб

Ноябрь-декабрь 1942

Милая моя Эсфирь Ильинишна, не знаю, когда дойдет до Вас мое письмо; пишу его не из Москвы, а с фронта, где сейчас работаю в армейской газете. Уехала я из Москвы очень скоро после Вашего

отъезда и произошло все это очень быстро и неожиданно. Я думаю, что так мне лучше, если вообще мне теперь может быть лучше. [...]

Если бы Вы знали, как мне Вас не хватало, если бы Вы только знали! Когда-нибудь, когда мы по-старому встретимся, и я Вам несколько часов буду все рассказывать, Вы это поймете. [...]

Но важнее всего для меня, что, несмотря ни на что, на сердце у меня спокойно, нет никаких тревог, никаких сомнений... Как мне трудно Ваше отсутствие и как трудно писать Вам. Как все это мало по сравнению со всем, что хочется Вам сказать. Как нескоро я узнаю, что Вы думаете, услышу Ваши, очень мне теперь необходимые, жесткие и прямые слова.

По дороге бредет Новый год, и я желаю Вам счастья, моя дорогая, и очень без Вас скучаю и крепко Вас целую.

Маргарита

По срокам этого письма, решите, куда лучше написать мне, сюда или в Москву, где я буду около середины февраля, если ничего со мной не случится.

Будьте мне всегда верным другом и никогда, ни за что не предавайте меня... Мне это бесконечно важно и дорого. Очень люблю Вас и крепко верю Вам.

Маргарита

81

М. И. Алигер — Э. И. Шуб

11 февраля 1943, Москва

Милая моя Эсфирь Ильинишна!

Опять — в который раз! — перечитала Ваше письмо, которое только сегодня получила. Какой Вы цельный и верный себе человек. Я не читаю Ваше письмо, я его слышу. Все в нем Ваше, Ваш голос, Ваши интонации. Как будто я сижу в сентябрьский еще теплый вечер в номере гостиницы и слушаю Вас. И опять Вы говорите вещи жесткие и прямые, и опять слушаю я их напряженно и настороженно, и опять, в конечном счете, они помогают. Милый мой друг, хорошая моя душа, спасибо Вам за безжалостность, за правду, за верность. [...]

На днях я вам послала письмо, писала там о своем желании приехать к Вам. Очень хочется, но теперь я уже сомневаюсь в целесообразности этого. Не знаю! Как Вы думаете?

О какой новой работе Вы думаете? Дай Вам бог удачи на этот раз. Я так была в своих заботах и бедах осенью, что очень мало могла быть с Вами в Вашем горе с картиной, и это до сих пор тяготит меня.

Я живу очень уединенно и замкнуто. [...]

Твардовского видела мельком. Тоже звал в гости, но мне это сейчас как-то ни к чему. А впрочем, пока я писала эту фразу, я поняла, что мне его хочется видеть, и я на днях это сделаю. Тогда напишу.

С Маршаком встречаюсь. С ним очень интересно разговаривать о стихах да и о многом другом.

Верен мне мой старенький Павлик Антокольский. Он написал замечательную поэму «Сын».

Лауреатом я уже не буду. Какая-то инстанция сняла «Зюю», но это меня не очень огорчило. «Зоя» вышла книжкой — пришла с первой же оказией.

Что мне делать с этим письмом? По почте, очевидно, нельзя послать, слишком велико. Придется активно искать оказию — все-таки это скорее... Напишите скорей, моя милая.

Маргарита

82

М. И. Алигер — Э. И. Шуб

Март 1943, Москва

Дорогая Эсфирь!

15-го февраля послала Вам огромное письмо с актрисой Татьяной Кондраковой. И свою книжку. Получили ли Вы все это? Посылаю Вам «Зюю» и кое-что из своих новых стихов, те, которые не знаю даже, буду ли печатать. Как они Вам нравятся и считаете ли Вы, что их стоит печатать?

У меня еще ничего не изменилось. В Москве пусто и одиноко, и я, пожалуй, без всяких настроек, очень тоскую по любимым людям. Но это бурно проявляется очень редко, т. к. я оставляю себе для чувств совсем мало времени. Живу замкнуто и заполненно. Много работаю, пишу (почти готова новая книга стихов), читаю, занимаюсь английским языком.

И осталась мне моя отвага,
тех, кто не вернется, голоса,
да еще безгрешная бумага,
быстролетной песни паруса.

А кроме того, месяца через два жду к себе, наконец, свою дочурку, которая уже совсем большая и умная и тоже по мне тоскует.

Крепко Вас целую, милая моя. Пишите мне скорей.

Маргарита.

Мне звонила Ваша Анечка, и мы с ней договорились поддерживать связь.

83

Н. Г. Вачнадзе — Э. И. Шуб

25 января 1949, Тбилиси

Дорогая Эсфирь Ильинишна!

Вы, наверное, очень удивитесь, что я разразилась письмом. И, правда, сейчас такая муторная жизнь и все кругом в нашем искусстве так грустно, что не хватает времени и нервов, чтобы поддерживать связь и дружбу с такими близкими друзьями, каким являетесь для меня Вы.

У нас на киностудии полнейший мрак. Управляют студией чужие люди, им не дорого ничего, что пронесло все это время советское искусство. Ни люди и их биографии, ни вообще что-нибудь касающееся сердца и жизни людей, посвятивших себя, всю жизнь нашему делу. И в этой обстановке мне справляют двадцать пять лет моей работы в кино.

В начале марта мой творческий вечер в большом нашем оперном театре. Снимается очерк обо мне, затем делают монтаж из 22 картин, в которых я играла. Я бы очень хотела получить один эпизод из картины «Живой труп», чтоб этот кусок тоже вошел в монтаж. Желательно мне было бы один кусок пленки с уланами и один, где есть Пудовкин со мной. Вы, вероятно, можете мне посоветовать, к кому нужно обратиться нашей студии, чтоб просить один мой кусок подобрать и отпечатать с печати и выслать мне. Вероятно, негативы хранятся где-нибудь. Это 1929 год, выпуск 1930 года в Межрабпом-Руси.

Очень прошу Вас, дорогая Эсфирь, наведите мне справки и, может быть, Вы поспособствуете, чтоб кто-нибудь мне это подобрал или к кому непосредственно надо обратиться.

Живу я очень трудно.

Вы знаете, что у меня умерла мама. Я сейчас одна с детьми. Младший сын болеет сердцем. Это очень страш-

но. Старший кончает университет. Сижу на простое. Са-ми понимаете, что это означает, и нет просвета. Дорогая Эсфирь Ильинишна, очень Вас прошу помогите мне, ответьте мне по адресу: Тбилиси, ул. Цхакая 13, кв. 4, Н. Г. Вачнадзе.

Крепко Вас целую.

Может быть, таким образом узнаю подробней о Ва-шей жизни.

Ваша *Наташа Вачнадзе*.

84

Э. И. Шуб — П. А. Павленко

1949, Москва

Дорогой Петр Андреевич, я узнала, что сегодня Вы возвращаетесь в Москву. Мне хочется встретить Вас благодарностью за чудесную повесть «Степное солнце». Читала повесть, и сердце мое было переполнено радостью и особой нежной грустью от близости к прекрасному. Читаешь и живешь в мире большой любви к нашему человеку.

А с пятидесятилетием я Вас не поздравляю. Почему? Знаю, как мало в этом радости.

Всего Вам самого замечательного.

Целую вас и Наташу.

Эсфирь Шуб

85

М. И. Алигер — Э. И. Шуб

13 января 1952, Ялта

Милая Эсфирь, мне сейчас звонили из Москвы, там погода все скверная, как то Вы себя чувствуете? [...]

Я живу уже более 2-х недель в таком крайнем напряжении, которого, по-моему, не может выдержать человеческое сердце. И вот, однако, выдерживает. Я очень много работаю — это единственная физическая норма существования, в которой у меня немного отпускает сердце, а на то, что в результате этой работы получается, я гляжу с огромным удивлением, — неужели я еще могу писать стихи? И в то же время, я, как поэт, чувствую себя сейчас на диво твердо и уверенно. Чувствую, что все могу, что все получается крупно и серьезно. Если бы мне

еще сейчас свободу души, которой у меня нет давно, не стиснутое, а свободное сердце, наверно, я работала бы в десять раз лучше. А там, кто его знает?! Со времени приезда из Москвы я написала много, даже сама не представляла, что столько успею, может быть, именно потому, что только в работе я еще чувствую себя человеком. [...] Я не рассчитала свои силы, я переоценила их, и они кончаются. Ну, об этом нельзя писать, нельзя, наверно, и разговаривать, и я именно потому так много работаю, что только в работе я хотя бы головой, не сердцем, конечно, отвлекаюсь [...]

Мы все очень горюем, что до нас так сложно добраться, а то бы мы Вас сюда забрали и Вы бы тут сразу почувствовали себя лучше. Спросите все-таки врачей, может быть, это все же стоит сделать? В конце концов до Симферополя только 26 часов в удобном вагоне, а оттуда до Ялты 3 часа в машине с опытным шофером, это, может быть, и не так тяжело [...]

Крепко Вас целую и желаю Вам здоровья, сил и мужества,

Буду рада весточке от Вас.

12 января 1952 года. Крым. Ялта.

Вчера у нас лил проливной дождь, а сегодня яркий солнечный день, на солнце 23° тепла. Я перечитала письмо и сегодня пошлю его.

М.

86

В. И. Мухина — Э. И. Шуб

Январь — февраль 1953, Москва

Эсфирь Ильинишна, милая, мне вчера и позавчера было так хорошо. Спала хорошо. Сегодня очень плохо, не спала всю ночь. [...]

