

Владимир Забродин

ОПЫТЫ КОНКРЕТНОГО КИНОВЕДЕНИЯ

2013
Москва
ВГИК

Владимир Забродин

Опыты конкретного киноведения

«ВГИК»

2013

УДК 778.5.01+778.5с/р(092)1+778.5с/р(09)"1920-е гг."
ББК 85.37

Забродин В. В.

Опыты конкретного киноведения / В. В. Забродин — «ВГИК»,
2013

ISBN 978-5-87149-147-8

В книге анализируются аспекты исследовательской деятельности, сопряженные с поиском авторов статей, ранее опубликованных в разных изданиях или обнаруженных в архивах. Автор предлагает различные методики определения авторства, датировки документов, раскрытия псевдонимов и пр. Особое внимание уделено литературным работам С. М. Эйзенштейна. Работа предназначена студентам гуманитарных факультетов ВГИК.

УДК 778.5.01+778.5с/р(092)1+778.5с/р(09)"1920-е гг."

ББК 85.37

ISBN 978-5-87149-147-8

© Забродин В. В., 2013

© ВГИК, 2013

Содержание

Вступление	5
I	7
Незамеченная статья Родченко	9
Роман Гуль в «Советском экране»	13
Три эр	18
Конец ознакомительного фрагмента.	20

Владимир Забродин

Опыты конкретного киноведения

Вступление

В исследовательской работе приходится подчас решать какую-либо конкретную задачу: раскрывать псевдоним, определять автора обнаруженного в архиве текста или материала, опубликованного без подписи, дату написания рукописи или статьи, уточнять объем рукописи и, как это ни покажется странным, опубликованной статьи и др. Назовем эту деятельность *конкретным* киноведением.

В данной книге объединены сделанные в разное время атрибуции печатных и рукописных текстов, посвященных кино или написанных кинематографистами.

В первом разделе – сравнительно скромном по объему – представлены публикации из журнала «Киноведческие записки». Статья А. Родченко о художнике С. Козловском готовилась в свое время к републикации. Она должна была появиться в сборнике материалов для предполагавшейся выставки в Музее кино, которую курировала И. Коккинаки. Выставка, к сожалению, не состоялась. Полный текст статьи (и ее заголовок) был напечатан в журнале.

Атрибуция корреспонденции о фильме «Безрадостный переулочек» сделана в процессе работы над немецким номером журнала «Киноведческие записки» (№ 58). В поисках неизвестного материала я вспомнил о работах в журнале «Советский экран» писателя-эмигранта Романа Гуля.

Третья появилась в ответ на просьбу редакции подготовить что-нибудь интересное: решили, что нужно сделать атрибуцию трех материалов из журнала «Советский экран» ранних лет (остановились на 1925 годе), чьи псевдонимы начинались на одну букву. Все это можно было квалифицировать как цирковой номер. В результате родилась публикация «Три эр».

Во втором разделе собраны материалы, связанные с литературной деятельностью Сергея Михайловича Эйзенштейна. Попытке систематической работы по атрибуции текстов режиссера предшествовало важное событие. Как-то мне позвонил главный редактор «Киноведческих записок» Александр Степанович Трошин, который вел семинар «Blowup» во ВГИКе, и попросил выступить. До лекции оставалось два дня. Я предложил тему «Киноведение как точная наука», где предлагал рассмотреть атрибуцию текстов. Начиная выступление, я пустился в импровизацию по поводу автобиографических мотивов в ранних работах авторов и увлекся объяснением первого самостоятельного спектакля Эйзенштейна «Мудрец» (по А. Н. Островскому). Анализируя пьесу и ее главного героя Глумова, я пытался показать, что молодой Сергей Михайлович во многом играет роль двойника Глумова. К этому времени мне уже было кое-что известно о его совместных работах с деятелями искусства, занимавших самые разные позиции: от консервативных (Плетнев – глава Пролеткульта, с которым он писал пьесы) вплоть до самых радикальных (Мейерхольд как театральный режиссер и Б. Арватов как теоретик ликвидации театра). В лекции я развивал идею насущности поиска новых текстов Эйзенштейна, которые бы подтвердили эту рабочую гипотезу.

Атрибуции текстов режиссера, обнаруженные документы из его архива, анализ публикаций в прессе (как подписанных псевдонимами, так и анонимных) заняли несколько последующих лет. Гипотеза о сходстве Эйзенштейна с героем его спектакля не встретила, насколько я помню, большого энтузиазма аудитории. Однако, думается, она позволила найти достаточно убедительные аргументы в дальнейших поисках в самых разных направлениях. Итог этой работы и представлен во второй части рукописи.

