

## «СИМПАТИЧНЫЙ ЮНОША СЕРЕЖА» И ДРУГИЕ

### Материалы Экспериментального киноколлектива Сергея Юткевича (ЭККЮ)

В 1927 году Сергей Юткевич организовал ЭККЮ—Экспериментальный киноколлектив, поначалу состоявший из членов съемочной группы фильма «Кружева» (1928).

В отличие от других коллективов 1920-х годов, помимо производственной практики, в нем велась не учебная, а лабораторная работа. Другой характерной чертой было стремление к профессиональной разноплановости, умению работать в разных жанрах.

Эти особенности, в первую очередь, были обусловлены временем создания коллектива. В начале 1920-х годов Г.М.Козинцев, Л.З.Трауберг, Ф.М.Эрмлер агитировали за новые формы в искусстве. Юткевич был вместе с ними, как известно, принимал участие в организации ФЭКС. К концу десятилетия форма занимала столь же значимое место (по крайней мере, для Юткевича), но провозглашение новых приемов стало уступать место разработке арсенала существующих средств выразительности.

В архиве Юткевича сохранилась папка, на первом листе которой он уже в поздние годы надписал: «ЭККЮ (Экспериментальный киноколлектив Юткевича при АРПК (Ассоциации Работ[ников] Революционной кинематографии)»». К этим материалам примыкают два письма Н.Я.Шатерниковой к А.В.Кудрявцевой

за тот же год. Эти материалы освещают лишь один период работы коллектива, но они дают возможность увидеть как творческую, так и бытовую стороны жизни ЭККЮ. Тем более, период этот—центральный: когда оформились основные черты коллектива и вместе с тем стали видны будущие опасности.

Тексты печатаются по оригиналам, хранящимся в РГАЛИ (Ф. 3070. Оп. 1. При ссылках на папку «ЭККЮ»—ед. хр. 1030—после документов указываются только номера листов, в двух остальных случаях—полный код). Нормы правописания (в том числе имен и фамилий) приводятся к современным, кроме особо оговоренных случаев. Общепринятые сокращения («тов.»—«товарищ») не раскрываются и не оговариваются, остальные—раскрываются при первом упоминании. Подчеркнутые слова остаются таковыми в заголовках, в остальных случаях—даются курсивом (подобно датам и подписям). В протоколах проведена стилистическая правка (убраны повторы, исправлены несогласования, etc.). Принципы оформления внутри каждого протокола унифицированы.

Особая благодарность Н.А.Дымшиц и С.М.Ишевской за высказанные предложения и замечания.

## 1.

Первый документ относится к тому времени, когда коллектив закончил работу над фильмом «Кружева» и, как видно, было решено произвести набор новых членов. Можно сказать, что как раз с этого момента начинается второй период работы ЭККЮ, связанный с постановкой «Черного паруса». Уже ушли Наталья Львова-Масс и Александр Шушкин, вскоре за ними последует оператор Евгений Шнейдер. Временно в коллективе отсутствует Борис Тенин. Но зато, например, принимается Ита Пензо, чья активная работа в ЭККЮ во время съемок «Черного паруса» будет видна по следующим документам.

Кроме того, в беседах с желающими вступить в коллектив комиссия во главе с ответственным руководителем (отруком) Юткевичем формулирует основные принципы его работы и взгляды на многие, не только кинематографические, проблемы.

## ПРОТОКОЛ № 1

беседы мастерской ЮТКЕВИЧ[А] С.И. с желающими вступить  
в члены коллектива от 15 февраля 1928 года.

ПРИСУТСТВОВАЛИ: Юткевич, Эминов<sup>1</sup>, Бугаев<sup>2</sup>, Савин<sup>3</sup>, Фишман<sup>4</sup>, Шатерникова<sup>5</sup>, Назаренко<sup>6</sup> и Кудрявцева<sup>7</sup>.

### С Л У Ш А Л И:

1) Пензо Ита Петровна<sup>8</sup>.

Основная профессия—балет. Член союза. Пригласили сниматься в картине—так попала к Довженко<sup>9</sup>, и еще снималась в ВУФКУ. Заинтересовавшись работой в кино, бросила балет. Получила неудовлетворение от съемки, плохо сняли, потому что делала все под диктовку режиссера, не

имея малейшего представления о киноработе, и поняла, что нужно учиться. О в/кол-ве [вашем коллективе] я слышала, что готовые артисты собрались работать, хотя смутно представляла, что это не школа. Если они и снимались, то все равно должны учиться. О колл-ве Кулешова ничего не знаю. Нигде не работаю. Общественной работы нет. Вообще она, конечно, нужна всем. Мне хотелось бы учиться, быть спаянной, работать в кол-ве, вносить что-то свое. Арк'ом не интересовалась, потому что все время отнимал балет (работала в Большом театре и в провинции). Разница между актерами Запада и нашими есть—там видишь актера выученного, с фундаментом, а у нас Малиновская<sup>10</sup> позирует красивым лицом и только. На вопрос: «А что скажете про Хохлову<sup>11</sup>?»—отвечает, что Хохлова с культурой, кинематографически грамотна. Советский актер должен быть, но их мало. По кино ничего не читала и вообще не знаю, могу ли я заниматься или нет, но все-таки чувствую какую-то уверенность. Знаю, что мне не хватает мастерства, приемов техники, должна быть подготовка, нужно читать. Я интересовалась больше всего танцем. В отношении кино—неграмотна. Если я стану квалифицированным актером, приобрету технику, культуру, то еще нужно быть способной. В политических вопросах не знаю, разберусь ли я, в этом отношении интересовалась жизнью вообще, с общественной работой не сталкивалась, хотя, конечно, политическое знание необходимо. В отношении актерской работы я ничего не умею, не знаю даже, как приступить. Занималась немного акробатикой. Сальто не кручу, колесо не делаю, не дошла. Нравятся мне комедийные роли. Из актеров нравится Мэри Джонсон («Жизнь за жизнь»), Осси Освальда<sup>12</sup>. Нравится Пауль Вегенер, а Альбани нет<sup>13</sup>. С Осси Освальдой ставятся комедии. Комические нравятся не все. С Гарольдом Ллойдом<sup>14</sup> не нравятся, там все сделано на трюках, нет игры, и поэтому, хотя и смешно, но после, когда выйдешь, делается стыдно за этот смех, потому что у него только маска, а вот с Бастером Киттоном нет, там игра осмысленная, естественная, кажется, что он сам не подозревает, что смешит, и за этот смех не стыдно. На вопрос: «Откуда пришел стиль Китона?»—ответ: «Не знаю».

1) Эпюд—беременная женщина с ребенком читает книгу об уходе за ним, наступает время кормления, смущается (конец какой угодно).

(В походке ничего нет. Нет приема. Хорошо использована книжка. Закрылась книгой, чтобы кормить—хорошо.)

2) Вообразить себя мужчиной (хорошо двигалась).

Постановили:

Кинематографической квалификации нет, но ввиду наличия хорошего материала (тренированное тело, умение двигаться и проявленная в этюде выдумка) принять в качестве стажера.

2) Баушева Валентина Николаевна.

Основная профессия—делопроизводитель. Училась в школе Чайковского<sup>15</sup>, но ушла месяц тому назад, потому что там нет мастерства. Если бы не выговор, давно бы работала в театре. Все советовали работать. Родители

актеры. О в/кол-ве не знаю, если только, что это не школа. Кинематографом интересовалась с 9-ти лет. Ничего о нем не читала. Ходила смотреть картины. О кол-ве Кулешова ничего не знаю. Туда мне не советовали идти. О ФЭКСе ничего не знаю. В своей жизни училась, служила. Общественной работой почти [что] занималась, выбирали на службе в комиссии. На вопрос: «Почему вас направили именно к нам?»—ответ: «Я не знаю, что было в голове людей, которые направляли». Из картин нравится «Медвежья свадьба». На вопрос: «А “Броненосец”?»—ответ: «“Броненосец” лучше по смыслу, содержанию». По игре меня затрагивает за живое Мэри Пикфорд, ее живая игра, я сама живой человек. По кино—не читала. На вопрос: «У вас есть мнение о кинопсихозе?»—ответ: «Меня влечет к работе с 9-ти лет, и муж мой меня не причисляет к людям, которые страдают киноманией». На мысль работать меня натолкнул Леня. В области искусства вообще ничего не знаю, потому что все время приходилось думать о людях, которые были на моем иждивении. Политграмоты не знаю. Газеты читаю. На вопрос: «Что дает 7-ми часовой рабочий день?»—ответ: «Боюсь не точно ответить».

1) Самостоятельный этюд «Мысль о ребенке мешает читать».

2) Импровизация. Читает книгу, кусает блоха.

#### Постановили:

Никаких знаний: ни теоретических, ни практических, неинтересна как материал, не принять.

3) Почкин Федор Иванович.

