

Лев ОСТРОУМОВ

МОЯ ДРУЖБА С ВЕЛИКИМ НЕМЫМ

Известный киновед, историк кино, фильмограф, библиограф Вениамин Евгеньевич Вишневский (1898–1952) оставил после себя поистине огромное научное наследство. Область его научных интересов необыкновенно широка: он занимался историей дореволюционного кино, первыми советскими фильмами, изучал работы русских изобретателей—предшественников кинематографа, собирал материал о работе В.В.Маяковского в кино, фильмографию произведений А.С.Пушкина, именно он уговорил А.А.Ханжонкова написать воспоминания, этот список можно продолжать. Справочники В.Е.Вишневского «Художественные фильмы дореволюционной России» и «Хроникально-документальные фильмы, выпущенные в дореволюционной России в 1896–1917 гг.» до сих пор остаются самой полной летописью раннего российского кинематографа.

С осени 1945 года Вишневский работал над первым томом «Материалов и исследований по истории кино в СССР», посвященным дореволюционному кино. Сборник предполагалось составить из воспоминаний старейших деятелей дореволюционного кино (с комментариями) и вступительных статей, которые должны были написать члены кафедры ВГИКа. В связи с тем, что никто из членов кафедры ничего не сделал для завершения работы, книга (объемом 50 а.л.) не была издана (часть материалов опубликована в сб.: Кино и время: Бюллетень. Вып. 4. М., 1965). Частично данные материалы хранятся в фонде Вишневского в Государственном центральном музее кино.

Воспоминания, собранные Вениамином Евгеньевичем, позволяют взглянуть на дореволюционную кинематографию с различных позиций, так как принадлежат не только режиссерам, операторам и актерам, но и первым сценаристам, художникам и даже таперу. Сейчас мы предлагаем Вашему вниманию взгляд сценариста.

Лев Евгеньевич ОСТРОУМОВ (1892–1955)—поэт, писатель и переводчик. В 1916 году окончил историко-филологический факультет Московского университета, на котором позже занимал должность профессора. Начиная с 1913 года публикует стихи. В кино работал немного, с 1915 по 1918 годы. В 1925 году напечатал роман «День жатвы» (М., изд. М. и С. Сабашниковых), посвященный памяти Толстого.

Переводил с французского из Шарля Бодлера, Пьера Дюпона, Андре Шенье, а также с латинского из Тибула, Проперция. Наиболее известна в его переводе «Ферсалия, или Поэма о гражданской войне» Марка Аннея Лукана (1951). Как оригинальный поэт опубликовал в 1925–1929 около 15 детских книжек в стихах (три из них совместно с С.Шервинским).

Публикация подготовлена по рукописному оригиналу, хранящемуся в ГЦМК (Ф.3, оп. 1, ед.хр. 39). К рукописи приложен листок с резолюциями Николая Алексеевича Лебедева, в 1941–1949 годах заведовавшего кафедрой истории кино ВГИКа, и, предположительно, Иосифа Львовича Долинского, профессора той же кафедры: «Л.Остроумов. Требуется такая же беспощадная правка (и сокращение), как и Поповой-Ханжонковой. Такая, как и у Поповой, апологетика ханжонковщины. Н.Лебедев. 2/Х 46», «Необходима тщательная идейная редакция. Можно сократить, оставив самое важное. И.Д.».

Текст приведен в соответствие с современными нормами орфографии и пунктуации, печатается полностью, без идейного и какого-либо другого сокращения.

Я начал работать для экрана в те отдаленные времена, когда кино только начало выходить из младенческого возраста. Сейчас, в годы процветания звукового и даже цветного фильма, очень многие считают младенчеством кино все то время, пока существовали одни только немые фильмы. Но с таким взглядом согласиться нельзя.

Нисколько не отрицая, что с появлением звукового фильма возможности киноискусства очень расширились, следует все же признать, что в его своеобразных, специфических особенностях оно вовсе не выросло, не усложнилось, но значительно упростилось, овладев всеми театральными средствами изобразительности.

Теперь уже не приходится искать предельного лаконизма в передаче мыслей, как того требовала раньше краткая надпись, пролетающая на экране, не приходится искать для передачи сложнейших переживаний предельно насыщенного жеста или выражения лица. Слово, достаточно пространственный диалог облегчили эти задачи и автору, и режиссеру, и киноактеру. В этом отношении киноискусство, приобретя звук, потеряло много.