В третьем разделе предлагается иной вариант *конкретного* исследования: уже не литературного текста, а одного из важнейших событий в творческой жизни Эйзенштейна. В статье «Записка Райх» устанавливается как время разрыва Мейерхольда с его учеником, так и обстоятельства этого драматического для ученика изгнания из учебного заведения Мастера. Думается, важно понять, опираясь на сумму документов, что же произошло в январе 1924 года между Всеволодом Эмильевичем и Сергеем Михайловичем, поскольку до сих пор об этом разрыве судят по мистифицированным версиям событий, предложенным как самим Эйзенштейном, так и его биографами.

Хотелось бы надеяться, что опыты конкретной аналитической работы автора встретят понимание у тех, кто с ними ознакомится. И в заключение: мы питаем надежду, что эти опыты окажутся небесполезны для других пытливых исследователей в их плодотворных трудах.

I



НОВЫЕ ПУТИ

(По поводу картины „Стачка“)



„Стачка“. Рабочий момент



Режиссер С. М. Эйзенштейн

„Стачка“ привлекает и продолжает привлекать наше внимание не только потому, что выразилась обывательски, это — хорошая картина.

Важно и ценно другое — здесь впервые замечены новые пути советского кино, новые методы и смелая своеобразная установка режиссерской, операторской и актерской работы.

Режиссер подошел к своей работе, так сказать, диалектически: считая, что смелые художественные построения могут быть оправданы аспору цели, он шел от заданной цели, разрешая каждое из них в соответствующем художественном плане и сохраняя в то же время единое идейное целеустремление. В этой работе самые разнообразные стили художественно-постановочной работы не только уживаются, но сживаются, органически сращиваются.

Приведенная от театра символика отдельных моментов (конеч 3-ей части — замедленное движение колеса), глубокий реализм массовки, эксцентрически поданные сцены-темы, введение которых в картину является своего рода сюжетной эксцентрикой; наконец, чисто кинематографическая трагичность построения всей вещи — все это крепко спаяно, приложено, почти что слито.

Найдена новая форма работы, выходящая к жизни привычным подходом к новому смыслу и характеру происходящего. И вот это — то и ценно.

Дальнейшее совершенствование этой формы должно привести нас к тому, что создаст новое художественное хроника (героическая, романтическая, трагическая) станет своеобразным, может быть неподражаемым (благодаря вымышленности массовым действиям) стилем наших советских постановок.

Режиссер знал, чего он хочет. Из силу этого все почувствовали прилики бодрости: оператор нашел изумительные краски и блики для того, чтобы подчеркнуть то, что стало немим для него при постановке данной сцены; актеры покорно смешались с толпой, организуя ее и превращая тем самым в „массового актера“, самым обыкновенные вещи стали значительней и интересней, заиграли в общей одушевленной системе.

Следует — мы констатируем — сделать поворотный этап в советской кинематографии; подлинное значение его будет учтено, может быть не сегодня, а несколько позже, когда мы убедимся в том, что эта новая форма есть в то же время и новое содержание, так как в нее легко и удобно помещается все своеобразное той коммунистической установки всех элементов общности и быта, которые никак не хотят и не могут уложиться в формы „старого доброго искусства“.

Ю. Раст.



Администрацию вывозит на тачке (кадр из картины „Стачка“)

Незамеченная статья Родченко

Журнал «Советское кино» (орган Главполитпросвета при Наркомпросе) выходил в течение трех лет – с 1926 по 1928 гг.: в 1926-м – 6 книг журнала (№№ 1, 2, 3, 4–5, 6–7, 8), в 1927-м – 7 (№№ 1, 2, 3, 4, 5–6, 7, 8–9) и в 1928-м – 2 (№№ 1, 2–3). Во всех номерах, кроме № 3 за 1926 год, публиковались работы Александра Михайловича Родченко: либо плакаты к фильмам, либо фотомонтажи, либо авторские фотографии, либо кадры из фильмов, декорации к которым исполнял художник, – «Ваша знакомая», «Москва в Октябре», «Альбидум», «Кукла с миллионами». В № 5–6 за 1927 год опубликована статья «Художник и “материальная среда” в игровой фильме», иллюстрированная 13 авторскими фотографиями. Это своего рода декларация художника-конструктивиста, формулирование эстетически рационального построения нового производственного (редакция) и бытового (комната репортера-нотовца) интерьеров в фильме Льва Кулешова «Ваша знакомая». На эту статью ссылаются все биографы Александра Родченко, в частности Л. Волков-Ланнит и А. Лаврентьев. Она была перепечатана в одномомнике литературного наследия художника в 1982 году.

