

Воспоминания о ВГИКе

Москва - 2014

Воспоминания о ВГИКе

«ВГИК»

2014

УДК 778.5(071)
ББК 85.373(2)

Воспоминания о ВГИКе / «ВГИК», 2014

ISBN 978-5-87149-166-9

Сборник подготовлен к 95-летнему юбилею старейшей в мире киношколы – ВГИКа и составлен из воспоминаний его педагогов и выпускников. В публикуемых мемуарах представлены не только уникальные факты истории отечественного кинематографа и кинообразования, но и передана та особая атмосфера alma mater российского кино, в которой выросли и сформировались его деятели и которая сложилась в определенную творческую и педагогическую традицию, отличающую ВГИК от других киношкол мира.

УДК 778.5(071)
ББК 85.373(2)

ISBN 978-5-87149-166-9

, 2014
© ВГИК, 2014

Содержание

Из «Воспоминаний» В.Р. Гардина	5
Лев Владимирович Кулешов	26
Конец ознакомительного фрагмента.	38

**Воспоминания о ВГИКе.
Сборник воспоминаний
Составители: Виноградов В.В.,
Малышев В.С., Палышкова М.А**

Из «Воспоминаний» В.Р. Гардина



В.Р. Гардин

<...> Я решил выступить перед коллегией Кинокомитета с докладом о необходимости немедленной организации 1-й Государственной школы кинематографии.

В одной из зал лианозовского особняка, который перестраивался столько раз, сколько было завоёвано хозчасти, работала новая коллегия Кинокомитета.

Сидел, поправляя пенсне, добрейший, приветливый Дмитрий Ильич Лещенко, восседал его заместитель, похожий на артиста Подгорного в роли Сатаны из «Девьих гор», Ильчин, как всегда, в шляпе и восторженный Ахрамович.

Мое сообщение разбивалось на три части.

Часть I. Причины, приводящие к выводу, что только школа кинематографии может создать настоящие художественные ценности, оздоровить и поднять кинопромышленность до уровня могучего государственного орудия агитации и просвещения.

Часть II. Какие организационные формы киношколы дадут ей силы осуществить ее назначение? Что мы называем школой кинематографии, как мы предполагаем создать такую школу?

Часть III. Что сделано до сих пор для школы? Какие ближайшие задачи предстоит разрешить и что этому мешает?

Заключение. Причины, которые привели нас к уверенности в том, что только киношкола может вывести наше производство из тупика.

Вот как звучала первая часть моего доклада:

«Государственная кинопромышленность должна служить народу как средство познания мира во всех его проявлениях.

Это единственная промышленность, объединяющая технику и просвещение в формах, доступных широчайшим массам, дающая им также отдых и развлечение.

В своих высказываниях В. И. Ленин указал на огромное значение кинематографии как средства популяризации знаний. Нет более сильного оружия агитации, чем кино.

Кто же дает основной материал нашей кинопромышленности?

Только мастера, овладевшие искусством кино.

Есть ли они у нас в том количестве, которое потребует государственное производство? Нет. У нас только единицы, а нужны не десятки и не сотни, а тысячи и десятки тысяч.

Надо начинать производство с подготовки этих тысяч и десятков тысяч. Будут обучены мастера в количестве нужном для государственной киноармии, будут и результаты трудов этой армии. <...>

Школа без производства – это музыкант без инструмента, художник без красок, скульптор без глины, актер без театра и писатель без бумаги, карандаша и чернил.

Учиться и работать одновременно – вот первый лозунг нашей школы.

Вторым лозунгом нашей школы будет: «Мастер с коллективом!»

Вся старая предпринимательская кинематография была построена тоже на коллективах, но их организационная структура, основываясь на семейных и родственных отношениях, преследовала только личные цели.

Мы мыслим новый коллектив учебно-производственным, мощным по качественному и количественному составу.

Школу кинематографии мы представляем себе базой для производства.

Цель этой школы – поднятие советской кинопромышленности на высоту первых достижений, поэтому школа должна планироваться как производство крупного масштаба.

Повторяю: обучение вне производства отодвинет на десятки лет расцвет промышленности.

Фундаментом новой кинематографии должны быть производственные мастерские, вмещающие в себя учебную часть.

Учебно-программная часть соединяется с производственной частью точно так же, как студии Художественного театра с самим театром, как обучение всякому искусству соединяется с самим искусством.

Итак, первая линия фронта – мастерские: сценарная, постановщики-кинорежиссеры, натурщики-артисты, художники, операторы, музыкальная, совет мастерских, монтажная,

фотолаборанты, справочно-библиотечное бюро, организационное бюро, экспериментальное бюро, эксплуатационно-коммерческое бюро, техническое бюро.

Вторая линия фронта – группы сотрудников мастерских, которые учатся, работают и пополняют мастерские. Это резерв и тыл: сценарная, постановочная, натурщики, художники, операторы, лаборанты, музыканты, эксплуатационники, монтажная и перемонтажная.

Таким образом, намечается четырехгодичный срок организации первых полков киноармии.

Если количественный состав каждой школы будет доведен к концу четвертого года до 1000 человек, то даже при десяти школах мы будем иметь через четыре года нескольких тысяч обученных кинематографистов.

Заканчивая вторую часть своего доклада, я хочу сказать, что переоценка киноценностей убедила нас в том, что только серьезная производственно-исследовательская работа над проблемами киноискусства и поиски новых путей выведут нашу кинематографию на путь мировых достижений.

Наш организационный план отрывается иногда от реальных форм только потому, что уверенность в государственных масштабах и в просторах будущего позволила нам выйти из узких рамок хорошо знакомой кустарщины.

Нас заинтересовала проблема массового производства, и мы видим в нашем маленьком организме возможности большого роста.

Программы и способы преподавания направлены не к затяжным, а к скоростным результатам, то есть к тому, чтобы в кратчайшие сроки бросить натурщиков на производственную работу, а каждому режиссеру дать осведомленную и энергичную группу ассистентов, в недалеком будущем – молодых режиссеров-постановщиков.

Усилия наших педагогов направлены на составление программы и проверку педагогического коллектива.

Ближайшие хозяйственные задачи сводятся к устройству таких помещений, в которых мог бы плодотворно работать наш педагогический коллектив.

Мы подняли вопрос о производственном сырье, называя им не только пленку, аппараты и химикалии, но и молодых мастеров кино.

Дайте нам сейчас пленку – будет ли работа? Нет. Мы повторим тот круг, по которому прошли, не создав ни автора, ни режиссера, ни актера для массового производства сотен картин.

Мы не создадим производства, а будем снова делать брак и блистать единичными картинами, доказывающими талантливость их автора, а не руководства.

Даже зная и понимая многое, мы умеем пока очень мало.

Создав свою киноармию, мы должны будем оторваться от театра, ибо при массовом производстве нам с ним не по пути.

Составление производственных коллективов, которыми надо заполнить пустующие ателье, – вот первейшая государственная задача, разрешимая только организацией школ кинематографии.

Вот почему производственные ячейки-мастерские – основа школ».

Декларация была одобрена всей коллегией Кинофотокомитета.

<...>

Ремонт помещений для школы на углу площади перед Московским Советом приближался к концу. Помещение было очень небольшое, но уютное. Сотни молодых людей штурмовали 1-ю Государственную школу кинематографии.



Первое помещение киношколы у пл. Моссовета



Здание киношколы на Тверской, 34



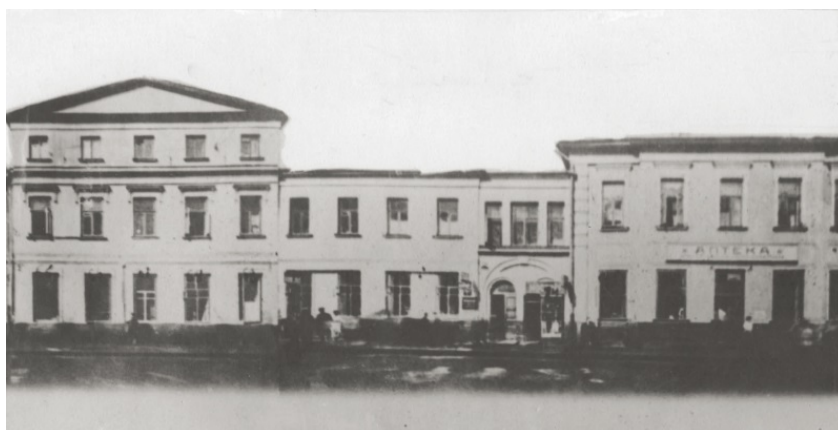
Здание киношколы в Малом Гнездниковском пер., 7



Здание киношколы в Третьяковском проезде



Здание киношколы на Неглинной, 25



Здание киношколы на Тверской, 34

Там были преданные делу О.И. Преображенская и Т.И. Глебова.