Вчера мне все мерещилась по углам синяя птица, а сегодня она улетела далеко. Как мне грустно. Как Вы? Пишите, ужасно хочу, чтобы Вам было хорошо.

В. М.

87

В. И. Мухина — Э. И. Шуб

2 апреля 1953, Москва

Милуша, Вы, говорят, уже стоите. Как я счастлива, даже несмотря на то, что Вы обскакали меня в соцсоревнова-

нии. Милая, хорошая, выцарапывайтесь скорее. Так хочется знать, что Эсфирь Шуб уже ушла и назло всему уже работает. Скорее, скорее. Целую.

Ваша М.

88

Э. И. Шуб — В. И. Мухиной

Апрель 1953, Москва

Дорогая Вера Игнатьевна!

Как прошли у Вас ночь и день?

А я сегодня предельно беспокойная. [...]

Все думаю, что не удалось мне сделать для своей родины в искусстве и 10-й доли того, что хотелось, ведь жизнь моя — кинематограф.

Не посчастливилось, а теперь поздно.

Желаю Вам еще много лет трудиться и сделать еще много прекрасных произведений.

Так и будет. Вы мой любимый и прекрасный художник.

Э. И.

89

И. В. Мейерхольд — Э. И. Шуб

21 июля 1958, Москва

Дорогая Эдди!

13-го июля — накануне вылета в Днепропетровск, звонила Аня и, расстроенная, захлебываясь, рассказала, что ты накричала на нее за мою пассивность в отношении дел Мейерхольда.

Я тоже первый момент огорчилась, но потом, обладая большим оптимизмом, который помогает мне жить, быстро утешилась. [...]

Я знаю, что моя совесть в отношении папы чиста, мой паспорт никогда не знал другой фамилии, кроме его.

Мои дети знают, что память о дедушке для них священна.

Я много пишу об отце, когда здоровье мне не мешает этого делать.

Но не собираюсь об этом кричать, и в свое время, когда будет готово, отдам, куда следует.

Мне стукнуло 53 года. Голова у меня работает пока достаточно здраво.

Сердце разрушили все страшные переживания, связанные с отцом. Я не могу хвататься за «наследие» с таким равнодушием, как делают многие его «друзья» и «родственники». Если ты этого не поняла, значит, ты меня забыла, что меня очень огорчает.

Целую тебя, будь здорова
Твоя Ирина.

90

А. И. Медведкин — Э. И. Шуб

1959

Дорогая Эсфирь Ильинишна!

Всегда неизменно вспоминаю Вас как своего доброжелателя и друга.

Искренне желаю скорейшего выздоровления!

Живу я сейчас полной жизнью. Около четырех лет работал в Алма-Ате. Сейчас вернулся в Москву. Делаю для «Мосфильма» сценарий кинокомедии, и когда она будет написана, с удовольствием дам Вам на критику.

Еще раз крепко жму руку.

Выздоровливайте скорее.

Ваш Медведкин

Комментарии

Крупным планом

Печатается по книге Э. Шуб «Крупным планом», вышедшей при жизни автора (М., «Искусство», 1959. Общая редакция И. В. Вайсфельда).

¹ ...была далека от мысли, что буду делать фильм...—К работе над фильмом «Россия Николая II и Лев Толстой» Э. Шуб приступила в 1927 году.

² Мейерхольд Бсеволод Эмильевич (1874—1940) — театральный режиссер и актер. Пьесу В. В. Маяковского «Мистерия-буфф» поставил в 1918 году, в годовщину Октябрьской революции.

³ В архиве Э. Шуб сохранилось шутивное послание в стихах к ней поэта И. Рукавишника, навеянное воспоминаниями о времени, проведенном во Дворце искусства:

«...И белый дом с улыбкой вспоминаю,
И шум внизу, и тишину вверх,
И триолетное служение стиху».

⁴ Эйзенштейн Сергей Михайлович (1898—1948) — кинорежиссер. Будучи еще театральным режиссером в Пролеткульте, заинтересовался работами Э. И. Шуб по перемонтажу. В 1924 году вместе с ней перемонтировал фильм «Доктор Мабузо — игрок» немецкого режиссера Ф. Ланга (в советском прокате — «Позолоченная гниль»). С тех пор творческая и личная дружба Э. Шуб и С. Эйзенштейна продолжалась в течение всей жизни.

⁵ «...попытаться устроиться в Первой государственной школе кинематографии». — В сентябре 1919 года, вскоре после подписания В. И. Лениным декрета о национализации кинопромышленности, была открыта первая государственная школа кинематографии, положившая начало кинематографическому образованию в стране. Ныне, после ряда реорганизаций и преобразований, — Всесоюзный государственный институт кинематографии.

⁶ Гардин Владимир Ростиславович (1877—1965) — режиссер и актер. Народный артист СССР. Руководитель первой Госкиношколы. Поставил свыше шестидесяти фильмов. Среди них «Анна

Комментарии составлены Г. С. Авербух. (В разделе «Крупным планом» частично использованы комментарии первого издания.)

Каренина» (1914), «Дворянское гнездо» (1915), «Серп и молот» (1921), «Слесарь и канцлер» (1924), «Поэт и царь» (1927). Сыграл свыше пятидесяти ролей. В том числе — Наполеона в «Войне и мире» (1914), мастера Бабченко в фильме «Встречный» (1932), Иудушки в «Иудушке Головлеве» (1933).

⁷ Преображенская Ольга Ивановна (род. 1884) — кинорежиссер и актриса. Заслуженный деятель искусств РСФСР. Известность в дореволюционном кино принесло ей исполнение ролей Лизы («Дворянское гнездо»), Елены («Накануне»), Наташи Ростовской («Война и мир»). В 1916 году ставит (совместно с В. Гардиным) фильм «Барышня-крестьянка». Наиболее значительными ее фильмами являются: «Бабы рязанские» (1927), «Тихий Дон» (1930), «Вражьи тропы» (1935), «Степан Разин» (1939) — почти все фильмы поставлены совместно с И. Правовым.

⁸ Кулешов Лев Владимирович (1899—1970) — кинорежиссер, художник и педагог. Народный артист РСФСР. В начале 20-х годов создает экспериментальную школу актерского мастерства, из которой вышли В. Пудовкин, Б. Барнет, М. Доллер, А. Хохлова, С. Комаров, В. Фогель и другие. Поставил картины: немые — «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков», «Луч смерти», «По закону» и др.; звуковые — «Горизонт», «Великий утешитель», «Клятва Тимура», «Сибиряки».

⁹ Туркин Валентин Константинович (1887—1958) — сценарист, критик и педагог. Один из первых профессиональных кинодраматургов. Начал работать в кино еще до революции. Автор сценариев известных советских немых фильмов: «Закройщик из Торжка», «Коллежский регистратор», «Девушка с коробкой», «Привидение, которое не возвращается». Автор книги «Драматургия кино» (М., Госкиноиздат, 1938). Профессор, основатель кафедры кинодраматургии ВГИКа.

¹⁰ Шипулинский Феофан Платонович (1876—1942) — историк кино. Автор книги о зарубежном кино — «История кино» (М., ГИХЛ, 1933).

¹¹ Леонидов Леонид Миронович (1873—1941) — актер. Народный артист СССР. Первые роли в кино — в фильмах «Ток любви», «Железная пята». Исполнитель главной роли — Ивана Грозного в фильме «Крылья холопа» и Гобсека в одноименном фильме.

¹² Пудовкин Всеволод Илларионович (1893—1953) — кинорежиссер, актер, теоретик кино. Народный артист СССР.

¹³ Барнет Борис Васильевич (1902—1965) — кинорежиссер и актер. Заслуженный артист РСФСР. Постановщик фильмов: «Девушка с коробкой» (1927), «Дом на Трубной» (1928), «Окраина» (1933), «У самого синего моря» (1936), «Подвиг разведчика» (1947), «Аленка» (1961).

¹⁴ Фогель Владимир Петрович (1902—1929) — актер советского немого кино. Снимался в фильмах: «Шахматная горячка», «По закону», «Девушка с коробкой», «Третья Мещанская», «Дом на Трубной».

¹⁵ Хохлова Александра Сергеевна (род. 1897) — киноактриса и режиссер. Заслуженная артистка РСФСР. Начала сниматься в

1916 году. Наиболее известные роли — в фильмах Л. Кулешова
Преподаватель режиссуры во ВГИКе.

¹⁶ *Комаров Сергей Петрович* (1891—1957) — киноактер. Заслуженный артист РСФСР. Один из ведущих актеров экспериментальной мастерской Л. Кулешова. Снимался также в фильмах «Конец Санкт-Петербурга», «Окраина», «Щорс», «Минин и Пожарский», «Тайна двух океанов» и др.

¹⁷ *Галаджев Петр Степанович* (1900—1971) — актер и художник кино. Заслуженный художник РСФСР. Снимался в фильмах: «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков», «Луч смерти», «Великий утешитель», «Остров сокровищ» и др. В качестве художника принимал участие в работе над фильмами: «Старый двор», «Клятва Тимура», «Крейсер «Варяг», «Рядовой Александр Матросов», «Когда деревья были большими», «У озера».

¹⁸ *Протазанов Яков Александрович* (1881—1945) — кинорежиссер. Заслуженный деятель искусств. Режиссерскую деятельность начал в 1909 году. Поставил лучшие русские дореволюционные фильмы: «Пиковая дама» и «Отец Сергий». В советский период создал фильмы «Аэлита», «Его призыв», «Сорок первый», «Процесс о трех миллионах», «Дон Диего и Пелагея», «Бесприданница» и др.