Между тем в № 8–9 за 1927 год была опубликована еще одна статья Родченко, до сих пор не привлекавшая внимания исследователей и не замеченная биографами. Думается, что и сама статья, и обстоятельства ее появления представляют определенный интерес.

Это портрет художника-традиционалиста С. В. Козловского, одного из известных кино-профессионалов, написанный художником-авангардистом, сторонником крайних новаций. Поводом для портретирования, по всей видимости, явилась совместная работа на фильме «Кукла с миллионами» (реж. С. Комаров). Пафос статьи – правильный выбор позиции – инженерия, конструкторство – в мире художественного творчества. Чрезвычайно симптоматичен сам заголовок статьи: «М-Р. 80x100. С-Ж», что расшифровывается как «Межрабпом-Русь», т. е. название кинофабрики, размеры декорационного щита в сантиметрах и, наконец, серия выпуска, студийная нумерация щита. Видимо, эта статья Александра Родченко выпадала из поля зрения именно из-за своего необычного заголовка. Кроме того, она чрезвычайно неудачно расположена на журнальном развороте – следом за материалом «Художник в кино. Беседы с художником С. В. Козловским, автором фундусной системы декораций в советском кинопроизводстве» – и набрана мелким шрифтом, так что создается впечатление, что это комментарий к основному материалу.

На развороте помещены также шесть фотографий процесса сборки узлов декораций из фундусных щитов, автором которых, видимо, является А. М. Родченко.

М-Р. 80x100. С-Ж

Кинофабрика не должна иметь в основе своей организации вид индивидуальных мастерских.

Цехи кинофабрики надо строить производственно замкнуто. Никто не может вмешиваться в работу разных цехов.

Работая в кино, я строил на всех фабриках Совкино и всегда думал, а где же фабрика?

Стоит осветительная аппаратура...

Стоит «Белл Хауэлл»...

Стоят трансформаторы...

Работают хорошие плотники...

Работают хорошие маляры...

Печатные машины и пр. ...

А остальное почти театр. Сплетни. Самовлюбленность. «Генинизм». Ненависть. Кустарщина. Строят, ломают и выбрасывают. Никакой системы, никакой экономии, никакого накопления.

И вот в МежрабпOME я столкнулся с Козловским.

Этот, действительно, устроил цех декораций.

Тут система, экономия, учет. Фундусная система. Щиты в сантиметрах, где на каждом сзади стоит трафаретом размер 80x100 и «М.Р.» С. Ж. Струбцины, чтобы не портить щитов. Прагикабли всех размеров. Спуски для лестниц тоже. Ступени, арки, колонны любых размеров и т. д.

Фотоальбом дверей, окон и других деталей.

Колера краски под номерами и заказываются бочками на краскотерочном заводе.

Козловский – это не свободный художник, это инженер фабрики, конструктор фабрики.

Таких людей, как Козловский, нужно иметь во всех цехах кинофабрики.

А. Родченко

Лучший комментарий к статье, по точности понимания ситуации, в которой оказались левые художники, содержится в дневниках Варвары Федоровны Степановой, жены и соратницы Александра Михайловича Родченко, художника-оформителя журнала «Советское кино». Ее записи 1927–1928 гг. опубликованы в книге: *Варвара Степанова. Человек не может жить без чуда. Письма. Поэтические опыты. Записки художницы.* (М.: Сфера, 1994).

Запись 23 ноября 1928 года говорит о колебаниях Александра Родченко между работой в кино и театре, куда он и ушел в конце 20-х годов, оформив сначала пьесу А. Глебова «Инга», а затем «Клопа» В. Маяковского и ряд других спектаклей.

Я говорила с Родченко на днях, что как это так тянется его вхождение в кино уже года три, и он еще категорически не знает, браться ли ему за все те кинопредложения, которые ему делаются в последнее время. Попробовал он работать художником, но это его ни в какой мере не удовлетворило; сейчас Хохлова предлагает ему сорежиссерство; Жемчужный звал ассистентом на «Москву», Л. Брик предлагает быть оператором в новой картине; М. Кауфман уже давно и сейчас опять говорит о совместной работе по мультипликации... но Родченко от всех отнекивается под всякими предлогами и в результате даже пошел ставить декорации Терешковичу в театр Революции.

Во всем этом, видимо, кроется упорство Родченко выдержать, выждать такой более самостоятельной работы, где уж можно было бы действительно показать опять какой-то новый шаг, какое-то поле открыть для борьбы. Мне это пришло на ум, когда я подыскивала материал для его книги. Так было с его фотомонтажем, так было и с фотографией, где он не только просто противопоставил ее живописи, но и в самой фотографии поднял борьбу за новую установку.