Остальные не понимали или почти не понимали громадной культурной значимости закладываемого нами дела. Я полностью ушел в работу школы. Двухмесячные (июль – август) приемные испытания поступающих должны были научить инструкторский состав подходить к натурщику и заниматься с ним, а также гарантировать минимальное количество «субъективных» мнений и неминуемых в новом деле ошибок.

В июле пришли 500 человек, в августе – 1000! Отсеивалось в дни испытаний процентов 10, максимум 15.

Я не доверял педагогическому опыту моих инструкторов, несмотря на то, что среди них были авторитетные специалисты Л.М. Леонидов, И.Н. Худолеев, М.И. Доронин, и на всех испытательных комиссиях присутствовал сам.

Открытие школы предполагалось 1 сентября. Я решил форсировать открытие, не дожидаясь конца ремонта помещения.

Молодежь горела желанием учиться и грезила чудесными возможностями производственной работы.



О.И. Преображенская



И.Н. Худолеев



Л.М. Леонидов

Наконец, знаменательный для советской кинематографии день наступил. Школа открылась.

Рабочий коллектив, осуществивший это важнейшее дело, был очень малочислен. Он состоял из В.Р. Гардина, В.С. Ильина, М.Я. Шнейдера, В.Ф. Ахрамовича, О.И. Преображенской и Д.И. Лещенко, утвердившего проект и давшего разрешение на организацию школы. <...>

Вслед за открытием школы состоялось первое заседание художественно-педагогического совета, на котором были заслушаны доклады О.И. Преображенской и И.Н. Худолеева по методике преподавания порученных им дисциплин.



Д.И. Лещенко

Мой доклад сводился к общему обзору принципиальных установок школы, изложенных в моей декларации коллегии, и кратких соображений о мастерской постановщиков, открывающейся в начале 1920 года.

К чему сводились соображения?

«В мастерской постановщиков должен был создаться новый Автор кино: автор-постановщик-сценарист.

Ведь до сих пор, пока автор не будет смотреть глазами режиссера, он никогда не сумеет приблизиться к настоящему кинозаданию, протекающему в реальном кинематографическом времени и в осуществимых формах.

В 1918 году на конкурсе режиссерских сценариев моя работа подробно намечала сложную технику рабочего сценария. Она будет изложена мной во время занятий в мастерской.

Мастерская разделяется на три творческие и производственные группы, работающие совместно до тех пор, пока они не окрепнут для самостоятельной жизни.

Сценарная.

Монтажная.

Постановочная.

Эти три группы объединяют все моменты заданий, изучая способы их осуществления.

В них должны будут возникать новые направления в искусстве, вырабатываться методы работы и разрешаться творческие проблемы.

Каковы же первые проблемы, которые должны быть поставлены в мастерской постановщиков? Я говорю «должны быть», потому что мастерские эти находятся в организационном периоде.

Проблема монтажа.

Проблема сценария.

Проблема конвейера в сценарной мастерской.

Проблема конвейеризации всех трех групп.

Проблема конвейеризации кинопроизводственных заданий по всем мастерским школы.

Проблемы научно-исследовательской, экспериментальной, технической и рационализаторской работы бюро.

Какие пути осуществления и разрешения поставленных задач выберет возникающая мастерская? Труд и дружбу.

Мастерская постановщиков должна стать во главе школы, сейчас ее функции выполняет художественно-педагогический совет.

Привлекая к себе в дальнейшем росте школы лучших представителей от мастерских, совет будет направлять работу слаженного организма школы; сейчас его главная задача заключается в том, чтобы осуществить тесную и крепкую спайку школьного организма.

Надо спешить!

Натурщики рвутся к учебе, прием у нас не может быть приостановлен.

Он ежедневный и постоянный.

Мы не бюрократы – дни и недели не устанавливаем.

Двери нашей школы всегда открыты, а состав приемной комиссии давно утвержден.

Со временем мы справимся, только формулу составим не по-американски, а по-своему: время – это знание и труд.

Педагогов-кинематографистов у нас мало.

Надо беречь силы и обучать молодежь. Пусть она вступит в поредевшую шеренгу мастеров. И чем скорее – тем лучше, тем сильнее мы будем себя чувствовать.

Цели и задачи мастерской художников осветил в будущем Владимир Евгеньевич Егоров. Я получил от него согласие возглавить эту мастерскую <...>».

Я был приглашен организацией мастерской натурщиков, называя так молодежь, еще не имевшую актерского опыта.

Я знал, что отдельными лицами из сотрудников отдела постановок Кинокомитета ведется борьба против наших установок, знал, что основной удар будет направлен на организационный разрыв между отделом производства и школой и на выделение в самостоятельную единицу отдела постановок, несмотря на то, что все постановщики, за исключением ничтожного меньшинства, уже были объединены или объединились со школой, и обращение за игровым составом к театру было бы предательством тех идеалов, которые приняли мы все как единственно верные при создании школы.

<...>

Итак, через два месяца после открытия школа начинала свою производственную жизнь.

Мы вновь планировали, мечтали, но действительность готовила нам каждый раз новые неожиданности.

Звонок: просят срочно в коллегия. В коллегии снова разговор о структуре: нужен отдел постановок, нужна и школа...

– Позвольте, кому наша школа нужна? Повесили вот замок...

– Это временно, товарищ, успокойтесь. Временно.

– Ну, скажем, временно, а где я буду репетировать скетч? Ученики разбегутся.

– Придумаем.

– А заниматься? На улице?

– Нет, это явная нелепость! Временно, до приискания особняка, переезжайте в помещение Кинофотоотдела, с шести часов вечера до одиннадцати ночи...

Итак, школа продолжала жить, занятия переносились в Гнезниковский переулок.

С кинематографией непосредственно учеба не имела никакой связи: она свелась к физической тренировке в очень неудобных условиях.

Помещение плохо отапливалось, комнаты были небольшие, случайно уцелевший рояль уныло дребезжал.

Все знали, что подыскивается новое помещение, назывался даже один из поместительных особняков Леонтьевского переулка, но выгнанная из своего помещения школа разваливалась.

Подкрепляло надежду предстоящее выступление в скетче «Железная пята», который репетировался в одной из зал Фотокинокомитета и усиленно снимался на кинофабрике бывшего Скобелевского комитета. Снимал Г. Гибер. Главную роль рабочего Джексона играл Горчилин, тогда, кажется, единственный коммунист в школьном составе.

Все эпизодические роли исполняли ученики школы. Авиз играла О. И. Преображенская, Эвергарда – Знаменский, профессора – Шахалов, Уиксона – Леонидов. Все они – артисты Московского художественного театра.

Понятно, что после двухмесячного существования невозможно было поставить кинопостановку силами одних только учеников.

В то же время школе нужно было показать свое лицо. Ведь она была пока единственным активным проявлением Фотокиноотдела, успех школы был бы ударом по тем классовым группировкам, которые издевались над беспомощностью отдела.

Школа – это новые кадры. Кадры обновляемого киноискусства. Кадры революционные и по лозунгам и по существу. Со старым связь рвалась.

Первым боевым революционным лозунгом школы был лозунг пересмотра тематики!

Скетч «Железная пята».

Спектакль состоялся в 1-м Художественном кинотеатре на Арбатской площади и прошел с подъемом.

Это был первый спектакль, с которым выступил молодой коллектив 1-й школы Кинематографии. Подводился и итог работы за 1919 год, завоевывалось право на дальнейшее существование.

Заведующий монтажной секцией Л. Кулешов по моей просьбе подобрал для скетча куски различных военных столкновений.

Ему хотелось снимать. Школа в организационном периоде его не интересовала.

Разрешать надвинувшуюся вплотную проблему методологии преподавания, анализа и синтеза основ кинематографии, ее социального значения, ее путей и агитационных возможностей пришлось очень небольшому коллективу 1-й Государственной мастерской кинопостановщиков <...>.

Много было желания помочь любимому делу и так мало сил, что минутами руки готовы были опуститься и выронить оружие, отточенное для борьбы с врагами советского кино.

Честь и слава тем первым большевикам, которые в этих тяжелейших условиях добивались возможности подъема и роста советской промышленности.

Честь и слава молодежи, ринувшейся помогать в эти трудные годы. Имена многих уже занесены на почетную доску молодой истории советского киноискусства.

И на первом месте стоит имя Всеволода Илларионовича Пудовкина, которому я посвящаю эти воспоминания о трудном боевом времени.

В начале 1920 года в коллегия Фотокиноотдела Наркомпроса было направлено заявление постановщика кинематографической части юбилейного спектакля «Железная пята» В.Р. Гардина.

Это заявление ставило себе задачей обеспечить дальнейшую производственную работу школы.

«Ввиду того, что порученная нам постановка «Железной пята» была признана удовлетворительной и имела в театре несомненный и серьезный успех, мы заявляем, что сделанная работа рассматривалась нами (принимая во внимание исключительно короткий срок, данный на выполнение, особенно при неблагоприятных производственных условиях настоящего времени) как эскиз для большой агитационной картины мирового значения.