¹⁹ «Еще в августе 1919 года декретом Совнаркома...» — 27 августа 1919 года В. И. Лениным был подписан «Декрет о переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Народного Комиссариата по просвещению».

²⁰ *Ханжонков Александр Алексеевич* (1877—1945) — один из первых русских кинопредпринимателей. Начал работать в кино в 1906 году. Сыграл положительную роль в развитии отечественного кино.

²¹ *Левцкий Александр Андреевич* (1888—1965) — оператор и педагог. Пришел в кино в 1910 году, будучи художником-фотографом. Один из создателей советской художественной операторской школы. А. А. Левцкому принадлежит ряд съемок В. И. Ленина.

²² *Новицкий Петр Константинович* (1885—1940) — оператор. Начал работать в кино еще до Октябрьской революции. Запечатлел хронику гражданской войны и важнейшие события первых лет Советского государства. Снимал В. И. Ленина. Принимал участие в съемках документальных фильмов «Челюскинцы», «Сибиряков» и др.

²³ *Козловский Николай Феофанович* (1887—1939) — оператор. В 1908 году снял с А. Дранковым первый русский художественный фильм «Понизовая вольница». После Октябрьской революции работал над фильмами с режиссерами А. Пантелеевым, И. Перестиани, А. Довженко, Г. Рошалем.

²⁴ *Тиссэ Эдуард Казимирович* (1897—1961) — оператор. Заслуженный деятель искусств РСФСР. Принимал участие в создании всех фильмов, поставленных Эйзенштейном.

²⁵ *Гибер Григорий Владимирович* (1893—1951) — оператор. Начал свою деятельность в кино в 1913 году. В советское время ра-

ботал в области хроники, документальной и художественной кинематографии. Принимал участие в съемках В. И. Ленина.

²⁶ *Славинский Евгений Иосифович* (1877 — 1950) — кинорежиссер и оператор. Режиссер фильма «Барышня и хулиган» с В. В. Маяковским в главной роли. Оператор фильмов «Слесарь и канцлер», «Бухта смерти» и др.

²⁷ *Желябужский Юрий Андреевич* (1888 — 1955) — кинорежиссер и оператор. Начал работу в кино в 1915 году. Снимал хронику гражданской войны. Принимал участие в съемках В. И. Ленина. В 1920 году снял одну из первых научно-популярных картин по добыче торфа гидравлическим способом. Из художественных фильмов, в создании которых участвовал Желябужский, наиболее известны «Поликушка» и «Коллежский регистратор». Поставил цикл научно-популярных и искусствоведческих картин. В течение многих лет преподавал во ВГИКе.

²⁸ *Лемберг Александр Григорьевич* (род. 1898) — оператор. В кино начал работать в 1914 году. Снимал на фронтах первой мировой войны. Ему принадлежит ряд кинопортретов В. И. Ленина. Участвовал в съемках документальных фильмов Дзиги Вертова — «Киноправда», «Шестая часть мира». Был оператором ряда художественных фильмов («Машинист Ухтомский» и др.).

²⁹ *Лемберг Григорий Моисеевич* (1873 — 1945) — оператор и режиссер. Работал в кино с 1908 года. После Октябрьской революции — оператор хроники.

³⁰ *Ермолов Петр Васильевич* (род. 1887) — оператор. Заслуженный деятель искусств РСФСР. Снимал хронику революции и гражданской войны. Как оператор работал над художественными фильмами «На красном фронте», «Сорок первый», «Детство Горького», «В людях», «Мои университеты», «Тимур и его команда» и др.

³¹ *Братья Васильевы* — псевдоним режиссеров заслуженного деятеля искусств РСФСР Георгия Николаевича Васильева (1899—1946) и народного артиста СССР Сергея Дмитриевича Васильева (1900—1959), совместно поставивших фильмы: «Чапаев», «Волочаевские дни», «Оборона Царицына», «Фронт» и др.

³² *Алейников Моисей Никифорович* (1885 — 1964) — один из старейших деятелей русского дореволюционного и советского кино: организатор кинопроизводства, историк кино и литератор.

³³ «*На красном фронте*» — приключенческий агитфильм, сделанный Л. Кулешовым в 1920 году. Наряду с игровыми эпизодами, в которых снимались Л. Кулешов и его ученики А. Хохлова, Л. Оболенский, А. Рейх, в фильм вошла военная хроника, снятая Л. Кулешовым на польском фронте.

³⁴ *Шкловский Виктор Борисович* (род. 1893) — кинодраматург, литературовед, критик. Автор сценариев фильмов «По закону», «Крылья холопа», «Капитанская дочка», «Третья Мещанская», «Предатель», «Минин и Пожарский» и др.

³⁵ *Тарич Юрий Викторович* (1885 — 1967) — кинорежиссер. Заслуженный деятель искусств РСФСР и БССР. Один из основателей белорусской кинематографии. Поставил фильмы: «Первые огни», «Морока» (совместно с Е. Ивановым-Барковым), «Крылья

холопа», «Лесная быль», «Капитанская дочка», «Ненависть», «Путь корабля» и др.

³⁶ *Иванов-Барков Евгений Александрович* (1892 — 1965) — кинорежиссер и сценарист. Заслуженный деятель искусств Туркменской ССР. Работал в кино с 1919 года. Первая самостоятельная постановка «Герои домны». Наиболее известные фильмы — «Дурсун», «Морока» и «Далекая невеста».

³⁷ *Фрелих Олег Николаевич* (1887 — 1953) — актер театра и кино. Известен по исполнению ролей в немых фильмах «Призрак бродит по Европе», «Слесарь и канцлер», «Хозяин черных скал» и др. Последние работы в кино — роль профессора в фильме «Муковский» и роль Рузвельта в фильме «Падение Берлина».

³⁸ *Рошаль Григорий Львович* (род. 1899) — кинорежиссер. Народный артист СССР. Поставил фильмы: «Господа Скотинины», «Саламандра», «Петербургская ночь», «Зори Парижа», «Академик Иван Павлов», «Мусоргский», «Сестры», «Восемнадцатый год», «Хмурое утро», «Год как жизнь» и др.

³⁹ *Михин Борис Александрович* (1881 — 1963) — кинорежиссер и организатор кинопроизводства, один из старейших деятелей русской дореволюционной и советской кинематографии. Режиссер фильма «Абрек Заур».

⁴⁰ *Молчанов Леонид Михайлович* — кинорежиссер, поставивший фильмы «Отец», «Сосны шумят», «Полесские робинзоны» и др.

⁴¹ *Корш-Саблин Владимир Владимирович* (род. 1900) — кинорежиссер. Народный артист СССР. Один из основателей белорусской кинематографии. Поставил фильмы «Первый взвод», «Искатели счастья», «Моя любовь», «Константин Заслонов», «Красные листья» и др.

⁴² *Пырьев Иван Александрович* (1901—1968) — кинорежиссер. Народный артист СССР. Актер в театре Мейерхольда. Свой путь в кино начал как ассистент режиссера у Ю. Тарича. В немом кино поставил фильмы «Посторонняя женщина» и «Государственный чиновник». Широкую известность приобрели «Партийный билет», «Богатая невеста», «Трактористы», «Свинарка и пастух», «Секретарь райкома», «Идиот», «Братья Карамазовы» и др.

⁴³ *Леонидов Борис Леонидович* (1892 — 1958) — киносценарист. Автор сценариев фильмов «Дом в сугробах», «Парижский сапожник», «Бухта смерти», «Катерина Измайлова», «Сорок первый».

⁴⁴ *Вертов Дзига* (Денис Аркадьевич Кауфман, 1896—1954) — режиссер хроникально-документального кино, один из основоположников школы советской кинопублицистики.

⁴⁵ «Киноправда» — киножурнал Госкино, выпускавшийся в 1922 — 1925 годах. За это время было сделано 23 выпуска, выходящих под общим названием «Киноправда», кроме выпусков — № 13: «Вчера, сегодня, завтра», 1923; № 16: «Весенняя правда», 1923; № 19: «Черное море — Ледовитый океан — Москва», 1924; № 20: «Пионерская правда», 1924; № 21: «Ленинская киноправда», 1925; № 22: «В сердце крестьянина Ленин жив», 1925; № 23: «Радиокиноправда», 1925. Киножурнал делался Дз. Вертовым, режиссером, автором сценарных планов и надписей. Съемки

операторов: М. Кауфмана, А. Левицкого, А. Лемберга, П. Новицкого, Э. Тисса, И. Белякова, Е. Бушкина, Г. Гиберга. В графическом оформлении надписей отдельных выпусков принимал участие художник А. Родченко.

⁴⁶ «Киноки» — единомышленники и последователи Дз. Вертова, объединенные в группу, работавшую под его руководством. В группу входили: операторы М. Кауфман, И. Беляков, А. Лемберг, монтажер Е. Свилова, так называемые «разведчики» — И. Копалин, П. Этов и другие. Название «киноки» происходит от слова кино-объектив, то есть «киноглаз» или «кинооко», по терминологии Дз. Вертова. Платформа «киноков» изложена в манифесте Дз. Вертова: «Киноки. Переворот», опубликованном в журнале «Леф», М., 1922, № 3.

⁴⁷ «Кино-фот» — журнал кинематографии и фотографии (орган конструктивистов; М., 1922). Издатель-редактор А. Ган (№ 1—4). В журнале выступали: В. Маяковский с декларацией о кинематографе (1922, № 5), Дз. Вертов с манифестом (1922, № 1), Л. Кулешов (1922, № 1).

⁴⁸ *Кауфман Михаил Абрамович* (род. 1897) — оператор. Заслуженный деятель искусств РСФСР. В течение многих лет работал вместе с Дз. Вертовым.