Основная профессия—механик (сейчас работаю в Межрабпом-Руси). Работаю у Чайковского 2-ой год. Раньше работал везде, и у Ханжонкова<sup>16</sup>. Член союза с 17 года<sup>17</sup>. На производстве не удержался, потому что 1) был тогда мальчишка, [2]) потом взяли в солдаты. Беспартийный.

На вопрос: «Что бы вы хотели получить от нашего кол-ва?»—ответ: «Я хочу, чтобы вы посмотрели, можно ли из меня что-нибудь сделать». На вопрос: «Как вы представляете работу нашего кол-ва?»—ответ: «Ваш кол-в работает над образом. У Чайковского все есть, но нет производства, а я хочу научиться сниматься правильно, а не гадить пленку». На вопрос: «А если вы, попав в наш кол-в, не попадете на производство 2 года, что будете делать?»—ответ: «Если не буду сниматься, буду учиться, как сниматься». О кол-ве Кулешова ничего не знаю, хотя самого Кулешова знал, а не попал к нему, потому что, как раз когда я хотел идти к нему работать, взяли в армию. Его работа «По закону»—здорово сделано, актерски здорово, четко, образ задуманный дали. «С.В.Д.» хорошо, но сюжет не понравился. «Человек из ресторана»<sup>18</sup> ничего особенного. Над любимыми актерами как-то не разбирался, но вот если вспомню, то... нравится Яннингс, Фогель<sup>19</sup>, последний хорошо работает разные образы. Чтобы дать образ нужно найти себя. Фогель много работает и поэтому дает образ, и потом еще, чтобы найти образ, должны быть в голове мозги, чтобы не было трафарета, а уметь перерождаться. На вопрос: «А как это уметь перерождаться?»—ответ: «Быстро воспринимать, уметь собрать на лице все мускулы, иметь хорошее тело». Есть люди дарные и бездарные. У

меня вот есть черепок для механика, а есть [ли] для актера—не знаю. Общественной работой занимался в армии, политикой не занимаюсь, потому что нет времени. На вопрос: «Что дает 7-ми часовой рабочий день?»—ответ: «Занять безработных, и вообще социализм, может быть, приведет нас к 4-х часовому рабочему дню». На вопрос: «Какая разница между Красной армией и армией капитализма?»—ответ: «Красная армия держит Октябрь, а там все было в руках капиталистов». На вопрос: «Важно ли для киноработника это знать?»—ответ: «Конечно, потому что если снимать картину, нужно дать идеологию». Идеологически выдержанная картина «Парижский сапожник», не выдержана «Кто ты такой?», а «Земля в плену» сделана с коммерческой точки зрения<sup>20</sup>. Физкультура нужна, чтобы не быть мешком.

1) Этюд—самостоятельный (с Поповой). Социальное положение героя—флегматик из буржуазного общества (на бульваре, читает газету, выдавливает угри, припудривается из маленькой пудреницы). Подходит Попова, что-то у него спрашивает, он не отвечает, она берет его газету и надевает на шею.

2) Этюд—самостоятельный в 2-х частях с Поповой.

1) Импровизация—сидит на стуле, кусает блоха (отказался).

2) У врача.

3) Казнь.

Постановили:

Неинтересен как материал, нахватанные скверные штампы, отсутствие техники, необходимо продолжить школьное образование, чтобы быть на пути кинематографической работы. Не принять.

4) Попова Дина Кирилловна.

Основная профессия—машинистка (не служу). Работала в клубе, драмкружок, снималась у Желябужского в эпизоде. Учусь у Чайковского 2-ой год, но ищу сильнее, большего. К вам посоветовали идти. Здесь у вас, по моему, не учеба, хотя работают такие же этюды, но сильнее. У Чайковского не работают над образом, а чтобы сделать образ, нужна способность. Цирк не люблю, не знаю почему. Люблю верховую езду. Не была ни у Мейерхольда, ни в Художественном театре—мало живу в Москве и была только в Экспериментальном<sup>21</sup> и студии Станиславского—понравилось.

1) Импровизация—быть мужчиной.

Постановили:

Заштампованные приемы, отсутствие выдумки, нет никакой техники и наличия материала. Не принять.

5) Есипова Раиса Давыдовна<sup>22</sup>.

Основная профессия—актриса. Что касается моей работы в кол-ве, я не знаю, конечно, я должна что-то принести в кол-в. В моем представлении, если кол-в, то у него единый метод, что члены кол-ва что-то знают в

кинематографии, что-то принесли сюда, как то актерскую работу и идеологическое настроение. Кол-в—самый правильный путь, и он может создать благоприятные условия. Работала в кол-ве Гавронского<sup>23</sup>, но он распался, потому что не получили постановки, не было руководителя, всем руководили сами и вообще было много причин к распаду. Работала у Тарича. Ваш кол-в сейчас единственный<sup>24</sup>, он молодой, почему я и пришла к вам. Работу ФЭКСа видела—«С.В.Д.», она не скучна и понятна, мастерски сделана. «Братишка»<sup>25</sup> тоже имеет достижение, там все построено на автомобиле. На вопрос: «А как по-вашему—нужны ли эти автомобили?»—ответ: «Нужны, потому что можно показать отношение к любимой вещи». Для актера выигрышнее историческая фильма, настоящий момент изобразить легче, потому что ближе. Кинолитературу читала мало, только периодическую. В последних дискуссиях говорят, что нужна хроника, а с художественной стороны игровая<sup>26</sup>—по-моему, то и другое. Из русских актеров обаятельна Хохлова. Советский актер дает идеологическое направление образу, но если он играет принца и видно, что он советский актер—это печально. Если бы я играла фрейлен императрицы, я взяла бы литературу тех времен, а подходить по марксистской истории к образу невозможно. Если бы я употребила весь день киноработе, я пошла бы смотреть все картины, читать кинодискуссии, газеты. Политически грамотной считаю себя не очень...

1) Импровизация—Женщина с ребенком, читая книгу об уходе за ним, должна его кормить, но смущается.

2) Импровизация—После похорон ребенка.

#### Постановили:

Долго отказывалась показать работу. Объяснила, что она не ожидала такого приема, когда пришлось ждать в холодной приемной, и шла только поговорить с Юткевич[ем], и что она сейчас может показать работу хуже, чем вообще могла бы. Ввиду отсутствия серьезного подхода к коллективной работе, неинтересно сделанных заданий, отсутствия приемов и техники—не принять.

6) Гавронская Маргарита Минаевна.

Работала в кол-ве. Западный актер квалифицированнее. Адольф Менжу, Торренс в «Гресе» замечателен<sup>27</sup>. «Под маской Клоуна» скверно. «Испанская танцовщица»—нечто среднее<sup>28</sup>. Хохлова хорошая актриса, у нее своеобразный стиль, и когда она из него выходит и играет à la красавица, это никуда не годится. Для меня есть актер и нет распределения на актера советского, монархического, фашистского. Искусство аполитично. Если я актер и ношу в себе определенный образ, по которому я хочу делать свою работу, то мне нет дела, где меня будут снимать: в Англии или в России. Актер может выражать хотя бы злость независимо от социального положения. Я совсем антиобщественный элемент. Вообще общаться с людьми я хочу, и все, что возложит на меня кол-в, я с удовольствием сделаю. Мне не трудно работать в СССР, потому что я не стремлюсь приобрести собственную виллу. Я не понимаю, что актер должен быть политичен. Если я буду работать

у вас и вы меня переделаете, то я, может быть, через месяц так же честно сознаюсь вам, что в этот момент говорила глупости.

- 1) Импровизация—быть мужчиной.
- 2) —//— Ожидание после операции.

Постановили:

Расхождение во взглядах на искусство и на общественное значение советской кинематографии, отсутствие техники, приемов и какой-либо выдумки—не принять.

7) Черноморская Софья Даниловна.

Основная профессия—актриса. Кончила школу Чайковского. Пришла в кол-в, потому что он сейчас пользуется хорошей славой и популярен. Разница с Чайковским—это кол-в, а не учебное заведение. Здесь я хотела бы культивировать свои знания. Меня интересует не только актерский путь, но и что-то другое, поднятие культурного уровня вообще и кино в частности. Читала с интересом Деллюка, технику кино по Ермилову и др.<sup>29</sup> Люблю очень цирк. Общее—физическая эластичность. В цирке—правдоподобно, что нужно и для экрана. Теоретическая основа Малого театра—переживание, чего нет в Левом театре. Искусство циркача учит точной хорошей работе. У Эйзенштейна я отмечала мастерство. Точную разницу между Осси Освальда, Гарольдом Ллойдом и Китом указать не могу, хотя ясно вижу. Люблю комедию, но себя в ней не мыслила. Моя склонность к мелодраме. Нравится Торренс. Из мелодрамы—актриса Лилиан Гиш<sup>30</sup>. Общественной работой заниматься нужно, потому что она действует на культурное развитие, [желание] к чему-то стремиться, достигать. Актер должен быть политически грамотным. Плеханова не читала, а так много о нем знаю. Газеты читаю. На вопрос: «Что вы знаете о событиях в Китае<sup>31</sup>?»—ответ: «Может быть, точно имен я и не назову, но знаю: в Китае перипетии борьбы, раскол».