Создание подобной картины, которая пока является в России единственным опытом, дает возможность использовать экран как могущественный фактор влияния на народные массы и убедительное агитационное средство. Мы беремся осуществить постановку «Джека Лондона», развивая фабулу приобщением к основной теме различных эпизодов, характеризующих насильнический мир капитализма и рисующих намечающееся объединение человечества на почве освобожденного труда <...>».

<...> Несмотря на то, что первый опыт участия наших натурщиков в массовках и эпизодах оказался более чем удачным, коллегия Кинокомитета не решилась продолжать производственную работу, а я не хотел убеждать А.В. Луначарского в необходимости постановки «Железной пята» только силами моих учеников, чувствуя, что их четырехмесячная учеба будет для наркома неубедительной.

Надо было во что бы то ни стало возобновить занятия в школе и показать Анатолию Васильевичу к 1 мая 1920 года наши достижения. Я считал четырехмесячный срок вполне достаточным для подготовки нового выступления моих натурщиков.

Наконец, «беспризорники» получили помещение в Леонтьевском переулке, дом № 4. Это был прекрасный особняк с большими комфортабельными комнатами, неизмеримо лучший, чем тот, из которого мы были выселены.

Итак, учеба и эксперименты возобновлялись.

Конец 1919 года прошел в подготовительной работе педагогического совета школы. В связи с переходом в помещение, которое обеспечивало возможность продуктивных занятий, необходимо было составить учебные планы на предстоящий учебный год, утвердить преподавательский состав, который оказался слишком раздутым, продолжить дальнейший прием в школу, а также разрешить ряд срочных хозяйственных и административных вопросов.



Здание киношколы в Леонтьевском переулке

К работам педагогического совета были привлечены представители учеников, школа стала оживать.

Около школы стали появляться новые лица: добродушный, подкупавший своей искренностью преподаватель психологии Ф.П. Шипулинский. Его кандидатура выдвигалась в завучи, и, конечно, она была гораздо целесообразнее кандидатуры нашего заведующего О. С. Ленцера – бывшего юрисконсульта кинофирмы «Русь».

Появилась красивая седая голова с улыбающимися глазами И.Н. Перестиани, любившего повторять мне, что «Авгуры смеются, без слов понимая друг друга». Перестиани вел переговоры с отделом производства о какой-то постановке и присматривал в школе исполнителей.

Наконец, в начале февраля особняк зажужжал молодыми голосами.

Приходили пока только активисты. Густые ряды молодежи, ввалившиеся в первое помещение школы, к этому времени сильно поредели.

Маловеры отсеивались десятками, оставались только «крепыши», и на них приходилось делать ставку.

Почти весь февраль прошел в бурном организационном настроении, следы которого остались в протоколах 26, 28 февраля и 1 марта 1920 года.

На общем собрании учеников 1-й Государственной школы кинематографии от 26 февраля 1920 года выступал председатель коллегии Кинофотоотдела тов. Лещенко. Он говорил о разрухе школы в настоящий момент:

«Разруха коснулась не только учеников, которых вместо принятых двухсот человек явилось всего около тридцати, она коснулась и педагогов, но что самое главное... программы и планов работы <...>.

Мы слишком узко взглянули на работу школы: создавалось впечатление не серьезных глубоких занятий, а срочного поверхностного натаскивания.

Теперь надо принять меры к подведению общего фундамента, который объединил бы всех слушателей. Этим общим фундаментом являются предметы общего внимания. Велись занятия только узкоспециальные, ограничивались беседами, лишенными интереса без практики. Преподавание велось без педагогической последовательности. Наша задача – сначала обучить слушателей, а потом уже дать им в руки инструмент. При такой постановке преподаватели-кинематографисты были бы только шлифовщиками готового материала.

Вопрос с преподавателями обстоит как нельзя хуже, а потому перед тем, как начать работу, нужно сделать генеральный смотр педагогическим силам.

Нужно позвать новые силы».

После краткого обмена мнениями было решено создать Чрезвычайную комиссию и облечь ее правами и полномочиями как в выработке плана и внутреннего распорядка школы, так и в смысле административном; занятия решили продолжать без перерыва <...>.

В результате было решено открыть прием слушателей, для чего организовать широкую оповестительную рекламу, как газетную, так и афишную; войти в теснейший контакт с районным и Московским пролеткультам, послав в эти организации своих представителей.

На третьем заседании, 1 марта 1920 года, был заслушан мой доклад относительно плана и программы приемных и проверочных испытаний, а также об организации проверочной и приемной комиссии педагогов.

Приемная комиссия была составлена из ответственных руководителей групп и курсов: Шипулинского, Преображенской, Гардина, Шаломытовой и Егорова. Представителем в комиссии от Фотокиноотдела был утвержден тов. Лещенко.

Основной частью испытаний было решено считать курс гимнастики чувств, игру по сценарию и физическое развитие.

Поступающий в школу идет на испытание в комиссию, и если вопрос о нем покажется сомнительным, он переходит к инструктору, который подготавливает его к «переэкзаменовке». Невыясненным оказался вопрос о том, возможно ли будет совместить учебу с производством или они будут строиться порознь.

Председатель коллегии Кинофотоотдела Д.И. Лещенко выступил защитником и фактическим проводником наркомпросовских и главпрофобовских идей: сначала учеба, потом производство.

Мой организационный план был прост: чтобы начать работу, отдел должен научить старых кинематографистов работать по-новому, получив от них опыт, необходимый молодняку. Учеба без производства, без органической с ним связи – нелепость или фарисейство.

Идея моего коллектива была ясна: у производственного станка загрузить себя учебой – ставить «Железную пятую»!

Возражать Д.И. Лещенко было нелепо; все его речи звучали непониманием сдвигов, происходящих в кино, и я счел наиболее практичным перейти к тактическому маневрированию.

Школа в новом составе стала крепче, и с коллективной помощью учащихся я чувствовал себя сильнее.

Надо было продолжать прерванную учебу и переходить к срочной организации инструкторского состава, чтобы опять идти в производственное наступление.

Трехмесячный перерыв в занятиях, конечно, расстроил ряды не только моего класса. Преподаватели и ученики плохо верили в близкое начало занятий, а потому официальное извещение о возобновлении работы в школе, появившееся в газетах, хотя и привлекало энтузиастов, но далеко не в том количестве, как в сентябре 1919 года.

Мой класс пострадал менее других, так как я и в прошлом старался отбирать молодежь, крепко желающую работать в кино; но все же на первые беседы пришло не более половины моих натурщиков.

Сидели: бритый серьезный моряк Подобед; улыбающийся, с вечно смеющимися карими глазами Леня Оболенский; никогда не унывающий обладатель задорного носа Ваня Беляков; общий любимец, выручавший своими рецептами проголодавшихся товарищей, доктор Сергей Федорович Шишко и его очаровательная жена Колодницкая; миниатюрная, изящная Нина Шатерникова; «характерная» Чекулаева; «король арапов» Вишняк, которому единогласно, вне конкурса, была отдана роль молодого кулака в сценарии «Серп и молот»; ширококостный Гор-

чили, великолепная натура для скульптора, создающего образы рабочего с молотом, киркой или знаменем на баррикаде.

Здесь же присутствовали: Комаров – Леонтьев; высокая изящная блондинка Карпова, которой так к лицу были салонные роли (она очень огорчалась, бедняжка, и уверяла меня, что природа зло над ней посмеялась, наградив внешностью, не соответствующей «моменту»); Кленовская, с красивыми, немного испуганными глазами, тихая, робкая, но систематически доказывающая, что «в тихом омуте черти водятся».

Все они были передо мной и слушали мои рассказы о прошедших бедах и будущих испытаниях, хотя в моем классе был очень небольшой процент сомнительных.

На следующий вечер было назначено мое сообщение о монтаже.

Готовясь к нему, я сидел в своем кабинете на Балчуге, записывая конспект. Мне очень мешал разговор в соседней комнате между Ольгой Ивановной Преображенской и каким-то неизвестным человеком. Ольга Ивановна говорила тихо, а человек напористо и быстро.

Я не разбирал слов, так как был сосредоточен на формулах предварительного монтажа. Но голоса мешали – все у меня выходило сложно и не совсем понятно.

Меня позвали, я вошел в комнату.

Навстречу мне вскочил молодой человек с удивленно живыми глазами. Он был выше среднего роста, спортивно подтянутый, одет в серый, выдавший не только многие, а даже чересчур многие виды костюм, ноги – в обмотках.

Молодой человек приветливо улыбался, больше глазами, чем узкими губами, уютно расположившимися на широком, хорошо слепленном лице. Вероятно, он вышел недавно из парикмахерской: был хорошо подстрижен и чисто выбрит.

Я разглядывал его и одновременно слушал энергичную, быструю, четкую речь. Мне понравились его хорошо очерченные брови, резкие, быстрые движения.