⁴⁹ *Беляков Иван Иванович* (род. 1897) — оператор. Заслуженный деятель искусств РСФСР. В кинохронике работает с 1924 года. Снял для картин Вертова «Киноправда», «Кинокалендарь», «Кинонеделя», был оператором фильмов Вертова «Шагай, Совет!», «Шестая часть мира».

⁵⁰ *Копалин Илья Петрович* (род. 1900) — режиссер документального кино. Народный артист СССР. Работать в кино начал в 1925 году в группе «киноков» Д. Вертова.

⁵¹ *Свилова Елизавета Игнатьевна* (род. 1900) — режиссер документального кино. Жена Д. Вертова; в течение многих лет работала с Вертовым в документальном кино.

⁵² «Жизнь врасплох» («Киноглаз») — фильм экспериментального характера, сделанный Дз. Вертовым и его группой «киноков» в 1924 году. При создании отдельных эпизодов фильма был применен метод кинонаблюдения, теоретически обоснованный Дз. Вертовым в его статьях и манифестах. Одним из важнейших приемов «киноков» была съемка «жизни врасплох», что в современном кино известно как съемка «скрытой камерой». Этот прием и дал название фильму.

⁵³ «Ленинская киноправда» — кинопоэма о Ленине. 21-й выпуск киножурнала «Киноправда», 1925. Автор плана, надписей и режиссер Дз. Вертов. В фильме использованы съемки операторов-хроникеров: Г. Гиберга, М. Кауфмана, А. Левицкого, А. Лемберга, П. Новицкого, Э. Тисса и других. В «Ленинскую киноправду» вошли лучшие кадры «Ленинианы». Создание ее Дз. Вертовым можно считать как бы преддверием его фильма «Три песни о Ленине» (1934).

⁵⁴ «Шестая часть мира» — фильм сделан группой «киноков» в 1926 году на фабриках Культкино, Госкино и Совкино. Автор-руководитель Дз. Вертов, главный оператор М. Кауфман; опера-

торы: И. Беляков, С. Бендерский, П. Зотов, Н. Константинов, А. Лемберг, Н. Струков, Я. Толчан; киноразведчики А. Кагарлицкий, И. Копалин, Б. Кудинов.

⁵⁵ «Человек с киноаппаратом» — кинофельетон в 6 частях, производства Киевской фабрики ВУФКУ. Автор-руководитель Дз. Вертов. Главный оператор М. Кауфман. Ассистент режиссера Е. Свилова. Фильм сделан в 1929 году непосредственно после фильма «Одиннадцатый». Стремясь к «чистоте киноязыка», Вертов не пользовался здесь надписями; в фильме главенствует киноаппарат, все возможности которого используются кинооператором для фиксации явлений действительности.

⁵⁶ «Симфония Донбасса» («Энтузиазм») — первый звуковой фильм Дз. Вертова, сделанный в начале звукового периода — в 1930 году. Перед автором стояли неразрешенные еще проблемы — технические и творческие, к которым Вертов отнесся как смелый экспериментатор. В лаборатории профессора Шорина для него была создана аппаратура, позволявшая впервые записывать звук синхронно и на натуре. Обогащая изображение реальным звуковым фоном, автор ставил перед собой задачу создания симфонии труда. Оператор фильма Б. Цейтлин, звукооператор П. Штро, ассистент режиссера Е. Свилова.

⁵⁷ «Три песни о Ленине» — звуковой документальный фильм производства «Межрабпомфильм», 1934. Автор-режиссер Дз. Вертов; ассистент Е. Свилова. Операторы: Д. Суренский, М. Магидсон, Б. Монастырский, а также операторы-хроникеры, снимавшие В. И. Ленина, кадры которых вошли в фильм. Этот классический документальный фильм, принесший славу советскому киноискусству, был подготовлен всем предыдущим творчеством Дзиги Вертова, его поисками, экспериментами, открытиями. К ленинской теме Вертов обращался неоднократно во многих своих работах; можно сказать, что она никогда его не оставляла: он отождествлял Ленина с жизнью страны и с судьбами людей. Влияние фильма «Три песни о Ленине» на мировое киноискусство трудно переоценить.

⁵⁸ «Колыбельная» — звуковой документальный фильм, созданный автором-режиссером Дз. Вертовым на студии «Союзкинохроника» в 1937 году, кинопоэма о счастье советской женщины-матери. Со-режиссер Е. Свилова, оператор Д. Суренский. Музыка Дм. и Дан. Покрасс. Текст Дз. Вертова. Звукооператор И. Ренков. Песни В. Лебедева-Кумача.

⁵⁹ Оригинал письма Ч. Чаплина Дз. Вертову хранится в архиве Е. Свиловой. Опубликован в книге Н. П. Абрамова «Дзига Вертов» (М., Изд-во АН СССР, 1962, стр. 124).

⁶⁰ Ерофеев Владимир Алексеевич (1898—1940) — режиссер документального кино. Снял картины о зарубежных странах и о советском Востоке: «Афганистан», «К счастливой гавани» («Берлин»), «Крыша мира» («Памир»), «Сердце Азии» и др.

⁶¹ Довженко Александр Петрович (1894—1956) — режиссер, кинодраматург, писатель. Народный артист РСФСР. Автор фильмов «Сумка диктуриста», «Звенигора», «Арсенал», «Земля», «Иван», «Аэроград», «Щорс», «Мичурин». По сценариям А. Довженко после его смерти Ю. И. Солнцева поставила фильмы «Поэма о море», «Зачарованная Десна», «Повесть пламенных лет» и др.

⁶² *Зархи Натан Абрамович* (1900—1935) — кинодраматург. Автор сценариев фильмов «Мать», «Конец Санкт-Петербурга» и др.

⁶³ *Червяков Евгений Вениаминович* (1899—1942) — кинорежиссер и актер. Исполнитель роли А. С. Пушкина в картине «Поэт и царь». Поставил фильмы «Девушка с далекой реки», «Мой сын», «Города и годы» «Заключенные» и др. Героически погиб в 1942 году в партизанском отряде.

⁶⁴ *Эгерт Константин Владимирович* (1883—1955) — актер и кинорежиссер. Как актер участвовал в фильмах «Аэлита», «Шахматная горячка», «Медвежья свадьба», «В город входить нельзя» и др. Поставил фильмы «Медвежья свадьба», «Ледяной дом», «Хромой барин», «Настенька Устинова», «Гобсек» и др.

⁶⁵ *Трайнин Илья Павлович* (1887—1949) — директор 1-й московской кинофабрики, один из руководителей Совкино. В 30-е годы перешел на научную работу в области права.

⁶⁶ *Мозжухин Иван Ильич* (1888—1939) — актер дореволюционного русского кино. После революции эмигрировал.

⁶⁷ *Гзовская Ольга Владимировна* (1889—1962) — актриса театра и кино. Играла в Малом (1905—1910), Художественном (1910—1918) и других театрах, снималась в фильмах.

⁶⁸ *Гайдаров Владимир Георгиевич* (род. 1893) — актер и режиссер. Заслуженный артист РСФСР. Играл в Художественном театре, в Ленинградском академическом театре драмы имени Пушкина и других. Снимался в кино («Сталинградская битва» и др.).

⁶⁹ *Фелонов Лев Борисович* (род. 1900) — ближайший помощник Э. Шуб, сначала монтажер, а затем ассистент режиссера. Ныне преподаватель ВГИКа.

⁷⁰ *Агаджанова Нина Фердинандовна* (род. 1889) — кинодраматург. Автор сценария фильма «Броненосец «Потемкин». Другие сценарии: «В тылу у белых», «Матрос Иван Галай», «Дезертир».

⁷¹ *Штраух Максим Максимович* (род. 1900) — актер театра и кино. Народный артист СССР. Ассистент С. Эйзенштейна по фильмам «Броненосец «Потемкин», «Октябрь», «Старое и новое». Исполнитель роли Ленина в фильмах С. Юткевича «Человек с ружьем», «Яков Свердлов», «Рассказы о Ленине», «Ленин в Польше».

⁷² *Левшин Александр Иванович* (род. 1899) — актер и режиссер. Ученик С. Эйзенштейна по театру Пролеткульта. Ассистент режиссера фильмов «Стачка», «Броненосец «Потемкин», «Октябрь». В 1928 году поставил фильмы «Китайская мельница» и «Переполах» (оба по сценариям И. Бабеля).

⁷³ *Александров Григорий Васильевич* (род. 1903) — кинорежиссер и актер. Народный артист СССР. Ассистент Эйзенштейна по фильму «Броненосец «Потемкин», сопостановщик по фильмам «Октябрь», «Старое и новое», «Да здравствует Мексика!». Поставил фильмы «Веселые ребята», «Цирк», «Волга-Волга», «Светлый путь», «Весна», «Встреча на Эльбе», «Композитор Глинка» и др.

⁷⁴ *Антонов Александр Павлович* (1898—1962) — киноактер. Заслуженный деятель искусств РСФСР. Исполнял роль матроса Ва-

кулинчука в фильме «Броненосец «Потемкин», в том же фильме, а также в «Старом и новом» был ассистентом режиссера. Сыграл свыше пятидесяти ролей в немом и звуковом кино.

⁷⁵ *Гоморов Михаил Сергеевич* (род. 1898) — актер и режиссер. Снимался в фильмах «Стачка» и «Броненосец «Потемкин». В этих фильмах, а также в «Октябре», «Старом и новом», «Бежине луге» был ассистентом режиссера. Ассистент В. И. Пудовкина по фильмам «Минин и Пожарский» и «Суворов».