- 1) Импровизация—Раненая уничтожает документы.
- 2) —//— После похорон ребенка

Постановили:

Есть теоретическое знание о кино, серьезный подход к поднятию культурного уровня по кинематографии. Показанная работа грамотна. Ввиду целей кол-ва иметь людей, желающих работать не только по актерской линии, но и по теоретической—принять в качестве стажера.

Секретарь кол-ва

*Т[оня] Кудрявцева*

Подписи членов кол-ва

*Бугаев*

*Машинопись.*

*Л. 1–4 об.*

---

1. Эминов М.—администратор ЭККЮ, работал в съемочных группах фильмов «Черный парус» (1929), «Златые горы» (1931), «Встречный» (1932).

2. *Бугаев В.*—актер, сыграл одного из «теплых ребят» в фильме «Кружева», а также небольшие роли в фильмах «Комета» (1929, реж. В.И.Инкижинов) и «СЭП № 1» (1930, реж. М.Е.Вернер, П.Н.Арманд) (оба не сохранились).

3. *Савин Петр Николаевич* (1906–1981)—актер, до вступления в ЭККЮ окончил кинокурсы им. Б.В.Чайковского. Сыграл одного из «теплых ребят» в «Кружевах» и главную роль—комсомольца Найденова—в «Черном парусе». Известен ролями в фильмах «Гармонь» (1934, реж. И.А.Савченко), «По щучьему веленью» (1938, реж. А.А.Роз) и других.

4. Ниже эта фамилия упоминается как принадлежащая адресату московской группы (о разделении коллектива см. предисловие к след. документу), а к таковым принадлежали А.В. Кудрявцева и Вера, чья фамилия нигде не упоминается. Поскольку других претендентов на имя «Вера», кроме Фишман, а на фамилию «Фишман», кроме Веры, не замечено, можно считать, что секретарем ЭККЮ (именно секретари занимались перепиской) была *Вера Фишман*.

5. *Шатерникова Нина Яковлевна* (1902–1982)—актриса, в 1923 году окончила Госкиношколу, снималась у А.В. Иванковского и других режиссеров. В то время была женой Юткевича. Играла главные женские роли в фильмах «Кружева» и «Черный парус», а также в фильмах «Тайга золотая» (1937, реж. Г.С.Казанский, М.А.Руж) и «Лермонтов» (1943, реж. А.А.Гендельштейн), поставленных под художественным руководством Юткевича.

6. *Назаренко Константин*—актер, играл в «Кружевах» (один из «теплых ребят»), «Черном парусе» (рыбак Андрей Чирков), «Златых горах» (кривой), «Шахтерах» (один из братьев Бобылевых). Обладая характерной внешностью, часто приглашался на второстепенные роли к другим режиссерам: «Моя родина» (1933, реж. А.Г.Зархи, И.Е.Хейфиц), «Чапаев» (1934, реж. Г.Н., С.Д.Васильевы) и др. Исполнил главные роли в фильмах «Настоящие охотники» (1930, реж. Н.И.Лебедев—помощник режиссера на «Черном парусе») и «Личное дело» (1932, реж. Г.Н., С.Д.Васильевы, фильм не сохранился, в 1977 году выпущен фотофильм на основе кадров).

7. *Кудрявцева Антонина Васильевна* (1902–1955)—секретарь ЭККЮ. До поступления в коллектив окончила актерское отделение кинокурсов им. Б.В.Чайковского, эпизодически снималась в кино. Входила в съемочную бригаду фильма «Златые горы». Впоследствии работала как ассистент режиссера и 2-й режиссер на «Ленфильме» и других студиях. Самостоятельно поставила фильмы «Разбудите Леночку» (1934) и «Леночка и виноград» (1936).

8. *Пензо Ита (Итта, Юда) Петровна* (1906–1992)—актриса, балерина. До поступления в ЭККЮ танцевала на сцене ГАБТ и Одесского оперного театра. Помимо роли комсомолки в «Черном парусе», сыграла главную женскую роль в фильме «Неизвестное лицо» (1930, реж. В.Н.Журавлев, фильм не сохранился). В 1930-е годы—актриса Театра-студии под руководством Р.Н.Симонова. Супруга оператора В.С.Нильсена. В 1937 г. вслед за ним арестована. Вышла из тюрьмы в 1955 г.

9. Пензо сыграла в фильме *Александра Петровича Довженко* «Сумка дипкурьера» (1927) главную женскую роль—балерину Эллен.

10. *Малиновская Вера Степановна* (1900–1988)—актриса, известная ролями в коммерчески успешных «Коллежском регистраторе» (1925, реж. Ю.А.Желябужский) и «Медвежьей свадьбе» (1926, реж. К.В.Эггерт).

11. *Хохлова Александра Сергеевна* (1897–1985)—одна из наиболее известных советских актрис 1920-х годов, супруга Л.В. Кулешова и участница его мастерской.

12. *Мэри Джонсон* (1896–1975)—шведско-немецкая актриса, известная у нас, в частности, по фильмам «Сага о Гуннаре Хеде» (1923, реж. М. Стиллер) и «Дагфин-лыжник» (1926, реж. Дж.Май, вышел в сов. прокат под названием «Жизнь за жизнь» незадолго до настоящего собеседования). Немецкая актриса и продюсер *Осси Освальда* (1897–1947) была известна в СССР по многим фильмам, в том числе «Не хочу быть женщиной» (1918) и «Принцесса устриц» (1919) Э.Любича.

13. Немецкие актеры *Пауль Вегенер* (1874–1948) и *Марчелла Альбани* (1901–1959) вместе снимались в фильме «Дагфин-лыжник». Вегенер был также известен в СССР по главной роли в собственном фильме «Голем, как он пришел в мир» (1921, реж. совм. с К.Бёзе) и другим работам.

14. *Гарольд Ллойд* (1893–1971), как и упоминаемый далее *Бастер Китон* (1896–1966),—одни из наиболее известных американских комических актеров 1920-х годов.

15. Имеются в виду кинокурсы им. Б.В.Чайковского.

16. Судя по дальнейшему упоминанию о Л.В.Кулешове, речь идет об АО «А.А.Ханжонковъ», существовавшем до 1919 года. С меньшей долей вероятности может подразумеваться кинофабрика «Пролеткино», которую Ханжонков возглавлял в 1925 году.

17. По всей вероятности, речь идет о *Союзе киномехаников и пианистов-иллюстраторов*, который в том же 1917 году, объединившись с Союзом кинослужащих, был реорганизован в *Союз киноработников*.

18. Ответы Почкина, как, впрочем, и других поступающих, во многом соответствуют установкам ЭККЮ. Он хвалит актерский и вместе с тем режиссерски-выразительный фильм Л.В.Кулешова «По закону» (1926), более скептически оценивает «С.В.Д.» (1927) Г.М.Козинцева и Л.З.Трауберга, изначально близких ЭККЮ, но обратившихся к историческим темам (каковые в ЭККЮ не приветствовались), критически отзывается о «*Человеке из ресторана*» (1927), поставленном по повести И.С.Шмелева «консерватором» Я.А.Протазановым с художественным руководителем МХАТ 2-го М.А.Чеховым в главной роли.

19. Немецкий актер *Эмиль Яннингс* (1884–1950) был известен в те годы, в т.ч. в СССР, преимущественно благодаря своим работам в фильмах «Последний человек» (1924, реж. Ф.В.Мурнау, в сов. прокате—«Человек и ливрея»), «Варьете» (1925, реж. Э.А.Дюпон) и других. *Владимир Петрович Фогель* (1902–1929)—один из ведущих актеров мастерской Кулешова, сыгравший, в частности, одну из главных ролей в его фильме «По закону».

20. «*Парижский сапожник*» (1927, реж. Ф.М.Эрмлер) идеологически был близок к «Кружевам». Фильмы «*Кто ты такой?*» (1927, реж. Ю.А.Желябужский) и «*Земля в плену*» (1927, реж. Ф.А.Оцеп) производства фабрики «Межрабпом-Русь» часто служили примерами «буржуазного» подхода к советскому материалу.

21. *Экспериментальный театр*—филиал Большого театра, получивший такое название в 1925 году, когда он был переведен в помещение бывшего оперного театра С.И.Зимина.

22. *Есипова Раиса Давыдовна* (1906–1994)—актриса, выпускница киношколы им. Б.В.Чайковского. В основном, снималась в фильмах своего мужа Е.Л.Дзигана: «Бог войны» (1929), «Женщина» (1932), «Мы из Кронштадта» (1936), «Первая конная» (1941) и других.

23. *Гавронский Александр Осипович*—режиссер кинофабрики «Госвоенкино», поставил фильмы «Круг» (1927, с Ю.Я. Райзманом), «Мост через Выпь» (1928, с Н.М.Верховским, фильм не сохранился) и другие.