А прежде молчание не искало новых, небывалых еще средств изобразительности: родился язык вещей, язык чуть уловимых движений, быстролетных взглядов, более красноречивых, чем слова. Конечно, средства эти, раз возникнув, сохранились и в звуковом кино, но они стали менее обязательными и часто заменяются словом или иным выразительным звуком.

Поэтому можно отметить периоды младенчества и зрелости немого кино. Таким младенчеством я считаю время появления первых «живых фотографий», достаточно наивных и примитивных. Я помню, как восторгался русский зритель, увидев на экране карнавал в Ницце, мчащийся под звуки исконно русской плясовой песни «Вдоль да по речке, вдоль да по Казанке...», которую «откалывал» лихой тапер на расстроенном пианино.

Я помню хохот невзыскательной публики при виде паясничания Макса Линдера в его глупых и пошловатых комедийках с неизбежными падениями, кувырканиями, пощечинами и шлепками. Более глубокомысленных средств изобразительности это кино-дитя еще не искало. Затем оно осложнилось детективно-трюковыми картинками, которые в изобилии текли из-за границы.

Первые опыты русской кинематографии заключались в довольно беспомощных подражаниях этим примитивным образцам. Всякая «безвкусица», нелепость, а порой и глупость копировались, и в этом усматривались сущность и своеобразие киноискусства. Иными словами, оно на первых порах оказалось иллюстратором и интерпретатором самой низкопробной, бульварной «литературы». Это было кино «Сашки-семинариста»¹ и Глупышкина².

К чести русского зрителя надо сказать, что он очень скоро возмущился такой заграничной «киноспецификой» и потребовал от картин отечественного производства более осмысленного содержания, более культурного оформления, а, немного погодя, и разработки серьезных литературных тем.

1915 год, когда я не в шутку заинтересовался возможностями киноискусства, был еще годом процветания салонной мелодрамы, все более облагораживаемой в тех фирмах, которые почитали себя передовыми. Таковыми были фирмы Ханжонкова, Ермольева, «Русь», в то время как Дранков и другие предприниматели продолжали извлекать барыши из еще неразви-

того вкуса массового кинозрителя. По-видимому, настрочить литературно-нелепый сценарий было делом нехитрым и неведомые «спецы» стряпали их без зазрения совести. Никаких теоретических пособий не существовало. Задача была—угодить на вкус улицы.

Желая дать нечто более литературно ценное, чем большинство шедших фильмов, и не зная, как приступить к делу, я, сидя в кинотеатре с часами в руках, проверял длину кадров, запоминал их чередование, количество надписей и т.д. В результате такого изучения техники сценария возник мой первый опыт «Огненный дьявол»³.

Это была еще только мелодрама, как того требовала современная киномода, но мелодрама до некоторой степени облагороженная романтикой символизма, господствовавшего в литературе, под влиянием которого я тогда находился, будучи учеником Валерия Брюсова.

Куда же нести такую вещь, которая могла показаться рядовой фирме «чересчур мудреной»? По зрелом размышлении я остановил свой выбор на фирме Ханжонкова, привлекавшей меня художественной работой своих режиссеров и несомненным стремлением к литературности сценариев.

Не без колебаний отнес я свой любительский опыт в знаменитый дом на Тверской, облицованный зелеными изразцами и украшенный двумя острыми башенками. Этот дом, стоявший против Брюсовского переулка, цел и сейчас, но он передвинут во второй ряд зданий и скрыт огромным корпусом новой стройки.

Здесь помещался литературный отдел фирмы Ханжонкова и редакция первого теоретического киножурнала «Пегас». Оставив там свой сценарий, я с любопытством стал ожидать результатов. Они превзошли мои лучшие надежды. Не прошло и трех дней, как я был вызван к телефону, услышал много похвал и получил приглашение зайти для переговоров.

—«Вы, по-видимому, много пишете для кино; видна опытная рука»,— произнес любезный голос. С трудом убедил я моего собеседника, что это мой первый опыт: «Я немало занимаюсь литературой, в особенности поэзией, но в кино пришел впервые, с часами в руках!» Он засмеялся и, кажется, не поверил.

На следующий день мы познакомились. Это был заведующий литературным отделом и редактор «Пегаса»—Никандр Васильевич Туркин⁴, не старый, но совсем уже седой человек с живыми карими глазами. Мы разговорились сразу по-дружески. Меня привлекло в нем большое знание литературы и горячая любовь к кино, в котором он надеялся скоро увидеть яркое, самобытное искусство.

