

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-летию 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
Ростислав Николаевич Юренев	39
Сергей Васильевич Комаров	59
Конец ознакомительного фрагмента.	65

**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 решить 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 Горчинин, 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, 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 пята»!

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 Лоди 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 киногоруппы, и среди них был десяток лучших учеников моего класса. <...>

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

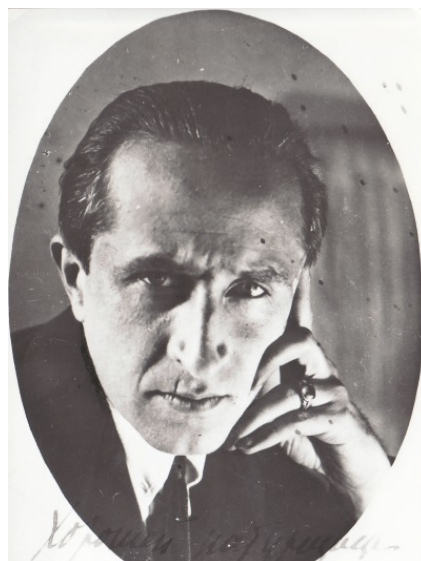
К сожалению, «критики» картины «Серп и молот», выступавшие с большим апломбом и ничтожными знаниями, пожелали только излить желчь на меня и на мастерскую постановщиков. <...>

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».

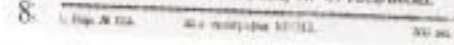
Кинематографических знаний при поступлении во ВГИК совершенно не требовалось, т. к. оказалось, что абитуриенты большей частью бывают «испорчены» примитивным знанием кинопроизводства и их «переучить» потом бывает очень трудно. Поэтому мы и сейчас не любим, когда к нам поступают работники кино и телевидения.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

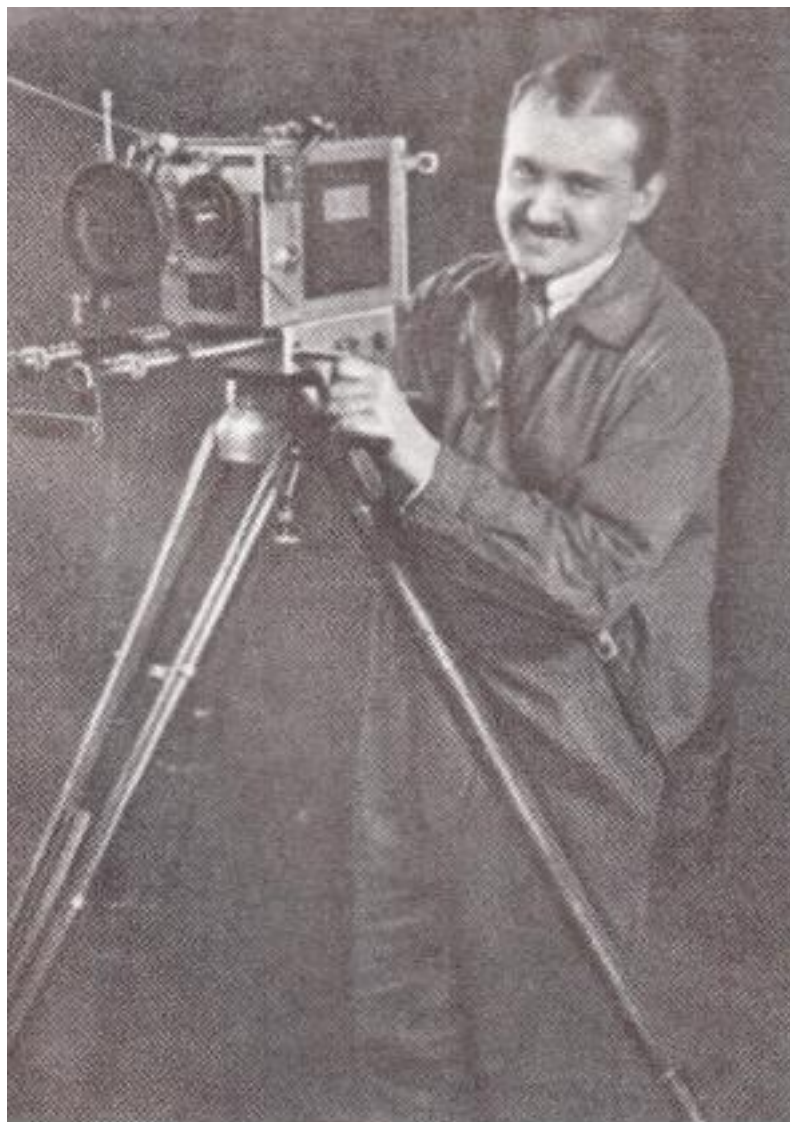


Здание киношколы в бывшем ресторане «Яр» (ныне гостиница «Советская»)



Э. К. Тиссэ





Ю. А. Желябужский



А. Н. Москвин



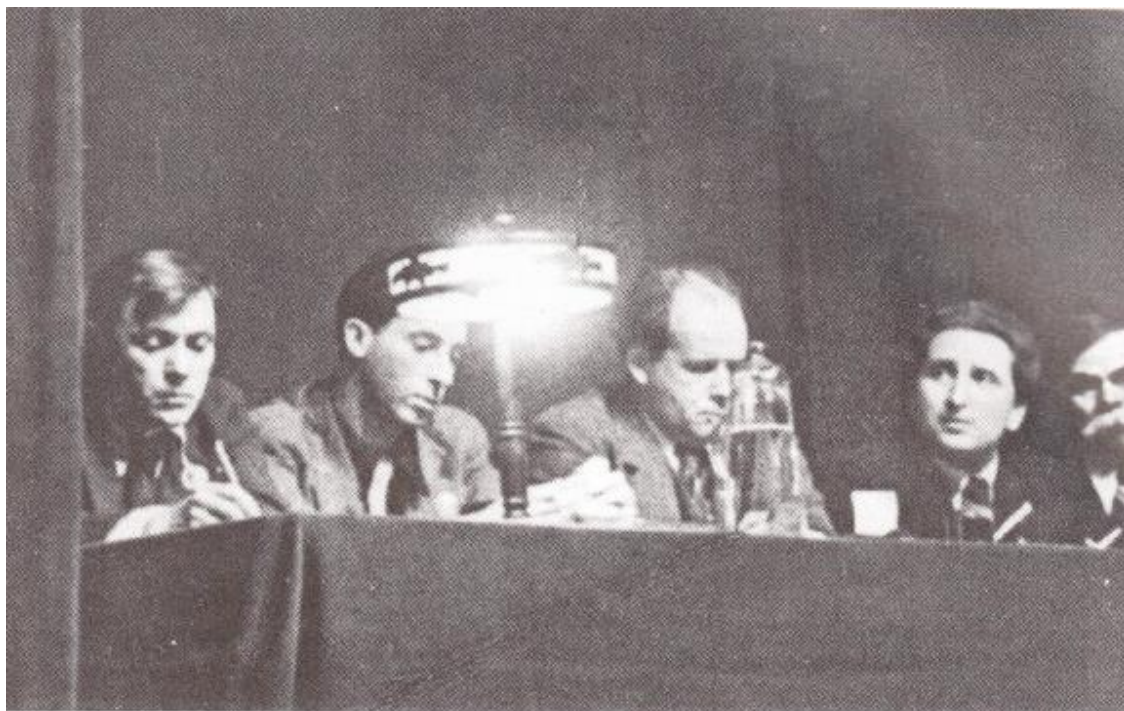
С. М. Эйзенштейн на занятиях со студентами



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.

Публикуется по книге: Всесоюзный государственный институт кинематографии. 1919–1969. М.: ВГИК, 1970

Ростислав Николаевич Юренев Была ни была!



Р. Н. Юренев, 1941 г.

Должен сразу же признаться, что во ВГИК, в кино, я попал случайно. До этого была хоть и не очень длинная, но не лишенная событий и приключений жизнь. Изгнанный с химических курсов, я поработал и чернорабочим, и газетным репортером, и агрегатчиком на парфюмерной фабрике «Свобода», и младшим инструктором верховой езды, и, наконец, автором халтурных песен в МУЗГИЗе, куда устроил меня старший мой друг и поэтический учитель Арсений Тарковский. Он мне помог устроиться редактором-консультантом в Радиокomiteт. А было мне тогда девятнадцать лет. Но юный возраст и отсутствие образования не помешали мне проработать на радио несколько лет, стать автором нескольких радиопьес, очерков и прочих литературных поделок. Эти-то сочинения и послужили поводом для поступления на сценарный факультет ВГИКа.

Уговорил меня Боря Ласкин, дружок мой по литературным кружкам, по беззаветной любви к поэзии, к стихам.

Стихи я писал с детства. Через стихи подружился с Арсением Тарковским, с Ярославом Смеляковым, был знаком с Багрицким, Андреем Белым, Светловым и другими мастерами. Но по разным причинам, о которых писать больно, поэтом я не стал. И осознал это, к счастью, довольно рано. Второй моей любовью был театр. Но актером стать я не хотел, большой пьесы так и не написал.

И вот, на распутье, пристал ко мне Ласкин:

– Давай поступать во ВГИК!

Пописывая стихи, он работал на Потылихе шумовиком. Была такая занятная кинопрофессия – производить шумы. Поэтому он считал себя кинематографистом. А я кино, по правде сказать, знал плохо. Кроме поэзии и театра, увлекался и музыкой, и живописью. А в кино, конечно, ходил, но не серьезно, а как все. И вдруг вопреки разуму, решил. Подал заявление, пришел на экзамены без особой уверенности. Впрочем... Была ни была!

Шел 1933 год. Я прожил уже двадцать один год. Пора было на что-то решаться. В просторном вестибюле вычурного здания на углу Ленинградского шоссе и Беговой улицы толклось немало народа. Неужели в Москве так много начинающих, но уже проявивших себя, печата-

ющихся и исполняющихся авторов? Ведь без представления опубликованных произведений заявлений не принимали... В центре вестибюля – огромное зеркало с мраморным постаментом; в этом зеркале я лицезрел себя: очень худого юношу в очень потрепанной толстовке, но с галстуком и прямым пробором. Робость и даже приниженность странно сочетались в этом облике с важностью и заносчивостью. Из вестибюля на второй этаж вела мраморная лестница с бронзовыми перилами, у основания которых возвышалась птица-феникс с женским лицом и обнаженным бюстом. Бюст этот блестел и лоснился от непрерывных прикосновений рук проходящих мимо мужчин. Сколько раз в последующие годы ласково прикасался и я к этим прохладным и нежным округлостям...

Странно, что среди многочисленных абитуриентов я не встретил знакомых, кроме Шурика Новгородского, коллеги по Радиокomiteту, да Бори Ласкина. Однако и от незнакомых претендентов на высокий удел сценариста узнал много существенного. Оказалось, что ГИК – старейший и даже, кажется, единственный в мире кинематографический вуз, существующий с 1919 года. Что этот вуз окончили мой герой и антигерой Барнет и Комаров (Чиче!), а также Пудовкин, Фогель, Червяков, игравший Пушкина, привлекательная в своей некрасивости Хохлова, не привлекавшая своей красотой Кравченко... Что преподают в этом вузе самые что ни на есть знаменитые режиссеры Эйзенштейн и Кулешов. Но важнее всех и страшнее – Туркин, безраздельный хозяин сценарного факультета, вершитель наших судеб!

Проникая в канцелярии на первом этаже и странные, с высокими потолками, но без окон аудитории на втором, я жаждал посмотреть на этого Туркина, словно это могло помочь в выяснении наших будущих отношений. Вперяясь взором в пожилых, солидных людей, могущих быть преподавателями и даже профессорами, я узнавал, что этот – старейший русский кинооператор Левицкий, а тот – доцент Анощенко, а вон тот – фотограф Боханов, но Туркина так и не запечатлел.

Зато я узнал, что зеркало и птица-феникс – это остатки когда-то знаменитого «Яра», куда ездили кутить московские толстосумы, где пели цыгане: Соколовский хор у «Яра» был когда-то знаменит! Главный зал ресторана со входом с Ленинградского шоссе был сейчас занят под съемочный павильон кинокompании «Межрабпом-Русь», а наш, гиковский, вестибюль, со входом на Беговой, вел в отдельные кабинеты. Окно в этих кабинетах не было, вероятно, для пущей отдельности...