24. В конце 1920-х годов многие коллективы действительно переживали критическую стадию, «растворяясь» в общей структуре кинопроизводства (из-за ухода участников и т. д.), но о прекращении их существования было говорить рано. В те годы работали и коллектив Кулешова, и ФЭКС, а если понимать это слово шире, то и многие другие творческие группы (например, С.М. Эйзенштейна).

25. «*Братишка*» (1927)—фильм Г.М.Козинцева и Л.З.Трауберга на современном материале, импониравший Юткевичу (см. его позднейшие воспоминания о фильме: Ю т к е в и ч С. И. Собр. соч.: В 3-х тт. Т. 2. М.: Искусство, 1991, с. 14).

26. Споры о преимуществах игровых и неигровых видов кино велись с начала 1920-х годов по инициативе сторонника «демонстрации быта» А.М.Гана и кинока Д.Вертова, а также теоретиков журнала «ЛЕФ». Новым этапом в дискуссии стал вышедший незадолго до собеседования номер «Нового ЛЕФа» (1927. № 11—12), содержащий статьи В.О.Перцова ««Игра» и демонстрация» (с. 33—44), О.М.Брика «Фиксация факта» (с. 44—50) и стенограмму совещания «ЛЕФ и кино» (с. 50—70), где помимо авторов названных статей, выступали С.М.Третьяков, В.Б.Шкловский, Э.И.Шуб и другие.

27. Американский актер *Адольф Менжу* (1890–1963) был известен ироничным исполнением ролей “светских львов” в фильмах «Парижанка» (1923, реж. Ч.Чаплин) и «Брачный круг» (1924, реж. Э.Любич). Далее называется *Эрнст Торренс* (1878—1933), снимавшийся в фильме Джеймса Крюзе «Драчливый трус» (1924, в сов. прокате—«Трус»).

28. «*Под маской клоуна*»—советское прокатное название фильма Джоз Штеккеля «Марко, крик в пустыне» (Германия, 1924). «*Испанская танцовщица*» (1923)—американская картина Герберта Бреннона с Полой Негри в главной роли.

29. В 1920-е годы был широко известен перевод книги *Луи Деллюка* (1890–1924) «Фотогения» (М.: Новые вехи, 1924). Данных о книге Ермилова, к сожалению, найти не удалось (в библиотеках ВГИКа и НИИКа она отсутствует, как и сведения о ней в библиографическом указателе Ю.Г.Рубинштейн «Книги о кино» (М.: ВНИИК, 1981—1982)).

30. *Лилян Гиш* (1896–1993)—одна из наиболее известных и талантливых американских актрис немого кино. В те годы была знакома по фильмам Д.У.Гриффита «Сломанные побеги» (1919, в сов. прокате—«Сломанная лилия»), «Путь на восток» (1920, в сов. прокате—«Водопад жизни»), «Сиротки бури» (1921, в сов. прокате—«Две сиротки») и другим.

31. Речь идет о гражданской войне в Китае, которую вела Красная армия Китая против милитаристского правительства Чан Кайши. Ее последним и наиболее важным на момент собеседования событием было восстание коммунистов в Гуанчжоу в декабре 1927 года, жестоко подавленное правительством.

## 2.

1 июня 1928 года «Кружева» вышли на экраны. В отличие от холодного приема в Москве, фильм высоко оценили в Ленинграде. Юткевич был приглашен на Ленинградскую кинофабрику «Совкино». ЭККЮ разделился на две группы: ленинградскую (возглавляемую самим отруком Юткевичем) и московскую (где остался заместитель отрука Владимир Легошин). Среди переехавших в Ленинград—Нина Шатерникова, Борис Пославский, Константин Назаренко, Федор Брест, Петр Савин, Ита Пензо. Среди оставшихся—Василий Журавлев, Антонина Кудрявцева, Софья Черноморская, Константин Градополов (история ухода, возвращения и окончательного ухода последнего составляет отдельный сюжет в публикуемых документах). Как раз материалы, поступавшие в московскую группу из ленинградской, и составляют основную часть настоящей публикации, что позволяет увидеть работу и взаимодействие обеих групп.

Свежими ленинградскими впечатлениями и информацией о начале работы над «Черным парусом» Юткевич поделился в письме к московской группе в лице Антонины Кудрявцевой<sup>1</sup>.

*22 августа 1928 г. Ленинград*

Дорогие друзья, соратники и сопятачники!

Винovat я перед Вами здорово, но тому есть, как всегда, уважительные объяснения. Дело в том, что совершенно неожиданно в прошлый понедельник после тоскливой и дождливой погоды наступили ровные солнечные дни и мы ожесточенно кинулись снимать. Снимаем каждый день с 7 часов утра, я здорово утомляюсь и, как всегда при начале работы, в неважном и нервном состоянии. Теперь все налаживается, и работа идет нормально, соответственно с этим улучшилось пищеварение и настроение. Первое время до съемок привыкали к новой фабрике и мучались над сценарием, который все же вышел, считаю, значительно удачнее того варианта, который Вы читали. По крайней мере, фабрика утвердила нам его без единой поправки. С этим вариантом Вам необходимо познакомиться, для чего специально отдано распоряжение Бресту, чтобы он дал свой экземпляр для прочтения в коллективе. Ждем Вашего мнения по сему поводу.

Кроме того, массу нервов отнял так называемый организационный период—договора, проведение режиссуры и прочее. Теперь в этом отношении, как Вам известно, все также в полном порядке, даже настолько, что собираюсь прихватить с собой еще и Иту, которая стараниями ФЭКСов очень неплохо вышла у них в эпизоде, тем самым поддержав марку коллектива<sup>2</sup>.

В общем, надо сказать, что к нашему коллективу отношение здесь почти-тельное, но оправдать его до конца можно только очень хорошей работой.

Ужасно обрадовался, что Вы начали планомерную работу. Еще раз убедился, что это дико важно на примере наших ребят здесь, которые, долго не занимаясь, порядочно растренировались, и это сильно отозвалось на первых съемках. Теперь стараемся подтянуться, собираемся регулярно два раза в неделю, помимо ежедневной репетиционной работы и съемок.

Вообще очень легко забывается, что кино идет вперед с каждым метром пленки, заснятым нашими (или западными) передовыми мастерами, сообразно с этим повышаются требования на все, а в частности на актера, и ему надо ежедневно усовершенствоваться, иначе он рискует остаться за бортом кинематографии.

Особенно нашим ребятам, так как рядом с ними работает такой коллектив, как ФЭКС. Глядя на их слаженную работу, я до сих пор не могу успокоиться, вспоминая о Шнейдере<sup>3</sup> и Градополове<sup>4</sup>. Кстати, о Шнейдере—крайне сожалею, что он не попробовал поскандалить—я бы имел бы повод выступить в печати с ответным письмом, где были бы зафиксированы многие неприятные факты и истины, касающиеся Шнейдера и подобных ему соглашателей и трусов. Относительно Вари<sup>5</sup> случилось, конечно, все, что я предполагал, зато никак я не предполагал замены Назаренко Комаровым. Кстати, просил ли он у коллектива официального разрешения на съемку у Легошина и кто его ему дал<sup>6</sup>? Антиресуюсь!

Тоша, Вы пишете, что начали работу по комедии<sup>7</sup> и что у Вас возникли разногласия относительно работы с вещами или партнерами. Повторяю, что считаю важным для первоначального усвоения жанра развитие изобретательности в области сюжетных *положений* и в связи с этим специфической легкости актерской техники. Кроме того, в первую очередь надо обратить внимание на образ. Мы здесь сейчас убедились в том, насколько мы в этой области неподготовлены, особенно те, кто не доделал до конца работу над маской в «комической». И Шатерникова, и Савин, и Назаренко, и Брест все еще «плавают» без твердого образа и бьются над ним.

Особенно тяжело приходится Пете, сцены которого я сейчас снимаю. Теперь он понимает на собственной шкуре, что значит иногда манкировать повседневной работой в мастерской.

Трудно мне говорить о том, что Вас интересует по комедии, так как для этого нужно, чтобы и Вы, и Вера (а может быть, не поленится и еще кто-либо из ребят) написали бы мне поконкретнее, с примерами. Очень жду от Вас всех этих сведений. Так же, как и надеюсь, что начнете работу по теории, т. е. наконец-то как-нибудь систематизируется наш материал по комической, [в том числе?] и советской, [по] актеру.

Относительно вздорных слухов о распаде коллектива не беспокоюсь—с АРКом все урегулирую *лично* во время проезда через Москву в

Керчь, что будет примерно числа 27–28<sup>8</sup>. Удивляюсь только в данном случае бездействию Васи, он же с АРКом связан. Очень интересно также, кто посещает работу, а кто манкирует. Предлагаю бюро обратить на сие серьезное внимание и не церемониться по нашей традиции. Это важно особенно в настоящее время.