—«Русское кино только еще выбирается на широкую и свою собственную, самостоятельную дорогу,—говорил он,—и мы по мере сил содействуем ему в искании новых путей». Я получил приглашение сотрудничать в «Пегасе» и в скором времени познакомился с его главным сотрудником, ныне известным деятелем советского кино, В.К. Туркиным⁵.

За год работы в журнале я напечатал несколько стихотворений и статей по теории кино, из которых наиболее крупной была «Кинодрама и киноповесть»⁶. В ней, исходя из определения кино как зрелища, я доказывал необходимость строить кинокартины по законам сценического действия, с соб-

людением единства и непрерывности действия с его нарастанием, кульминацией, переломом и развязкой. Эпический способ построения кинопроизведения казался мне менее удовлетворяющим требованиям экрана. «Пегас» впервые ввел киносценарий в литературу. Он стал печатать избранные сценарии, чем посвятил и широкого читателя, и желающего стать сценаристом в тайны творчества киносценария, в законы, которые надо соблюдать при его написании. Это была крупная заслуга «Пегаса». Ища наилучшей формы литературного сценария, он искал и наилучшего содержания, чем повышал качество кинопродукции. И другие фирмы, имея такие образцы перед глазами, волей-неволей принуждены были подтягиваться, чтобы не отставать от Ханжонкова себе в убыток. Вот так и начала намечаться самостоятельная дорога русского кино, которое скоро стало завоевывать мировую известность.

Теперь, когда на весь мир гремит советский фильм, с его разработкой широких социальных проблем, с его строгим реализмом и глубочайшим общественным содержанием,—фильмы того времени кажутся примитивными и недалеко ушедшими от заграничных трафаретов. Но это только так кажется в свете современности.

Русский фильм того времени резко отличался от заграничного. Последний культивировал трюкачество; для него единственным принципом киноискусства было движение, и высшим достижением казался ловкий прыжок с моста на крышу проходящего внизу поезда или переход библейского Моисея с евреями и фараона через расступившееся Черное море, которое затем смыкается, заливая войско египтян.

Русское же кино, технически не столь подкованное, начало искать углубления киноискусства в психологизме, в напряженности переживаний, в сложности интриги, в предельной выразительности игры,—во всем том, что является предметом подлинного искусства—литературы, театра, живописи. И, к чести русского кино, надо сказать, что оно начало мастерски справляться с поставленной задачей.

Появились крупные таланты—писатели, режиссеры, актеры, которые начали серьезно относиться к кино, а не считать его доходным дурачеством. Одним из первых пришел тогдашний «властитель дум» Леонид Андреев, который верно определил широкие возможности кино, назвал его Великим Немым и отвел ему почетное место в ряду других искусств⁷.

С этих пор уже можно говорить о появлении «десятой музы Кино», ничуть не уступающей своим девяти старшим сестрам. Помню, я напечатал в «Пегасе» шутливый «Миф о десятой Музе»⁸—фрагментарное гекзаметрическое подражание гомеровским гимнам, где уверял, что десятая Муза поселилась в «остробашенном доме возле Акрополя скифов» (т.е. неподалеку от Московского Кремля).

Успех русского фильма за границей вызвал подражания ему. Теперь уже не мы заимствовали трюки у Запада, но он подражал нам в психологической насыщенности сюжета. Акробатизм сменился вживанием в душевную жизнь изображаемого лица. Можно с уверенностью сказать, что заграничный психологический фильм нашего времени родился из русского фильма той поры и до сих пор сохранил его тяготение к индивидуальной драме, часто лирической, господствующей тогда на русском экране и сменившейся теперь драмой

социального значения и политической насыщенности, в свою очередь вызывающей восторги и робкие подражания наших зарубежных сотоварищей.

Борьба за подлинное искусство в кино не исчерпывалась воспитанием кадров сценаристов, режиссеров и актеров. В поисках литературных сюжетов русские фирмы кинулись инсценировать произведения классиков и часто делали это из рук вон плохо, искажая авторский замысел, понижая художественный уровень произведения.

Помню неудачные инсценировки лесковской «Леди Макбет Мценского уезда»⁹ фирмой «Русь» и пушкинской «Пиковой дамы»¹⁰ фирмой Ермольева. Многочисленные отсебятины (например, Герман, запутавшийся в толстенной пеньковой паутине и др.) изобличали дурной вкус постановщиков и вызывали справедливое негодование.