Собрал я также сведения не столь экзотические, но более важные, внушающие робость. Сценарный факультет, уже несколько лет возглавляемый Туркиным, не дал до сих пор ожидаемых плодов. Среди его выпускников никто еще постановки своего сценария не добился. Называли Леонида Соловьева, написавшего какую-то повесть, да поэта Сашу Коваленкова, с которым я однажды выступал. Так вот Туркин и Эйзенштейн решили отныне набирать на сценарный и режиссерский факультеты только проявивших себя в творчестве молодых деятелей, а не зеленых юнцов со школьной скамьи. Наш набор является первым экспериментом на пути к кинематографической академии, где будут шлифовать уже прорезавшиеся таланты.

Поэтому изучение и оценка представленных нами опусов будут самые строгие. Поэтому обучение у нас будет, с одной стороны, сокращенное, а с другой стороны, углубленное. Поэтому длиться обучение будет три года, за которые нам надлежит создать по три сценария: один немой и два звуковых – преддипломный и дипломный. Поэтому ряд предметов, проходимых в вузах, нам надлежит сдать заранее, при поступлении (иностранный язык, русскую литературу XIX века, обществоведение и еще что-то). А всего экзаменов у нас будет четырнадцать, включая математику, физику, химию, географию, биологию, а также специальные: написание короткого рассказа по открытке с картины передвижников и советских художников, короткого рассказа или драматической сценки (из жизни) по собственному выбору и, наконец, собеседование, то есть устный экзамен, на котором спросить могут все, что угодно.

В те годы прием и обучение в вузах не были так регламентированы, как сейчас. Вот и резвилась фантазия наших будущих учителей. Не все было мне понятно. Зачем, например, будущим сценаристам надо было сдавать математику, химию, физику, биологию? Для подсчета будущих гонораров хватит и знания четырех правил арифметики. А химию да физику нужно сдать, как сдают в утиль или на комиссию ненужные, отслужившие вещи? И зачем нужно будет писать немой сценарий, когда кино уже стало звуковым? И как готовиться к собеседованию, где будут спрашивать все? Выучить всего Брокгауза и Эфрона? Сомнений моих большинство абитуриентов не разделяло. Шурик Новогрудский держался так, будто он все решительно знает, знает даже гораздо больше того, что могут спросить. Боря Ласкин был убежден, что сдать все это не представляет особых трудностей: будут спрашивать легко. В остальных, незнакомых, я видел конкурентов, поэтому сомнениями с ними делился осторожно. Большинство разделяло надежды Ласкина.

И они оправдались. Экзамены протекали стремительно, по несколько предметов в день. Хотя учился я в школе из рук вон плохо, да и Дальтон-план (новейший американский полувузовский, лекционно-лабораторный метод обучения) регулярных знаний дать не мог, я все экзамены сдал. Как сдал – большинство даже не помню. Французский язык, знакомый мне с детства, я сдавал почему-то преподавателю английского языка, который попросил меня что-нибудь прочесть, ничего, кажется, не понял, но остался доволен моим проносом. Химика я поразил своими знаниями, ведь уклон-то у нас в школе был химический, и хоть что-нибудь у меня в голове застряло. Математика была письменной, и огромный мой опыт работы со шпаргалками выручил. Был применен самый простой прием. Писалось два варианта: для сидящих справа и слева. Сидя слева, я спокойно списал у соседа, писавшего «правый» вариант. Сосед оказался знающий, и я получил «весьма удовлетворительно».

С физикой было сложнее. Ее принимал почему-то Феофан Платонович Шипулинский, первый советский историк кино. Я прознал, что он любит придавать вопросам кинематографическую специфику: сколько, например, ватт у киноопитеров, как преломляется луч в линзе, какой орган напоминает фотоаппарат? Я слабо представлял себе последнее: фотоаппарат напоминает человеческий глаз.

Экзаменующиеся заходили к Шипулинскому по трое. Он задавал вопросы сразу троим, чтобы робкие могли подумать, пока шустрые отвечают первыми. У меня он спросил про закон Ньютона. Я, конечно, глубоко задумался и, пока отвечали соседи, мог вспомнить лишь, что на Ньютона свалилось яблоко. И когда старик обратил ко мне вопрошающий и усталый взгляд, я быстро и громко сказал: «Фотоаппарат напоминает человеческий глаз. Хрусталик – это линза. Свет преломляется и падает...» Куда он падает я не знал, но Шипулинский не стал дальше слушать. «Удовлетворительно? – спросил он как-то неуверенно, думая, наверное, что я начну выпрашивать. – Весьма удовлетворительно». Я скромно удовлетворился и поспешил уйти. Как ни удивительно, на общеобразовательных предметах почти никто не срезался. Зато на писании рассказов по открыткам и «из жизни» погибли многие. Главная же резня происходила на собеседовании.

Вызывали по одному. Вдоль задней стены стоял заваленный бумагами длинный стол, за которым сидело человек семь. Пока они передавали друг другу мои рукописи и вырезки, я старался угадать, кто из них Эйзенштейн, старался вспомнить, как выглядит Кулешов, однако их за столом, кажется, не было.



В. К. Туркин

Скорей угадал, чем вспомнил, Владимира Михайловича Волькенштейна, к сыну которого, моему однокласснику Мише, я хаживал в школьные годы. Маленький поджарый Волькенштейн вертелся на стуле, хватал и ронял бумаги, явно томился. Скользнул по мне неузнающим взглядом. Но Туркина-то я определил сразу, хотя представлял его себе тощим, длинноволосым, бледным. В центре стола сидел плотный, выше среднего роста, лысый человек в очках. На лбу его, между бровей, краснело пятно, похожее на след куриной лапы. Потом мы заметили, что краснеет это пятно, когда Туркин злится. Тогда обращаться к нему опасно. Нужно ждать, пока пятно не побледнеет. На что тогда злился Туркин, я знаю. Небрежно проглядев мой рассказ по открытке и «сценку из жизни», еще небрежнее откинул пачку стихов, стал листать инсценировку для радио «Николаса Никкльби». Кто-то, заглянув в рукопись, заметил, что довольно ловко все это сделано. И тут разразилась гроза. Туркин шваркнул пьесу на стол, налился краской и зычно завопил: «Нам нужны художники, знающие жизнь, а не ловкие инсценировщики!»

Сердце у меня упало. Я окаменел. К счастью, вмешался Волькенштейн, заметив, что «у него есть и самостоятельные пьески про Индию, про необычайный оркестр немецких мальчишек...» – «И все это литературщина. Что он может знать об Индии и об оркестрах?». Тут кто-то, лица которого я с испугу не запомнил, положил перед ним пару номеров журнала «Наши достижения» с моими очерками. Не глядя на меня, Туркин продолжал что-то бурчать, но уже тише. «И вот, смотрите, – продолжал мой спаситель, – стихи о Пушкине, о красноармейских маневрах...» И вдруг Туркин захохотал. Потом мы все привыкли к этим неожиданным взрывам хохота, понимали, что мэтр так разряжается, выпускает гневный пар. А тогда я растерялся вовсе. Ничего юмористического в стихах моих и в очерках не было. Значит, сам я был так смешон?

Словно сквозь вату, словно издалека, я услышал успокоительный, я бы сказал, даже светский вопрос Волькенштейна:

– Скажите, а кто из поэтов Вам близок?

– АртюР Рембо! – неожиданно для себя ответил я.

– Что? – перестав смеяться, спросил Туркин. – Кто? Рембо? И Вы можете прочесть что-нибудь наизусть?

И я прочел:

Шатаясь восемь дней, я изорвал ботинки
о камни. И, придя в Шарлеруа, засел...

Читая, я совершенно успокоился. И закончил сонет мечтательно:

...и кружку пенную, где в янтаре блестит светило осени
своим лучом закатным...

– Красиво? – столь же неожиданно спросил я, глядя на Туркина.

– Красиво, – ответил он.

– Вот Вы писали про оркестр, – спросил кто-то, – а кто из композиторов...

– Не спрашивайте, – весело сказал Туркин, – а то он ответит еще черт знает что, какого-нибудь Малера или Равеля.

– Равеля знаю «Болеро», – сказал я солидно. Но больше всех люблю все-таки Чайковского.

– Ладно. Достаточно. Идите!

Меня приняли.

Об этом объявили на следующий день, зачитав список имен в тридцать.

Но еще на следующий день в вывешенном списке меня не оказалось.

– Недоразумение! – убежденно воскликнул Ласкин. – Сходи в канцелярию. В канцелярии какой-то человек достал папку с моими рукописями, долго их рассматривал, затем взялся за анкету:

– Вы что же, работали рабочим?

– Немногим больше года.

– А потом консультантом?

– Да, в Радиокomitee.

– Что же Вы не захотели остаться рабочим?

– Хотел заниматься литературой.

– Хм! А Ваши родители?

– Нет литературой не занимаются...

– Я спрашиваю: лишенцы?

– Нет, отец на пенсии...

– Из дворян?

Я понял!

– Да, из дворян!

– А мы, видите ли, даем предпочтение не дворянам, а рабочим.

Я забрал свои, ставшие жалкими и ненужными, сочинения. Что же, значит пути отрезаны? Куда же теперь? В чернорабочие? Или в халтурщики, таскаться по редакциям? Или вслед за дядями, за многими знакомыми и друзьями подождать, когда «пригласят»?

Дня через два в дверь постучали. Ростислава Юренева спрашивал высокий, полный молодой человек с большими близорукими глазами и застенчивой улыбкой. Я узнал в нем одного из сидевших с Туркиным за экзаменационным столом.

– Зотов Николай Николаевич. С Вами поступили несправедливо. Валентин Константинович ходил к директору, ругался. Теперь в порядке. Вы приняты. Нужно только вернуть в канцелярию справки. Ну, знаете, о рождении, образовании, работе...

– Спасибо, Николай Николаевич, я не пойду. Противно.

Он как-то по-детски всплеснул руками.

– Ну, так я и знал! Я этого и боялся! Милый Юренин, Слава, можно Вас так называть? Не надо никаких обид, самолюбий, амбиций. Толи еще в жизни Вам придется испытать. Ведь это был только щелчок, пинок. И Вы уже сдаетесь? Я уверен, Вы способный. И вся комиссия... И

Валентин Константинович... Ишь как Вы его с Равелем поддели. Смеялся. И пошел к директору ругаться. Знаете что? Давайте мне Ваши справки, я их сам отнесу.

Зотов – старинная дворянская фамилия. Единственный в моей жизни случай дворянской классовой солидарности.

Очарование студенчества

Начались занятия. Было принято около тридцати человек. Они едва умещались в бывшем отдельном кабинете, а вернее – в буфетной. Огромные черные дубовые буфеты и сейчас стоят у стены. На широких полках валялись какие-то ведомости и сценарии. Их никто не читал. Главными предметами считались драматургии кино и театра. Туркин и Волькенштейн. Первый сочетал свободные беседы о теоретиках драматургии – Аристотеле, Лессинге, Фрейтаге – с пересказом малозначительных американских руководств по сценарию: Пальмера, Питкина и Морстона, еще кого-то. С любовью и вдохновением читал изящные, превосходно написанные и зримые, кинематографические сценарии Луи Деллюка, а также, непонятно для чего, сценариусы комедий дель арте, отрывки из оперных и балетных либретто. Вероятно, хотел ознакомить нас с предысторией киносценария, с его литературными предшественниками. Это было скучно. Зато интересны были коллективные импровизации над маленькими киноновеллами, эпизодами, сценками. Мы изоощрялись в выдумках, Туркин остроумно их развивал, объединял, опровергал. Читались и этюды, написанные дома. Нас увлекала искренняя заинтересованность Туркина в этих наших попытках. Он перебивал, дополнял, хохотал, а подчас впадал в гнев, что было страшновато. «Куриная лапа» на его лбу багровела, голос гудел, громыхал, и от несчастного этюда летели перья. Свободным, импровизированным занятиям Туркина Волькенштейн противопоставлял четкий, выверенный, закономерный курс. Основой служила его книга «Драматургия», вышедшая уже несколькими изданиями. Он строго придерживался ее формулировок и построения, но увлеченно и артистично раздвигал строгие рамки своих глав, наполняя их примерами, цитатами, воспоминаниями.