⁷⁶ *Головня Анатолий Дмитриевич* (род. 1900) — оператор. Заслуженный деятель искусств РСФСР. Один из основоположников советской операторской школы. Постоянно работал с режиссером В. Пудовкиным, с которым снял фильмы «Шахматная горячка», «Мать», «Конец Санкт-Петербурга», «Потомок Чингис-хана», «Дезертир», «Победа», «Минин и Пожарский», «Суворов», «Адмирал Нахимов», «Жуковский». Профессор. Заведующий кафедрой операторского мастерства во ВГИКе.

⁷⁷ *Баталов Николай Петрович* (1899—1937) — актер театра и кино. Заслуженный артист РСФСР. Наиболее известные его роли в фильмах «Мать» (Павел Власов), «Путевка в жизнь» (Сергеев).

⁷⁸ *Чистяков Александр Петрович* (1880—1942) — киноактер. Наиболее известные роли исполнял в фильмах «Мать» (отец), «Потомок Чингис-хана» (нач. портизанск. отряда), «Простой случай» (дядя Саша), «Большая жизнь» (секретарь райкома), «Возвращение Максима», «Выборгская сторона» (рабочий Мищенко).

⁷⁹ *Барановская Вера Всеволодовна* (род. неизв. — 1935) — актриса МХАТ. Играла в фильмах В. Пудовкина «Мать» (Ниловна) и «Конец Санкт-Петербурга» (жена рабочего).

⁸⁰ *Чувелев Иван Павлович* (1897—1942) — киноактер. Заслуженный артист РСФСР. Играл в фильмах «Конец Санкт-Петербурга» (парень), «Белый орел» (шпик), «Города и годы» (художник Старцев), «Гроза» (Тихон), «Дети капитана Гранта» (Айртон) и др.

⁸¹ *Тынянов Юрий Николаевич* (1894—1943) — писатель, историк литературы, кинодраматург. Автор сценариев фильмов «Шинель», «С. В. Д.» (совместно с Ю. Оксманом), «Поручик Киче» и др.

⁸² *Козинцев Григорий Михайлович* (род. 1905) — кинорежиссер. Народный артист СССР. Поставил ряд фильмов совместно с Л. Траубергом. Без его участия — фильмы «Пирогов», «Белинский», «Дон-Кихот», «Гамлет», «Король Лир».

⁸³ *Трауберг Леонид Захарович* (род. 1902) — кинорежиссер. Заслуженный деятель искусств РСФСР. Вместе с Г. Козинцевым поставил фильмы «Шинель», «С.В.Д.», «Новый Вавилон», «Одна», трилогию о Максиме и др.

⁸⁴ *Магаилл Софья Зиновьевна* (1900—1943) — киноактриса. Заслуженная артистка РСФСР. Играла в фильмах «С.В.Д.» (Маша Вишневецкая), «Новый Вавилон» (актриса), «Враги» (Татьяна), «Маскарад» (баронесса Штраль) и др.

⁸⁵ *Соболевский Петр Станиславович* (род. 1904) — киноактер. Снимался в фильмах «С. В. Д.» (поручик Суханов), «Новый Вавилон» (солдат), «Одна» (жених учительницы), «Минин и Пожарский»

(Аноха), «Адмирал Нахимов» (Острено), «Гайна двух океанов» (Дружинин) и др.

⁸⁶ Герасимов Сергей Аполлинариевич (род. 1906) — кинорежиссер, актер, кинодраматург. Народный артист СССР. Начиная работу в кино как актер в фильмах Козинцева и Трауберга. Поставил фильмы «Семеро смелых», «Комсомольск», «Учитель», «Маскарад», «Молодая гвардия», «Тихий Дон», «Люди и звери», «Журналист», «У озера». Профессор. Руководитель актерско-режиссерской мастерской во ВГИКе.

⁸⁷ Жеймо Янина Болеславовна (род. 1909) — киноактриса. Снималась в фильмах «Чертовое колесо», «Шинель», «Новый Вавилон», «Песнь о счастье», «Голубой экспресс», «Разбудите Леночку», «Горячие денечки», «Подруги» и др.

⁸⁸ Жаков Олег Петрович (род. 1905) — киноактер. Народный артист СССР. Снимался в большом количестве немых и звуковых картин. Наиболее значительные роли в фильмах «Семеро смелых», «Великий гражданин», «Депутат Балтики», «Нашествие», «У озера».

⁸⁹ Эрмлер Фридрих Маркович (1898—1967) — кинорежиссер. Народный артист СССР. Поставил фильмы «Катя — бумажный ранет», «Парижский сапожник», «Обломок империи», «Встречный» (совместно с С. Юткевичем), «Крестьяне», «Великий гражданин», «Она защищает Родину», «Неоконченная повесть» и др.

⁹⁰ Бляхин Павел Андреевич (1887—1961) — автор повести и сценария «Красные дьяволята». Вел большую работу по организации советской кинематографии в Совкино, Главреперткоме, ЦК Профсоюза кино- и фотоработников.

⁹¹ Скобелевский комитет. — «Состоящий под высочайшим покровительством», Скобелевский комитет учредил в 1914 году в своем составе военно-кинематографический отдел для производства и проката художественных фильмов, а также для съемки фронтовой хроники. Это первое кинематографическое предприятие в России, задачей которого была политическая агитация средствами кино.

⁹² Цейтлин Марк Захарович (род. 1902) — сценарист и редактор, один из старейших советских документалистов. Содружество с Э. Шуб началось в бытность его сотрудником Музея Революции, когда он консультировал фильм «Падение династии Романовых», а также составил надписи к нему. Принимал участие в создании нескольких фильмов Э. Шуб.

⁹³ Письмо А. Фадеева и цитируемые выписки хранятся в архиве Э. Шуб.

⁹⁴ Третьяков Сергей Михайлович (1892—1939) — кинодраматург, прозаик, поэт. Автор сценариев «Элисо», «Соль Сванетии».

⁹⁵ Юткевич Сергей Иосифович (род. 1904) — кинорежиссер, художник, теоретик кино. Народный артист СССР. В немом кино поставил «Кружева» и «Черный парус». Из звуковых фильмов наиболее известны «Златые горы», «Встречный» (совместно с Ф. Эрмлером), «Человек с ружьем», «Яков Свердлов», «Отелло», «Рассказы о Ленине», «Ленин в Польше», «Сюжет для небольшого рассказа». Работал в документальной кинематографии («Освобожденная Франция») и в мультипликации («Баня»).

⁹⁶ «Говорят, что вот Маяковский...» — Из выступления В. В. Маяковского на диспуте «Пути и политика Совкино» 15 октября 1927 года. Опубликовано в Полном собрании сочинений В. В. Маяковского (М., «Художественная литература», т. XII, 1959, стр. 358).

⁹⁷ «...Почему решающее слово...» — там же, стр. 355.

⁹⁸ «...незадолго до партсовещания...» — Первое Всесоюзное совещание по кино состоялось 15—21 марта 1928 года.

⁹⁹ Вишневский Всеволод Витальевич (1900—1951) — кинодраматург, писатель. Автор сценариев «Мы из Кронштадта», «Мы — русский народ», «Незабываемый 1919-й год» (совместно с М. Чиаурели и А. Филмоновым). Автор сценария документального фильма «Испания» (режиссер Э. Шуб).

¹⁰⁰ Дзиган Ефим Львович (род. 1898) — кинорежиссер. Народный артист СССР. Поставил фильмы «Первый корнет Стрешнев» (совместно с М. Чиаурели), «Мы из Кронштадта», «Джамбул», «Пролог», «Железный поток» и др. Профессор ВГИКа.

¹⁰¹ Ромм Михаил Ильич (1901—1971) — кинорежиссер и сценарист. Народный артист СССР. Поставил фильмы «Пышка», «Тринадцать», «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Мечта», «Русский вопрос», «Секретная миссия», «Убийство на улице Данте», «9 дней одного года», «Обыкновенный фашизм» и др. Профессор ВГИКа.

¹⁰² Каплер Алексей Яковлевич (род. 1904) — кинодраматург. Заслуженный деятель искусств РСФСР. Автор сценариев «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Котовский», «Она защищает Родину», «Две жизни» и др.

¹⁰³ Щукин Борис Васильевич (1894—1939) — актер театра и кино. Народный артист СССР. Снимался в фильмах «Летчики», «Поколение победителей», «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году».

¹⁰⁴ Строева Вера Павловна (род. 1903) — кинорежиссер. Заслуженный деятель искусств РСФСР. Работала совместно с Г. Л. Рошалем. Самостоятельно поставила фильмы «Поколение победителей», «Борис Годунов», «Мы — русский народ» и др.

¹⁰⁵ «Он принес мне для чтения неизданную книгу В. Аксенова...» — Очерк, послуживший основой для этой книги, был написан в 1933 году и опубликован с небольшими сокращениями под названием «Сергей Михайлович Эйзенштейн (портрет художника)» в журнале «Искусство кино» (1968, № 1).

¹⁰⁶ «...описывает свою встречу с Гриффитом». — Далее Э. Шуб цитирует С. Эйзенштейна по статье, опубликованной в газете «Кино» (1932).

¹⁰⁷ «...делаем по четыреста, пятьсот километров в день...» — Письмо С. Эйзенштейна к Э. Шуб из США датировано 28 марта 1932 года. Подлинник хранится в архиве Э. Шуб.

¹⁰⁸ «Вы мне написали такое хорошее, замечательное письмо...» — Письмо С. Эйзенштейна из США, не датировано. Подлинник хранится в архиве Э. Шуб.

¹⁰⁹ «Вот первое письмо Эйзенштейна из Мексики...» — Письмо написано на четырех открытках, не датировано. Подлинник хранится в архиве Э. Шуб.