– Из всего сказанного ясно, – заключила Ольга Ивановна, что Лодя Пудовкин интересуется вашими работами. Я зову Всеволода Илларионовича Лодей, потому что он мой дальний родственник.

Вечером мы встретились с Пудовкиным на моем уроке. Лодя был настолько убедителен, что я его принял без обычной проверочной процедуры. <...>

Изложив теоретическое обоснование какого-нибудь определения, я обыкновенно представлял ученикам критику, вопросы, добавления.

В таких случаях Пудовкин был незаменимым помощником.

Он вскакивал и, бурно и темпераментно жестикулируя, пояснял мои мысли лучше, чем это мог бы я сделать сам. Он редко задавал вопросы, а поправок делал бесконечное множество (будущий теоретик чувствовался в первых же его выступлениях).

<...>

В течение марта мой класс готовил этюды для проверочных апрельских испытаний.

Во время этих работ стал определяться состав моей мастерской постановщиков, организацию которой я срочно готовил на осенний сезон.

Вырастала творческая дружба с В.И. Пудовкиным, помогавшим мне буквально во всех мероприятиях. Темпераментная фигура Лодя появлялась всюду, где требовалась скорая помощь.

Сидя по-наполеоновски, верхом на стуле, впивался он своим буравящими глазами в натурщика. Если что-нибудь шло неладно, он вскакивал, подбегал, становился на место натурщика, показывал, ерошил свои волосы и до тех пор не мог успокоиться, пока этюд не становился «на рельсы».

В середине марта, в разгар проверочных испытаний, когда целый ряд учеников из класса Преображенской, Иванова-Гая и других был направлен обратно к инструкторам для переэкзаменовки, я увидел Льва Кулешова.

К нему, по моему указанию, были направлены мало подготовленные ученики, не выдержавшие проверочные испытания, и Анна Семеновна Чекулаева, у которой не оказалось хорошего этюда.

Отыскать и проработать отрывки – едва ли кто мог это сделать лучше Льва Кулешова, которого я всегда считал талантливым выдумщиком.

2 апреля я, Преображенская, Шаломытова и Кулешов готовили к 1 Мая выступление всех натурщиков школы. Декорациями служили бархатные рамки, два просцениума и два занавеса, дававшие возможность быстрых смен.

Таким образом, в Первомайский праздник 1920 года школа показала кинорепетиционный эскиз агитационной темы в трех частях и 86 картинах с апофеозом.

Эскиз был набросан Преображенской, Гардиным и Кулешовым, а апофеоз – Шаломытовой. Идея, метод, способ и технические приспособления для осуществления репетиционной методики принадлежали школе кинематографии, ее творческому коллективу. <...>

Сложное задание требовало очень большого напряжения сил всего коллектива школы. Усиленная срочная работа помогла понять и освоить репетиционный метод.

Главные роли репетиционного эскиза исполняли: Горчилин, Капралов, Вишняк, Мырсов, Беляков, Шишко, Хохлова, Оболенский, Чекулаева. В массовках участвовала вся школа.

На выступлениях присутствовали: коллегия Кинофотокомитета и Народный Комиссар просвещения А. В. Луначарский.

Май принес школе радостные известия. Во-первых, благодарность А. В. Луначарского за Первомайское выступление, во-вторых, решение коллегии Кинофотокомитета привлечь школу к постановкам агиткартин.

Режиссером первого полнометражного фильма назначался И. Перестиани.

Выбор натурщиков и распределение ролей предполагали начать в мае, а съемочный период уложить в два месяца.

Картина называлась «В дни борьбы». Тема – борьба с белополяками.

Одновременно Кулешов присматривал состав для агитфильма, который он предполагал снимать в прифронтной полосе. Школа ожила. Производственная работа нахлынула с двух сторон.

Получив, наконец, оборудование, бархатные ширмы, я мог начать практические занятия, проверяя ряд теоретических положений.

В беседе о начале работ мастерской постановщиков желательным было участие Л. Кулешова, но, к сожалению, он покидал школу, уезжая на съемки.

В своих дальнейших теоретических исканиях я всецело исходил из опыта «бархатного периода», руководя в своей мастерской работами в рамках «крупного плана».

Отсутствие в 1920 году конкретных возможностей практических работ перед аппаратом, необходимость создания у натурщика ощущения пространства, соответствующего съемочным условиям, предстоящие занятия по композиции материала в кадре, требующие устранения дезорганизующих зрительское впечатление пятен, и ряд других соображений педагогического характера заставили меня попробовать обучать кинонатурщика в длительном репетиционном периоде на площадке со специальным оборудованием. <...>

Я не устраивал летнего перерыва в своей мастерской, хотя значительная часть моих учеников была занята на съемках у Перестиани.

В конце июля школа увидела свои первые картины: И. Перестиани «В дни борьбы» и Л. Кулешова «Красный фронт» («На красном фронте» – *ред.*).

После просмотра я выступил с подробной критикой работ учеников нашей школы и вновь наметил планы на будущее.

Мой класс натурщиков расширяется. Я его мыслю не только учебным, а учебно-производственным. Режиссер-постановщик не имеет права работать в одиночку, без коллектива.

Мой показательный коллектив будет состоять из десяти инструкторов-постановщиков, стоящих во главе пятидесяти натурщиков.

Пять десятков натурщиков – это пять групп.

В каждой группе один ответственный инструктор и его помощник. Группа разделяется на две пятерки.

Пять натурщиков – основная ячейка, которой руководит один постановщик.

Две пары для диалогов и один, как я его называю, разрушитель диалога.

Ответственный инструктор имеет одного помощника и десять натурщиков.

А я возглавляю малый режиссерский совет из пяти инструкторов и большой – из десяти.

Весь коллектив вместе со мной состоит из 61 человека. Прибавим автора темы, оператора, художника, хозяйственника – и коллектив готов, нужна лишь пленка, и тогда вместе с готовой картиной можно сдать государству пять молодых режиссеров и пятьдесят обученных натурщиков. Это и будет производственный выпуск.

Подготовкой к такому выпуску мы и займемся во второй половине этого года. Один из самых неутомимых и талантливых помощников – Всеволод Пудовкин.

Цели и задачи нашей мастерской формулировались так:

поиски путей и установление методов студийных работ при разрешении кинематографических задач, а также согласование своих достижений с другими мастерскими школы и прямая помощь при перестройке этих мастерских на учебно-производственный лад.

Подготовка кадров специалистов-кинопостановщиков показательных фильмов. Обслуживание всех мастерских школы своей специальностью.

Способами осуществления этих задач мы считали: создание синтетического курса «Основы советской кинематографии» с подбором материалов, которые могли бы служить в дальнейшем основанием к изданию энциклопедии кинематографии.

Реализация своего призвания в работе над созданием показательных фильмов. Обслуживание всех мастерских школы своей специальностью.

Мы дали точный план оборудования помещения, предоставленного нам под мастерскую.

Зал, где будут происходить работы с натурщиками трех семестров, должен был быть оборудован бархатными ширмами конструкции, предложенной мной и В. Пудовкиным.

Кроме ширм, необходимых для упражнений по композиции кадра, должны были быть изготовлены необходимые для быстрых декорационных смен кубы, лесенки, подставки, переносные кулисы и т. п.

Требовалось также полное светоборудование по указанию режиссеров, операторов, фотографа и художника для фото и киносъемок в эскизных масштабах.

Далее достаточно подробно излагались те свойства и особенности внешнего облика и внутреннего существа, которые под общим термином «фотогеничность» мы считали обязательными для натурщика.

Для того чтобы быть постановщиком, считали мы, необходимо обладать фантазией и художественным вкусом, обязательно нужно иметь художественное и театральное образование, темперамент.

Все задания и занятия в обязательном порядке протоколируются в журнале, который ведется секретарем мастерской под наблюдением ее руководителя.

Одновременно ведутся журналы постановщиков, куда вносятся все работы, наблюдения и задания ответственного руководителя мастерской.

Ежемесячная сводка журналов даст нам возможность выпускать бюллетень, знакомясь с которым, другие мастерские будут в курсе работ мастерской постановщиков.

В 1920 году испытательные периоды в мастерских натурщиков и постановщиков были очень сложны и продолжительны.

В программу испытательного периода входило представление двух тем, своей и заимствованной, планы их инсценировок, монтажные расчеты, фотоэскизы натуральных мест съемки, эскизы расстановки мебели в декорациях, световые примерки и указания и т. п.

Требовались познания в истории искусств, прикладных искусствах и отчасти в музееведении, знакомство с театром, литературой – русской и иностранной.

Испытательный период заключали беседы о психоанализе, фантазии и темпераменте.

Для организации торжества в честь первой годовщины существования школы была создана цензурно-художественная комиссия, в помощь мне учащиеся выделили Пудовкина, Вишняка, Подобеда и Шишко.

Признали желательным следующий план:

Опыт репетиционных эскизов в исполнении учащихся.

Показ серии сценарных отрывков на социальные темы (по произведениям Джека Лондона), объединенных в постановке «Железная пята».