«...И шестикры-ы-ылый серафи-им на перепутье мне явился», – пел он, сверкая глазами и взмахивая руками, как крыльями. В его исполнении оживали сценки из Шекспира и Шиллера, Кальдерона и Пушкина. Реже из Островского. Иногда из собственных пьес. Мы долго не могли понять, кто такой Костя, с которым Владимир Михайлович так много спорил, увлеченно пересказывая нам и свои, и его, Костины, доводы. И только кто-то, разыскав книжечку Волькенштейна о Станиславском (кстати, первую монографию о великом режиссере), прояснил, что Костя и есть Станиславский, с которым Волькенштейн дружил, много лет сотрудничал, обсуждал и свою «Драматургию», и его «Жизнь в искусстве». Такая близость с классическим наследием возносила Волькенштейна, да и нас самих, запросто судящих о взглядах Кости, на некие олимпы, парнасы, монбланы искусствоведения.

Вскоре оказалось, что не только Костя, но и Валерий Яковлевич достигаем для нас. Сам Брюсов! Профессора Брюсовского института (в их числе и Волькенштейн) были после разгона этого прекрасного учреждения бережно подобраны Туркиным и привлечены в ГИК.

Михаил Степанович Григорьев очаровал нас и даже потряс своими первыми лекциями о символистах, акмеистах, футуристах и других направлениях русской литературы XX века. Всех называемых им поэтов я знал и раньше, но они впервые встали в некую стройную систему, в литературный процесс, блистающий талантами, поражающий конфликтами, новациями, борьбой, соревнованием. В эту систему вошла и проза: Горький, Андреев, Куприн. Вспыхнул Бунин, которого я, кроме нескольких стихотворений, совсем не знал. Однако покорила нас первыми лекциями, Михаил Степанович распределил между нами темы докладов и лекции прекратил. Доклады были сложны. Я, например, долго прел над темой «Влияние Шеллинга на поэтику символизма». Труднее всего было узнать, кто такой Шеллинг, и понять хоть частицу

его философии. Слушать доклады сокурсников было скучно. Нас забавляло, что Михаил Степанович нередко задремывал. Много лет спустя, заседая с Михаилом Степановичем в различных комиссиях, советах, коллегиях и семинарах, где он почти всегда председательствовал, я не устал восхищаться, как легко, мило и изящно спал он, руководя ораторами, как, мгновенно просыпаясь, вставлял к месту вполне подходящую и ни к чему не обязывающую реплику.

Кроме ГИКа, Михаил Степанович преподавал и в ГИТИСе, и в Литературном институте им. Горького, и в ИФЛИ, и в Пединституте, и в нескольких театральных студиях, претендующих на вузовские кондиции. Смело скажу, что все мои знакомые нескольких поколений учились когда-либо у Михаила Степановича и все сохранили о нем любовную, благодарную память.

Константин Георгиевич Локс читал у нас поэтику, называемую также теорией литературы. Читал монотонно, не глядя в аудиторию, упершись взглядом в свои колени, где поначалу мы подозревали шпаргалку, конспект, но стоило вслушаться в его тихую речь, как знакомые произведения представляли в совершенно новом, часто неожиданном качестве, как сухие ямбы, амфибрахии, аллитерации, цезуры, инверсии, контроверзы обретали закономерность и красоту. Арсенал примеров был необычайно богат. И если строка Катулла, например, не убеждала, за ней могли последовать Гете, Тютчев, Верхарн, Блок, Пастернак!

Мы быстро прознали, что с Пастернаком Константина Георгиевича связывала многолетняя дружба, попадались нам и чеканные переводы Локса из Бальзака, словом, этот маленький, чернявый, необщительный человек завоевал, очаровал нас, особенно тех, кому удавалось перехватить его короткую лучистую улыбку.

Иногда Константин Георгиевич просил кого-либо из нас почитать свои стихи, чтобы другие подвергли их доскональному анализу. Возникавшие споры, перепалки он подогревал краткими, острыми репликами.

Зарубежную литературу у нас читал Яков Захарович Зунделович. Часов на эту дисциплину было отведено до смешного мало, вероятно, поэтому его краткие характеристики Бальзака, Флобера, Диккенса, Гамсуна не произвели на меня впечатления. Зато в коридорах или по пути домой, по бульвару Ленинградского шоссе, маленький Зунделович с азартом вступал в наши споры о Дос Пассосе, Дебiline, Олдингтоне и других современных авторах, которыми мы зачитывались. Особенно интересны были его рассуждения о Хемингуэе, ставшем богом многих из нас, едва успевших прочесть «Смерть после полудня» и «Фиесту». Вскоре Зунделович исчез. Узнали, что арестован. И только в конце шестидесятых годов до меня случайно дошли некоторые его статьи, напечатанные во внутренних сборниках ташкентского университета.

Я назвал профессоров из славной когорты Брюсовского института, которым вечно благодарен если не за систематические познания, то за проникновение в сущность художественного творчества, за тонкость понимания искусства, за высокую эрудированность, которая заставляла и меня стараться идти вслед за ними, читать, изучать, постигать.

Счастливые гиковские дни! Увлекаясь отдельными предметами, вернее, людьми, их преподававшими, мы не замечали, что программа нашего экспериментального набора была составлена сумбурно, что такие важнейшие предметы, как история западной литературы или история искусств, не доводились до конца, обрывались из-за исчезновения, то есть ареста Зунделовича и пожилого профессора Некрасова, говорят, крупнейшего искусствоведа, не оставившего о себе у меня никакого воспоминания. Никто не пытался систематизировать наши знания по русской литературе – считалось, что мы должны были изучить ее в школе от «Слова о полку Игореве» до Толстого и Достоевского и «сдать» на вступительных испытаниях. Но школа, с ее экспериментами типа Дальтон-плана, никаких знаний не давала. «Капитанскую дочку» и «Княжну Мэри» мы, помнится, в школе затрагивали, у Толстого штудировали «После бала», к Достоевскому не притрагивались. Представления о драматургии в ГИКе мы получали на лекциях Волькенштейна и, отчасти, Туркина, но эти сведения были отрывочны, не систематичны,

так как преподносились как иллюстрации к теоретическим рассуждениям, а не самоцелью. Представления о поэзии давали Локс и, отчасти, Григорьев. Но в результате мне лично до всего историко-литературного, живописного и театрального приходилось добираться самостоятельно, а некоторые мои соученики, не увлекшись постижением наук, так и остались невеждами.

Неизвестно почему видное место в нашем обучении заняла история музыки. Преподавал ее добрейший Александр Григорьевич Шухман, мой бывший начальник в Секторе местного вещания Радиокomitета. Его, слава Богу, не сажали. К предмету своему он относился тщательно, приводил с собою молодых консерваторских гениев и разыгрывал с ними в четыре руки симфонии и сюиты, необходимые для будущих киносценаристов. Я его занятия очень любил. Но большинство коллег писали и читали что-нибудь постороннее или даже играли в крестики. Помню прискорбный случай. Шухман и его ассистент играют на пианино «Пятую симфонию» Бетховена. В приступе молодого восторга и озорства я, стоя у них за спиной, всевозможно кривлялся и изгибался, изображая дирижера. Коллеги давятся от сдерживаемого смеха. И вдруг, в апофеозе своего шутовского дирижирования я вижу круглые от изумления глаза Шухмана, смотрящего на мое отражение в черной полированной стенке пианино. Я сгорел со стыда. Добрый Александр Григорьевич ничего не сказал и никогда потом об этом эпизоде не вспоминал.

Были у нас и другие предметы, другие преподаватели. Подобранный и педантичный доцент (впоследствии профессор) Николай Дмитриевич Анощенко вел кинотехнику, заставляя нас заучивать какие-то формулы, вычислять гиперфокальные расстояния, вникать в химический состав пленок. Все это с великим трудом я сдал и тут же забыл за ненадобностью. Практическое верчение ручки допотопного аппарата Дебри и попытки снять, проявить и отпечатать фотографию следов в сознании моем тоже не оставили. Разве что отбили у меня на всю жизнь желание фотографировать.

Но сам Николай Дмитриевич мне нравился своим динамизмом. Говорили, что он не только оператор, но и родоначальник какого-то вида авиации. Поэт авиааппаратов не то тяжелее, не то легче воздуха. Это внушало уважение.

Режиссуру у нас преподавал Григорий Львович Рошаль. Первая лекция заворожала темпераментом и перспективами. Вторая была пожиже. Третья и вовсе скучна. На четвертой Григорий Львович предложил нам делать сценарно-режиссерские разработки по «Медному всаднику». Тяжелозвонкое скакание по потрясенной мостовой в звуковом кино должно было получаться впечатляюще. Не помню, как и кто из нас это решил. Но помню, что Новогрудский потряс и нас, и, возможно, самого Рошала своей эрудицией, втянув в свою работу Фальконета и Мицкевича.

Дальше все как-то увяло. К этому времени я проник на лекции Эйзенштейна, и Рошаль для меня совершенно померк. Не помогли даже его рассказы о Венеции, где его «Петербургская ночь» имела успех.

Запомнился особый узел на венецианском галстуке Григория Львовича, который мы все переняли и какое-то время вывязывали.

На мою измену с Эйзенштейном Рошаль не обиделся. Более того, он предложил мне пойти ассистентом к нему на постановку «Зори Парижа». Ласкин согласился пойти к жене Рошала Вере Павловне Строевой на фильм «Поколение победителей», а я отказался, будучи уверен в своих литературных перспективах. Порой я об этом жалею. Впрочем, энергии, напористости, административных способностей и умения командовать у меня для профессии режиссера не хватило бы. Дважды – во время радиокомандировки в Новосибирск и сейчас – я уклонился от главной кинематографической профессии.

А литературными перспективами я обольщался напрасно. Как поэт из меня не вышел, так не вышел и сценарист. А что я стану историком кино – я никогда даже в страшных снах не видел...

Историю советского кино у нас пытались преподавать какие-то бледные личности, временно пребывающие кинокритиками. Выручали просмотры, которые эти личности охотно устраивали вместо лекций. В маленьком душном просмотрном зале, в подвале, где раньше, вероятно, были кухни, а теперь помещались фотолаборатория и просмотрные кинозалы, я просмотрел много прекрасного, для меня совершенно нового, из истории нашего немого кино. Особенно полюбился Кулешов. Его озорные, изящные «Приключения мистера Веста в стране большевиков» и глубокую, гармоничную, как колокол, драму «По закону» сразу принял как кровное, свое.

Долго и недоверчиво присматривался к ФЭКСам. Привлекала и изысканная изобразительность их картин, и очевидная их зависимость от французских импрессионистов, от Золя и от Мейерхольда. Нравилась романтические мерзавцы в исполнении Герасимова, мечтательная и трагичная парижанка Кузьминой. Но деревянного, марионеточного Башмачкина, которого я с детства до слез жалел, я принять не мог, несмотря на световые эффекты оператора Москвина и на мистиковатые сцены, перенесенные в «Шинель» из «Невского проспекта». Гоголь у ФЭКСов получался не русский, не человеческий, не горестно-остроумный, а какой-то верченый, нарочитый. Много раз потом менял я отношение к Козинцеву и Траубергу, всем сердцем принимал «Одну» и «Юность Максима», почтительно позевывая на официальной «Выборгской стороне», возмущенно отвергая пошлую «Актрису», скучая на холодном, лишенном юмора «Дон Кихоте» и рассудочном «Лире», то загораясь, то застывая на «Гамлете». Сейчас, пожалуй, я бы смог объяснить эту сложность своего отношения: отделить Козинцева от Трауберга. Отделить литературность от литературщины, изысканность от надуманности, холодность от рассудочности. Тогда же, ощущая мастеровитость, неординарность их фильмов, эмоционально я чаще всего отталкивался от них: чужое, не мое.