¹¹⁰ «...колесим мы вверх и вниз по карте Мексики...» — Из письма С. Эйзенштейна. Письмо датировано 4 июля 1931 года. Подлинник хранится в архиве Э. Шуб.

¹¹¹ *Экк Николай Владимирович* (род. 1902) — кинорежиссер. Постановщик первой звуковой («Путевка в жизнь») и первой цветной («Соловей-соловушка») кинокартин.

¹¹² «Передо мной лежит маленькая брошюра...» — Имеется в виду брошюра «О фильме «Бежин луг» С. М. Эйзенштейна. Против формализма в киноискусстве». (М.—Л., «Искусство», 1937). В брошюре были собраны критические статьи, опубликованные в периодической печати: Б. Шумяцкий «О фильме «Бежин луг», И. Вайфельд «Теоретические ошибки С. М. Эйзенштейна», Е. Вейсман «Мир и жизнь», С. Эйзенштейн «Ошибки «Бежина луга». Э. Шуб справедливо отмечает, что все сказанное в брошюре не выдержало испытания временем. Восстановление же в 1967 году утраченной ленты «Бежина луга» позволило современному киноведению по достоинству оценить истинные художественные качества этого произведения (см.: Сергей Эйзенштейн, Избранные произведения, т. I. Вступительная статья Р. Юрнева).

¹¹³ Письмо А. Фадеева к С. Эйзенштейну не датировано. Копия письма хранится в архиве Э. Шуб.

¹¹⁴ «Жду Вашего отзыва с волнением...» — Записка С. Эйзенштейна, посланная Э. Шуб вместе со сценарием «Иван Грозный». Датирована 24 марта 1939 года. Хранится в архиве Э. Шуб.

¹¹⁵ «...ставит новеллы Брехта...» — Фильм по новеллам Б. Брехта «Убийца выходит на дорогу» на экраны не вышел.

¹¹⁶ «...Фильм о партизанах с Марецкой...» — Фильм Ф. Эрлера «Она защищает Родину», в котором В. Марецкая играет главную роль. Фильм вышел в 1942 году.

¹¹⁷ *Большаков Иван Григорьевич* (род. 1902) — председатель Комитета по делам кинематографии при СНК СССР (1939—1946), министр кинематографии СССР (1946—1954).

¹¹⁸ *Аташева Пера Моисеевна* (1900—1965) — режиссер, жена С. М. Эйзенштейна.

¹¹⁹ *Вишневецкая Софья Касьяновна* (1899—1962) — художница, жена писателя В. В. Вишневского.

¹²⁰ *Мартов Жозеф Климентьевич* (род. 1900) — оператор. Наиболее значительные работы «Златые горы», «Встречный» (совместно с А. Гинцбургом и В. Рапортом), «Анкара — сердце Турции», «Человек с ружьем», «Яков Свердлов» и др.

¹²¹ Письмо В. Вишневского датировано 7 апреля 1939 года. Подлинник хранится в архиве Э. Шуб.

¹²² Экземпляр сценария В. Вишневского «Испания» и дикторского текста к нему датирован 2 марта 1939 года. Хранится в архиве Э. Шуб.

¹²³ Подлинники писем В. В. Вишневого с заметками по тексту Э. Шуб хранятся в ее архиве.

¹²⁴ «Всеволод Вишневецкий читает нам свой сценарий». — Сценарий «Бессарабия» не был осуществлен. Хранится в архиве Э. Шуб.

¹²⁵ Письмо Вс. Вишневого от 1 мая 1942 года написано на бланке Политического управления К.Б.Ф., начальника оперативной группы писателей. Адресовано «всем друзьям по кино» в Алма-Ате. Хранится в архиве Э. Шуб.

¹²⁶ Кармен Роман Лазаревич (род. 1906) — кинорежиссер и оператор документального кино. Народный артист СССР. Наиболее известные его работы: «Испания» (оператор), «Китай в борьбе», «Суд народов», «День нового мира», «Берлин», «Повесть о нефтяниках Каспия», «Пылающий остров», «Великая Отечественная...», «Товарищ Берлин».

¹²⁷ Бобров Георгий Макарович (род. 1905) — оператор и режиссер. Снимал художественные фильмы «Просперити», «Простой случай», «Рваные башмаки» и др. Работал в хронике. Его съемки вошли в ряд документальных фильмов о Великой Отечественной войне («Разгром немецких войск под Москвой» и др.).

¹²⁸ Ефимов Евгений Иванович (род. 1908) — оператор. Снимал фильмы «Если завтра война» и др.

¹²⁹ Левитан Аркадий Юлианович (род. 1911) — оператор. Принимал участие в создании документальных фильмов «День нового мира», «Битва за Кавказ», «Битва за Берлин». «Болгария», «На страже мира», «Пушкин», «Маяковский» и др.

¹³⁰ Йорис Ивене (род. 1898 в Голландии) — режиссер документального кино. Работал во многих странах мира. Поставил фильмы «Мост», «Дождь», «Песнь о героях» (о Магнитогорске — совместно с советскими кинематографистами), «Боринаж», «Испанская земля» (по сценарию Хемингуэя), «400 000 000», «Индонезия зовет», «Мир победит войну», «Мы за мир» (совместно с И. Пырьевым), «Сена встречает Париж», «Вооруженный народ» и др.

¹³¹ Агапов Борис Николаевич (род. 1899) — писатель-очеркист и сценарист документальных фильмов. Первая работа в кино — сценарий, написанный вместе с Э. Шуб к ее фильму «Страна Советов» (1937).

¹³² «Лапинухащуревин» — так почти слитно произносятся фамилии этих двух друзей. — Б. Лапин (1905—1941) и Э. Хащуревин (1903—1941) — писатели, как правило, работали вместе. Авторы ряда книг для взрослых и юных читателей, а также сценариев. Оба погибли в бою под Киевом в начале войны.

¹³³ Встреча Р. Роллана с работниками советского кино состоялась на даче А. М. Горького в Горках 16 июля 1935 года.

¹³⁴ Слуцкий Михаил Яковлевич (1907—1959) — режиссер и оператор документального кино. Заслуженный деятель искусств УССР. Фильмы: «Китай в борьбе», «ВСХВ», «Седовцы», «День нового мира», «Наша Москва», «Советская Украина» и др.

¹³⁵ «Начать сценарий Тынянов собирался с Царского Села». — В архиве Э. Шуб хранится протокол выступления Ю. Тынянова

17 февраля 1936 года, где он рассказывал о плане картины о А. С. Пушкине. Он говорил, в частности: «...перед нами стоит задача увлекательная, но она не является столь легко выполнимым делом, как кажется, например, отношение Пушкина к пространству и через это — к каждому пейзажику. Надо сказать, что во времена Пушкина не было такого, как сейчас, размаха в понимании пространства в отношении родины. Пушкин впервые открыл Россию в ее масштабе.

...В работе над фильмом надо руководствоваться только точными фактами, потому что ничего более лучшего не придумаешь, должны показываться следы Пушкина — места, где он был.

...Если в фильме будет дана связь всех этих мест с Пушкиным, то будет сделано все, что нужно.

...Этот фильм не может конкурировать с пушкинским игровым фильмом; он должен быть художественным, но не игровым. Если вы поедете по этим местам и возьмете произведения Пушкина, то все будет ясно. Из этого фильма будет ясно, что Пушкин не только писал стихи, но и был политической фигурой».

¹³⁶ «Я очень серьезно болен». — Из письма Ю. Тынянова, датированного 22.XII 1935 года. Подлинник — в архиве Э. Шуб.

¹³⁷ «Решили осуществить сценарий по плану Тынянова». — Сценарий «По следам Пушкина», написанный В. Шкловским по сценарию плану Ю. Тынянова, не был поставлен. Экземпляр сценария хранится в архиве Э. Шуб.

¹³⁸ Андриканис Евгений Николаевич (род. 1909) — оператор и режиссер. Заслуженный деятель искусств РСФСР. Снимал фильмы «Машенька», «Дни и ночи», «Старинный воевиль», «Пржевальский», «Отелло», «Рассказы о Ленине» (цветная новелла «Последняя осень») и др. Поставил как режиссер фильмы «Северная повесть» и «Казнены на рассвете».

¹³⁹ Вачнадзе Наталья Георгиевна (1904—1953) — киноактриса. Народная артистка Грузинской ССР, заслуженная артистка РСФСР. Сыграла около тридцати ролей в фильмах. Снималась в картинах: «Разбойник Арсен», «Три жизни», «Дело Таризла Мклавадзе», «Закон и долг», «Овод», «Последний маскарад», «Золотистая долина», «Каджана» и др. Ассистент Э. Шуб по фильму «КШЭ».

¹⁴⁰ Шенгеля Николай Михайлович (1903—1943) — режиссер, кинодраматург. Заслуженный деятель искусств РСФСР. Поставил фильмы: «Элисо», «Двадцать шесть комиссаров», «Золотистая долина».

¹⁴¹ Гусев Николай Николаевич (1882—1967) — литературовед, специалист по творчеству Л. Н. Толстого, некоторое время был его секретарем (1907—1909).

¹⁴² Чертков Владимир Георгиевич (1854—1936) — известный последователь и пропагандист учения Л. Н. Толстого. Близкий друг писателя. В советское время участвовал в выпуске юбилейного издания произведений Л. Н. Толстого.

¹⁴³ Гольденвейзер Александр Борисович (1875—1961) — композитор, пианист и педагог, профессор Московской консерватории. Был у Л. Н. Толстого в Ясной Поляне.