Демонстрация фильма «В дни борьбы».

Физкультурные экзерсисы, художественные шаржи, гротески, пародии, фехтование и проч. <...>

Наш вечер был настолько удачен, что его художественную программу решили повторить в дни октябрьских торжеств.

Учебная работа в школе кипела; общему энтузиазму содействовали слухи о том, что мастерской постановщиков вскоре предоставят агитационный сценарий для постановки.

Вскоре Д.И. Лещенко действительно объявил о том, что мастерская постановщиков включена в число участников конкурса на тему для агитсценария, а потом и на сценарий.

Вот как возник первый сценарий мастерской постановщиков (сценарий будущего фильма «Серп и молот» – *ред.*): за несколько дней до объявления сценарного конкурса на темы, связанные со снабжением города продуктами питания, Д.И. Лещенко выразил желание, чтобы школа приняла участие в постановке фильма по принятому сценарию. Вернее, не сценарию, потому что тогда его еще не было, а по теме, которая в дальнейшем будет разработана в сценарии.

Я сообщил о предложении Лещенко только что организовавшемуся ядру мастерской постановщиков, и мы сразу нашли тему в отрывке, поставленном Вишняком в годовщину школы.

Всем учащимся было предложено представить материал для коллективного сценария, который должен был состояться из принятого нами к разработке материала и тех тем, которые премирует Кинофотоотдел на конкурсе.

В дальнейшем из премированных тем мы остановились на теме Ф.П. Шипулинского, а наиболее разработанный материал для сценария был представлен натурщиком Горчилиным.

Обработкой всего этого материала занялись я и Пудовкин.

Законченный вчерне сценарий мы прочитали всему коллективу, выслушали замечания и поправки и внесли необходимые изменения.

Изменения шли также от внешних и внутренних качеств натурщиков, обнаруженных в часы репетиционных занятий, и от того, что ряд композиций у постановщиков возникал в зависимости от конкретного освещения места съемки. Итак, законченный сценарий, вполне закономерно, возник только после репетиционного учета всех возможностей.

Начался бурный подготовительный период.

Был объявлен конкурс на все главные роли. Конкурс производился при участии и присутствии всех мастерских школы. Все вопросы решались режиссерским советом нашей мастерской и педагогами, участвовавшими в конкурсе натурщиков.

Сценарий, написанный на громадных плакатах, висел в мастерской.

<...>

Часами Тиссэ и Пудовкин вместе бродили по местам съемок. Монологи и диалоги главных натурщиков, групповые сцены, массовки, отметки о животных, повозках – все уместилось на обороте зазывающей рекламы 1915 года, где нарисована рожа, искаженная ужасом, и чья-то рука, сдавливающая чье-то горло.

Наша молодежь на пороге пятой годовщины Великого Октября рвалась с энтузиазмом к делу, к отображению того, что было для нее не только понятным, но и близким, своим, пережитым.

Наши натурщики чувствовали, что они становятся не только помощниками, но и организаторами большой работы по овладению секретами творчества, созданию новых образов и новой кинематографической формы. Вразброд, врозь они не мыслили формы и содержания.

Величие окружавших нас событий уводило их от обыденности, которая осталась за пределами нашего боевого расположения в вагонах и комнатах бывшего монастыря.

Молодежь принимала невзгоды походного существования с легкостью и юмором. <...>

Вечером в штабном купе совещались о предстоящих массовых сценах во время пожара. Пудовкин предложил устроить кинокабаре, пригласить из деревень активистов, познакомиться с ними и организовать привлечение охотников на большие съемки.

Эстрадное выступление должен был возглавить наш устроитель «арапских приключений» Вишняк, весельчак, балагур, музыкант и талантливый артист.

Кабаре назначалось на завтра, а через полчаса у Николая Георгиевича Вишняка уже была программа. <...>

5 февраля (1921 года – ред.) я сделал в мастерской постановщиков доклад об окончании натурных съемок («Серпа и молота» – ред.), начале подготовительного периода и репетиции к предстоящим работам в павильоне, а также о производственной заявке мастерской постановщиков и натурщиков на нижеследующий ряд сценариев:

«Русалка» по Пушкину (сценарий поставлен в 1918 году).

«Тарас Бульба» (проект сценария имеется).

«Рылеев» – опыт историко-социальной трактовки биографии поэта-революционера.

Современная социальная драма.

Социальная трагедия будущего «Железная пята» по Джеку Лондону (заявка-сценарный план представлен в 1920 году).

Сказка «Конек-горбунок» по Ершову.

Указывая эти шесть постановок, коллектив предлагает Комитету остановиться на любой из указанных тем для первой образцовой работы.

Общий план постановки и сметы расходов будут представлены после принципиального утверждения темы, принятой Комитетом.

Доклад происходил в присутствии Д.И. Лещенко, кратко заявившего, что заведующему школой передана записка по поводу организации 1-й Гоструппы.

С этого дня фактически умерла наша производственная школа.

Первый удар был нанесен ей организацией Гоструппы, которая разъединила сплоченный состав мастерских, забрав лучших к себе.

Второй удар последовал вслед за первым.

16 февраля мой вечерний урок посетила комиссия из трех человек с мандатом от союза для проверки и составления заключения о работе 1-й Государственной школы кинематографии.

Разговор, происходивший в присутствии Ф.П. Шипулинского, был чрезвычайно краток.

Один из членов комиссии стал задавать вопросы. Я заявил, что «все вопросы прошу изложить в письменной форме, на них будут даны пространственные письменные ответы. У мастерских было достаточно показательных выступлений, чтобы союз мог составить определенное

мнение о происходящей работе, а с текстом резолюции конференции подотделов Губнаробразов он тоже хорошо знаком. Продолжать дискуссию об организационных планах союза к предстоящей летней производственной кампании интересно в других инстанциях. Ну, скажем, в присутствии наркома А.В. Луначарского, а не здесь, при учениках моих мастерских, тем более, что нового я ничего не услышу, находясь в курсе всех текущих дел союза, Комитета и школы».

На этом наша беседа закончилась.

В этот вечер я читал резолюцию:

«В школе нет органа академического разрешения философско-эстетических вопросов киноискусства. Нет также инстанции, суммирующей и объединяющей экспериментальное разрешение инструкторских вопросов.

Выполняя функции профессионально-технической подготовки работников киноискусства, школа не имеет обоснованных и координированных программ предметов, плана и методов занятия.

Тем более школа не является производственным коллективом или труппой, так как прием поступающих производился вне соображений укомплектования определенных кадров, а по признакам персонального соответствия каждого требованиям киноискусства вообще.

Школа должна быть передана Главпрофобру, а в случае передачи в ведение Главполитпросвета школа требует реформы в производственный коллектив на основании определенных организационно-художественных заданий».

Все доказательства сводились к утверждению, что школа не только не является производственным коллективом, но и никогда им не может быть.

Мне стало ясно, что по инерции придется существовать до конца года в качестве руководителя мастерских, а потом переходить на свою профессиональную режиссерскую работу.

19 февраля были выбраны две комиссии:

Горчилину и Рождественской поручили выяснить официальное положение школы.

Гардину, Пудовкину, художнику Дид-Ладю подготовить проект реорганизации школы.

Но работа не прекращалась ни на один день. <...>

До 1 марта работа в группе не прерывалась. После этого начались съемки сцен в декорациях, законченные за три недели к 23 марта.

24 марта состоялся демонстрационный урок в присутствии членов Рабоче-крестьянской инспекции.

Я подводил итоги. Монтажные работы и склейка частей позитива началась.

В производственном отделе уже красовался именной список артистов и артисток 1-й Государственной киностудии, и среди них был десяток лучших учеников моего класса. <...>

Диспут о фильме «Серп и молот» назначался на 27 июня. <...>

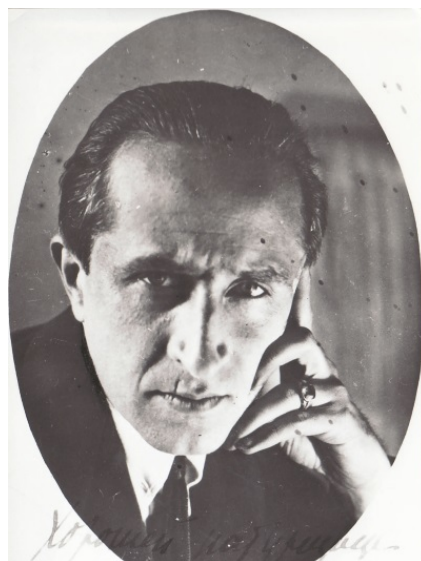
К сожалению, «критики» картины «Серп и молот», выступавшие с большим апломбом и ничтожными знаниями, пожелали только излить желчь на меня и на мастерскую постановщиков. <...>

Публикуется по книге: Гардин В. Р. Воспоминания.