Поэтому он, видимо, не делает ошибки, отказываясь сейчас временно от киноработы или скорее не отказываясь от нее, а будучи очень разборчивым в выборе (С. 254).

Наконец, запись 25 ноября 1928 года. Завершая изложение большого разговора в редакции «Нового ЛЕФа» после выхода из журнала В. В. Маяковского и программного выступления О. Брика о необходимости прекращения журнала, Варвара Федоровна так комментирует ситуацию:

Один вопрос во всем этом неясен, скорее совсем не поставлен во всей его сложной серьезности, – как обойти ловушки производства в смысле записывания в него и возможной утери границ уступок.

С одной стороны, по Брику выходит, что нужны такие люди, как Леонидов в Межрабпومه – сценарист, который делает в любой срок нужный и законченный для производства сценарий, но не имеет никакой выдумки; с другой стороны, Брик в последнее время берет под сомнение работу Козловского – художника в Межрабпومه – который точно так же, как Леонидов – сценарии, может в любой срок ставить любое количество декораций и владеет всей технической стороной этого дела.

Так, Козловского он противопоставляет Егорову – художнику, который будто бы делает что-то новое всегда. Егоров – это ужасный бессмысленный художник с разворотом разных безвкусных стильных зал и с привкусом декадентских и всяких «новеньких» уклончиков-стилизаций.

Как все это совместить – здесь явный разрыв. Нельзя брать за основу среднее мнение в требовании красоты и отгородить целый круг вещей, оформление которых будешь расценивать менее требовательно, будешь считать, что рамочки и узорчики можно делать на коробке для конфет кому попало, декорации в кино ставить второстепенному художнику.

Нельзя делать такого противопоставления, что Рабинович не годится, потому что он работает с налету, не зная кино и не желая его знать, а Егоров вот может по-настоящему ставить...

Не в этом проблема, а в том, чтобы лучшего художника заставить работать производственно, проявив известную внимательность к его ошибкам в отношении к производству (С. 257).

Надо заметить, что Олег Леонидов был упомянут Бриком не случайно: он был сценаристом юбилейного фильма Бориса Барнета «Москва в Октябре», и он же вместе с Федором Оцепом, скоро ставшим эмигрантом, написал сценарий развлекательного фильма «Кукла с миллионами». На обеих картинах работал и А. М. Родченко как художник (на второй, как мы помним, именно с С. Козловским). Так что Брик со всей остротой поставил перед А. М. Родченко проблему возвращения назад... к Егорову (невольное пародирование лозунга, выдвинутого А. В. Луначарским в начале 20-х годов «Назад к Островскому»), вовсе неприемлемого для таких художников, как А. М. Родченко и В. Ф. Степанова.

Но что же предлагает объективное положение вещей? Продолжим свидетельство 1928 года:

Это величайшая ошибка – поддерживать в производстве того, кто быстрее может подладиться к существующим в производстве традициям, идти на всё – только не на разрыв с традицией.

Традиция в производстве знаменует собой полное пренебрежение и нежелание заинтересоваться спросом потребителя, заняться ростом и воспитанием этого спроса.

Здесь есть опасность совсем вышелушиться и полная возможность работать не от действительных потребителей, а от своего собственного индивидуального требования... где проверка массовой необходимости и потребности?!

При нашем огромном пожирании больших количеств в разных отраслях, очень трудно ориентироваться в отношении потребителя: он заглатывает абсолютно всё, не успевая усвоить, что проглотил. И так

как такое явление экономически устойчивый факт, дающий возможность развития производства, не хочет и производство противиться, повышать свое качество; оно интересуется только временем выпуска наивозможно большего количества...

Масштаб количества потребления растет непропорционально размерам роста производства, и создается впечатление, что потребитель недоволен и вообще о нем даже и думать не надо, мы имеем достаточно средств подчинить его себе.

На этой почве случайности в выборе имеют огромный процент, это даже не организованный вкус руководителя; культура организованного вкуса при создавшемся положении совсем потеряна, мы имеем взамен этого клубок вкусов всех соприкасающихся в какой бы то ни было форме с руководящей верхушкой производства.

Только благодаря этой случайности мы и имеем возможность проводить свои предложения: все возможно, нет ничего такого, чего было бы абсолютно нельзя...» (С. 257–258).