Особенно это касается Халипа<sup>9</sup>, невнимание которого и к коллективу, и ко мне лично возмутительно. Выходит так, что фото он снимал для личного удовольствия, а они мне сейчас бешено нужны, так как я пишу статью о нашем коллективе в «Советский экран»<sup>10</sup> (что, кстати, также поможет прекращению слухов по Москве о нашем распаде!).

О нашем съёмочном коллективе и о ходе съёмок сообщу подробно при личной встрече. Пока же могу сказать, что Мартовым доволен, кажется, мы в нем не ошиблись.

Письмо Ваше, Антон, было громогласно прочитано мной на собрании коллектива, и мы ржали над вашим описанием богатого японского вечера. Протоколов, о которых Вы пишете, я не получил, чему и удивляюсь. Потрясен градополовской денежной «аккуратностью», у нас здесь в этом отношении все кажется в порядке. Я с ужасом думаю, какие огромные деньги будут загребать ребята за свое безделие в экспедиции, в то время как я, несчастненький, буду получать меньше всех, так как я не получаю, как Вам известно, суточных. Таким образом, и Петька, и Костя, получающие по 200 руб. + 75% командировочных, будут выглядеть по сравнению со мной миллиардерами. Мое скупое и черствое сердце разрывается от зависти. Катаемся на американских горах, и Петька сегодня ходит с сифилитическим голосом, так сорвал его, визжа от счастья, как поросенок, на сильных спусках. Вспоминаем Вас часто всех, всех и ждем регулярных известий. Привезу с собой фото и свежие сплетни.

Да, забыл—регулярно играем в волей-болл и даже пинг-понг. Заразили этим делом ФЭКСов. Постепенно проводим такие пятачные идеи и один раз играли у Герасимова и, конечно, и здесь поддержали марку, обставив начисто противника во главе с «капитаном» Герасимовым. Пока что он лучше актер, чем пятачник, чего, к сожалению, не могу сказать про всех наших. Ну, топаю мысленно два раза ногой, приветствуя неунывающих «москвичей» от также неунывающих «ленинградцев». Ждем известий. Да здравствует ЭККЮ  
всегда Ваш и с Вами *Сергей Юткевич*

P.S. Прошу товарищей не забывать, что, кроме отрука коллектива, существует еще некий симпатичный юноша по кличке Сережа, который был бы очень рад вступить в личную переписку по личным поводам с любой из темных или светлых личностей.

Тошенька—Вам с длинноносой акулой<sup>11</sup> особый привет. Напишите о брачной жизни. Ведь Вы знаете, как я люблю совать свой длинный нос, куда не следует. А акула пусть нацарапает что-либо нечленораздельное своим хвостом.

*Автограф.*

*Л. 5–6 об.*

1. Небольшие фрагменты из этого письма и публикуемых ниже писем Шатерниковой к Кудрявцевой цитировались в книге: Юткевич С. И. Собр. соч.: В 3-х тт. Т. 2, с. 16, 20. Там же см. позднейшие воспоминания режиссера о работе над «Черным парусом».

2. По иронии истории, именно краткое появление Пензо в двух кадрах «Нового Вавилона» (1929, реж. Г.М.Козинцев, Л.З.Трауберга) стало ее «визитной карточкой» в истории кино.

3. Шнейдер Евгений Михайлович (1897–1947)—оператор. После «Кружев» снял фильмы «Обломок империи» (с Е.С. Михайловым, 1929, реж. Ф.М.Эрмлер), «Гармонь» (1934, реж. И.А.Савченко) и другие. Впоследствии ставил фильмы как режиссер («Высокая награда» (1939), «В тылу врага» (1941) и др.).

4. Градополов Константин Васильевич (1904–1983)—актер, боксер. В середине 1920-х занимался в мастерской Кулешова. Сыграл главную роль—Петьку Веснухина—в фильме «Кружева». Затем снимался в фильмах «Посторонняя женщина» (1929, реж. И.А.Пырьев), «Частная жизнь Петра Виноградова» (1934, реж. А.В.Мачерет) и других. Был консультантом по боксу в фильмах «Первая перчатка» (1946, реж. А.В.Фролов), «Запасной игрок» (1954, реж. С.А.Тимошенко, также выступил как актер). С конца 1930-х годов преимущественно занимался спортом (в 1954–1960 годах—тренер сборной команды СССР по боксу).

5. Почерк в данном месте очень ясен и исключает возможность неправильного чтения, однако об участнице коллектива с таким именем ничего неизвестно. Возможно, ошибка при письме, и речь идет, видимо, о Васе—*Василие Николаевиче Журавлеве* (1904–1987), одном из режиссеров коллектива, перешедшем вскоре в «Совкино» (см. об этом ниже), где поставил фильмы «Приемыш» (1929), «Реванш» (1930) и другие, впоследствии известном режиссере приключенческого кино («Космический рейс» (1936), «Гибель “Орла”» (1940), «Пятнадцатилетний капитан» (1945) и др.).

6. Осуществить самостоятельную постановку *Владимиру Георгиевичу Легошину* (1904–1954) удалось только в 1934 году—«Песнь о счастье» (с М.С.Донским, художественный руководитель Юткевич).

7. Имеется в виду практическая работа по изучению комедийного жанра, которая заключалась в разработке этюдов и формулировке теоретических выводов (в частности, см. ниже протокол работы над одним из этюдов в ленинградской группе).

8. Проблемы, по-видимому, возникли в результате переезда Юткевича с частью коллектива в Ленинград, поскольку ЭККЮ существовал при московской АРК.

9. *Халип Яков Николаевич* (1908–1980)—кинооператор, фотограф. Выпускник операторского факультета ВГИКа. С 1929 по 1931 год—ассистент оператора на киностудиях.

10. В августе-сентябре 1928 года «Советский экран» напечатал ряд фотопортретов участников коллектива (непропорционально много по сравнению с другими), а также фрагмент сценария К.И.Фельдмана и Г.Шипова «Шаланда “Потемкин”» (рабочее название «Черного паруса») в режиссерской разработке Юткевича (Советский экран, 1928, № 38, с. 6–7), однако статья режиссера на страницах журнала не появилась.

В марте-апреле 1929 года «Советский экран» напечатал ряд кадров из фильма и фото рабочих моментов, а в сентябре (№ 38)—фотоколлаж, вслед за которым, согласно политике журнала, должна была появиться рецензия на фильм, чего, однако, не произошло.

11. К сожалению, о ком идет речь, установить не удалось.

### 3.

В начале осени ленинградская группа выехала на съемки «Черного паруса» под Керчь. Юткевичу редко удавалось найти время написание писем в Москву, но большинство новостей излагала Нина Шатерникова в письмах к своей подруге Кудрявцевой (в том числе—о первом опыте работы с оператором Жозефом Климентьевичем Мартовым (1900–1972), впоследствии снимавшим с Юткевичем более десяти лет).

Милая Тошенька.

Получили твое и Верочкино письмо. Вчера зачитали их на нашем собрании. Сережа, видимо, очень доволен и с гордостью рассказывает всем о Вашей работе. Мы теперь тоже собираемся два раза в неделю. Практические занятия заключаются в разработке сцен из картины, кроме этого налаживается работа по комедии (теоретическая), кинограмма—Юткевич). Начинает с нами заниматься раз в неделю Мартов. Кстати о Мартове. Позитив еще не пришел, но пробочки—хорошие, и есть основание думать, что очень многое будет хорошо заснято. Вместе с нами работают двое из ФЭКСов—Азаров и Бармичев<sup>1</sup>, славные парни.

Снимаем ежедневно. Солнце есть, но очень ветрено. Одеты мы легко, босые, а потому здорово мерзнем на съемках. Вчера я отделалась от всех морских сцен, на берегу будет значительно легче, а вот бедному Пете придется скоро плавать. Рыбаки обещают, что еще будет тепло. Ждем его с нетерпением.

Сегодня у меня перерыв. Поджидаю своих, очень хочется узнать, сколько кадров можно еще вычеркнуть. Последние дни по 30 кадров в день снимали.

Сейчас вижу в окно, что приехал Эминов, который ездил в Керчь отсылать в к-в деньги. Привез Верочкино письмо от [...]².

Живем мы здесь тихо. Превратились в заправских деревенских жителей. Встаем в 5–6 ч. утра, а [в] 8–9 вечера орем: ой, как поздно, давно пора уже спать!

В свободное время спасаемся от скуки и отупения книгами, журналами и газетами, которые доставляются из Керчи несколько раз в неделю. Правда, такого свободного времени у нас очень мало.

О быте здешних рыбаков есть, что порассказать, но в письме это—неудобно.