Том 1. 1912–1921, М.: Госкомиздат, 1949

Лев Владимирович Кулешов

Начальные вехи



Л. В. Кулешов

1-я Государственная школа кинематографии начала свою работу в Москве с сентября 1919 года. Она десятилетия была единственной в мире и возникла как следствие Великой Октябрьской революции.

Я официально начал работать в школе 47 лет тому назад – 1 мая 1920 года – со дня съемок знаменитого «Всероссийского субботника». Но для того чтобы мой рассказ был наиболее точен, чтобы он был, так сказать, исторически обоснован, необходимо заглянуть в еще более давнее время. Я в школу пришел не только как художник и начинающий режиссер русского кино, но и как уже достаточно опытный режиссер документальной советской кинематографии.

Владимир Ильич Ленин считал хронику наиважнейшим делом, и поэтому по его личным указаниям выполнялись многие хроникальные съемки. Так, мне пришлось с оператором Тиссэ снимать боевые действия Красной Армии на колчаковском фронте, с оператором Александром Лембергом – «Вскрытие мощей Сергия Радонежского», «Ревизию ВЦИК Тверской губернии», с другими операторами – парады на Красной площади и ряд очередных повседневных съемок – как будни, так и праздники первых лет Великой Октябрьской революции.

Поэтому, когда работа 1-й Государственной школы кинематографии привлекла мое внимание, первое, на что я обратил все устремления моих таких же молодых, как и я, учеников, были хроникальные съемки.

Режиссерский и актерский факультеты в истории раннего ВГИКа неразделимы, такова была их специфика. Поэтому писать о каждом из них отдельно невозможно.

Много лет в 1-й Государственной школе кинематографии был только один факультет – актерский. На нем готовились вместе и актеры, и режиссеры, которые становились одними или другими по естественному «отбору». Да и «превратности судьбы» тоже имели значение в окончательной специализации – в определении профессионального профиля.

Самым главным для киношколы двадцатых годов было, чтобы ее преподаватели научились учить, потому что, как делать кинематограф, никому не было известно.

В дореволюционном кино (а опыт черпать больше негде было) актеры играли по «наитию свыше», «переживали»: таращили глаза, бурно вздыхали и старались выглядеть красивыми (последнее часто удавалось).

Но школы воспитания киноактера не было. Опыт Московского Художественного театра был известен немногим, а кинематографистам – чаще всего только понаслышке, да к тому же он не мог быть применен без корректив.

Весной 1920 года в школе стала постепенно устанавливаться система воспитания «кино-натурщика». Термин «натурщик» до сих пор неправильно истолковывается киноведами. Они полагают, что «натурщик» – это послушный манекен с «фотогеничной» внешностью, пешка в руках режиссера.

На самом деле все совсем не так. «Новая волна», новая школа пришла в будущий ВГИК из хроники. Опыт хроники, съемки настоящего человека, настоящих событий легли в ее основу.

Натурщик – это натуральный, естественный, такой, как в жизни, но умеющий все делать человек. Выше и современной, чем театральный актер. Таков истинный смысл этого термина. Натуральный – для нас было синонимом реалистического.

Многие из «натурщиков» стали затем известными или прославленными деятелями: киноактерами, режиссерами, сценаристами.

Мастерские или, как они тогда назывались, «лаборатории» школы работали каждая по своему методу.

Первое методологическое новшество было введено В.Р. Гардиным (директором школы, известным режиссером). Новшеством оказались черные, обитые бархатом доски, которые можно было устанавливать так, чтобы они имитировали границы кинематографического кадра. За этими досками работали актеры. Это называлось «действие в рамке». Кто-то из киноведов совсем недавно писал, будто бы Гардин рассматривал сквозь эти рамки ножки молодых девиц, но это безусловная клевета. Гардина, как и других педагогов школы, прежде всего интересовали лица и выражения глаз актеров. При полном отсутствии опыта в воспитании киноактера рамки имели определенный смысл, т. к. напоминали о специфике игры «крупным планом». Поэтому не стоит смеяться над Гардиным за использование такого «первобытного» приема.

Занятия с актером в «рамках» были непродолжительными.

В так называемой «кулешовской лаборатории» вначале для актера было обязательным участие в хронике, где он как натурщик органически включался в хроникальный фон.

Таков был наш фильм «На красном фронте», снятый оператором Петром Васильевичем Ермольевым с участием студентов Хохловой, Оболенского и Рейха. Этот агитационно-приключенческий сюжет был разыгран актерами в гуще боевых действий на Западном фронте в 1920 году. Всемерную помощь нам оказал экипаж поезда командующего Западным фронтом Тухачевского. Снимать пришлось на позитивной пленке – негативной тогда не было. Фотография, несмотря на это, получилась замечательной.

Решающим в этом также оказалось и практическое применение теории монтажа. Стала очевидной разница между специфической особенностью техники театрального актера и кинематографического. <... >

Каков был состав первых студентов киношколы, как происходили вступительные экзамены?

В первом наборе 1919 года я не участвовал, но знаю, что вначале он производился «на глазок», по эффектному виду поступающих. Состав студентов школы был пестрым: ведь школа, кроме всего, освобождала от трудовой повинности.

Прием в школу весной 1920 года, в котором я принимал активное участие, проводился уже на совершенно ином уровне, как, по существу, он проходит на актерском факультете

ВГИКа сейчас. Я бы сказал, что уровень приема был даже выше нынешнего, потому что, помимо чтения прозы и стихов, в экзамен непременно входил этюд, выявляющий физическую подготовку и ловкость абитуриента.

Так же, как и теперь, с поступающими велась беседа, которая выявляла его культуру, духовные запросы и работоспособность.

Весной 1920 года сдал экзамены в школу кинематографии Всеволод Илларионович Пудовкин. О нем так много написано почти во всех странах мира, что я вряд ли смогу добавить что-нибудь новое. Пудовкин стал классиком советского и мирового кино.

Пришел он к нам в школу из немецкого плена. Студентом-химиком он был призван на фронт Первой империалистической войны в 1914 году. Полуголодный и полураздетый, как все мы, Пудовкин учился отчаянно, иступленно. Школа тогда помещалась в двух комнатах и вела нищенское существование.

Пудовкин отлично рисовал, рассчитывал монтаж и мизансцены, играл как актер, с остервенением дрался с противниками по ходу действия. Великолепно знал бокс. Позднее на съемках не боялся выполнять самые сложные акробатические трюки (иногда разбивался!). Увлеченно часами, ночами говорил о новых путях в революционном искусстве кино.

Физическая и танцевально-ритмическая подготовка в школе была на исключительной высоте!

В съемках фильма «На красном фронте» Пудовкин не принимал участия, он в это время работал с Гардиным над агитфильмом «Серп и молот».

После возвращения со съемок «Красного фронта» мы с Оболенским и Хохловой провели съемки ряда известных всем историкам экспериментов, на которые мы каким-то чудом раздобыли пленку. Это эксперименты с «творимой земной поверхностью», создание «монтажного образа женщины», монтажная съемка танца.

Еще раньше, в 1918–1919 годах, я проделал монтажный эксперимент, названный во Франции «эффekten Кулешова».

К сожалению, пленки, на которых были запечатлены все эти эксперименты, погибли.

Эти работы доказывали творческую силу кинематографического монтажа. Их широко описывали и продолжают описывать и у нас, и в мировой кинологии (книги Дж. Лейды, Садуля, Пудовкина).

Кроме того, в школе создавались и другие теоретические работы, затем вошедшие в ряд кинохрестоматий, написана книга Л. Кулешова «Искусство кино» (вышла позже, в 1929), которая излагала азбуку теории кинематографии – построения кинокартин.

Монтажными экспериментами и первыми киносъемками школа могла заниматься только до 1921 года, так как позднее пленки для этого уже не стало. Фильм «На красном фронте» помогla снять кинофотосекция художественного подотдела МОНО на позитивной пленке. А печатался фильм на советской кустарной пленке, которую изготовлял оператор Н. Минервин при помощи каких-то чудес в своей квартире и прилегающем к нему пыльном садике. Там пленка высушивалась на деревьях.

Вообще бедность и школы, и всех кинофабрик (по-теперешнему студий) в двадцатые годы была чудовищной. В школе занятия велись только в одной комнате. «Выжила» школа благодаря энтузиазму студентов и преподавателей и тому вниманию, которое ей уделяло Советское правительство. Лучшим и ближайшим другом школы был нарком просвещения Анатолий Васильевич Луначарский.

Итак, практическая и теоретическая жизнь киношколы шла сложными путями и по разным «линиям». Постепенно вырабатывалась методология воспитания актеров, режиссеров, сценаристов.