Эйзенштейн потрясал. Сначала воздействовал сильно, повелительно, грубо. Будто бы бросал, окунал в кипение революционных страстей, жестоких и возвышенных событий. Почему на меня, столь далекого от революционного пафоса, воспитанного в атмосфере обиды на революцию, недоверия, безразличия к ней, волновали его фильмы? Раньше меня потрясали «Двенадцать» Блока, но там революция была настолько возвышенной и мистичной, что казалась чем-то легендарно-абстрактным, как сотворение мира, всемирный потоп, страсти Христовы. Недаром «в белом венчике из роз...» А здесь революция была осязаемой, конкретной, жестокой до боли, до ужаса, но завораживающе могучей и неодолимой. От взорвавшихся гневом цехов и беспощадных брандспойтов «Стачки», от застывших матросских рядов и неотступных, как смерть, шагов карателей на Одесской лестнице до мечущейся толпы и стрекочущих светом пулеметов «Октября», и поразительного пафоса массы, объединенной общим разрушительным порывом к затаившемуся Зимнему... Все это воздействовало оглушающе, подавляюще. А потом начиналось разгадывание метафор, словно гвозди застревающих в мозгу: все эти бычьи глаза и кишачие черви, вскакивающие мраморные львы и возрождающиеся из развалин памятники, лошади, повисающие над рекой, языческие божки, матросский сапог на двуглавом орле ограды... Порою понимание, отгадка образа приходила сразу, порой постепенно, при умственном напряжении, но всегда поражала своей неожиданностью, наполненностью мыслью...

Хотя быстро сменяющиеся преподаватели не могли дать какой-либо системы в овладении сокровищами немого кино, все же подбор фильмов был таков, что общая картина получалась убедительной и верной. Пудовкин, Эрмлер, Довженко, Протазанов, Барнет, Вертов находили свое место в нашем благодарном сознании.

То же можно сказать и о зарубежном кино. Преподавал его нам Феофан Платонович Шипулинский – маленький очкастый старичок с жидкой бородкой и густым басом, которому я сдавал на вступительных экзаменах физику. Особый упор он делал почему-то на технической предыстории кинематографа, на разных там тауматропах, скачковых механизмах, мальтийских крестах и ружьях Маррея. Рассказывал он забавно, вел себя эксцентрично. Лекцию начинал еще в коридоре, приближаясь к аудитории, и входил как бы на полуслове. Кончал внезапно, тоже на полуслове: «...и тогда произошло событие, которое потрясло...», – и уходил, полагая, вероятно, что все мы будем целую неделю мучиться отгадыванием: что же это за событие? Мы, конечно, не мучились. И когда на следующую лекцию он входил со словами: «...соединил, наконец, зоотроп с волшебным фонарем!» – мы весело недоумевали. А он, воздевая короткие ручки, возглашал: «Ухациус, Ухациус соединил!» Печальнее всего, что всех этих Ухациусов, Кирхеров, Аншютцов, с их почтенными, но нас не волнующими изобретениями, нам пришлось зазубривать для экзамена. Книг по истории кино тогда не было, выручали конспекты, не слишком хорошо составленные кем-то из прилежных.

Но, пройдя, наконец, изобретателей, Шипулинский добрал до Гриффита и Мака Сеннета, до Линдера и Чаплина, Фрица Ланга и Рене Клера. Что он о них говорил, не помню. Но он их нам показал. Вернее, даже не он показал, а его ассистент Сергей Васильевич

Комаров, очень энергичный человек в модном костюме и с тонким голосом. Предварял Комаров классические фильмы занятно: многозначительными фактами и анекдотами, заимствованными из брошюр, обильно выпускаемых «Театинопечатью» в двадцатых годах. Вся эта чепуха забывалась, как и более серьезные рассуждения Шипулинского. Но фильмы, великие фильмы корифеев не забывались никогда. Оказалось, что кино – это свой особенный и увлекательный мир. Фабрика снов? Нет, какие же это сны? Слишком они конкретны, жизнеподобны, закономерны. Фантазии? Нет, и не фантазии по тем же причинам. Мечты? Скорее. Но мечтами правишь ты, а фильм правит тобой, вбирает в себя твои представления, убеждения, чувства и формирует из них нечто новое: и твое, и не твое. Фильм как бы мечтает за тебя.

Больше всего увлекал меня Гриффит. Его удивительная ясность, искренность, непосредственность и, вместе с тем, гармоничность и изысканность кинематографического языка. Да, конечно, мелодрамы. И, разумеется, сентиментальные. Но и человеческие, если нужно, суровые и жестокие, но приходящие к счастливому концу, убеждающие тебя, что жизнь все же прекрасна, люди красивы и добры, и добро сильнее зла.

Большинство других американских фильмов я воспринимал как бы в свете Гриффита, как его излучения, окраины. И инсовские вестерны с образцом мужественности Вильямом Хартом, и «Доки Нью-Йорка», утверждающие горделивую красоту даже униженных людей, и «Короткий Дэвид», открывающий целую плеяду слабых на вид, но сильных духом героев, Давидов, побеждающих Голиафов. И отсюда – галерея комиков, тех же Давидов, побеждающих могучее зло: и Чаплин, и Китон, и даже менее привлекательные Гарольд Ллойд, Монтни Венке. А непобедимый Дуглас? Одинаково прекрасный и в английском, и в арабском, и в испанском, и во французском обликах. Дерзкие и справедливые, сильные и нежные Робин Гуд, Багдадский вор, Зеро, Д'Артаньян!

Меня и влек, и отталкивал смутный, хмурый мир немецких картин от «Нибелунгов» и «Калигари» до «Улицы» и «Последнего человека». «Сумрачный германский гений» был интересен, но не близок. И, наконец, чудом, откровением стала изумительная, возможная только в кино, сказка Рене Клера «Париж уснул», замеченная мною еще в детстве, а сейчас осознанная, прочувствованная, изученная.

Какое сочетание иронии и гуманности, озорства и проницательности, гротеска и лиризма. И какая детская непосредственность! И какая дьявольская изобретательность!

Неопределенность программ, свобода нравов и, главное, всеобщая увлеченность киноискусством всех студентов и большинства преподавателей ГИКа дали нам возможность много

часов провести в подвальном зале, многое, очень многое просмотреть. И это создавало благодарную почву для мыслей, которые старались нам преподать серьезные и талантливые наши учителя: Туркин, Волькенштейн, Локс, Григорьев и некоторые другие.

Как губка впитывал я «целлулоидную отраву». Поэзия, театр, музыка – все, чем увлекался я раньше, отступало перед фильмами. Главным местом в жизни стал маленький душный зал в подвале. Отдалились поэтические и театральные друзья. Появились новые, гиковские.

Вначале, как я уже говорил, нас на сценарном факультете было много, кажется, тридцать. После первого семестра осталось двадцать, после первого курса – девять. Туркин был беспощаден. Он дерзко брал на себя ответственность быстро определять «профессиональную пригодность», иначе говоря, творческую одаренность своих учеников.

Ошибался ли он? Конечно же, вероятно, ошибался. Но вот факты: из девяти, оставленных им на втором курсе и закончивших сценарный факультет, семеро так или иначе проявили себя в кинематографии или в литературе. Один был арестован незадолго до защиты диплома. Одна, хотя и была не лишена способностей, осталась женой своего старого, больного, когда-то известного режиссера-коммуниста Дмитрия Бассалыго. Из двадцати исключенных только один оставил какой-то, хоть и небольшой, след в литературе. Среди молодых белорусских поэтов, погибших на Отечественной войне, значится Андрей Ушаков. Кажется, до гибели он успел напечатать в газетах несколько стихотворений. Мог бы стать отличным редактором или критиком и неразлучный друг Ушакова – живой, общительный и милый Эдельсон. На них, помнится, я написал эпиграмму: «Всех прилежней кто таков? Эдельсон и Ушаков! А из этих двух персон? Ушаков и Эдельсон!» Кажется, Эдельсон стал адвокатом. Об остальных восемнадцати ничего не знаю.

Возможно, Туркин и проявил излишнюю ретивость. Но мой собственный полувековой опыт преподавания кинодраматургии и киноведения убеждает меня, что отсеивать на творческих факультетах необходимо. Сколько людей, окончивших эти, а также режиссерский и актерский факультеты, всю жизнь томятся около искусства, не выявляя способностей, не находя достойного применения, накапливая в душе коварные яды зависти, обид, обманутых надежд. Не лучше ли было бы, потеряв год, что в молодости не очень страшно, стерпев обиду, а то и осознав свою неудачу, найти себе иное применение: на педагогическом, юридическом, экономическом поприщах? Много лет я утверждаю, что отсеивать 10–20 процентов с первого курса творческих факультетов обязательно, плодотворно, гуманно. Разумеется нужно особенное внимание, умение понимать, чувствовать, предвидеть человека. Разумеется, возможны ошибки. Однако можно верить, что несправедливо отчисленный талант найдет себе применение. Не в кино, так в театре, газете, на радио, эстраде, телевидении. Зато сколько людей будут спасены от унылой судьбы неудачников...

Эйзенштейн

Началось, как часто бывает, с неприятностей. Назначенный в редколлегию институтской стенгазеты от сценарного факультета, я одобрил рисунок своего приятеля из режиссеров Вали Кадочникова. На рисунке лобастая, в лучах шевелюры голова Эйзенштейна, как солнце, восходила над ГИКом. На следующий день нас вызвали к декану и ругали за низкопоклонство и подхалимаж перед Эйзенштейном. Его я видел только мельком, в коридорах, но фильмы его уже знал и Кадочникова поддержал: рисунок хороший, выражает не подхалимаж, а восхищение мастером, любовь. Кадочникова из редколлегии вывели, меня оставили, но в подозрении. А дружба между нами укрепилась.

Все эйзенштейновцы или эйзеншенки, как их, любя, называл Мастер, были не только влюблены в своего учителя, но как-то огорошены, зачумлены, переполнены им. Он отобрал свою мастерскую с трех курсов. Разного возраста, различных уровней культуры, способностей,

наклонностей и судеб, студенты-режиссеры только и думали, что о лекциях, заданиях, островах и фильмах Эйзенштейна. На его занятия стремились студенты других факультетов, да и некоторые преподаватели.

– А ты подойди и попросись. Скажи: разрешите послушать. Скажи, что писал этюды! – подталкивал меня в коридоре Кадочников.

Робея, я подошел, попросил.

Внезапно Эйзенштейн всем телом, всем рыжим своим пиджаком повернулся ко мне, вонзил испытующий взгляд:

– А Вы знаете, что такое канделябр?

Я растерялся:

– Знаю. Подсвечник... Светильник...

– Какие ассоциации возникают у Вас с канделябром?

– Им бьют шулеров...

Он засмеялся:

– Не только шулеров... Впрочем, правда, Расплюев. Хорошо, значит не канделябр, а светильник. Вы будете светильником. Входите.

– Как светильником?

– Поднимите сжатые кулаки на уровень головы и будете стоять в углу площадки вместо реквизита. Входите.

Испуганный, я вошел и примостился в самом заднем ряду. Репетировали эпизод покушения на Дессалина. Черный гаитянский генерал, окруженный враждебными офицерами, внезапно вскакивал на банкетный стол и, отбиваясь от шпага зажженным канделябром, выскакивал в окно.

Эйзенштейн был в возбуждении. Он скакал от маленькой площадки, где стояли стол и стулья, к доске, на которой мгновенно чертил схемы движения Дессалина и положение его в кадре. Он тормозил студентов, выпытывал у них решения мизансцен и, тут же их опровергая, решал по-иному. Перед притихшими слушателями возникал душный вечер, коварный замысел французов, черный великан в наполеоновском мундире, грохочущий ботфортами по фруктам, цветам, хрусталу, серебру. Целиком отдаться этому колдовству, этому публично совершающемуся творчеству мне мешали тревожные мысли: когда же Дессалин схватит меня, светильник, за ноги и начнет мною отбиваться? И надо ли мне все время держать кулаки на уровне головы? И кого он мной поразит? И как это все произойдет? Я вытягивал ноги, напрягал спину, пытаюсь быть подлинным светильником. Но обо мне забыли. Звонок возвратил нас с Гаити в гиковские коридоры.

С тех пор я старался бывать на лекциях Эйзенштейна. Порою это были спектакли, порой – диспуты, порой – академические чтения.