¹⁴⁴ «...я все думал о кинематографе...» — Высказывания Л. Н. Толстого опубликованы И. Тенером в журнале «Кино» (М., 1922. № 2).

Статьи, выступления

О себе

Печатается по тексту, опубликованному в журнале «Рабис» (М., 1929, № 10).

Фабрикация фактов

Печатается по тексту, опубликованному в газете «Кино» (М., 1926, № 41).

Работать!

Печатается по тексту, опубликованному в газете «Кино» (М., 1927, № 46).

Перед «Февралем»

Вступление к плану будущей картины «Падение династии Романовых» («Февраль»). Написано в начале 1927 года. Публикуется впервые по авторской рукописи, хранящейся в архиве Э. Шуб.

[Из моего опыта]

Материал к статье. Публикуется впервые по авторской рукописи, хранящейся в архиве Э. Шуб. Примерная дата написания конец 1927 года.

[Мы не отрицаем элемент мастерства]

Выступление на совещании «ЛЕФ и кино». Печатается по тексту, опубликованному в журнале «Новый Леф» (М., 1927, № 12). При публикации в стенограмму были внесены изменения, с которыми Э. Шуб не согласилась, о чем и писала в письме Третьяковым (см. письмо № 56).

«Великий путь»

Печатается по рукописи (машинописный экземпляр), хранящейся в архиве Э. Шуб. Примерная дата — начало 1928 года. Статья вошла в публикацию в журнале «Искусство кино» (1964, № 11).

Первая работа

Печатается по тексту, опубликованному в журнале «Советский экран» (М., 1928, № 51).

«Россия Николая II и Лев Толстой»

Материалы к статье с разработкой плана картины (1928). Печатается по рукописи, хранящейся в архиве Э. Шуб.

Эта работа кричит

Печатается по тексту газеты «Кино» (М., 1928, № 11).

И опять — хроника

Стенограмма обсуждения кинофильма «Россия Николая II и Лев Толстой» (выступление и заключительное слово), 1929 год. Хранится в ЦГАЛИ (ф. № 2494, оп. 1, ед. хр. 178).

Фильма о Толстом

Материал к интервью с английскими кинокритиками (1929). Публикуется по рукописи, хранящейся в архиве Э. Шуб.

Негровая фильма

Статья опубликована в дискуссионном порядке в журнале «Кино и культура» (М., 1929, № 5—6). Печатается по журнальному тексту.

«Зрелища» — еженедельник театра, мюзик-холла, цирка, масового действия, балагана, кино. Редактор Л. Колпакчи (М., 1922, 1923, 1924).

К приходу звука в кинематограф

Печатается по тексту, опубликованному в газете «Кино» (1929).

Первые впечатления

Статья написана после поездки в Берлин летом 1929 года. Подлинник хранится в архиве Э. Шуб.

Йорис Ивенс

Публикуется по тексту газеты «Кино» (М., 1930, № 11).

[О творческом методе]

Из выступления на обсуждении фильма М. Кауфмана «Небывалый поход» в АРРК в 1931 году. Стенограмма хранится в ЦГАЛИ (ф. 2494, оп. 1, ед. хр. 388).

О фильме «Сегодня»

Выступление на обсуждении фильма в АРРК 12 ноября 1930 года. Стенограмма обсуждения хранится в ЦГАЛИ (ф. 2494, оп. 1, ед. хр. 388). Печатается с сокращениями.

Не только большой мастер, но и изобретатель

Печатается по тексту газеты «Кино» (М., 1932, № 55), опубликована в ходе дискуссии о фильмах «Иван» и «Встречный».

То, чего нет

Печатается по тексту газеты «Кино» (М., 1932, № 42).

Тема моей речи

Выступление и заключительное слово на дискуссии по фильму «КШЭ» в редакции газеты «Кино». Публикуется по тексту газеты «Кино» (1933, 4 января).

Хочу делать фильму о женщине

Печатается по тексту многотиражной газеты Московской фабрики «Росфильм» «За большевистский фильм» (1933, 15 апреля).

В порядке напоминания

Публикуется по тексту газеты «Кино» (М., 1933, № 27). Статья написана в связи с подготовкой к пленуму РОС АРРК.

Хочу работать

В редакцию газеты «Кино» и одновременно ответ тов. Кацману. Печатается по тексту газеты «Кино» (М., 1934, № 12). Открытое письмо Р. Кацмана («Мастер и действительность»), ответом на которое явилась данная статья, было опубликовано в предыдущем номере газеты «Кино» (М., 1934, № 11).

Дела и люди наших великих дней

Печатается по тексту газеты «Кино» (М., 1934, № 4).

Метро на экране

Материал к статье для газеты «Известия» (1934, 12 июля).

Изучать творческий замысел

Печатается по тексту журнала «Советское кино» (М., 1935, № 3).

[Наш путь]

Выступление на дискуссии работников «Мосфильма». Печатается по стенограмме, хранящейся в архиве Э. Шуб.

Важное и неотложное дело

Печатается с сокращениями по тексту, опубликованному в газете «Кино» (М., 1938, № 26).

Заметки режиссера

Печатается по тексту, опубликованному в «Литературной газете» (М., 1939, 10 июня).

О современной теме

Печатается с сокращениями по стенограмме, хранящейся в архиве Э. Шуб. Выступление состоялось на совещании в отделе искусств, где обсуждался ряд вопросов по кинематографии.

Встречи

Статья написана к десятилетию со дня смерти В. Маяковского. Печатается по тексту газеты «Правда» (1940, 14 апреля).

О советском документальном кино

Материал в статье, опубликованный в сборнике «Двадцать лет советской кинематографии» (М., 1940). Последняя по времени написанная работа Э. Шуб. Печатается по рукописи, хранящейся в ее архиве.

Неосуществленные замыслы

Женщины

Сценарий, написанный Э. Шуб в соавторстве с писателем Б. Лапиным в 1932—1933 годах. Печатается по машинописному экземпляру, хранящемуся в архиве Э. Шуб.

Город спит

Литературный сценарий, написан в 1933—1934 годах. Фильм был снят, но не смонтирован и не увидел экрана. Машинописный оригинал сценария хранится в архиве Э. Шуб.

Идет новая Турция

Литературный сценарий, написанный в 1934 году. Печатается по рукописи, хранящейся в архиве Э. Шуб.

К фильму «Страна родная»

Дневниковые записи во время работы над фильмом. Оригинал хранится в архиве Э. Шуб.

Кинолетопись о Великой Отечественной войне

Печатается по рукописи, хранящейся в архиве Э. Шуб. В годы войны Э. Шуб работала над систематизацией материала, который снимали фронтовые кинооператоры. Публикуемые заявка и план работы являются итогом накопленного ею опыта.

«Победа»

Заявка, написанная в 1944 году. В основу ее положены сюжеты, отобранные при просмотре материала к «Летописи Отечественной войны». Публикуется по рукописи, хранящейся в архиве Э. Шуб.

Москве — 800 лет

Заявка на киносценарий, написанная Б. Агаповым и Э. Шуб в 1947 году. Печатается по рукописи.

Им 30 лет

Черновая запись заявки на сценарий. Печатается по рукописи, хранящейся в архиве Э. Шуб.

Нефть

Заявка на сценарий. Печатается по рукописи, хранящейся в архиве Э. Шуб.

Родина в искусстве народа

Либретто сценария, написанного вместе с Б. Агаповым (1949). Печатается по машинописному тексту (архив Э. Шуб).

Переписка

1. Письмо, как и все далее публикуемые письма С. М. Эйзенштейна к Э. И. Шуб, публикуется по рукописному подлиннику, хранящемуся в ее архиве. Печатается с сокращениями (они отмечены квадратными скобками с отточием). Письмо послано из Гагр, где в мае 1928 года отдыхали С. Эйзенштейн и Г. Александров.

«...наш друг «гамбургский счетчик» — имеется в виду В. Б. Шкловский, автор книги «Гамбургский счет» (Л., Издательство писателей, 1928).

«письма не о любви» — снова имеется в виду В. Б. Шкловский и его книга «ZOO, или Письма не о любви» (Л., «Атеней», «Советский писатель», 1924).

Гриша — кинорежиссер Григорий Васильевич Александров.

2. На станции Целина Северо-Кавказской железной дороги, в совхозе «Гигант» под Ростовом С. Эйзенштейн вел дополнительные съемки фильма «Старое и новое».

3. Первая открытка, присланная из Европы, куда С. Эйзенштейн, Г. Александров и Э. Тиссэ были командированы для изучения современной техники кино.

«СА» — журнал «Советская архитектура».

5. Рихтер Ганс — немецкий кинорежиссер, создавший в начале 20-х годов ряд экспериментальных фильмов, построенных на ритмическом монтаже документального материала.

7. В Ла Сарразе С. Эйзенштейн выступал с докладом на конгрессе независимых кинематографистов.

16. Последнее письмо С. Эйзенштейна из Мексики; 9 мая 1932 года Эйзенштейн возвратился в СССР.

17. «Непреренно прочтите сценарий сегодня». — С. Эйзенштейн просил Э. Шуб прочитать сценарий «Иван Грозный».

18. «И опять Мексика метет своими мерзостями...» — речь идет о фильме «Да здравствует Мексика!» (1931, декабрь). Сняв шестьдесят тысяч метров, С. Эйзенштейн вынужден был прекратить съемки и вернуться на родину. Шли переговоры о высылке отснятого материала, но получить его так и не удалось.

19. «...сделал последние «порезы» в картине...» — речь идет о первой серии фильма С. Эйзенштейна «Иван Грозный».