ВГИК должен сохранить добрую память об одном из первых ректоров киношколы – сценаристе В.К. Туркине, при котором сформировалась так называемая «мастерская» (или кол-

лектив) Кулешова и была осуществлена особого вида подготовка актеров и режиссеров, так называемое «кино без пленки». При этом воспитание актеров стало настолько многогранным, что они потом легко переходили на режиссуру и овладевали даже сценарным мастерством. Начиная с 1921 года мы уже не могли раздобыть для съемок ни одного метра пленки. Вот почему тогда в стенах школы кинематографии родилось «кино без пленки». Это были как бы киноспектакли на площадке в монтажном изложении, для чего использовалась специальная система занавесей и бархатных кубов.

Следовательно, уже в 1921–1922 годах в школе был осуществлен метод «предварительных» репетиций, по которому много позднее я снял «Великого утешителя», а Герасимов – «Молодую гвардию». Эти киноспектакли явились прообразами теперешних вгиковских экзаменов по актерскому мастерству.

В «кино без пленки» принимали участие студенты нашей «лаборатории»: Комаров, Подобед, Пудовкин, Рейх, Хохлова, Фогель. Чекулаева, Лопатина и др.

Часто нам приходилось выезжать на «приработки» с отдельными номерами наших показательных вечеров.

Но «кино без пленки» нас не удовлетворяло, и мы хотели снимать настоящие фильмы на настоящую пленку. Начали добиваться. Готовились. А студии были разрушены. Я помню свое посещение одной из них в 1920 году: развалины, стол и занесенная снегом пишущая машинка с невынутым листом бумаги.

Но к 1923 году студии (или, как тогда говорили, кинофабрики) постепенно восстанавливались, конечно, нищенски и примитивно. Мы с жадностью стали фотографировать друг друга. Снимали различные фотоэтюды, из которых сложился потом фотоальбом «лаборатории Кулешова». Небольшая часть этого альбома сохранилась, а часть разошлась по журналам.

Коллектив наш пополнялся: в него вошли Галаджев, Барнет, Свешников (о котором надо было бы рассказать особо: это был образец революционного киноработника), Столпер, Инкижинов, Доллер, Авербах. А в классы В.С. Ильина были приняты Широков, Васильчиков, Гендельштейн, Файт, Червяков и др. С 1920 года уже учились в школе Нина Шатерникова и Галина Кравченко.

Я ранее упомянул о славном деятеле, студенте и ректоре школы, старом большевике А.И. Горчилине, принятом в школу еще в 1919 году. Это был замечательный человек!

С.М. Эйзенштейн тоже (правда только 3 месяца) посещал наш «коллектив». Он почти ежедневно, с превеликим усердием, разрабатывал массовые сцены (на бумаге, конечно!). Вот почему массовые сцены «Стачки» и «Луча смерти» имеют нечто общее. Конечно, мы не можем считать Эйзенштейна нашим учеником. Он пришел в школу получить только необходимые сведения о кино. Здесь уместно вспомнить утверждение самого Сергея Михайловича: «Кинорежиссером может быть всякий, только одному надо учиться два года, а другому двести лет». Эйзенштейн даже эту норму перевыполнил.

Нас познакомил с Эйзенштейном, кажется, Оболенский. Он встретился с Сергеем Михайловичем в театре Мейерхольда. Оболенский учил Эйзенштейна чечетке (или, наоборот, Эйзенштейн учил чечетке Оболенского – не помню). Оболенский рассказывал ему о кино, о великом значении монтажа, о нашей школе. У Оболенского сохранился альбом репродукций Домье, который ему подарил Сергей Михайлович с надписью: «Ученику и другу Леониду Оболенскому, соблазнившему меня на кино».

Чему выучивались студенты киношколы в нашей «кинолаборатории»?

Прежде всего кинематографическому мастерству (временно без пленки), дисциплине, любви к труду.

Наш «коллектив» сделал в двадцатых годах три профессиональных картины на 3-й и 1-й кинофабриках Совкино.

Это были фильмы «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» (1924), «Луч смерти» (1925) и «По закону» (1926).

После фильма «По закону» многие студенты школы и окончившие ее вышли в самостоятельную режиссуру или снимались как киноактеры на разных киностудиях. Мы помогли сделать первые шаги на производстве Пудовкину. Я, как теперь говорят, «курировал» начало его работы над «Механикой головного мозга», ездил с ним к академику Павлову.

А Пудовкин с этого времени начал свою многолетнюю дружную творческую работу с одним из теперь уже классиков операторского мастерства Анатолием Дмитриевичем Головней, который до этого был учеником и вторым оператором на фильме «Луч смерти» у А.А. Левицкого – пионера русской кинематографии.

Почти одновременно с Пудовкиным начал свою самостоятельную режиссерскую работу Борис Барнет, постановщик известного фильма «Девушка с коробкой» и знаменитой «Окраины».

Не стоит рассказывать о первых трех фильмах нашего коллектива – о них достаточно написано и у нас, и за рубежом. Фильмы снимались на еще нищенских студиях в невероятно трудных условиях, но они ни в чем не уступали лучшей зарубежной продукции, а во многом превосходили ее. Эти фильмы раз и навсегда покончили с «салонно-психологической» кинематографией и прочно утвердили монтаж как основное и специфическое средство художественной выразительности в кинематографе.

1-я Государственная школа кинематографии принесла всему миру новое киноискусство. Деятельность и слава Пудовкина лучшее тому доказательство.

Сергей Михайлович Эйзенштейн также испытывал влияние нашей школы: Эйзенштейн (все-таки) учился и у нас, а мы потом всю жизнь учились у Эйзенштейна. С его приходом в ГТК как преподавателя начался новый замечательный этап ее развития. Было заложено основание подлинной кинематографической науки и мировой славы советской кинематографии.

Традиции 1-й Государственной школы кинематографии в дальнейшем были развиты в ГТК, ГИКе и по сегодняшний день продолжают существовать во ВГИКе.

В ГТК режиссерский и актерский факультеты стали существовать параллельно.

Начали функционировать индивидуальные режиссерские мастерские. Вначале это были мастерские С. Эйзенштейна, А. Роома и Л. Кулешова. Студенты выбирали мастерскую по своему желанию. Съемкой учебных работ здесь руководил классик операторского мастерства А. А. Левицкий. Позднее и в ГТК, и на режиссерском факультете ГИКа, и на повышенных курсах «типа академии» при ВГИКе режиссерская мастерская была единой. Первые три года в ней курс «Основ кинорежиссуры» читал Кулешов, а за ним курс «Теории режиссуры» (последние два года обучения) – Эйзенштейн. Кроме того, Кулешов, Эйзенштейн, Хохлова, Оболенский, Скворцов (последний с 1937 года) вели и совместное преподавание на всех курсах, лекции Эйзенштейна составляют значительную часть его теоретического наследия, их стенограммы вошли в собрание его сочинений и известны теперь всему кинематографическому миру. Учебник Л. Кулешова «Основы кинорежиссуры», изданный у нас с предисловием Эйзенштейна в 1940 году, переведен на многие иностранные языки. У автора есть японское издание книги, аргентинское, кубинское, два разных китайских издания, чехословацкое (на ротаторе с иллюстрациями), фрагменты на французском языке в специальном киножурнале «Техник синема». Известно, что существуют и другие издания.

Кафедрой режиссуры в ГТК и ВГИКе попеременно заведовали Эйзенштейн и Кулешов. Коллектив кафедры создал методологию обучения кинорежиссеров. Актеров же начали обучать по системе Станиславского. С этой целью во ВГИК был приглашен актер МХАТа М.Н. Кедров. Причем все мы – Эйзенштейн, Хохлова, Кулешов, Оболенский, Скворцов – посещали его занятия в качестве «вольнослушателей». Затем основным преподавателем «системы Станиславского» во ВГИКе стала Е.С. Телешева, ближайший друг и помощник Эйзенштейна.

На кафедре режиссуры под руководством Эйзенштейна была разработана первая программа преподавания кинорежиссуры. Эта работа была коллективной, но главная роль в ней принадлежала Эйзенштейну.

Исключительный интерес представляли собой лекции Эйзенштейна о мизансценах и учебные работы в этой области наших студентов. Великолепно также делали студенты рисованные раскадровки своих режиссерских этюдов и сценариев. И понятно. В этом деле было чему поучиться у Эйзенштейна! Ведь он сам был блестящим рисовальщиком, и его зарисовки к фильмам и раскадровки (вместе с другой его графикой) прославились почти во всем мире.

К сожалению, в послевоенные годы этот эйзенштейновский метод обучения и подготовки фильмов находит все меньше и меньше приверженцев. А жаль! Изобразительная культура и монтаж интересны и современному кинематографу.

Заслуживает внимания методология проведения вступительных экзаменов, разработанная кафедрой кинорежиссуры. Эта методология осталась действительной и по настоящее время. Абитуриентов допускали к конкурсу по домашним работам: зарисовкам, рассказам, фотографиям.