«Пегас» открыл кампанию за бережное и внимательное обращение с классическим наследием. Параллельно с этим был поставлен вопрос об авторском праве современного сценариста.

Никто из уважающих себя литераторов не мог согласиться на то бесцеремонное коверканье их замысла и их текста, которые позволяли себе первые, малокультурные кинорежиссеры, под тем предлогом, что «кино—не литература» и повинуетса своим требованиям стремительного движения, трюкачества, примитивности, грубых эффектов и прочей элементарной безвкусицы, которую начало изживать вырастающее русское кино.

Укоренившаяся привычка переделывать сценарий на свой мила, не считаясь с замыслом автора, часто приводила к печальным результатам далее при самых благих намерениях. Мой первый блин вышел комом. «Огненный дьявол», появившись на экране, очень меня огорчил: романтическая условность некоторых положений не дошла до сознания режиссера, он тянул в сторону примитивного натурализма и погубил всю стилистическую сторону картины. Получилась какая-то малоубедительная мешанина. Я выразил свое разочарование и В.К. Туркину. Он очень осторожно дал мне понять, что вполне со мной согласен, но что протестовать не приходится, так как режиссером была сама хозяйка фирмы—А.Ханжонкова¹¹, которой, к несчастью, очень понравился мой сценарий и которая пожелала его «усовершенствовать». Первый опыт только убедил меня еще энергичнее бороться за право автора участвовать в создании кинокартин и требовать уважения к своему творческому замыслу.

Несмотря на свое огорчение, работу у Ханжонкова я не бросил, имея в виду других многочисленных режиссеров, а также хороших исполнителей и в особенности исполнительниц, которыми особенно дорожат авторы, так как тот или иной женский тип невольно ассоциируется с той или иной артисткой. В отношении исполнительницы главной роли моей первой картины повезло: роль была поручена популярнейшей артистке Вере Холодной. Она была любимицей публики: это была только красивая женщина, во всех ролях неизбежно изображавшая самое себя.

Когда требовалось выразить сильное волнение, глубокую страсть, негодование или гнев, Вера Холодная бурно дышала, чем и исчерпывалась ее игра. Тем не менее, она была так грациозна и женственно мила, так изящна и хороша собой, что зритель охотно прощал ей недостаток таланта, и она была общепризнанной «королевой экрана».

Очень популярна была также Коренева¹², но эта первоклассная актриса брала силой своего дарования. Ее игра захватывала своей искренностью и глубоко волновала зрителя.

Вслед за «Огненным дьяволом» в одной программе с ним шла «Месть женщины»¹³—двухактная комедия Зои Баранцевич¹⁴, которая дебютировала в этом своем произведении как киноартистка. Она была очень интересна и сразу завоевала симпатии публики своей непосредственностью, свежестью, молодой искренностью исполнения и поразительной фотогеничностью миловидного лица.

Вторым моим сценарием явился «Весенний ветер»¹⁵, специально созданный для Зои Баранцевич. Это была лирическая драма, написанная очень просто, без всяких символических «дерзаний», но вся рассчитанная на то, чтобы Баранцевич как можно искреннее сыграла роль молодой артистки, чарующей сердце пожилого писателя, как опьяняющий весенний ветер. Эта роль органически подходила для юной поэтессы, завоевавшей экран. Я непременно хотел видеть съемку этой картины, и, будучи призван на военную службу, отложил передачу сценария фирме до моего возвращения. Картина пошла в производство значительно позднее, в 1918 г.

С заслуженным успехом выступала у Ханжонкова прима-балерина Большого театра Коралли. С благодарностью вспоминаю несколько сцен, сыгранных ею в моем сценарии «Луч заката». К сожалению, картина осталась незаконченной, так как в начале революции Коралли уехала за границу, а затем фирма Ханжонкова закрылась. Сценарий же превратился в роман, напечатанный в 1925 г. издательством М. и С. Сабашниковых под заглавием «День жатвы».

Упомяну еще талантливую артистку Ребикову¹⁶, часто выступавшую в ханжонковских картинках, но с ней связана крупная роль в моей картине «То, что дороже жизни»¹⁷, поставленной в 1918 г. вновь открывшейся фирмой «Нептун», и я договорю о Ребиковой в связи с моей работой в этой фирме. Сейчас же я хочу закончить мои воспоминания о «Пегасе» следующей иллюстрацией к моей характеристике кинематографии того времени.