Между тем процент «случайностей» в жизни страны в это время стремительно убывал. Работа Александра Родченко в кино складывалась следующим образом:

в августе 1930 года он пытался дебютировать в кино как режиссер, начал съемки культурфильма «Химизация леса» (по сценарию О. Брика). Этот проект не был доведен до конца.

В 1931 году вышел фильм Виталия Жемчужного «Кем быть?» (по стихотворению В. В. Маяковского), адресованный детям. Художником картины был Александр Родченко.

Более в кино он не работал.

«М-Р. 80x100. С-Ж» стала последней публикацией Александра Родченко о кино. С закрытием «Нового ЛЕФа» он потерял трибуну и как теоретик фотографии. Он получил право печатать статьи о фотоискусстве только в 1936 году, опубликовав в журнале «Советское фото» (№ 5–6) статью «Перестройка художника» об опыте трехлетней работы в качестве фото-корреспондента на строительстве Беломоро-Балтийского канала.

Перестроила крайнего новатора отнюдь не кинофабрика, а сама жизнь...

Роман Гуль в «Советском экране»

Русский писатель Роман ГУЛЬ (1896–1986) написал о Германии две книги: «Жизнь на фукса́» вышла в 1927 году в Советском Союзе, события ее охватывают 1919–1926 годы; «Россия в Германии» – первый том автобиографической трилогии «Я унес Россию. Апология эмиграции» – вышла в Нью-Йорке в 1980 году, повествование в ней завершается сентябрем 1933-го, когда семья Гулей уезжает во Францию после кратковременного пребывания писателя в гитлеровском концентрационном лагере.

За последние годы многие книги Романа Гуля снова стали доступны отечественному читателю. Переиздана и «Жизнь на фукса́», в свое время изъятая из библиотек и покоившаяся в спецхране. Наконец, в 2001 году в московском издательстве «БСГ-Пресс» опубликована и автобиографическая трилогия – рассказ о жизни в Германии, Франции и Соединенных Штатах Америки.

Однако до сих пор не введены в киноведческий оборот журналистские работы Романа Гуля. Между тем в 1925–1927 гг. он систематически выступал в советских киноизданиях, сообщая из Берлина, в то время еще остававшегося «столицей русского Зарубежья», последние новости киножизни. Правда, следует упомянуть единственную републикацию: журнал «Читальный зал» (№ 2, 1995/96. С. 161) поместил в подборке о том, как виделось в 20-е годы будущее кино, корреспонденцию Гуля о киновыставке в Берлине, опубликованную в «Киногазете» (1925, 20 октября).

В № 58 «Киноведческих записок» вниманию читателей было предложено восемь работ Романа Гуля, напечатанных в журнале «Советский экран». В приложении помещен один репортаж, подписанный легко раскрываемым псевдонимом.

Думается, извлечь эти тексты из запылившихся подшивок популярного когда-то журнала следует по двум причинам.

Во-первых, эти «кинофельетоны», «письма из Берлина» не просто профессионально сработаны, но достаточно интересны и сегодня. Если сравнивать их (свидетельства с места событий) с корреспонденциями и книгами советских авторов: «По германской кинематографии» Н. Лебедева (М., 1924), «Киноиндустрия Германии» В. Ерофеева (М., 1926), «Кино в Германии» Н. Анощенко (М., 1927), – бывавших в Германии наездами, то нельзя не отдать предпочтение текстам Гуля. Он и литератором был профессиональным, а на жизнь Германии смотрел без оглядки на «прекрасное далеко». Потому и происходящее на экране описано точно и на перспективу. Да и то, что происходит за стенами кинотеатров, изложено трезво, без иллюзий и без праздного «разоблачительства».

Причина, по которой эти живые свидетельства очевидца выпали из поля зрения отечественных киноведов, проста – мало того, что Гуль был эмигрантом, так с начала 30-х годов его можно уже назвать и «антисоветчиком». Коллективизация окончательно избавила его от увлечения «сменовеховством».

Во-вторых, эти тексты, как и книга «Жизнь на фукса́», – яркое свидетельство настроений части эмиграции, которая поверила в длительность и плодотворность нэпа, в возможность демократических перемен в стране Советов и готовилась к возвращению в новую Россию. Публикации Гуля в «Советском экране» (впрочем, как и в других советских изданиях) и выход на родине «Жизни на фукса́» можно расценить как своего рода просьбу о въездной визе. Здесь напрашивается сопоставление со знаменитой книгой Виктора Шкловского «Zoo, или Письма не о любви, или Третья Элоиза». Та книга, вышедшая в Берлине в 1923 году, кончалась как раз письмом во ВЦИК, где автор просил о возвращении домой.