Главным во вступительных экзаменах являлась беседа с абитуриентом. Кроме того, абитуриенты делали творческую письменную работу, а потом сдавали общеобразовательные экзамены. Главная задача бесед с поступающим сводилась к выявлению у него общей культуры, наблюдательности, режиссерского (психологического и изобразительного) видения и, наконец, гражданственности и политического кругозора. В целях выявления общей культуры абитуриенту задавались самые разнообразные вопросы из области литературы, живописи, скульптуры, музыки, современной науки и техники. Больше всего обращалось внимания на знание классического наследия. Абитуриенту показывались репродукции классических русских, иностранных и советских картин. Его просили рассказать их содержание, определить характер, вскрыть их идейную сущность.

Проверялись также его актерские способности. Во времена Эйзенштейна абитуриенту давались два картонных угольника, которыми он должен был раскадрировать живописную картину по ее монтажным деталям как бы во временной последовательности вскрыть ее смысл. В последнее время от этого полезнейшего задания, выявляющего «кинематографическое видение», отказались. Мы считаем это неправильным.

Многолетний опыт показал, что с периферии, даже из самых (глухих) мест, где нет ни музеев, ни библиотек, часто приезжали молодые люди, подготовленные гораздо серьезнее и лучше, чем жители крупных городов. Музеи чаще всего хорошо знают именно «провинциалы».

Кинематографических знаний при поступлении во ВГИК совершенно не требовалось, т. к. оказалось, что абитуриенты большей частью бывают «испорчены» примитивным знанием кинопроизводства и их «переучить» потом бывает очень трудно. Поэтому мы и сейчас не любим, когда к нам поступают работники кино и телевидения. Представление об искусстве кино, как правило, у них бывает шаблонным и примитивным, при вредном и ненужном апломбе.



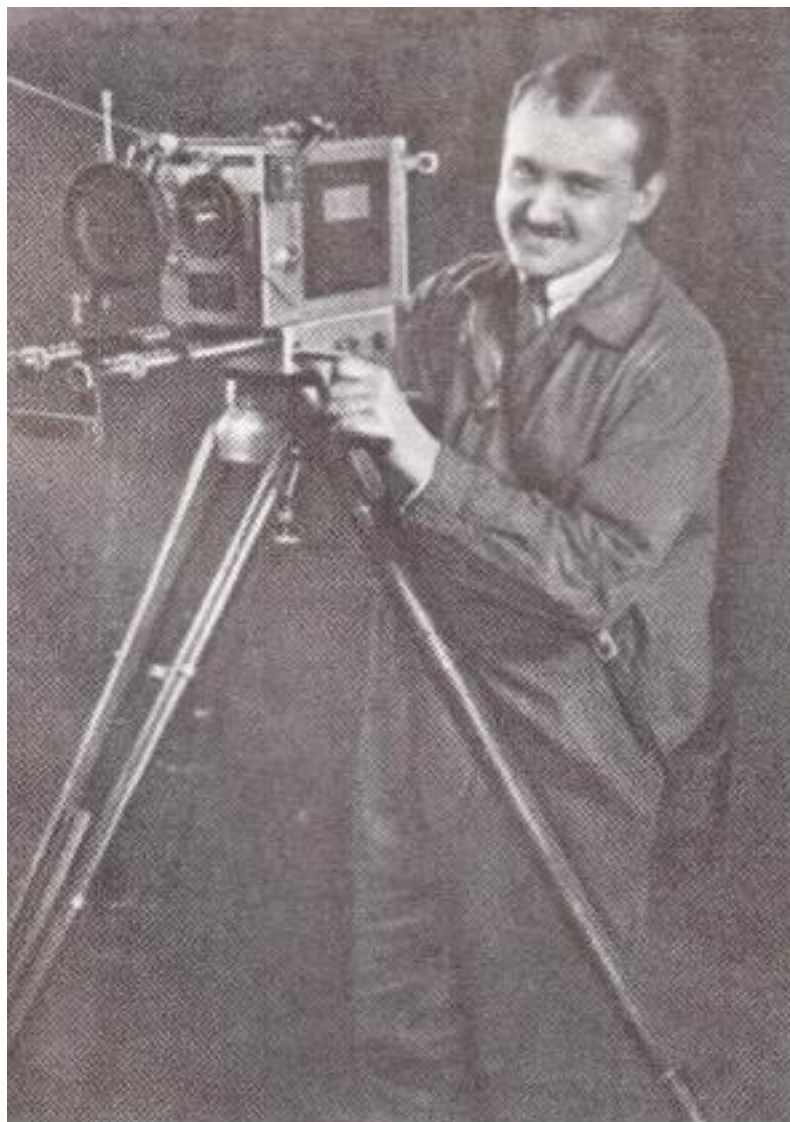
Здание киношколы в бывшем ресторане «Яр» (ныне гостиница «Советская»)



Э. К. Тиссэ



Афиша о показе работ учащихся киношколы в Доме союзов



Ю. А. Желябужский



А. Н. Москвин



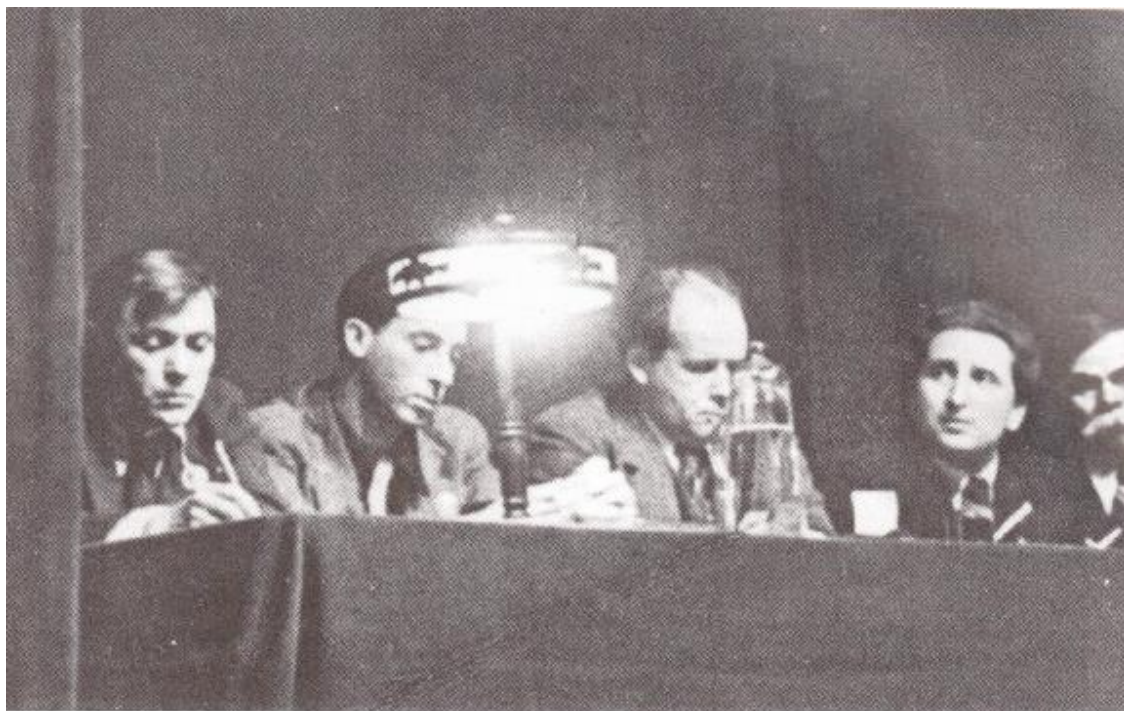
С. М. Эйзенштейн на занятиях со студентами



С. М. Эйзенштейн на занятиях со студентами



С. М. Эйзенштейн на занятиях со студентами



Б.П. Чирков, Г.М. Козинцев, С.М. Эйзенштейн, А.К. Крук, А.П. Чистяков на обсуждении во ВГИКе фильма «Юность Максима»



К.М. Венц



А.Н. Москвин

Некоторые наши бывшие ученики стали знамениты, получали и получают всевозможные почетные премии на международных и советских кинофестивалях. Таких много и среди режиссеров и среди актеров. Но, разумеется, наряду с нашими достижениями в этой области мы имели и много недостатков; не всегда наш выбор абитуриентов бывал правильным: некоторые вначале обучаются с трудом, а впоследствии становятся замечательными режиссерами и актерами, а некоторые, наоборот, «блистая» на первых курсах, «увядают» на последних. И хотя во ВГИКе работать трудно, потому что мы занимались всегда и продолжаем заниматься индивидуально с каждым студентом, как говорят, готовим их «штучно», вне ВГИКа для автора этой статьи и для большинства других педагогов нет жизни. На наших глазах создалась научная теория и практика подготовки режиссеров и актеров для кинематографа. Теперь во ВГИКе мы учим не только представителей всех советских национальностей, но и многих иностранных студентов из социалистических и капиталистических стран Европы, Америки, Азии, развивающихся стран Африки. Среди выпускников ВГИКа – бывшие ученики Эйзенштейна: киновед с мировым именем американец Джей Лейда, работающий в ГДР; англичанин, теперь профессор Иллинойского университета в США Герберт Маршалл и другие.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.