Не сердитесь на Сережу за то, что редко пишет, делает это он не по лени, и я—тому свидетельница. Он помнит о всех вас, очень любит [вас] и верит вам. Напишет он вам сегодня, самое позднее—завтра, а ты, Тошечка, и вообще все из к-ва, пишите, не смущаясь отсутствием его писем, как делали до сих пор. Вести от вас—ему большая радость и поддержка. Я считаю, что самый тяжелый период у нас позади и скоро все пойдет, как по маслу, главным образом—благодаря энергии Моск[овской] группы. После вчерашних писем как-то очень легко на душе стало. Целую всех по очереди крепко, крепко и люблю.

*Ниняка.*

Пожалуйста, утрите нос квалифицированной комиссии.

Очень ждем журнал. Протокол вчерашнего собрания высылаем.

*Автограф.*

*РГАЛИ. Ф. 3070. Оп. 1. Ед. хр. 1415. Л. 1–1 об.*

1. Ученики и актеры ФЭКС Борис Азаров и Сергей Бармичев в «Черном парусе» исполняли эпизодические роли молодых рыбаков, но, по-видимому, были приглашены так-

же для «вживления» отдельных методов ФЭКС в ЭККЮ. Впоследствии Азаров снимался в фильмах «В огне рожденная» (1929, реж. В.В.Корш-Саблин) и «Флаг нации» (1929, реж. В.Б.Шмидтгоф), где исполнил главные роли, и других. Бармичев также продолжал сниматься—во второстепенных ролях.

2. Край листа с одним словом оторван.

#### 4.

К сожалению, упоминаемый Шатерниковой протокол, как и многие другие, не сохранился или пока не обнаружен. Но мы можем судить о методах «лабораторной» работы в ЭККЮ по более позднему протоколу, связанному с разработкой конкретного этюда.

*Капканы 24/X 28 г.*

Экспериментальная работа.

Присутствуют: Юткевич, Шатерникова, Назаренко, Пензо, Савин, Брест<sup>1</sup>, Мартов, Бармичев, Азаров.

1. Обсуждался вопрос, заданный Фишман в письме к Юткевичу:

—Диктуется ли жанр материалом?—

*Юткевич*—Жанр не обуславливается материалом. Любой материал можно использовать в различном жанре. Жанр—это сумма приемов, которыми обрабатывается материал. Примитивное обращение с материалом—ремесленничество. Актера, не умеющего работать, захлестывает материал. Исчезает Мастерство. Для примера возьмем как материал жизненно-бытовой кусок, лишенный пока всякой обработки. Предположим, она—жена, ожидает, предположим, его—мужа. Этот сырой материал еще никак не обработан в плане искусства. Ваша задача путем сюжетно-игровых приемов превратить этот кусок в кинематографическое произведение. Давайте проследим больше за сюжетными изменениями, чем за игровыми, и за тем, как сюжет образует жанр.

Этюд—жена ждет мужа.

Тему, как материал, нужно обыграть в различных жанрах: комическом, комедийном, мелодраме, детективе, пародии, гротеск-трагикомедии.

Задание *Пензо* и *Савину*. Этюд-импровизация (дается 10 минут)—в комическом жанре. Материал—жена ждет мужа.

Этюд (запись этюда).

Жанр—комический.

Тема—жена ждет мужа.

Действ[ующие] лица—муж и жена.

Площадка—комната, дверь.

Вещи—стол, кровать, свеча, тряпка, кусок хлеба, кошка, кепка, фуфайка.

*Содержание*—Пустая площадка. Прямо на зрителя [выходит] дверь. Посередине—стол. Открывается дверь. Входит жена (*Пензо*). В руках зажженная свеча и тряпка. Подходит к столу. Вытирает его. Смотрит на стол с протянутой свечой. Пыли нет. Тогда капает стеарин на стол и усердно

вытирает тряпкой. Прислушалась. Пригрозила пальцем по направлению к двери. Села на пол перед столом. Входит пьяный муж (Савин). В руках кошка. Качается. Кошка вырывается и убегает. Снимает кепку, вешает на стену, думая, что там гвоздь. Кепка падает. Муж покачался и упал на четвереньки. Ищет жену. Ползет перед столом в правую сторону. Жена ищет мужа. Ползет за стол в левую сторону. Муж выполз перед столом. Жена смотрит поверх стола. Скрылась. Ползет дальше, перед столом, спиной к мужу. Столкнулись спинами. Оба поднялись. Повернулись друг к другу. Жена открывает мужу рот. Светит внутрь. Муж дышит. Жена покачулась. Вынула из кармана кусок хлеба. Понюхала. Закусила. Берет за волосы мужа. Ведет к кровати. Сажает. Муж привстал. Капает стеарин на голову. Муж сел. Сняли фуфайку. Муж привстал. Опять—стеарин на голову. Опять муж сел. Жена расстегивает брюки. Спихватилась. Взгляд на зрителя. Смutilась. Диафрагма.

*Приемы игры*—Применен иллюстративный жест в конце этюда.

Разбор этюда

*Назаренко*—Плохо использованы вещи, играющие не по назначению.

Пример—кошка мало обыграна. Замедленный темп. Скучное начало. Савин применял в этюде слова, что абсолютно не дойдет в кино.

*Азаров*—Этюд сработан не в чисто комическом жанре. Не доходит трюк с капанием стеарина на стол. Из всего этюда как чисто комический жанр можно только признать трюк с закусыванием хлебом.

*Пензо*—Было задание сработать этюд в комическом жанре. Я и Савин не делали упора на мастерство игры. Но и работа над жанром вышла слабой.

*Юткевич*—Задание выполнено слабо. Жанр нечистый. Смешанный. Вещи плохо использованы. Мало и плохо обыграны. Отсутствие маски. Нет темпа. Шаблонен выбор пьяного. Первые 10, говоря условно, комбинаций, приходящие нам в голову, являются результатом автоматического мышления. Поэтому от первых комбинаций, пришедших нам в голову, всегда бывает трудно отказываться.

Задание Пензо и Савину—обработать этюд к следующему разу.

Как перейти из комического жанра в комедийный?

Если в комическом жанре берется несложный сюжет, нанизываются трюки плюс маска актера, то в комедийный жанр можно перевести этот же материал путем нахождения комедийного положения, заранее заключающего в себе эффект смешного. Какое усложнение положения напрашивается в данном материале?

Длительная пауза. Все пытаются думать. Пауза. Иточка Пензо внезапно кричит своим чудным голосом:

*Пензо*—Пример—жена ждет мужа. Муж приходит пьяный. Оставить весь этюд прежним до сцены раздевания. Жена убеждается, что раздетый муж—чужой человек, случайно в пьяном виде попавший в чужую квартиру.

*Юткевич*—Усложнение сюжета должно происходить не только по линии мужа, но и жены.

*Назаренко*—Муж приходит пьяный. Старается казаться трезвым. Комизм положения.

*Юткевич*—Это можно применить и к комической. Получается усложнение игровое, но не сюжетное. Как пример, привести—

1 вариант. Женщина ждет какого-то человека. Он должен принести ей известие о получении наследства. Приходит пьяный человек, думая, что это его жена. Создается двойная ошибка, создающая комедийное положение. Женщина ухаживает всячески за пьяным, думая, что это тот, кого она ждет. Мужчина думает, что это его жена, и всячески издевается. Все выясняется к обоюдному благополучию.

Таким образом можно изобрести несколько вариантов. И таким путем можно установить комедийное положение.

Задание Шатерниковой и Назаренко обработать данный материал—жена ждет мужа—в комедийном жанре.

Как можно использовать этот материал в жанре мелодрамы?

Важно найти сюжетное мелодраматическое положение. Оно должно вызвать у зрителя усиление и обострение эмоций. Ненависть и симпатия у зрителя должны быть доведены до максимума. Хороший пример «Сломанная лилия», где образ девушки построен с расчетом вызвать у зрителя максимум эмоций жалости. Образ отца—максимум ненависти и образ китаяца—максимум симпатии. Можно добиться жалости зрителя также, сделав, предположим, а) мужа злодеем<sup>2</sup>.

*Шатерникова*—Рыбачка ждет мужа-рыбака. Ураган. Жена волнуется. Зритель воспринимает ее волнение как предчувствие произошедшего несчастья с рыбаком. Но разрешение благополучное. Ураган затихает. Муж возвращается.

*Юткевич*—Я вношу предложение использовать этот же материал в жанре детектива.

*Азаров*—Жена ждет мужа. В ящике стола видит какую-то бумагу. Бумага принадлежит мужу. Жена не знает этого. Входит муж. Замечает бумагу в руках жены. Вокруг этой бумаги сплетены интриги и грязная история. Но бумага похищена у кого-то мужем, и теперь он видит ее в руках жены. Жена замечает приход мужа. Прячет бумагу. Берет в руки книгу. Муж подходит к ней. Смотрит. Книга перевернута наоборот. Спокойно переворачивает книгу в руках жены. Начинаются издевательства с его стороны. Муж—как злодей, жена—как героиня.

*Юткевич*—Данный пример правилен. Есть элементы таинственности. Элементы загадочности.

Задание на следующую работу Азарову и Пензо обработать данный материал в жанре гротеска.