В этом отношении характерны точки зрения на происходящее на экране – солидарность Гуля не с «киноспецом», а рядовым зрителем из «рабочего дешевого» кинотеатра, его неодно-

кратно высказанные заботы о том, какой должна быть «наша советская картина». Заслуживает внимания и беспощадная ирония как по поводу разного рода киноподелок на темы русской жизни (в том числе и революции), так и в адрес фильмов, искажающих историю применительно к политической и ура-националистической злобе дня.

Многие оценки Гуля и отдельных фильмов, и социально-политических тенденций, и психологических ожиданий разных зрительских слоев позднее нашли свое подтверждение в такой книге, как «От Калигари до Гитлера» Зигфрида Кракауэра.

Надо заметить, что работы Гуля о кино показательны и еще в одном отношении. Они свидетельствуют об интересе к кино представителей традиционных искусств и позволяют проследить процесс влияния кино на становление нового художественного видения. Работа писателя в киножурналистике оставила следы и в собственно литературном творчестве. И речь здесь не только о том, что какие-то корреспонденции в Москву (к примеру, описание «кинорайонов Берлина») послужили основой фрагментов литературного произведения (главка «Четыре Берлина» части «Жизни и смерти» книги «Жизнь на фукса»). И не только о том, что киноактеры и киномаки становятся своего рода новыми мифологическими персонажами, образами некоего универсального художественного языка. Так, например, Роман Гуль описывает появление на литературном вечере Сергея Есенина и Айседоры Дункан, – и неожиданно рассказ перебивается следующим пассажем:

Коэффициент счастливого брака узнается, когда муж и жена идут рядом. Однажды я видел, как шел с женой киностар Конрад Фейдт. Фейдт очень высок, очень худ. Похож на две перекрещенные кости – рост и плечи. На экране его видели многие. Жена его красавица. Она торопилась за ним. Он шел быстро. Она хотела положить ему руку на плечо. И не могла. Не успевала. Так он и ушел вперед (Цит. по кн.: Белое движение: начало и конец. М.: Московский рабочий. 1990. С. 451).

Гуль писал в Москву о фильме «Кабинет доктора Калигари». Но тогда он даже не упомянул об актерах. Здесь же в описании облика Конрада Фейдта словно проступает его знаменитый персонаж – сомнамбула Чезаре. И затем в повествование словно вклеивается кусок кино-сценария, как они тогда писались: короткие фразы-действия.

Но само вторжение в рассказ «киноstars» как бы пародирует аналогичный прием вторжения в действия гомеровских героев олимпийских богов и предсказывает несчастливый исход очередного брака Есенина.

Кино в 20-е годы становится настолько значимым в культурном отношении, что его технология, его поэтика начинают изменять видение мира. Симптоматично, как начинается «Жизнь на фукса». Вот первые строки «от автора»:

Рисунок сегодняшнего дня подобен съемке «крупным планом». В литературе же отчетливо то, что снято «с расстояния».

Далее – при ожидании расставания с родиной – герой «почти не может думать»:
Мысли бегут по голове и расплываются, не собираясь в фокус.

Позже герой оказывается в горах Альтенау и вспоминает мордовские леса, где он вырос:

На вершине Брухберга мне кажется, что я вставляю натурные съемки в стереоскоп. И – смотрю.

Вот описание встречи с Юлием Осиповичем Мартовым:

Человек стоял в раздумчивости – с записной книжкой. Фонарь освещал его сбоку, как в фильме. Человек что-то записывал. Думал. Опять записывал.

Шляпа была небрежно сбита. Человек, видимо, ушел в себя. (Цит. по кн.: Белое движение: начало и конец. М.: Московский рабочий, 1990. С. 421.)

Значительный человек, как главный герой в кино, отделяется от фона (толпы) светом.

Примеры можно умножать – автор использует панорамы, монтаж планов, наезды и т. п., – но нами приведены только те, где сам Гуль подчеркивает зависимость своих решений от кинематографа.

Исторические события спрессованы в книге в своего рода короткие отступления – как бы мелькание обрывков хроники. Этому приему автор дает такое объяснение:

Оператор души крутил батальную фильму.

Следует вспомнить аналогичный, но более систематически проведенный прием у Дос Пассоса, который тот назвал «Кино-глазом».

В конце-концов Гуль приходит к отождествлению течения жизни с кино. Так, описывая полную приключений жизнь одного из своих знакомых, возвращающегося в Советский Союз, он так завершает его характеристику:

Человек слишком много видел, много знает, и немножко утомился от кинематографа жизни.