В журнале (№ 4 за 1918 г.) было напечатано письмо читательницы некоей Н.И., которая правильно критиковала малоудачную постановку тургеневской «Клары Милич»¹⁸ крупнейшим режиссером Бауэром. Сам Бауэр согласился с резкой критикой его работы и распространял ее на все картины, иллюстрирующие Тургенева: «Кинематография не нашла еще, по нашему мнению, движений и темпа воплощающих нежную поэзию Тургенева»,—сказал Бауэр.

Такая самокритика делает честь режиссеру. Тем не менее, комментатор письма Н.И. Н.В. Туркин сурово добавляет: «И увы! не скоро найдет, так как режиссеры кинематографии воспитаны в условиях варварского права обращения с авторами. Имея на первых порах своей деятельности дело лишь с безнадежными в литературном отношении произведениями, они привыкли быть самовольными, привыкли менять по своему произволу и замыслы, и положения, и даже героев авторской фантазии».

Эта цитата исчерпывающе подтверждает все сказанное мною выше о переходном периоде русского кино. Но она не устарела и до нашего времени, когда не раз приходится слышать и даже читать в печати жалобы киноавторов на бесцеремонное с ними обращение и на множество «помощни-

ков», настолько меняющих замысел автора, что он уже не может взять на себя ответственность за фильм в его законченном виде.

Но не следует думать, что «Пегас», отстаивая литературность сценария, презирал справедливые требования экрана.

Н.В.Туркин столь же яростно нападал и на косных писателей: «... писатели, ревниво охраняя замыслы своего творчества, не научились мыслить и говорить на языке кинематографа. Нет ни одного писателя, который бы не пытался писать для кинематографа, а мы все-таки не имеем произведения, проникнутого красотой, силою и образностью, каких требует экран. Мы думаем даже, что все зрелые силы литературы непригодны для кинематографа. Наше поколение уйдет, не постигнув тайны нового мирового языка». Н.В.Туркин надеялся на молодежь, которая овладеет всеми средствами изобразительности Великого Немого.

Увы, добавляю от себя: в область Великого Немого вторглось слово; Немой сам заговорил на общепринятом языке, и во многих его почитателях это пробудило искреннюю жалость. «Если немое кино самодовлеющее искусство,—говорят некоторые,—то звуковое—“искусство” такое же по отношению к театру, каким является олеография по отношению к живописи и патефон по отношению к музыке». С таким суровым отзывом, конечно, позволительно и не соглашаться.

После всех этих предпосылок особенно интересно остановиться на работе Н.В.Туркина в качестве режиссера. Таковым он выступал в фирме «Нептун», к воспоминаниям о которой я теперь и перехожу. Я вернулся с фронта в Москву после Октябрьского переворота: состояние здоровья делало меня неспособным к военной службе. Вернувшись в мирную обстановку, я сейчас же возобновил знакомство в мире кино. Здесь ждала меня новость. Издатель популярной «Универсальной библиотеки»¹⁹ (желтых карманных книжечек) Антик²⁰ открыл свою кино-фирму «Нептун», поставив себе задачей выпускать только литературно весомые фильмы. В качестве главного руководителя был приглашен Н.В.Туркин. Горячее участие в работе принимала жена Антика, женщина очень образованная и культурная.

В те месяцы, еще полный фронтовыми настроениями и впечатлениями разложения армии, я написал сценарий «То, что дороже жизни»—на тему о воинской чести. Это была острая тема: керенщина «отменила» честь, покусившись на то понятие, которое создает спаянность армии, ее дисциплину и боеспособность. Сюжет я взял из офицерской частной жизни, далекой от войны. В основание была положена личная драма генеральши, молодой женщины, выданной за очень достойного, но не любимого ею старика. Она увлекается юным корнетом, женихом своей дочери, а события складываются таким образом, что, спасая честь генеральши, генерала и свою собственную, корнет погибает на дуэли, доказывая этим высокую самоотверженность и чувство собственного достоинства, присущие представителям русской армии. В оценке понятия чести я исходил [из] известной статьи Герцена «Об историческом развитии чести»—того понятия, которое заставило и нашего великого Пушкина пожертвовать своей жизнью.

Я знал, что напуганные настроениями керенщины кинофирмы остерегутся этой темы, имеющей серьезное общественное и политическое значе-

ние. Поэтому я отнес сценарий Н.В.Туркину, зная, что именно он заинтересуется такой темой. Я не ошибся, найдя в лице Н.В.Туркина убежденного единомышленника, который помог мне ярче вскрыть средствами кино основную идею сценария.