Сек. Лен. группы—*Пензо*.

*Автограф И.П.Пензо.*

*Л. 7–9.*

---

1. *Брест Федор Борисович*—актер, боксер. Снимался в фильмах ЭККУ «Кружева» (один из «теплых ребят») и «Черный парус» (Савелий Панзыга), а также в фильмах «Наши знакомые» (1933, реж. Н.Ивакин, М.Калинин, фильм не сохранился), «Новый Гулливер» (1935, реж.

А.Л.Птушко) и других. Впоследствии оставил кино и сосредоточился на спортивной деятельности.

2. Судя по отсутствию продолжения данного выступления Юткевича, возможно, далее утерян один лист. Однако равно можно предположить, что некоторый контраст между этой и следующей репликами вызван ходом обсуждения.

## 5.

Следующий текст представляет собой пример работы коллектива над «кинограммотой», как они называли историю кино.

Текст записан Пензо, по-видимому, под диктовку Юткевича.

Поскольку ответы на вопросы уже содержат комментарии, мы ограничились исправлением ошибок и неточностей.

*Капканы 26/Х 28 г.*

Кинограммота.

Присутствуют: Юткевич, Пославский<sup>1</sup>, Шатерникова, Пензо, Эминов, Брест, Мартов, Азаров, Бармичев.

Кино-Викторина

Вопросы:

1. Кто такой Шарль Роше?
2. Чем знаменит Карл Майер?
3. Назовите прозвище Китона.
4. Кто такой Пауль Лени?
5. Кто такой Роберт Вине?
6. Назовите 6 режиссеров французского авангарда.
7. Назовите несколько наиболее известных картин Гриффита.
8. Что поставил реж. Дюпон после картины «Варьете»?
9. Кто поставил картину «Фауст»?
10. Какие [вы можете назвать] наиболее известные картины Любича, поставленные им в Германии, до его отъезда в Америку?
11. Кто жена Фрица Ланга?
12. Назовите первую картину Фрица Ланга.
13. Назовите наиболее известных актеров комического жанра и комедийного.
14. Какой самый знаменитый постановщик комических фильмов [вам известен]?
15. Сколько есть планов в кино и как они называются?
16. В каких спектаклях впервые применялось кино?<sup>2</sup>
17. Что такое ракурс и для чего он применяется в кино?
18. Каким объективом можно взять какой план?

Ответы:

1. Шарль Роше—один из лучших мировых операторов, работающий с Мэри Пикфорд. Изобрел оптику, отличающуюся исключительной мягкостью, которая названа его именем (Рошеровская оптика). Сейчас снял картину с реж. Мурнау «Восход солнца».

2. Карл Майер—знаменитый немецкий сценарист, создавший ряд лучших сценариев: «Сильвестр»<sup>3</sup> (реж. Лупу Пик), «Кабинет доктора Калигари» (реж. Вине), «Кабинет восковых фигур» (реж. Пауль Лени), «Восход солнца» (реж. Мурнау), «Человек и ливрея»<sup>4</sup> (р. Мурнау), «Симфония большого города»<sup>4</sup> (реж. Рутман), «Фауст» (реж. Мурнау), «Тартюф» (р. Мурнау).

3. Прозвище Китона—Малек<sup>5</sup>.

4. Пауль Лени—немецкий художник, один из начальников экспрессионизма. Делал декорации к лучшим немецким картинам. В частности, к картине «Кабинет доктора Калигари»<sup>6</sup>. Впоследствии стал режиссером. Его первая картина—«Кабинет восковых фигур». Затем переехал в Америку, где одна из последних картин его—«Человек, который смеется» по В. Гюго, с участием Конрада Фейдта.

5. Роберт Вине—режиссер-экспрессионист, поставивший картины «Кабинет доктора Калигари», «Раскольников», «И.Н.Р.И.», «Незнакомка его жена» и т. д.

6. Абель Ганс, Марсель Л'Эрбье, Жан Эпштейн, Жак Фейдер, Жермена Дюлак, Рене Клер.

7. «Нелли из опилок», «Гибель наций»<sup>7</sup> «Нетерпимость», «Паоло Альварец»<sup>8</sup>, «Улица грез», «2 сиротки», «Водопад жизни», «Сломанная лилия», «Америка», «Печаль Сатаны».

8. Картину «Moulin rouge».

9. Реж. Мурнау, поставивший картины—«Тартюф», «Человек и ливрея», «Восход солнца» и т. д.

10. «Принцесса устриц», «Мадам Дюбарри», «Иветта», «Жемчужина гарема», «Кармен», «Дочь фараона».

11. Теа фон Харбоу, сценаристка, написавшая ряд сценариев для Фрица Ланга: «Усталая смерть», «Доктор Мабузе», «Нибелунги», «Метрополис», «Шпионы». Для Джоз Май написала сценарий «Индийская гробница».

12. «Усталая смерть» (на русском языке—«4 жизни»).

13. Танталини (прозвище Глупышкин<sup>9</sup>),

Прэнс, Поксон, Линдер (Макс)<sup>10</sup>,

Роско Арбэкль (Фатти),

Чаплин (Шарло),

Бэнкс, Тюрпин, Ллойд (Луи),

Ларри Симон (Зиготто),

Китон (Малек),

Ол Сент-Джон (Пикратт)<sup>11</sup>,

Эдди Кантор<sup>12</sup>, Эдна Первиэнс,

Фазенда, Мэйбл Норман<sup>13</sup>.

Актеры комедии—Монти Блю, Констанс Толмэддж, Даглас МакЛин, Сидни Чаплин, Фэрбенкс, Мари Прево, Адольф Менжу, Глория Свенсон<sup>14</sup>.

14. Реж. Мак Сеннет. Один из основателей жанра комической вообще, давший мировой кинематографии лучших актеров—Глория Свенсон, Норман и т. д.

15. Общий план, средний план, первый план, крупный план, укрупненный план.

Вопросы 16, 17 и 18 предлагаю сформулировать кому-нибудь из членов мастерской и прислать нам ответы с подробными объяснениями.

Автограф И.П.Пензо.  
Л. 10–11.

1. *Пославский Борис Дмитриевич* (1897–1951)—актер. Начал работать с Юткевичем еще в 1921–1923 годах в Мастерской Н.М.Фореггера, а затем в “живой газете” МСПО (Московского союза потребительских обществ) «Смычка» (1924). Снимался в фильмах Юткевича «Даешь радио!» (Федька Шпунт), «Кружева» (парень с гитарой), «Черный парус» (Корешков), «Златые горы» (Петр), «Встречный» (инженер Скворцов), «Шахтеры» (Семен Примак). Был также ассистентом Юткевича на всех фильмах с «Черного паруса» до «Анкары—сердца Турции». Играл также в фильмах «Крестьяне» (1934, реж. Ф.М.Эрмлер), «Великий гражданин» (1937–39, реж. Ф.М.Эрмлер), «Русский вопрос» (1947, реж. М.И.Ромм) и других.

2. Первые случаи введения кинофрагментов в театральные спектакли принято связывать с постановкой В.Р.Гардина «Железная пята» (1919) и С.М.Эйзенштейна—«На всякого мудреца довольно простоты» (1923). Обзор позднейших примеров совмещения двух искусств см. в книге А.И.Пиотровского «Кинофикация искусств» (Киноведческие записки, № 40 (1998), с. 102–108).

3. Фильм по этому сценарию назывался «Новогодняя ночь».

4. Оригинальные названия: «Последний человек» и «Берлин—симфония большого города».

5. Имя Малека Китону дали французские прокатчики. По предположению Жоржа Садуля, оно является анаграммой слова «calme» («спокойный») (Садуль Ж. Всеобщая история кино: В 6-ти тт. Т. 4 (второй полутом). М.: Искусство, 1982, с. 249).

6. В действительности Лени не был художником фильма «Кабинет доктора Калигари» (1919).

7. Правильно—«*Салли из опилок*» (1925) и «*Рождение нации*» (1915). Ошибка объясняется тем, что эти два фильма не шли в советском прокате.

8. «*Паоло Альварец*»—советское прокатное название фильма «Багряные дни» (1919).

9. На самом деле под этим именем в нашей стране был известен французский комик *Андре Дид* (1884–1931).

10. *Шарль Прэнс* (постоянная маска—«Ригаден», наст. имя—Шарль Сеньер, 1872–1933), *Макс Линдер* (1883–1925)—французские комические актеры, пришедшие в кино в конце 1900–начале 1910-х годов, *Джон Бюни* (в нашей стране был известен как «*Поксон*», 1863–1915)—американский комик того же поколения.

11. Перечисляются комические актеры, начинавшие на студии Мака Сеннета в 1910-е годы, многие из которых в начале 1920-х добились самостоятельного успеха: *Роско Арбэкл* (1887–1933), *Чарльз Спенсер Чаплин* (1889–1977), *Монти Бэнкс* (1897–1950), *Бен Турпин* (1869–1940), *Гарольд Ллойд*, *Бастер Китон* и *Ол Сент-Джон* (1893–1963). Исключением является актер студии «Витаграф» *Ларри Симон* (1889–1928). В скобках указываются прозвища-маски героев.