Надо сказать, что Роман Гуль не был единственным писателем, кто испытал давление новой музыки на свое творчество. Чуть позднее то же случилось с В. Сириным (Владимиром Набоковым), но эта тема достаточно разработана.

Что касается псевдонима Эрге, то нами были просмотрены комплекты «Советского экрана» за все три года сотрудничества в издании Романа Гуля (1925–27 гг.); эта подпись встретила за это время только один раз, следовательно, появление псевдонима (по принятым в 1925 году журнальным нормам) можно объяснить только одним: наличием в журнале материала, подписанного полным именем автора. В № 11 (21) за 1925 год опубликован «кинофельетон» Гуля «По кино Берлина», других материалов, подписанных авторами с инициалами «Р» и «Г», нет. Следовательно, псевдоним Эрге (звучание сокращения Р.Г.) скрывает авторство Романа Гуля.

Безрадостный переулоч¹

Вена – родина многих европейских сенсаций. В особенности – эротических. Там печатается эротически «модная» литература. Рождается судимый многими судами «Хоровод» Шницлера². Создается философия эротики – в виде парадоксальной сексуологии Зигмунда Фрейда. И там же удачно или неудачно омолаживает венцев профессор Штейнах³.

Романы Гуго Беттауэра (Hugo Bettauer)⁴ явились тоже своего рода сенсацией. Правда, меньшего калибра. Но результаты ее для автора оказались весьма серьезны. Молодой человек, вошедший в редакционный кабинет, выстрелом из револьвера убил модного романиста.

¹ «Безрадостный переулоч» – фильм (1925) режиссера Георга Вильгельма Пабста. В советском прокате – «Безрадостная улица».

² «Хоровод» – пьеса (1900) австрийского писателя Артура Шницлера (1862–1931).

³ Эйген Штейнах (1861–1944) – австрийский физиолог. Проводил опыты по перемене пола млекопитающих и по омоложению человеческого организма.

⁴ Гуго Беттауэр (1872–1925) – австрийский журналист и писатель.

Последний роман Гуго Беттауэра «Безрадостный переулочок» («Die freudlose Gasse») – сейчас приготовлен к кинопостановке берлинским обществом «Софар». Этот роман – не столько эротический, сколько рисующий грунт, на котором цветет эротика европейского города. Сценарий написан берлинским сценаристом Вилли Хазом⁵.

С точки зрения формальной фильма ничем особенным не отличается. В ней участвуют лучшие артисты (Аста Нильсен, Грета Гарбо, Эстергази, Вернер Краус, Хмара и др.)⁶, режиссирует Пабст⁷.

Центр фильма не в «трюках», даже, пожалуй, не в «ролях». Я бы сказал: интерес этой фильма почти «фотографический». В ней картина большого европейского города – Вены 1922 года – в период европейской инфляции. И в этой картине – большой социальный интерес фильма.

Фильма хорошо двупланово разработана. С одной стороны – Вена, город рафке, грюндеров⁸, баронов, легконаживаемого капитала, всяческой продажи и спекуляции. Здесь – банкир Розенов, интернациональный спекулянт Кане, офицеры американской миссии и пр. Здесь – ряд прекрасно поставленных сцен, в одной из которых (как трюк) показывается сам автор романа Гуго Беттауэр.

С другой стороны – ночные очереди у мясных лавок, венская нищета, бедность, голод.

Эти два плана фильма перекрещиваются автором в венском переулочке Мельхиоргассе – в тайных ночных притонах. Люди первого плана «отдыхают» здесь после удачной суতোлки биржевой игры. Люди второго плана, продавая себя, зарабатывают пропитание.

На фоне этого скрещения путей городских «низов» в Мельхиоргассе сценарий создает завязки романов, индивидуальные интриги. Тут – убийство жены богатого адвоката, любовь падшей девушки к банковскому чиновнику, покупка банкиром безработной девушки и пр.

Не только венская, но и общеевропейская изнанка города прекрасно показана в «Безрадостном переулочке». Хорошо сделан социальный путь к уголовщине.

И так как все это подано в игре лучших артистов, в художественно-отчетливой постановке Пабста и снабжено всеми нужными киноэффектами, то, надо думать, фильма будет смотреться с интересом, если только ее разрешит и не урежет цензура.

Особенно ценен в этой картине глубокий бытовой колорит и та значительность типов и сцен, которая резко отличает ее от ряда других немецких постановок такого же рода.

Местами поражает безыскусственность съемки: подвалы бедноты, улицы Вены, толпы голодных – все это дано с редкой фотографической точностью

⁵ Речь идет о Вилле Хаасе (1891–1973) – немецком кинокритике и сценаристе.