Это была первая картина, поставленная им самим, и он приложил все старания, чтобы она вышла особенно удачной. Зная мое стремление принять участие в создании фильмов, он привлек меня к непосредственной работе над постановкой. Это был один из первых случаев, когда автор работал в ателье в тесном сотрудничестве с режиссером. И что за дружная, увлекательная работа это была!

Мы оба с раннего утра являлись в ателье, помещавшееся посреди большого отгороженного пустыря на одной из московских окраин. Здесь, оторвавшись от всего мира, забывая об обеде и довольствуясь за весь день только бутербродом и стаканом чая, мы с головой уходили в кинотворчество. Сперва мы намечали сцены, которые предстояло снять за текущий день, вместе продумывали наиболее выразительные, делали заново кадры, перетасовывали сцены—искали наиболее четкого киноязыка. Затем начинали съемку. Я впервые познал радость творчества из живого материала—актера, чутко отзывающегося на каждое авторское пожелание, и режиссера, дополняющего ярким движением, выразительной мизансценой новую идею, внезапно мелькнувшую в сознании автора...

Мы нередко спорили, входя в азарт, не раз грозили друг другу совсем бросить работу, но каждый раз находили такое положение, которое примиряло противоречия. Иногда случалось, что уже заснятая сцена тут же вызывала критику со стороны незанятых в ней актеров, со стороны автора или самого режиссера, вдруг нашедшего лучший вариант. И вот, сцена сообща передельвалась и снималась заново.

Если читатель спросит меня, ревностного защитника авторской самостоятельности в кино—лучше или хуже вышел фильм при таком методе его создания,—я отвечу: лучше!

И этот метод ничуть не ограничивал самостоятельность автора: ни одна поправка, даже самое ничтожное изменение в сценарии не производились без утверждения их автором. Он был главным хозяином, и режиссер вводил свои варианты только с его одобрения. Да, но как не одобрить советы старого литератора, горячо любящего молодое киноискусство?

По совету Туркина действие в картине было перенесено из современности в середину прошлого века: картина сразу стала костюмнее, романтичнее, от нее пахло тургеневской поэзией, чему способствовали прекрасные исполнительницы двух женских ролей: пышная красавица Аста Грай (жена славного нашего скульптора Меркулова), игравшая роль генеральши, и Ребикова, с ее тонким личиком и глубокими глазами, как бы созданная для того, чтобы воплощать тургеневских девушек. Такой тургеневской девушкой и вышла дочь генеральши, потерявшая жениха во имя утверждения чести. Типичен был Леонид Полевой в роли удалого гусара, защищающего честь русского оружия.

Картина удалась на славу и шла первым экраном в начале 1918 года, к удивлению многих зрителей, считавших, что воинская честь похоронена безвозвратно. Но молодая, только что утвердившаяся Советская власть,

озабоченная созданием крепко спаянной и дисциплинированной Красной Армии, конечно, не нашла ничего предосудительного в моей кинокартине и допустила ее на экран без всяких возражений.

Теперь, когда воинская честь нашла себе полное утверждение в могучей и победоносной Красной Армии, приятно вспомнить об этом фильме, созданном в те трудные времена, и хочется еще раз поблагодарить весь коллектив, так дружно помогавший автору в его творчестве. К сожалению, мой культурнейший соавтор и режиссер до наших дней не дожил, и мне остается только с благодарностью хранить память о нем.

«То, что дороже жизни» принадлежала к числу первых робких попыток создать картину, имеющую общественное и политическое значение. С современной точки зрения в ней, конечно, центр тяжести ошибочно лежит в личной, индивидуальной драме с сильно выраженной любовной интригой. Теперь эту тему надо было бы разработать смелее и шире. Но лиха беда—начало!

Другой моей попыткой коснуться в кино общественно значимых тем, хотя бы в форме индивидуальной драмы, явилась картина «Слякоть бульварная»²¹, поставленная у Ханжонкова режиссером Чайковским²². Название картины было навеяно песенкой гремевшего в те времена Вертинского «Вас уже отравила осенняя слякоть бульварная»²³.

Это была мрачная картина разложения дореволюционной буржуазной интеллигенции, отравленной «осенней бульварной слякотью». Здесь промелькнули все знакомые типы: и учитель латинского языка, помесь чеховского «Человека в футляре» с солугубовским Передоновым²⁴, и богема-режиссер, и эстетствующий поэт с «испытым лицом Северянина» (по словам В. Маяковского), и его отец—старый идеалист-астроном, прекраснодушный либерал, бессильный изменить жизнь к лучшему.