Из огромного портфеля извлекались книги на разных языках с бумажными закладками, альбомы с репродукциями, ножи, иконки, статуэтки. Приходили Штраух и Глизер играть перед студентами отрывки. Приходили искусствовед Тарабукин и музыковед Острцов – анализировать полотна Леонардо и Серова, сонатные аллегро Бетховена и Чайковского. Эйзенштейн увлеченно слушал, а его добавления и вопросы поражали эрудицией и остротой. Он охотно отвлекался. И чего только не вспоминал! Средневековые испанские раввины, толкователи Аристотеля. Танцовщицы с острова Бали. Дуэлянты пушкинских времен. Современные немецкие рефлексологи. Сектанты трясуны. Мексиканские пеоны. Иногда мне казалось, что он собьет с панталыку, сведет с ума своих восторженных слушателей. Ребята пришли с рабфаков, из самодеятельности, со школьной скамьи. Все ли они знали географию, читали «Капитанскую дочку»? А тут такое... Но в передаче Эйзенштейна все было понятно. И, главное, зримо. И даже если сообщаемые им сведения не падали на подготовленную почву, не выстраивались

в стройную систему. Они достигали умов и сердец, рождая жадность к знанию и ощущение бесконечного богатства жизни.

К одному из праздников неутомимый Кадочников украсил гиковский вестибюль огромным рисунком: наседка с головой Эйзенштейна заботливо прикрывала крыльями птенцов с лицами студентов режиссерского факультета. Этот рисунок не вызвал недовольства и долго висел на стене. Начальство было согласно с тем, что Эйзенштейн самоотверженно высиживает режиссерских птенцов, каждодневно печется о них. Мы окончили институт в 1936 и 1937 годах. Эйзенштейновцев разбросала жизнь по киностудиям.

Ученикам поверженного автора «Бежина луга» не спешили давать самостоятельные постановки. А когда они сделались учениками прославленного автора «Александра Невского», их режиссерские сценарии отменила война. Большинство ушло на фронт. Олег Павленко сгорел в танке. Был убит Вартан Кишмишев. Валя Кадочников умер в эвакуации от туберкулеза. Несчастный случай на съемке унес Мишу Величко. Немногие вернулись с поля, то есть после войны, в кино. Пройдя сквозь тяжкие испытания «малюкартинья», они не стали Эйзенштейнами, но сделали несколько пристойных фильмов. И по всем киностудиям Советского Союза они разнесли эйзенштейновские традиции: его требовательность, его добросовестность, его самоотверженную преданность делу, его общечеловеческую культуру. Они способствовали становлению профессии кинорежиссера.

Для меня Эйзенштейн стал светочем всей моей жизни. К встречам с ним я еще вернусь. Благодаря ему, Туркину и своим соученикам я связал всю свою жизнь и с ГИКом, ВГИКом (сначала – Высшим, а потом – Всесоюзным и Всероссийским), как его стали с 1936 года называть. В ВГИКе я избавился от своих сомнений, от ощущения одиночества, ненужности, надвигающейся гибели. Я стал обыкновеннее: просто студентом, даже отличником. Получал повышенную стипендию, ордера на калоши, талоны на обеды в рабочей фабрике-кухне (наискосок, на Ленинградском шоссе). Легче стало и дома. Мне так казалось, может быть, потому, что я редко там бывал. Только ночевал, иногда писал свои киноэтюды, готовился к зачетам. Родители, кажется, успокоились, не досаждали упреками и тревогами. Кто ваш сын? Студент! Нормально, привычно.

Смутные времена

А тревожиться бы, впрочем, было от чего. Углубленный в свое становление, сосредоточенный на занятиях, я мало, как ни странно, мало обращал внимания на то, что творилось вокруг, на жизнь общественную.

Официальная, газетная жизнь гремела успехами, победами, достижениями так настырно, так оглушительно, что не давала задуматься. В начале 1933 года громыхал съезд колхозников-ударников. О миллионах жертв, голоде, разрухе, бунтах – никто ни слова. А откуда мне было знать, что творится где-нибудь на Смоленщине, орловщине, полтавщине. Хлеб по карточкам давали аккуратно. Обеды на фабрике-кухне казались вкусными. А тут еще и пятилетку не то за четыре, не то за два с половиной года закончили. И XVII «Съезд победителей» уже похоронил четыре уклада: патриархальный, мелкотоварный, частнокапиталистический и еще какой-то. Остался один только социалистический уклад. Но с пережитками. Особенных пережитков я в себе не ощущал. Любовь к Гумилеву, Хемингуэю и Матиссу пережитки? Вечеринки с фокстротами? Галстук? Не ставил я эти личные мелочи встык со всемирно-историческими победами и головокружительными перспективами. Материалы съездов, докладов, уставов изучал и сдавал на вялых семинарах. И чувствовал себя студентом-отличником, выполняющим, шагающим, обещающим.

И я был счастлив. Написав это, я остановился, задумался: так ли? Так! Я был счастлив. Элементарным счастьем молодого человека. Хорошо ведь быть молодым, хорошо излучать радостное свечение, не задумываясь о том, что яркий свет неотвратимо рождает темные тени.

И я не задумывался, жил общими интересами с такими же, как я, молодыми людьми, увлекался стихами, книгами, фильмами, спектаклями, постигал незатейливые истины академических дисциплин, мнил себя свободным, зависимым только от себя.

Любил я, все же, и взгрустнуть. Любил декламировать щемящее стихотворение Блока: «...А счастья и не нужно было, что сей мальчишеской мечты и на полжизни не хватило...» Тогда я полжизни еще не прожил, а сейчас должен сознаться, что стихи эти по-прежнему люблю, но счастья по-прежнему ищу и желаю. Правда, может быть, теперь, в старости, ищу его в прошлом.

Значит, я был счастлив, находил радость и в работе своей, и в банальных развлечениях: флирте, танцах, теннисе, выпивках с друзьями. И не связывал эту свою счастливую, хоть и подслеповатую жизнь с жизнью общества, с событиями, разворачивающимися вокруг. Жизнь, от которой так страдал отец.

Я не испытывал ледящего всю интеллигенцию чувства страха. Зная, что сажают и расстреливают ни за что, я все же был уверен в полной своей «ни в чем не повинности» и не мог допустить мысли, что завтра за мной могут прийти. Понимая пустоту своей жизни, покорно текущей по не мною выкопанному руслу, я, несмотря на занятость, нередко предавался размышлениям о Боге, о религии, о душе. Прочел в каком-то дореволюционном учебнике о философии Гегеля, пытался читать философские сочинения Толстого, взялся было за Владимира Соловьева, но дальше слабых стихов и острого пародийного стихотворения о символистах не продвинулся. Поразила глубину услышанной от кого-то мысли Достоевского, что Бог есть любовь. Но, не имея собрания его сочинений, не отыскал, где и по какому поводу это сказано.

Почему я не обратился с этими вопросами к отцу? Может быть, стеснялся своей малограмотности. Но, вернее, боялся, что, затеяв эти разговоры и получив его ясные ответы, я окончательно подпаду под его влияние, а это значит – разочароваться в жизни, в своей работе, в окружающей жизни. Что же, тогда в монахи?

С отцом я даже о политике не говорил. Видел, что он читает газеты, что-то подчеркивает, вырезает. Как-то попросил, нет ли такого-то доклада. Он дал. Сказал горько: «Изучай, изучай. Тебе жить...» Понимал, значит. А вокруг все усерднее стали сажать. Особенно страшные аресты разразились под новый 1935 год, после убийства Кирова. Всех наших ленинградских знакомых, не имевших ни малейшего отношения к зиновьевско-троцкистским злодеяниям, как ветром сдуло. И моих родственников прихватили кое-кого. Как ни старался я думать, что меня лично это не касается, не получалось: надо было ждать своей очереди.

Особенно поразил меня указ о том, что полная ответственность, а значит и возможность нести кару – аресты, тюрьмы, уничтожение – ложится на граждан, достигших двенадцатилетнего возраста...

Чтобы преодолеть отвращение и страх, надо было глубже уйти в работу, в кинематограф, во ВГИК. И я лихорадочно работал. Преддипломный звуковой полнометражный сценарий – нечто условное романтико-антифашистско-приключенческое – закончил быстро и даже успел пристроить его в «Межрабпомфильм». Там его, правда, так и не поставили, но шум моего успеха по ВГИКу прошелестел.

Собирать материал для дипломной работы я уехал, по дружескому приглашению Зильберберга, в Баку. Там, живя в его очаровательной семье, я вошел в жизнь маленькой неудачливой киностудии, познакомился с работающими там москвичами: режиссером Виктором Туринным, сценаристом Всеволодом Павловским и местными кинематографистами и писателями. С одним из них, Джаханбахшем Джавад-Заде, я взялся писать сценарий – нечто о гражданской войне в районе Гянджи. Съездил в этот район, побывал в деревнях, где не знают русского

языка. Написал первый вариант сценария и вернулся в Москву если не со щитом, то с небольшими деньгами и перспективами.

Москва встретила привычными заботами и забавами. По-прежнему собирались у Мельманов на Сивцевом вражке, у Ласкина во Вспольном переулке. Танцевали, иногда умеренно выпивали. Влюбленностей не было, стихов не писали, в театры ходил редко, чаще в Большой зал консерватории. Все большее место во мне занимало кино. Немыми фильмами я был набит до отказа. Преподавание истории кино, как уже было сказано, сводилось у нас к просмотрам фильмов. Частые «окна» в расписании, пропуски преподавателей заменялись просмотрами. Вместо вечеров и праздничных концертов устраивались просмотры. Постепенно на вгиковский экран стали проникать и звуковые заграничные фильмы.

Масштабы современного кино за рубежом перед нами распахнул Первый Московский международный фестиваль, проходивший в самом тогда большом кинотеатре «Ударник».

Занятия в ГИКе фактически прекратились. Студенты штурмовали фестиваль. Наш директор Николай Алексеевич Лебедев выхлопотал для студентов какое-то количество пропусков. Председатель жюри Эйзенштейн проводил обычно – «эти со мной!» – своих учеников, и мне удавалось протыриться вместе с ними. Было налажено производство фальшивых билетов, их рисовали акварельными красками. Но самым эффективным способом проникновения была волна. Собравшись толпой у входа, мы начинали раскачиваться и, сметая контролеров, вваливались в фойе.

Словом, правдами и неправдами мы просмотрели и «Вива, Вилья» Джека Конвея, и «В старом Чикаго» Генри Кинга, и «Последний миллиардер» Рене Клера, и мультипликации Диснея, и еще много поистине прекрасного. Меня радостно поразило, что и наши фильмы, особенно «Чапаев» и «Юность Максима», были не хуже иноземных шедевров. «Чапаева» перед своими учениками восторженно разбирал Эйзенштейн, и я был поражен, как то, что мной ощущалось, приобретало в его устах ясные логические формы. Это был первый для меня и лучший урок кинокритики.

В открывшийся на Васильевской улице клуб кинематографистов – Дом кино – нас, студентов, не очень охотно, но пускали. Там мы соучаствовали во всех событиях кинематографической жизни, смотрели фильмы до выхода их на экран, слушали дискуссии, совещания и доклады, ликовали по поводу наградений, которые сыпались на кинематографистов в связи с 15-летием ленинского декрета о национализации кинопромышленности, который стали считать рождением советского кино. Запомнился один такой «торжественный вечер». После юбилейного заседания в Большом театре (на которое студентов, конечно же, не пустили), где были оглашены награды тридцати кинематографистам, в Доме кино торжество было продлено. Уже было известно, что ордена получили все наши классики: Пудовкин, Довженко, братья Васильевы, Козинцев и Трауберг, Эрмлер, Чиаурели, Вертов, словом, все, кроме Эйзенштейна и Кулешова.

Наш кумир переживал тяжелые времена. Долгая поездка за границу не принесла успеха: единственный снятый там фильм о Мексике не был закончен, и материал остался в Америке. Замыслы комедии «М.М.М.» и эпопеи «Москва» осуществить не удалось. Доклад на Первом Всесоюзном совещании понят не был, наоборот, был обвинен в ненужном теоретизировании. Даже преподавание во ВГИКе ставилось в упрек. Друзья и ученики – Пудовкин, Васильев, Юткевич (не говоря уж о недругах) – упрекали мастера в отрыве от жизни, требовали сделать фильм! Ведь нового фильма Эйзенштейна не было шесть лет! Ходили глухие слухи, что правительство подозревает Эйзенштейна в попытках остаться в Америке, что Шумяцкий ревнует к его авторитету и пишет на него доносы. И вот доказательство начальственного недовольства – один он не удостоен...