20. Письмо, как и все далее публикуемые письма Э. И. Шуб к С. М. Эйзенштейну, публикуется по рукописному подлиннику, хранящемуся в ЦГАЛИ (ф. 1923).

21. Письмо в США хранится в ЦГАЛИ (ф. 1923).

ГРК — Государственная репертуарная комиссия.

«Стекланный дом» — имеется в виду замысел С. Эйзенштейна, о котором он рассказывал Э. Шуб. Эйзенштейн предполагал сделать сатирическую комедию о буржуазном обществе, действие которой будет проходить в огромном насквозь просматриваемом доме.

22. Лудвелл Дени — американский писатель.

23. Письмо в Мексику публикуется без последних страниц которые, по-видимому, утеряны.

24. Письмо отправлено, по-видимому, в Ялту, где С. Эйзенштейн знакомился с работой кинофабрики.

25. Письмо из Смирны.

Ольга Викторовна — жена поэта Сергея Третьякова.

26. Записка, отправленная С. М. Эйзенштейну в день его рождения 23 января 1934 года.

27. Записка, посланная 25 августа 1938 года, когда С. Эйзенштейн снимал фильм «Александр Невский».

28. Письмо в Фергану, где Эйзенштейн работал над фильмом «Большой Ферганский канал».

29. Письмо в Алма-Ату.

30. Письмо в Алма-Ату.

Полонский Константин Андреевич — в то время начальник Главного управления по производству художественных фильмов.

32. Письма А. А. Фадеева к Э. И. Шуб печатаются с подлинников, хранящихся в ее архиве. Как и во всех письмах, сокращения отмечены отточиями в квадратных скобках. Все письма датированы.

33. В сентябре — ноябре 1933 года, находясь на Дальнем Востоке, А. Фадеев работал с А. Довженко над сценарием фильма «Аэроград».

34. Письмо, как и два последующих, написано во время работы над романом «Последний из Удэге».

37. Письмо из Сухуми, куда А. Фадеев часто выезжал для работы и отдыха.

42. «Не посылал книги...» — А. Фадеев начал публикацию глав из своего романа «Черная металлургия».

49. Письмо отправлено из подмосковного санатория «Барвиха».

53. «Журналистка» — рабочее название фильма Л. Кулешова «Ваша знакомая».

Л. Кулешов и А. Хохлова работали в Грузии над фильмом «Паровоз № 1001». Работа не была завершена.

57. «...приедете с картиной...» — речь идет о картине Э. Шуб «КШЭ».

58. Шутливое поздравление в стихах с десятилетием творческой деятельности Э. Шуб, присланное М. Роммом, В. Гусевым и А. Пиотровским. Подлинник хранится в архиве Э. Шуб.

61. «...кручу» фильму об Анкаре...» — речь идет о документальном фильме «Анкара — сердце Турции», который снимал С. Юткевич в Турции (сценарий С. Юткевича и Н. Зархи, оператор Ж. Мартов).

86. В январе — феврале 1953 года известный советский скульптор Вера Игнатьевна Мухина и Э. И. Шуб находились в Боткинской больнице; прикованные к постели, они вынуждены были вести переписку.

90. Письмо от кинорежиссера Александра Ивановича Медведкина было послано в больницу, где находилась Э. И. Шуб.

Фильмография

Падение династии Романовых (хроника 1917—1927 гг.) — 7 ч., 2080 м, Совкино и Музей Революции, 1927 г. Работа Эсфири Шуб, консультант М. Цейтлин.

Великий путь (Десять лет. Хроника 1917—1927 гг.) — 9 ч., 2350 м, Совкино и Музей Революции, 1927 г. Автор-режиссер Эсфирь Шуб, оператор Н. Соколов, консультант М. Цейтлин, помощники режиссера Л. Фелонов, Т. Кувшинчикова.

Россия Николая II и Лев Толстой — 5 ч., 1700 м, Совкино, 1928 г. Работа Эсфири Шуб, надписи М. Цейтлина, ассистент режиссера Л. Фелонов, досъемка операторов Е. Шнейдера, Д. Фельдмана, Г. Блюм.

Сегодня — 6 ч., 2090 м, Союзкино, 1930 г. Сценарий Эсфири Шуб и М. Цейтлина, режиссер Эсфирь Шуб, операторы Степанов и Стилианудис.

КШЭ (Комсомол — шеф электрификации) — 6 ч., 2750 м, Союзкино, 1932 г. Сценарист и режиссер Э. Шуб, ассистенты режиссера Л. Фелонов, Н. Вачнадзе, операторы В. Солодовников, А. Барковский, музоформитель Г. Попов.

Москва строит метро (Метро ночью) — 1 ч., 400 м, Московский кинокомбинат, 1934 г. Режиссер Эсфирь Шуб, композитор Г. Попов, оператор В. Солодовников.

Страна Советов — 8 ч., 1945 м. «Мосфильм», 1937 г. Сценарный план Бориса Агапова и Эсфири Шуб, режиссер Эсфирь Шуб, музыкальное оформление Л. Штейнберга и Н. Крюкова, монтажёр Л. Фелонов, песни и тексты Михаила Светлова, музыка песни Н. Крюкова, операторы Э. Тиссэ (Украина и Грузия), Б. Крылов (Крым), Д. Фельдман (Москва).

Испания — 10 ч., 2090 м. «Мосфильм», 1939 г. Сценарист, автор дикторского текста Вс. Вишневский, режиссер Эсфирь Шуб, сорежиссер А. Фролов, операторы Р. Кармен, Б. Макаеев, композитор Г. Попов, текст читает Ю. Левитан.

20 лет советского кино (Наше кино) — Центральная студия документальных фильмов, 1940 г. Авторы сценария и режиссеры В. Пудовкин и Эсфирь Шуб.

Фашизм будет разбит (Лицо врага) — 6 ч., «Мосфильм», 1941 г. Сценарий Б. Агапова и Эсфири Шуб, дикторский текст Б. Агапова, режиссер Эсфирь Шуб.

Страна родная — Центральная студия документальных фильмов, 1942 г. Автор сценарного плана и режиссер-постановщик Эсфирь Шуб.

Суд в Смоленске (спецвыпуск) — Центральная студия документальных фильмов, 1946 г. Автор сценарного плана и режиссер-постановщик Эсфирь Шуб.

Поту сторону Аракса — 6 ч., 1496 м, Бакинская киностудия, 1947 г. Автор сценарного плана и режиссер-постановщик Эсфирь Шуб, режиссер И. Эфендиев, операторы М. Дальшев и О. Бадалов, автор текста Н. Шпиковский, читает текст Л. Хмара, композитор Ниязи.

Содержание

Сергей Юткевич Волшебница монтажного
стола 5

КРУПНЫМ ПЛАНОМ

Второе рождение 20
Первые годы в кинематографе 66
Владимир Маяковский 105
Сергей Эйзенштейн 123
Всеволод Вишневский 169
Документальное кино 205

СТАТЬИ, ВЫСТУПЛЕНИЯ

О себе 244
Фабрикация фактов 244
Работать! 245
Перед «Февралем» 246
Из моего опыта 247
Мы не отрицаем элемент мастерства 248
«Великий путь» 249
Первая работа 250
«Россия Николая II и Лев Толстой» 253
Эта работа кричит 256
И опять — хроника 257
Фильма о Толстом 260
Неигровая фильма 262
К приходу звука в кинематограф 269
Первые впечатления 270
Йорис Ивенс 272
О творческом методе 276
О фильме «Сегодня» 277
Не только большой мастер, но и изобретатель 279
То, чего нет 281
Тема моей речи 281
Хочу делать фильму о женщине 285
В порядке напоминания 286
Хочу работать 288
Дела и люди наших великих дней 291
Метро на экране 292
Изучать творческий замысел 293
Наш путь 295
Важное и неотложное дело 297
Заметки режиссера 299
О современной теме 301
Встречи 303
О советском документальном кино 304

НЕОСУЩЕСТВЛЕННЫЕ ЗАМЫСЛЫ

Женщины	310
Город спит	342
Идет новая Турция	347
К фильму «Страна родная»	354
Кинолетопись о Великой Отечественной войне	356
Победа	360
Москве — 800 лет	362
Им 30 лет	364
Нефть	366
Родина в искусстве народа	369

ПРИЛОЖЕНИЯ

Переписка	372
Комментарии	450
Фильмография	470

На шмуцтитулах к разделам книги использованы фотоматериалы из личного архива автора:

Эсфирь Шуб за работой,
Эсфирь Шуб и Ната Вачнадзе,
Эсфирь Шуб и Дзига Вертов,
Эсфирь Шуб и Д. Шостакович,
Эсфирь Шуб (в центре), Н. Вачнадзе, В. Солодовников, Л. Фелонов.

Шуб Эсфирь Ильинична

«Жизнь моя — кинематограф»

Редактор *Л. Н. Познанская*
Художественный редактор *Г. К. Александров*
Художник *А. А. Семенов*
Технический редактор *М. П. Ушкова*
Корректоры *Т. В. Кудрявцева и Г. Я. Троицкая*

A12374. Сдано в набор 30/X 1970 г. Подп. к печ. 3/XI 1971 г.
Формат издания 84×108/32. Бумага типографская № 1 и мелованная. Усл. п. л. 26,460. Уч.-изд. л. 28,245. Тираж 7580.
Изд. № 15689. Издательство «Искусство», Москва, К-51, Цветной бульвар, 25. Заказ 8351. Типография № 5. Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Москва, Мало-Московская ул. 21.
Цена 2 р. 09 к.

2 р. 09 к.

Эсфирь
Шуб

ЖИЗНЬ МОЯ—
КИНЕМАТОГРАФ

Эсфирь
Шуб