И вся эта интеллигенция сама представляет из себя «слякоть», отравляющую «живую душу», воплощенную в жене поэта, гибнущей в безвыходной обстановке,—в слякоти мелких честолюбий, пошлых «дерзаний», ханжеского идеализма.

Картина эта могла бы остаться до нынешнего дня интересным историческим документом: сценарий мой заканчивался сценой в «Кафе поэтов» в Настасьинском переулке, в этом штабе футуристов, к которым примыкал тогда Маяковский, задававший тон всему кафе.

Это было «детище революции»—длинный сарай, расписанный футуристическими надписями и картинками, с полом, усыпанным опилками, с некрашеными столами и скамьями, с живописным Маяковским в кепке и красном галстуке, громившим буржуазную публику, явившуюся «поглазеть» на их революционное кафе.

А здесь действительно веял резкий ветер революции: сидели люди с гранатами и револьверами у пояса, заходили рабочие и красногвардейцы. Здесь веяло рождением нового человека...

Пьеса моя должна была заканчиваться в «Кафе поэтов» под декламацию Маяковского «Наш марш»: «Без нас скучно звезд небу, без него свои песни вьем! Эй, Большая Медведица, требуй, чтоб нас на небо взяли живьем!»

Я познакомился тогда с Маяковским, помню, купил у него две книжки—«Облако в штанах» и «Человек», которые он сам продавал в кафе, как

скромный молодой поэт, и рассказал ему идею моего сценария и просил его согласиться сняться в этой обстановке. Владимир Владимирович одобрил мою мысль и дал согласие. Я довел об этом до сведения Чайковского.

Чайковский сперва отнесся одобрительно, но на том дело и кончилось: съемка «Кафе поэтов» значительно увеличивала себестоимость картины, и то ли по вине самого Чайковского, то ли по капризу Ханжонковой, считавшей, что слишком много чести для футуристов—жертвовать на них пленку,—но только фирма воздержалась от этого расхода, и ограничились инсценировкой в ателье какого-то безличного полупустого кафе и декламирующего что-то актера, с наружностью «приличного» буржуазного поэта.

Понятно, что вся острота исчезла, общественный интерес фильма снизился, и замечательная полоса жизни великого поэта осталась незапечатанной на пленке. Увы! Мы имели дело не с госпожой Антик, которая сама посещала «Кафе поэтов» и восторгалась декламацией Маяковского! Я был утешен только очень бережным отношением к тексту моего сценария и пунктуальным сохранением на экране всех надписей.

Чайковский доказал, что умело написанный сценарий может быть снят без всяких режиссерских отсебятин. Это было тем знаменательнее, что, поссорившись с Чайковским из-за неприглашения для съемок «Кафе поэтов», я совершенно отстранился от съемки моего сценария.

На этом мне приходится закончить свои воспоминания о первых работах русского кино, об их стараниях поставить тридцать лет тому назад русский фильм на подобающую для подлинного искусства высоту.

К сожалению, все ухудшавшееся здоровье заставило меня надолго покинуть Москву, и я уже не видел ни съемки, ни выпуска на экран «Нептуном» моей картины «Дело помещика Бродова»²⁵, сюжет которой представлял ни более ни менее, как антитезу «Преступлению и наказанию» Достоевского, трактующую вопрос о природе человеческой совести. Только с 1921 г. я снова вернулся в Москву, несколько месяцев состоял секретарем Художественного Совета Совкино, которое покинул, углубившись в литературу.

Теперь, после шедевров Советского кино, начиная с «Броненосца “Потемкин”» и «Чапаева», кончая «Клятвой» последних дней, мы можем уже с гордостью говорить о русском киноискусстве, заставившем весь мир увлекаться им и славить наших киноработников. Наши картины доказали и крайним скептикам, что звуковой фильм тоже может подняться на высоту подлинного искусства.

И в этих успехах Советского кино несомненно сыграли роль те благородные усилия первых наших киноработников, проложивших свежие тропы в волшебную страну кинотворчества. Пожелаем же их именам сохраниться в истории русского кино.

1. «Сашка-семинарист» («Русский Рокамболь», «Сашка С...») — уголовная драма в четырех сериях. 1915. Т-во «И.Ермольев». Сцен., реж. Ч.Сабинский, опер. Е.Славинский.

2. По-видимому, имеется в виду отечественный сериал, где главным героем был некий Глупышкин.