Зал Дома кино переполнен. На сцене – красный стол для президиума. Полно и в фойе, и на лестнице, ведущей к залу, на второй этаж. Я как раз стоял в конце лестницы, у дверей в

зал. И вдруг снизу, от дверей пошла волна рукоплесканий. По лестнице, смущенно улыбаясь и слегка задыхаясь, поднимался Эйзенштейн. Ему, расступаясь и аплодируя, давали дорогу. Зал, когда он вошел, встал. И, стоя, аплодисментами и криками: «Эйзенштейн! Эйзенштейн!» проводил его в президиум, на сцену. Так кинематографический «народ» единственный на моей памяти раз выразил свое несогласие с правительственным решением.

Эйзенштейну это отозвалось довольно скоро.

Я не буду описывать трагедию с «Бежиным лугом» – она достаточно подробно разобрана во втором томе моей монографии «Эйзенштейн». Пока я ездил по Азербайджану, Эйзенштейн начал съемки. В них участвовали мои друзья-эйзенштейнчики Олег Павленко, Виктор Иванов, Николай Маслов, Федор Филиппов, Вартан Кишмишев, оператор Николай Большаков. В «Комсомольской правде» я читал восторженные отклики Михаила Розенфельда о съемках под Харьковом, на Кубани, в Крыму. Были заметки и в «Кино», и в других газетах. Казалось, что все идет хорошо. Да и занимали меня больше мои азербайджанские начинания.

Вернувшись в Москву, я узнал, что у Сергея Михайловича черная оспа, что к нему в инфекционное отделение никого не пускают, что нынешние «студенты-академики» Андриевский, Кабалов и другие пишут ему письма. Олег Павленко показал мне «заразную» записочку от Мэтра с шутливым отчетом о попытках выздоровления. Но на самом деле, говорил Олег, дела плохи: все лицо Сергея Михайловича в бобонах и струпьях, температура не спадает, а с фильмом еще хуже. Весь отснятый материал непрерывно смотрят Шумяцкий и его приспешники, показывают и посторонним. Олег и другие ребята пробирались на эти просмотры и вынесли общий вердикт: «Гениально!» Но начальство считало иначе: грозили крупные переделки и сценария, и материала. Захаву будут менять на Хмелева, многие эпизоды придется переснимать...

Эйзенштейнчиков я видел редко: они работали на студиях. Со взрослыми «академиками» у меня близких связей пока не было. И чувство тревоги за Мастера было не сильным. Сильнее были другие тревоги.

Дипломный сценарий «Вражда» у меня не ладился. От романа азербайджанского литератора Джаханбахша, который должен был лечь в его основу, ничего не оставалось. Мне казалось даже, что никакого романа у моего хитроумного соавтора не было; были только замыслы, в лучшем случае наброски по-турки. Да и сдавать диплом в соавторстве было нельзя. Я советовался с Туркиным. Хотел написать для диплома нечто другое. Но замысел лирической комедии о строительстве гидроэлектростанции на Куре Туркину не понравился. На «Вражду» был производственный договор, а комедия намечалась лишь вчерне. Решили, что я буду от джаханбахшевых замыслов как можно дальше отступать, а в дипломе его даже упоминать не будем: ведь ни одной строки, ни одного кадра мы вместе с Джаханбахшем не сочинили.

Бакинские деньги я профурлил там же, в Баку. Надо было зарабатывать. Я халтурил на радио, писал маленькие очерки и заметки в «Комсомолку» и «Рабочую газету». Платили плохо. Семья нуждалась. Папа болел...

Дотянув кое-как до весны, я сценарий с грехом пополам окончил. Защита состоялась в июне. Как ни странно, сценарий был оценен высоко, его производственные перспективы вызвали всеобщее уважение. Туркин с гордостью докладывал на каком-то совещании, что его ученики прорвались в производство: Помещиков в Киеве продает «Богатую невесту», Новогрудский и Юренев пишут по договорам в Баку, Шайбон в Ереване, Ласкин работает ассистентом режиссера у В. П. Строевой на «Поколении победителей» и так далее, и тому подобное.

Получив «отлично», я повез сценарий в Баку. Зильберберги встретили меня, как родного, бакинские друзья снова окружили меня, но на студии отношение изменилось. Сценарий не понравился азербайджанцам. Джаханбахш в обсуждениях участия не принимал, но очередную выплату по договору получил. Мне нашептывали, что он за моей спиной ругает сценарий, обвиняет меня в незнании азербайджанского быта, даже великодержавном шовинизме. Оши-

бок в бытовых сценах я наделал, вероятно, немало, сценарий был, конечно, плоховат, от событий романа Джаханбахша в нем ничего не осталось, но шовинизма в нем не было, наоборот: азербайджанскую деревню, тюркские нравы я старался поэтизировать.

Директор Бакинской киностудии Дубинский сценарий не поддержал, хотя Зильберберг его хвалил со всей дружеской настойчивостью. Как-то в доме у родственников Зиля Горникова Дубинский отозвал меня в сторону и объяснил, что ситуация на студии очень сложная, что обвинения в шовинизме, пусть даже безосновательные, опасны, что и он, еврей, а не азербайджанец, может быть обвинен в чем угодно.

Но какие-то деньги мне все же заплатили, потребовав каких-то переделок. Я уехал в подавленном настроении.

Но в Москве меня ожидала радость. Из ссылки вернулся лучший друг моего детства Ипполит... Однако с первых же слов радость встречи померкла: вернувшись домой, Ипполит узнал, что никаких шансов устроиться в театр, даже во вспомогательный состав, у него нет. Клеймо отсидевшего за какие-то подозрительные связи не смоешь. Используя опыт, приобретенный в лагерях, Ипполит устроился прорабом на строительство дороги в Алабино, под Москвой.

Мы поехали к нему в какую-то деревенскую избу, купили водки, до полусмерти напились. Что будем делать, милый Иппа? Нельзя унывать, нужно жить, выживать, бороться. Планы у Ипполита были определенные: закончить участок дороги, получить расчет, махнуть в Ленинград, там есть какие-то перспективы устроиться в театре. У меня определенных намерений не было. Но и пропадать не хотелось. Надо работать, писать, жить...

С тяжелой с перепоя головой вернулся я из Алабина и узнал, что арестовали Борю Ласкина. Боже мой, Бобку-то за что? Жизнерадостного, удачливого, совершенно лояльного, абсолютно далекого от политики Бобку? Арестовали также и Майского, старше нас всех, он был со всеми в добрых отношениях, но не в дружбе. Того, что он троцкист, исключенный еще в 1929 году из партии, мы не знали. Никаких связей с Майским, кроме студенческих разговоров о зачетах, просмотрах, столовке и спорте, ни у меня, ни у Ласкина не было. Связать эти два ареста я не мог.

Атмосфера в Москве становилась все мрачнее, все тревожнее. В августе происходил суд над троцкистско-зиновьевской оппозицией. Зиновьев, Каменев, Евдокимов и другие подсудимые били себя в грудь, признавали все, в чем их обвиняли, пели дифирамбы Сталину. Меня, признаться, все это мало трогало, вызывало даже брезгливость. Я слабо разбирался во внутрипартийной борьбе, газеты преподносили ее односторонне, всячески понося и очерняя оппозиционеров. Поразила меня статейка Пятакова в «Правде». Он страстно и убедительно поносил Зиновьева, Каменева и других. Требовал расправы. А через несколько дней в той же «Правде» я прочел о его аресте. Значит, и он – враг? Фамилии подсудимых, кроме Зиновьева, Каменева, Пятакова, Радека, были мне незнакомы. Почти все они были еврейскими. Что это – возрождение антисемитизма?

Это было противно, однако непосредственно меня не касалось.

Близко к сердцу, как это ни странно, принимал процесс мой папа. Ему тоже были мало известны и безразличны партийные распри. Его возмущало, даже ранило ведение процесса. Со страстностью ученого-юриста он объяснил мне неправомерность теории классового суда. Значит, убийца-рабочий менее виновен, чем убийца-служащий, интеллигент, не говоря уже о торговце или священнике? Абсурд, приводящий к полному произволу и беззаконию! И почему эти несчастные даже не пытаются защищаться? И почему обвинитель ничего, по существу, не доказывает? Попирается самое главное, самое высокое и священное в юриспруденции – презумпция невиновности!

К стыду своему, я не знал, что это такое.

И отец, волнуясь, бледнея, хватаясь за сердце, растолковывал мне, что презумпция невиновности есть не только основа справедливого суда, но и одно из наивысших достижений человеческого разума и совести. Гуманизм просвещенного и мыслящего человечества обязывает суд считать каждого подсудимого, подозреваемого, обвиняемого невиновным, покуда не будет доказано противное. И даже признание обвиняемым своей вины не меняет дела: виновность нужно доказать фактами, свидетельскими показаниями, вещественными доказательствами доказать... А тут никаких доказательств, никаких фактов, одна ругань, голословная клевета, а они и не пытаются сопротивляться, защищаться, – кланяются, лебезят...

Я ничего не мог ему возразить. Гуманизм презумпции невиновности пленял меня. Поведение и обвиняемых, и судей было глубоко несимпатично, отталкивало грубостью, жестокостью, фальшью.

Верный своему обыкновению защищать советскую действительность от горестных и желчных нападок отца, я пытался противопоставлять ему достоинства новой конституции. Отец признавал эти достоинства, но утверждал, что осуществляться в условиях диктатуры пролетариата и единственной большевистской партии такая конституция не может, она обречена остаться на бумаге. Я говорил о стахановском движении как о новом социалистическом отношении человека к труду. Стахановский рекорд 31 августа 1935 года был подхвачен энтузиастами почти во всех отраслях промышленности и сельского хозяйства. Кривонос, Бусыгин, Дуся и Маруся Виноградовы, Паша Ангелина, Полина Кавардак искренне воспринимались мною как новые люди, герои нового социалистического типа. Я серьезно намеревался написать о них сценарий, делал заметки, изучал очерки в прессе. Отец признавал благородство поступков стахановцев, но не видел в них ничего принципиально нового. Обычная мораль, всегдашние общественные, не говоря уже о религиозных, устои обязывали порядочных людей честно и инициативно трудиться, любить свое дело. Что же здесь нового, именно социалистического?

В громе газетных восхвалений конституции, стахановцев, предстоящих выборов в Верховный Совет и других достижений сталинской политики известие о расстреле всех шестнадцати подсудимых по троцкистско-зиновьевскому процессу прошло передо мною, как в тумане, в старании оттолкнуть все это от себя. Из речей подсудимых выходило, что они сами того расстрела хотели...

Однако совершенно отключиться от политики не удавалось. Трескучая пресса, надсадно восхвалявшая мудрую и справедливую партию и ее гениального вождя, поневоле наводила на совсем противоположные мысли: что же это за мудрая партия, чьи прославленные вожди охотно признаются во всяческих мерзостях: в измене родине и принципам ленинизма, в шпионаже, вредительстве, терроризме?

Что же это за вожди? «Любимцы партии», «теоретики коммунизма», «ближайшие соратники», коллеги по всяким прославленным делам от сидения в шалаше до сидения в президиумах, от бегств из ссылки до преследования тысяч и тысяч людей, – герои, которые поносят друг друга, требуют расправ, клеветают на друзей и единомышленников? Мерзко, страшно, непонятно! Можно еще понять двуличие и тайные замыслы Тухачевского, Уборевича и других бывших офицеров, раскусивших подлинную сущность большевизма и решившихся на отщепенство, но Зиновьев, Каменев, Радек – профессиональные революционеры, ораторы и литераторы, наконец, палачи, погубившие столько людей во имя партии, – втайне эту партию ненавидели и отравляли?

Содрогаясь внутренне, силился я понять происходящее, примеряя тайные домыслы, слухи о сатанизме Ленина, Сталина и иже с ними, о высшей их цели – погубить русский народ, растлить, одурачить, обессилить его и подчинить евреям, или немцам, или папуасам, черт их не разберет!.. Пусть Сталин – гений, пусть он во всем предусмотрителен и прав, но какой нечеловеческой волей, каким дьявольским коварством надо обладать, чтобы подчинить себе, и только себе, многотысячную партию, многомиллионный советский народ? Неужели все это решает он

один? Ведь старшие его соратники оказываются оборотнями и врагами коммунизма, верные его друзья – Молотов, Ворошилов, Буденный, Ягода, Ежов, Каганович и прочие – не больше, чем посредственности, а то и полуграмотные авантюристы...

