

Владимир Забродин

ОПЫТЫ КОНКРЕТНОГО КИНОВЕДЕНИЯ

2013
Москва
ВГИК



Владимир Всеволодович Забродин

Опыты конкретного киноведения

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=33812774

Опыты конкретного киноведения. Монография/Забродин В.В.: ВГИК;

Москва;

ISBN 978-5-87149-147-8

Аннотация

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.

Содержание

Вступление	4
I	8
Незамеченная статья Родченко	12
Роман Гуль в «Советском экране»	21
Три эр	32
Конец ознакомительного фрагмента.	35

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* кинноведением.

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 «Кинноведческие 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 переулок» 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, обнародование документов из его архива, анализ публикаций в прессе (как подписанных псевдонимами, так и анонимных) заняли несколько последовавших 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 сум-

му 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

АСТА
НИЛЬСЕН

Аста Нильсен хочет
приехать в Россию
(См. страницу 4-ую).

БЕЗ-
РАДОСТНЫЙ

ПЕРЕУЛОК



СОВЕТСКИЙ

ЭКРАН

34

РСС

НОВЫЕ ПУТИ

(По поводу картины „Стачка“)



„Стачка“. Рабочий момент



Режиссер С. М. Эйзенштейн

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

Важно и ценно другое — здесь впервые отмечены новые пути светского кино, новые методы и смыслы своеобразная установка режиссерской, операторской и актерской работы.

Режиссер подошел к своей работе, так сказать, диалектически: считая, что самые смыслы художественные построения могут быть оправданы априорно цели, он шел от задания и заданию, разлагая каждое из них в соответствующем художественном плане и соединяя в то же время единое идейное целеустремление. В этой работе самые разнообразные стили художественно-постановочной работы не только уживаются, но склизуются, органически сращиваются.

Приведенная от театра символика отдельных моментов (конеч 3-ей части — замедленное движение колеса), глубокий реализм массовых, эксцентрически поднятые сцены-темы, введенье 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, вызванная к жизни привальным подходом к новому смыслу и характеру происходящего. И вот что-то и ценно.

Дальнейшее совершенствование этой формы должно привести нас к тому, что социальное и художественная хроника (героическая, романтическая, трагическая) станет своеобразным, может быть неподражаемым (благодаря вышечности массовым действиям) стилем нашей советской обстановки.

Режиссер знал, чего он хочет. И в силу этого все почувствованная привал бодрости оператор нашел изумительные краски и блеск для того, чтобы подчеркнуть то, что стало немим для него при постановке данной сцены; актеры покорно сменялись с толпой, организуя ее и превращая тем самым в „массового актера“, самые обыкновенные вещи стали значительной и интересней, захватили и общей одушевленной системы.

Следующий — мы констатируем — сделал первооткрыватель 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 укладывается все своеобразное той коммунистической установки всех элементов общности и быта, которые никак не хотят и не могут уложиться в формы „старого доброго искусства“.

Ю. Риев.



Администрацию вывозит на тачку (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 одноименнике 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 кинопрофессионалов, 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 Межрабпоме 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. Пратикабли 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 предложениями 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 фотокорреспондента 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 фуксá» 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 фуксá», 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 «Зоо, 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 неоднократно 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 социаль-

но-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 фуксá»). И не только о том, что киноактеры и киномаски 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 киносценария, как они тогда писались: короткие фразы-действия.

Но само вторжение в рассказ «киностара» 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 фукса́». 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 встретилась 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.

Последний роман Гуго Беттауэра «Безрадостный переулоч» («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

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.

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 дупланово 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)

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.

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 переулке 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 переулке». 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 и с той

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

Для кинорботников 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 при-

знать 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 – титульные. Впрочем, особой роли, стимулирующей поиски автора, титулом 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 со-
ображениями – трехчастная конструкция все-таки оставляет
впечатление законченности.

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

ОТ КИНОЗВЕЗД К КИНОКОЛЛЕКТИВАМ

Актерщики, 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. уметь «наигрывать» лишь одним голым лицом,
где поле игры было до смешного ограничено (глаза, рот,
брови) – теперь должно быть изменено и расширено
вплоть до умения 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.