3. «Огненный дьявол» («Любовь»). Драма. 1916. Акц. о-во «А.Ханжонков и Ко». Сцен. Лев Пустынный [Лев Остроумов]. Реж. А.Ханжонкова. Опер. Б.Медзюнис. Фильм не сохранился.

4. Туркин Никандр Васильевич (1863–1919)—журналист, драматург, сценарист и кинорежиссер, заведующий литературной частью фирмы Ханжонкова.

5. Туркин Валентин Константинович (1887–1958)—критик, теоретик кино, кинодраматург, педагог. Сотрудничал в журналах «Вестник кинематографии» и «Пегас», которые издавались Акц. о-вом «А.Ханжонков и Ко». Крупнейший теоретик кинодраматургии, один из организаторов кафедры драматургии ГТК.

6. См.: «Пегас», 1916, № 9–10.

7. См.: Андреев Л. Письма о театре.—«Шиповник», 1914, № 22.

8. Скорее всего, «Миф о десятой Музе» был опубликован в последнем номере журнала «Пегас» (№ 11, 1917), но данный номер найти в полном виде не удалось.

9. «Катерина-душегубка» («Леди Макбет Мценского уезда»). 1916. Т/Д «Русь». Сцен. и реж. А.Аркатов, опер. И.Фролов, В.Вурм и Яковлев.

10. «Пиковая дама». 1916. Т-во «И.Ермолев». Сцен., реж. Я.Протазанов, опер. Е.Славинский.

11. Ханжонкова Антонина Николаевна—первая жена Александра Ханжонкова, участвовала в руководстве фирмой, была режиссером нескольких фильмов, в соавторстве с мужем написала несколько сценариев (под псевдонимом Анталек).

12. Коренева Лидия Михайловна (1885–1982)—известная актриса дореволюционного кинематографа, одна из ведущих актрис МХТ.

13. «Месть женщины» («Из дневника дамы»). Комедия. 1916. Акц. о-во «А.Ханжонков и Ко». Режиссер Н.Туркин. Фильм не сохранился.

14. Баранцевич Зоя Фёдоровна (1896–1953)—актриса и сценаристка.

15. «Сказка весеннего ветра». Драма. 1918. Акц. о-во «А.Ханжонков и Ко». Сцен. Л.Остроумов, реж. О.Рахманова, опер. Б.Медзионис.

16. Ребикова Александра Васильевна—актриса.

17. «То, что дороже жизни». Драма. 1918. Акц. о-во «Нептун». Сцен. Л.Остроумов, реж. Н.Туркин, опер. Е.Славинский. Фильм не сохранился.

18. «После смерти» («Тургеневские мотивы»). Драма. 1915. Акц. о-во «А.Ханжонков и Ко». Сцен. и реж. Е.Бауэр, опер. Б.Завелев. По мотивам рассказа Ивана Тургенева «Клара Миллич».

19. Дешевая многотиражная серия, выпускавшаяся в 1906–1918 гг., насчитывавшая более 1300 десятикопеечных выпусков карманного формата. Этой серии, включавшей более 750 лучших произведений отечественной и зарубежной литературы, суждено было стать едва ли не самой популярной в начале XX века.

20. Антик Владимир Морицевич (1882–1972)—основатель и владелец московского книгоиздательства «Польза», преобразованного в 1915 году в акционерное общество «Универсальная библиотека».

21. «Слякоть бульварная». Кинопьеса. 1918. Акц. о-во «А.Ханжонков». Сцен. Л.Остроумов, реж. Б.Чайковский, опер. Ф.Бремен, худ. Л.Кулешов. Мелодрама по мотивам песен Вертинского.

22. Чайковский Борис Витальевич (1888–1924)—режиссер. В кино с 1909 года. В дореволюционный период поставил около 50 фильмов.

23. Имеется в виду песня «Кокаинетка» А.Н.Вертинского (1916):

Вас уже отравила осенняя слякоть бульварная,
И я знаю, что, крикнув, Вы можете прыгнуть с ума,
И когда Вы умрете на этой скамейке, кошмарная,
Ваш сиреневый трупик окутает саваном тьма...

24. Ардальон Передонов—герой романа Ф.К.Сологуба «Мелкий бес».

25. «Дело помещика Бродова» («По стопам отца»). Драма. 1918. Акц. о-во «Нептун». Сцен. Л.Остроумов, реж. Н.Ларин. Фильм не сохранился.

Публикация, предисловие и комментарии Александры Баталиной