⁶ Аста Нильсен (1881–1972) – датская актриса, в кино с 1910 г., работала в Германии до прихода нацистов к власти. Грета Гарбо (Грета Ловиса Густафссон; 1905–1990) – шведская актриса, в кино с 1921 г., в 1925 г. получила приглашение сниматься в Голливуде. Вернер Краус (1884–1959) – немецкий актер. Агнесс Эстергази (1898–1956) – немецкая актриса. Григорий Михайлович Хмара (1878–1930) – русский актер, в кино с 1915 г., с 1919 г. в Германии, в это время – муж Асты Нильсен.

⁷ Георг Вильгельм Пабст (1885–1967) – австрийский актер и режиссер. На сцене – с 1905 г., в кино – с 1921. Работал в Германии, Франции, США, Италии.

⁸ Рафке (Raffke – нем.) – разбогатевший спекулянт, нувориш. Грюндер (Gründer – нем.) – делец-жулик.

и с той социально-художественной чуткостью, которая делает картину вполне приемлемой для советского экрана.

Для киноработников фильма тоже будет весьма интересна, в особенности со сценарной стороны, где дана исключительно тонкая шлифовка деталей, острая интрига и умелое построение всей вещи.

Берлин

Эрге

«Советский экран», 1925, № 11(21). С. 8–9).

Три эр

Библиографические заметки

Публикуемое ниже сложилось, признаться, почти случайно.

Готовя в свое время для немецкого номера «Киноведческих записок» (№ 58) подборку очерков Романа Гуля, извлеченных из старых подшивок журнала «Советский экран», я обратил внимание на странную подпись под некрологом Макса Линдера – Илья Ренц. Помнится, интерес был вызван не только загадочным звучанием фамилии – Ренц, но и старомодностью интонации статьи «Самый веселый человек на земле».

Через некоторое время загадку фамилии удалось разгадать: оказалось, что это – псевдоним (точнее, аллоним). Но поскольку самостоятельных усилий разгадка не потребовала – ответ был найден в каталоге РГАЛИ, то и особого желания поделиться находкой не возникло.

Позднее, просматривая все тот же «Советский экран» за 1925 год, я обнаружил под первой рецензией журнала на фильм Сергея Эйзенштейна «Стачка» не менее экзотическую фамилию – Рист. Я записал ее и попытался найти хоть какие-то сведения об этом авторе. Вскоре пришлось признать свое фиаско.

Только признав поражение, я вдруг понял, что не обратил внимание на инициал имени и местоположение инициала: Ю. Рист стояло под статьей (а я записал Рист Ю.). Юрист – профессия, и псевдонимы, образованные от названия профессии, носят внушающее уважение наименование – титлонимы. Впрочем, особой роли, стимулирующей поиски автора, титлоним не сыграл – сама рецензия не показалась особенно глубокой или своеобразной.

Но однажды в голове пронеслось: «Бог любит троицу» – и я стал просматривать все ту же подшивку «Советского экрана» с целью найти еще один псевдоним на букву Р.

И мне повезло – довольно быстро на глаза попался криптоним (псевдоним, образованный инициалами) А. Р. Буквально через пять минут я разгадал его тайну (KRYPTOS – по-древнегречески и значит тайный, скрытый). И сразу же родился шуточный (чтобы не сказать, полупародийный) заголовок заметок.

1

Целесообразнее всего расположить материал не по хронологии поисков и находок, а по степени нарастания сложности разгадки.

Так, криптонимы разгадываются легче всего. Хотя необходимость в третьем псевдониме, включающем фамилию на эр, была вызвана в нашем случае чисто формальными соображениями – трехчастная конструкция все-таки оставляет впечатление законченности.

Приведем статью («Советский экран», 1925, № 6. С. 6 – правда, пагинация на начальной стадии издания журнала отсутствует):

ОТ КИНОЗВЕЗД К КИНОКОЛЛЕКТИВАМ

Актершики, которые были раньше – волею советской судьбы – ушли... исчезли.

Их нет.

Советское кино начало строиться на новом месте. И, естественно, нужны не только новые актеры, но и совершенно другие, инакомыслящие и инакодействующие.

Основное и главное заключается в том, чтобы абстрактную, «чистую» игру стариков заменить конкретным и предметным выражением наших ощущений. То, что считалось раньше обязательным, т. е. уменьше «наигрывать» лишь одним голым лицом, где поле игры было до смешного ограничено (глаза, рот, брови) – теперь должно быть изменено и расширено вплоть до уменья доводить до зрителя о том или ином состоянии любыми частями своего тела.

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.