Разумеется, даже с близкими друзьями, даже с родными я этими мыслями не делился. Скрытность, молчание, рожденные страхом и бессилием понять происходящее вокруг, заставляли меня гнать эти мысли прочь, уговаривать себя, что это все мерзко и меня не касается.

Гораздо больше занимали меня мои собственные дела. Надо было доделывать опостылевшую «Вражду», зарабатывать на пропитание. Неожиданно ко мне пришел сам Туркин. Меня не было дома. Он остался поджидать, пил чай, беседуя с мамой. Судя по ее смущенному румянцу и светящимся глазам, расхваливал меня.

– Я пришел, Слава, звать Вас в аспирантуру. Будет большой набор. Нужно воспитывать теоретиков, знакомых с практикой кинодраматургии. Вы подходите почти идеально...

– Почему почти?

– Ну, знаете, капризности самолюбия, поэтическая анархичность, но все это пройдет, Вы ведь так молоды.

– А Вы уверены, Валентин Константинович, что из меня что-то выйдет?

– Уверен, Слава. Поверьте мне, я ведь Вас никогда не подводил. Приходите в институт прямо завтра, с заявлением... ну, я засиделся, пойду. Обязательно пришлите его завтра, Надежда Владимировна!

– Как ты разговаривал со своим учителем?! – возмущалась, проводив его, мама. – Пожилой и знаменитый человек пришел тебя звать...

Позднее присоединился и папа. Аспирантура, адъюнктура, это все-таки что-то солидное... Правда, предмет твой проблематичен, неясен, но все-таки, да и стипендия. Хоть и немного, зато постоянно.

Я пошел. Через несколько дней стал сдавать вступительные экзамены. Историю и технику кино, читанные в институте, мне зачислили. Туркин и Волькенштейн поставили пятерки, ничего не спрашивая. Было лестно. С литературоведом Еголиным я поспорил о влиянии декабристов на Некрасова. Он, по-моему, только о Некрасове и спрашивал. Вонзенная им тройка значения не возымела. Вместе с С.С. Гинзбургом, В.Н. Жданом и какими-то интеллектуальными дамами я был зачислен.

И когда, с победоносным видом, я явился домой, папа вручил мне повестку из военкомата. «В связи с окончанием учебы в институте и окончанием отсрочки явиться для прохождения действительной воинской службы...»

О воинской службе я как-то забыл. Отсрочку оформляли, кажется, в институте. Значит, аспирантура тью-тью? Пошел к Туркину. Тот взволновался, закипятился: как же так? Пойдите к директору! Вы же приняты... Они обязаны отсрочить...

Пошел в институт. Никто там ничего определенного не знал. Студентам отсрочка – да, полагается. А аспиранты, вероятно, как правило, уже отслужили действительную? Или им тоже полагается? Написали бумагу в военкомат. По-моему, слишком подробную и торжественную, чтоб могла подействовать: подающий надежды молодой ученый, срочная необходимость научных сил для кинематографии... какая-то. Вероятно, не подействует...

В пустынном по-летнему гиковском коридоре я встретил мрачного Володю Нижнего, эйзенштейновского аспиранта, пытавшегося поставить фильм в Баку.

– Ты что, ничего не знаешь? В Баку арестованы Зильберберг и Дубинский. Я поспешил оттуда уехать. Не вздумай туда соваться...

Переделанную «Вражду» я послал на Бакинскую студию почтой. А тут еще какой-то очень любезный человек попросил меня зайти вместе с ним в кабинет директора:

– Поздравляем Вас, Ростислав Николаевич, с поступлением в аспирантуру. Товарищ Туркин и другие очень Вас аттестуют. Надеюсь, и нам Вы поможете...

– В чем я могу помочь?

– Будто не понимаете, Ростислав Николаевич? Будет начало учебного года. Надо выступить...

– О чем?

– Как о чем, Ростислав Николаевич? Надо разоблачить существовавшую на сценарном факультете враждебную группировку: Майский, Ласкин, может быть, еще кого-нибудь назовете. Вам же виднее. Ведь вместе учились, разговаривали о том, о сем, вот и припомните, назовите. Можно и с других факультетов. Вам же виднее...

Что я бормотал в ответ, не помню. Открыто сказать, что никаких подозрений не имею и выступать не буду – не посмел. Выскочил из кабинета как пьяный... Что делать? И знают ли «они» о Зильберберге?

Выступать я, конечно, не буду. Черт с ней, с аспирантурой. Но ведь... смыкается круг?

Пошел к Туркину. Разумеется, он не стал советовать выступить, но и что делать, посоветовать не мог. На завтра я пошел в военкомат. Торжественную бумагу порвал. Об аспирантуре ничего не сказал. Просился в кавалерию. Назначили в авиацию. Почему?

Через несколько дней остриг волосы и явился «с вещами».

Сергей Васильевич Комаров

Радость открытий



С.В. Комаров

В институте дело развивалось. Рядом с фильмотекой был большой зал. Его в прошлом московское студенчество (белоподкладочники) использовало для пирушек в Татьянин день, в дни тезоименитства царских особ. Он был под самой крышей на четвертом этаже (при перестройке «Яра» под гостиницу его снесли вместе с куполом). Этот зал выбрал С. М. Эйзенштейн для своих лекционных занятий. В нем отгородили угол для кафедры режиссуры. В 1932 году Эйзенштейн вернулся из США. На студии постановку ему не давали, и он с увлечением взялся за педагогику. Лекции Эйзенштейна привлекали всех. Большая аудитория наполнялась до отказа. А когда Сергей Михайлович был свободен, часто заходил в фильмотеку (она была рядом). Он очень любил смотреть иностранные фильмы, их мы с Вилесовым покупали на вес в прокатных конторах. В фильмотеке была передвижка, монтажный стол, маленький экран.

Приезжая на занятия в ГИК, Эйзенштейн заходил и спрашивал: «Есть что-нибудь новенькое?». Просматривая фильмы, он их комментировал, а я брал «на вооружение» его рассказы о немецком, французском и американском кино. Характеристики немецкого экспрессионизма, французского авангарда, данные Сергеем Михайловичем, я пересказывал в своих лекциях. Ф.П. Шипулинский ушел на пенсию, и я начал читать курс «Истории зарубежного кино» на всех факультетах. Сергей Михайлович помог мне составить программу курса, в котором рассказывалось о немом кино пяти стран мира. Первые десять лет – с 1895 по 1905 год – была предыстория, а с 1910 года стали выкристаллизовываться творческие фигуры во Франции, Германии, США, Италии. Всего на весь курс давалось 36 учебных часов. Сергей Михайлович помог мне получить возможность посещать киновстречи в БОКС (Всесоюзное общество культурных связей с заграницей). Там проводились открытые просмотры для крупных деятелей кино с обсуждением. Редкие встречи с иностранными кинематографистами. Здание бывшего Морозовского особняка на Георгиевской площади было сравнительно небольшим. Просмотровый зал – в подвале. Но главное – это библиотека. Туда поступали киножурналы из Франции и Германии (с США дипломатические контакты налаживались трудно). Я завел тесные связи с заведующей библиотекой: она давала мне журналы, а в кабинете киноведения переводили наиболее интересные статьи. Так создавались картотека иностранных фильмов, биографии творческих мастеров, а для меня ценнейший материал по лекционному курсу.

Я сам осознавал, что расту как педагог. Уже частенько меня приглашали для чтения лекций (конечно, с просмотром фильмов) в Дом журналистов, Дом актера, ЦДРИ, Дом кино. В семейный бюджет стал поступать заметный вклад. Когда я попытался подсчитать число прочитанных мною в те годы лекций, их набралось несколько сотен. На мои лекции в большой аудитории Политехнического музея желающих попасть бывало столько, что порядок наводила милиция. Поездки по городам: Ленинград, Киев, Харьков, Горький, Минск также проходили с успехом. Билеты Бюро пропаганды киноискусства продавало заранее. Естественно, мои заработки увеличивались.



Г. А. Авенариус

В ГИКе происходили серьезные перемены. Н.А. Лебедева назначили заместителем директора. Он защитил диссертацию и стал профессором. (Институт красной профессуры типа академии давал на это право.) Его положение в руководстве облегчило создание кафедры «Истории и теории кино». Я уже числился старшим преподавателем, но организационная работа по кабинету киноведения и фильмотеке занимала много времени.

Нужны были педагоги. Из Киева в Москву переехал Георгий Александрович Авенариус. Он читал курс истории зарубежного кино в Одесском кинотехникуме, а затем в Киевском институте им. Карпенко-Карого. Наши отношения были сложными. Он был самолюбив и не терпел критики. На кафедре меня поддерживал Н.А. Лебедев, но атмосфера была напряженной.

В 1934 году в институте был создан Научно-исследовательский сектор (НИС), и, освободившись от заведования кабинетом киноведения, я был назначен сотрудником 1-го разряда.

Это давало мне большую свободу действий. Завсектором М. Никаноров акцентировал работу на собрании научных документов по истории кино. Мне пришлось ездить по многим городам и договариваться с владельцами ценных материалов о продаже. НИС получал дотации для этих целей. Кроме того, Главное управление кинематографии приняло решение создать вместо нашего института (ГИК) – Высший государственный институт кинематографии типа отраслевой академии. Туда принимались творческие работники, имевшие высшее образование и опыт работы на кинопроизводстве. О киноакадемии подробно написано в буклете, изданном к 50-летию ВГИКа. Поэтому не буду подробно останавливаться на этом. Скажу только, что через два года все убедились в необходимости профессиональной подготовки киноспециали-

стов, и академия превратилась снова в институт, только прибавилась буква «В» в названии. Стал ВГИК – Всесоюзный государственный институт кинематографии.

В связи с реорганизацией института несколько педагогов были представлены к ученым званиям, и я получил в 1939 году звание доцента. Видимо, моя активная деятельность находила отклик у руководства. Ежегодно меня награждали премиями, выносили благодарности, а в год 20-летия советского кино мне было присвоено звание Почетного кинематографиста.

Со временем здание ресторана «Яр» оказалось для института тесным. Был поднят вопрос о строительстве нового помещения рядом со студией им. Горького. Временно для института отвели левое крыло студии, но и оно было маловато. Ждали постройки нового здания.

Напомню, что середина тридцатых годов была тревожным временем. Начались процессы над изменниками и предателями родины. Первым сигналом было решение партсовещания по борьбе с буржуазной идеологией, состоявшегося в 1928 году. В тридцатые – ликвидация НЭПа, затем раскулачивание и процессы над изменниками родины. Следующий удар – передовица «Правды» об антипартийной группировке среди писателей. Начались аресты – кошмар 1937 года. Ночные обыски. Из наших друзей-кинематографистов взяли многих. Мы с Галей готовили рюкзаки с самым необходимым в тюрьме. Ждали тревожного ночного звонка. Описать душевное состояние того времени невозможно. Это нужно пережить. Но Бог миловал! За нами не пришли. Вспоминается наш разговор с И. Эренбургом. Мы выступали на страницах «устного журнала» во дворце культуры «Динамо». Сидели за сценой в маленькой комнате, ожидая выхода. Эренбург сказал: «Подождите, еще объявят борьбу с космополитами». Это предсказание оправдалось в «сороковые роковые» после решения ЦК КПСС по идеологическим вопросам. Начались публичные покаяния в Доме кино (С. Эйзенштейн, С. Юткевич, М. Ромм и другие). Мне тоже пришлось «покаяться», но во ВГИКе с беспартийного строго не спросишь! А вот Н.А. Лебедев был изгнан из института. Позднее его вернули, но это был уже не тот энтузиаст, что прежде...

<...>

Война грянула неожиданно. Все были уверены, что после подписания договора войны не будет. И вот в июне 1941 года по радио объявили о нападении Германии. Все неожиданно изменилось. Какой там курорт! Началась мобилизация. Все, кто не подлежал призыву, шли в народное ополчение. Помню, как во ВГИКе педагоги и сотрудники, мужчины разных возрастов, собрались напротив скульптуры Мухомовой. Вызывали по списку. Дошли до фамилии Иезуитов. Он был профессором, читал курс истории отечественного кино. Его вызвали дважды. Никто не откликнулся. Назвали мою, я откликнулся, и вдруг почти бегом появился Николай Михайлович. Он был уже солидного возраста, поэтому задыхался. Подошел к тому, кто читал список, и стал извиняться за опоздание, оправдываясь, говорил: «Вы знаете, я старался дописать последнюю главу книги. Неизвестно, вернусь ли я, а книга нужная». Он оказался прав: книга осталась, а он погиб.

Через два дня мы все от института собрались на площади у Рижского вокзала и пошли маршем по Волоколамскому шоссе.

Конечно, ходить в строю мы не привыкли. Многие натерли кровавые мозоли, ждали привала. Я перевязывал коллегам ноги, это я умел. Дошли до Фирсановки. Здесь расположились в палатках на ночь. Под утро неожиданно появилась Галя с повесткой из военкомата, оказывается, я как забронированный специалист находился на учете, и военкомат отозвал меня.

До сих пор благодарю Бога и Галю. Только они избавили меня от верной гибели. Из тех, кто ушел в ополчение от ВГИКа, почти никто не вернулся. В Москве я явился в военкомат, мне сказали, что я направляюсь в распоряжение Главного управления кинематографии. Оказалось, что директор ВГИКа Д.В. Файнштейн уже на фронте (он имел чин полковника), а институт нужно эвакуировать. Когда и куда – сообщат. Я должен ждать. «Мосфильм», где работала Галя,

уже получил распоряжение об эвакуации в Ташкент. Я ждал извещения и волновался, куда же направят ВГИК?

Вызвал меня И.И. Лукашев, заместитель начальника главка, которому подчинялся ВГИК. Узнаю, что назначен временно директором и должен организовать эвакуацию ВГИКа в Алма-Ату. Так мы разъехались с Галей. Но что делать – война!

Уже начались налеты немецких самолетов на Москву. Каждый день сообщения о передвижении войск противника. Ночью дежурства на крышах домов, гасили «зажигалки». Днем тревога – бежим в бомбоубежище.

Снова вызывает И. Лукашев. Распоряжение – подготовить аппаратуру, библиотеку, фильмотеку (самое необходимое) к отправке в Алма-Ату. Легко сказать! В институте всего трое мужчин: я, столяр Гришин и бухгалтер Дичев. Транспорта нет, машины мобилизованы. Ящиков для упаковки аппаратуры нет. Яуфов, железных коробок для фильмов, очень мало. Отбираю самое ценное. Остальное закапываем в землю во дворе.

С каким трудом пришлось доставать товарные вагоны (все эвакуировались), автотранспорт. Вся Москва фактически была прифронтовым городом. Как трудно было найти мужиков для погрузки и разгрузки! Это не объяснить! Хорошо, что во ВГИКе был запас спирта для чистки негативов в кинолаборатории – за спирт делали все. Он буквально спас меня в этой сумасшедшей обстановке. Кроме того, семьи сотрудников и педагогов, оставшиеся в Москве, просили взять их в Алма-Ату. С трудом поместились в товарные вагоны вместе с имуществом. До Алма-Аты ехали почти полторы недели. Это было путешествие в ад! Без продуктов, без воды, в холодных вагонах. На дворе октябрь. На станциях стоим по несколько часов. Пропускают военные эшелоны. Женщины меняют на стоянках белье и одежду на хлеб.

Наконец, Алма-Ата! В городе даже не пахнет войной. Спокойные улицы. Торгует рынок. Эвакуированные продают свои пожитки. Население настроено довольно недружелюбно: «Вот понаехали!» Работники киностудии размещены в бараках. Знаменитости, вроде С.М. Эйзенштейна, – в жилом доме около студии. Остальные в гостинице, которую в шутку называют «лауреатником». Как же со ВГИКом?

Выделяют недостроенное здание кинотехникума. Окна без стекол, ни столов, ни стульев. Все нужно доставать. Назначают нового директора И.А. Глотова (он был директором «Ленфильма»). Меня как беспартийного – его заместителем. Получено распоряжение: срочно подготовить группу операторов для съемок на фронте. Провести набор на факультеты – сценарный и режиссерский. Где размещать студентов и членов семей педагогов, ушедших на фронт? Проблемы, проблемы, проблемы! Кроме того, карточная система. В столовых одна «затируха» – вода с мукой. Трудностей столько, что решаюсь с Б. Гончаровым и еще с двумя педагогами проситься на фронт. В военкомате говорят: «Вы и здесь на фронте! Кто будет руководить работой в институте? Вы будете дезертирами с трудового фронта!»

На дворе декабрь! На фронте тяжелые бои, хотя от Москвы немцев отогнали. Панфиловская дивизия включала и жителей Алма-Аты. Приходят похоронки. Плач, слезы рекой, а жить надо. Меня, конечно, беспокоит устройство Гали в Ташкенте. Прошу дать мне командировку. Приезжаю в Ташкент на пятый день, на наше счастье, в Ташкенте жила жена моего сотрудника по фильмотеке Н. Розенеля. В доме женского парикмахера во дворе есть кухня, комнатка, прихожая и вторая кухня. Уговорили хозяина пустить Галю в кухню во дворе. Быстро делаю ремонт. Крашу стены, достаю стол и два стула. Устраиваю топчан. Жилье обеспечено. Мы в шутку говорили: «Наша розовая вилла на берегу канала» (во дворе протекал арык).

Галя работала над боевыми киносборниками. Трудностей много. Об одном из эпизодов жизни и работы Гали рассказывала Г. Кравченко в своей книге «Отблески прошлого». О том, как добивалась Галя Капризная приема у командующего войсками в Ташкенте с просьбой дать указание о выделении войскового соединения для съемок. Помогла ее фамилия – Капризная (это псевдоним; она была до замужества Балакова по отцу). Командующий принял ее почти

ночью, усталый, и сказал: «Вы знаете, мне захотелось увидеть, кто такая директор Капризная». В результате воинское подразделение она получила.

Приближалась весна 1942 года. Ярче светило солнце. С фронтов войны приходили радостные сообщения о наших победах, но в Алма-Ату чаще и чаще прибывали эшелоны раненых. Меня пригласили в военкомат. Разговор дружелюбный: «Не могу ли я организовать лекции для раненых бойцов с показом каких-нибудь комедий? Нужно оторвать ребят от горьких мыслей». Договорился с Глотовым. Узнал, где находятся госпитали. Военком обеспечил транспорт и кинотехнику с передвижкой. Работали мы без отказа. Сохранились благодарности начальников госпиталей. И еще немаловажный момент этих поездок в глубинку Казахстана – возможность отовариться консервами: мясными, кофе с молоком, сгущенкой. Все это продавалось в продуктовых магазинах на территории госпиталей. Забочусь не столько о себе, сколько о Гале. Будет что послать в Ташкент с проводником поезда. Два раза посылки дошли. Третья пропала. Проводница прикарманила. Тогда эти консервы были дороже золота. В 1942 году съемочная группа во главе с Галей ездил в Пржевальск, на озеро Иссык-Куль. Там войной и не пахло.

Местное население держало скот и птицу. Пшеница своя, отправлять на фронт из такой глубинки слишком дорого. Все участники съемочной группы заготавливали там копченые и соленые продукты для питания в Ташкенте. У Гали были талоны на бензин. Его давали для съёмок. Местное ГПУ (пограничное) за эти талоны делало для съёмок все необходимое, отношения были налажены. И вдруг! Пропадает оружие, которое было выдано в Ташкенте для съёмок. Кто и как украл – неизвестно. Ведут следствие. Гале говорят, что если не найдут, ее должны арестовать. Время военное. Представляю, что она переживала! Через трое суток нашли похитителей, а оружие вернули. Бог помог, а могла быть и тюрьма.

В Алма-Ате шел учебный процесс. К счастью, многие из творческих работников могли заменить ушедших на фронт. В. Юнаковский, Н. Коварский на сценарном. С. Эйзенштейн возглавлял режиссерский. На художественном дела шли очень хорошо. Богатая природа, интересные типажи. Студенты подрабатывали на студии декораторами. Мне приходилось частенько бывать у Эйзенштейна. Он тогда снимал «Ивана Грозного». Как-то раз вечером прихожу к нему. Он как всегда занят раскадровками, на столе – рисунки отдельных кадров. Персоналии подчеркнута графичные. Каждый рисунок – произведение искусства и яркое воплощение замысла режиссера. На этот раз Сергей Михайлович был очень мрачен. Я спросил о здоровье. Молчит. Сажу и думаю, что его угнетает. Со съемками вроде порядок. Вдруг Сергей Михайлович вытащил из корзины для бумаг разорванный рисунок на ватмане. Разложил на столе, разглядел. Я невольно встал и подошел ближе... На рисунке был изображен Грозный, пронзенный мечом. Удивленно спросил: «Это из второй серии? Там же по сценарию он жив». Эйзенштейн коротко бросил: «Я убил его». – «Почему?» – «Он заслужил это». Собрал рисунок, разорвал на мелкие куски и сказал: «Забудь об этом». Я понял, что такой финал неосуществим. Ведь все знали, что Грозный – это прототип Сталина. Для меня стало ясно, почему у Эйзенштейна было дурное настроение. Он видел в Грозном другого человека. Это и нашло отражение во второй серии, которую Сталин запретил. Позднее вспоминая этот случай, я понял, чем был вызван инфаркт у Эйзенштейна...

<...>

Осень и зима 1943 года были полны надежд. Некоторые уезжали в Москву. И хотя новый набор в институт мы проводили в Алма-Ате, студенты ожидали возвращения в Москву. Из Главного управления по кинематографии в Новосибирске пришло сообщение о том, что Главк уезжает в Москву и нужно прислать представителя института, чтобы решить судьбу фонда фильмотеки, частично увезенного в Новосибирск. Глотов решил отправить меня в Москву через Новосибирск. Когда по Турксибу я доехал до Новосибирска (в дороге пять суток) и осмотрел старый гараж, где были буквально свалены наши фильмы, у меня оборвалось сердце.

Ржавые коробки, частью раскрыты, дождь и снег сделали свое дело. Почти половина фильмов пропала. Остальные отправили в Белые столбы, где начал функционировать Госфильмофонд. В общем из фонда фильмотеки ВГИК за годы войны пропало не менее 850 названий. Те, что были зарыты в Москве в землю в яуфах, тоже частично пропали.

<...>

И опять наступили для меня тяжелые дни. Нужно было обеспечивать учебный процесс. Подготовить здание, сильно пострадавшее от «зажигалок». Пробитые ими участки крыши позволяли воде проникать через потолки в аудитории. С потолков висели сосульки. Стекла в окнах выбиты. Паркетные полы вздыбились. Мебель была поломана. В павильоне – «мерзость запустения».

В Алма-Ате Глотов готовился к отъезду в Ленинград. В Москве руководить приведением здания ВГИКа в порядок пришлось мне. Сейчас даже самому кажется невероятным, как со всем справлялся! Доставать строго фондируемые стекло, тес, краски, олифу, транспорт, находить рабочих, привлекать из воинской части солдат из «стройбата». И все одному.

Видимо, работал я действительно здорово! ГУКФ (Главное управление кинематографии) в лице И. Лукашева ходатайствовало о награждении меня орденом «Знак почета», который в Кремле мне вручил М. Шверник.

В 1944 году меня два раза вызывали в райком. Предлагали вступить в партию. Ясно намекали, что они рассчитывают на меня, как на директора института. Дважды я отказывался как недостойный. Выводы сделало руководство. Директором назначили вернувшегося из Душанбе Л. В. Кулешова, который в 1944 г. вступил в ряды КПСС. Я стал его заместителем по учебной и научной работе. В 1945 году институт смог провести первый послевоенный набор студентов. Кулешов много сделал для привлечения педагогов. Возобновили работу С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, Л. Оболенский, А. Довженко. Из Ленинграда переехали в Москву С. Герасимов и Т. Макарова, они организовали первую объединенную режиссерско-актерскую мастерскую. Было трудно, голодно, карточная система. Мне приходилось выбивать карточки 1-й категории для педагогов и рабочие – для студентов. Общежития фактически не было. Снимали комнаты у дачевладельцев в Л осинке и на Клязьме. Зачатьевское общежитие в основном занимали педагоги, квартиры которых были разрушены.

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.