12. *Эдди Кантор* (1892–1964)—известный американский певец, начавший сниматься в кино с 1926 года.

13. *Эдна Первиэнс* (1895–1958)—партнерша Чаплина, начиная с 1915 года. *Луиза Фазенда* (1895–1962) и *Мэйбл Норман* (1895–1930)—комические актрисы, начинавшие на студии Мака Сеннета в 1910-е годы.

14. Поскольку комедийный жанр вышел на стадию расцвета позднее комического, дебюты актеров, работавших в нем, приходятся на середину 1910-х годов, а расцвет—на 1920-е годы: *Монти Блю* (1887–1963), *Констанс Толмэдж* (1897–1973), *Дуглас МакЛин* (1890–1967), *Сидни Чаплин* (1885–1965), *Мари Прево* (1898–1937), *Дуглас Фэрбенкс* (1883–1939) и *Глория Свенсон* (1897–1983).

## 6.

Тем не менее, основным занятием ЭККЮ в Капканах оставалась работа над фильмом «Черный парус», о чем Шатерникова рассказывает в следующем письме к Кудрявцевой, которая, по-видимому, в предыдущем послании сообщила, в свою очередь, что ситуация с дисциплиной в московской группе (не говоря уже о текущей работе) временно стабилизировалась.

*упро 1/XI-28*

Дорогая моя Тонечка!

Сижу в каюте парохода «Смелый», превращенного в нашу «кооп-плавучку» и готовлюсь к съемке.

Погода установилась солнечная, ясная. Последние два дня были совсем теплые, ходили в легких платьях.

Получили вторую партию позитива—еще лучше, чем первая, есть хорошие куски. За Мартова—успокоились. Жаль, что в первых двух партиях почти нет игровых кусков. Об актерах мало что можно сказать. Видно только, что в общем все благополучно. Ждем с нетерпением Зей партии, она для нас, актеров, самая интересная. Морские сцены подходят к концу, надо закончить кооп-плавучку и погоню, тогда останется несколько береговых и—все! Думаем числа 15го выбраться отсюда.

Работа клеится. И плохие настроения Юткевича—это только «плохие». Видимо, он верит в работу. Вот если б еще повыслали немного пленки—было бы совсем хорошо! А то мы только развернулись как следует после просмотра кусков! Есть надежда, что пришлют!

У Бори Пославского был на днях—первый дебют! Снимал вместо Юткевича начало реакции на погоню. Волновался, но с работой, по-видимому, справился. Правда, игровых сцен почти не было.

Я отснялась в следующих сценах:

подглядываю за Чирковым и решаю с Брестом помочь Найденову<sup>1</sup>.

Все морские сцены с Сашко и Чирковым, сцены с плакатами у стены (с Брестом), реакция на погоню (начало).

Работа меня почти удовлетворяет. «Почти», т.к. нет такой тщательности в проработке сцен, какая возможна в павильоне. Работаешь, вынашиваешь сделанное заранее, как любимое детище, а приезжаешь на место съемки—тебе говорят—ну, лезьте на крышу, вон Брест уж сидит там, а она мне совсем, по заранее придуманному,—непригодна! Приходится пару раз прорепетировать и снимать. Иначе на натуре и нельзя, приезжаешь на место съемки часто впервые, нельзя заранее ориентироваться, но все-таки как-то обидно.

Ужасно мешают писать окружающие: играют в домино, орут и толкаются.

Ита посылает тебе теперь подробные Отчеты. Она берет мои записи и, кроме того, заставляет Юткевича, пока он еще в кровати, говорить—что и как писать. Я думаю, что теперь ты будешь удовлетворена.

Я не видела последних кусков, но Сережа говорит, что Боря очень хорошо работает, получается значительной запоминающейся фигурой, а то они оба немного беспокоились за образ, который задумали. Очень чувствует аппарат, работает в правильном темпе и ритме.

Очень беспокоюсь за свой мужской костюм. Мне кажется, что я в нем похожа на горячую или сумасшедшую, вырвавшуюся с Канатчиковой дачи. Хорошо еще, что я почти в нем не снимаюсь.

Мальчики наши—молодцы! Костя—настоящее дитя природы, не отличишь от настоящих рыбаков, работает неплохо очень. Петюнька—неуязвим! Мотоцикл кувыркается, ломается, мнетя, а Петя только кувыркается и больше ничего! Все царапинки уже зажили. Жизнерадостность бьет из него по-прежнему ключом. Всех нас веселит.

Ужасно было приятно получить ваши фото. Мы вчера с Сережей, глядя на них, тихо признались друг другу в любви ко всем вам и Косте Градополову, вновь обретенному нами. Верочку почти не разглядели, ибо «на черном черное—ни черта не видно!» Только чувствовали.

Работа в кол-ве у нас идет, по-моему, не очень интенсивно. Приходится часто откладывать работу из-за съемок. Мартов свою работу еще не начал до сих пор, как видно из отчетов.

Целую тебя, милая, Верочку, Бугайчика (благодарю его за приветы) и всех наших.

Сережа честно собирается написать Володе, к-ву, но все—некогда.

Мы с ним думаем застрять в Москве на пару деньков, проездом в Ленинград.

Ужасно хочется прислать вам мое, Петино (Костино у Вас уж есть) фото, но мне не разрешают.

Крепко всех целую. Зиминым скоро напишем. Благодарю их за письмо от Сережи и целуй от меня.

Прости за такое нескладное письмо, но в такой обстановке иначе написать невозможно.

Бегу целоваться с Петюнькой. Зовут.

Подробно относительно того, как ведется здесь работа, смогу сказать лично в Москве, а в письме написать сейчас невозможно.

Всего хорошего.

*Ниняка.*

*Автограф.*

*РГАЛИ. Ф. 3070. Оп. 1. Ед. хр. 1415. Л. 2–5 об.*

---

1. *Чирков*—персонаж Назаренко, *Найденов*—персонаж Савина.

## 7.

Однако уже через два дня состоялось общее собрание членов ленинградской группы ЭККЮ, где основным вопросом была ситуация с возможным уходом Василия Журавлева и Константина Градополова. Протокол демонстрирует серьезное внимание к соблюдению принципов коллектива и возникавшие при этом проблемы с дисциплиной, что приводило к «текучности» половины кадров, а также отношения ЭККЮ и «Совкино». Кроме того, здесь вырисовываются живые портреты членов коллектива.

Протокол в оригинале разделен на два столбца: «Слушали» и «Постановили»,—где параллельно записаны выступления и решения.

Копия

Протокол № 2.  
Общее собрание членов кол-ва Э.К.К.Ю.  
от 3/ХІ 28 г.

Присутствовали: Юткевич, Пославский, Назаренко, Савин, Пензо, Шатерникова, Брест, Мартов, Азаров, Бармичев.

Председатель—Юткевич.  
Секретарь—Пензо.

Слушали

1. Информация т. Юткевича.

Я думаю, что, судя по отчетам Фишман и Кудрявцевой, а также по письмам товарищей, работа Московской группы превзошла все наши ожидания и мы можем ею гордиться. Но мне кажется, что там что-то неладно с двумя людьми, и поэтому я предпочитаю говорить об этом здесь, на колле, а не только отделяться директивным письмом замотруку. Вопрос очень серьезен. Мной получены сведения, что Градополов, хотя и вернулся, как блудный сын, в лоно взрастившего его коллектива, все же вторично пытается повторить свою ошибку. Т[о] е[сть] собирается поступить (или уже поступил) штатным актером на фабрику Совкино, очевидно, без всякого уведомления не только меня, но и бюро Московской группы, так как мне из ребят никто об этом не писал. Конечно, допустить мы этого не можем ни в коем случае. Это было бы нарушением всех наших принципов. Вероятно, Градополов мотивирует свою работу в Совкино тем, что будет занят в постановке у Журавлева. Однако и Журавлев в последнее время, с момента его отказа от поездки с Ленингр[адской] группой, вел себя достаточно странно. О его предполагавшейся постановке «Краснознаменный комсомол»<sup>1</sup> он ничего не дал знать отруку, не зачитал сценарий коллективу, не занял никого из членов кол-ва. В настоящий момент он также не имеет никакой связи ни с отруком, ни с Ленингр[адской] группой, и о его работе удастся узнавать [только] на стороне. Кроме того, имеются сведения, что тов. Журавлев, несмотря на то, что в кол-ве ему дана была полная возможность работать вполне самостоятельно и функции зам. отрука были им сложены по личному желанию, предпочитает работать на стороне под руководст[вом] тов. Эйзенштейна<sup>2</sup>, недоброжелательная позиция коего как к нашим принципам, так и к нашему коллективу вполне возможна<sup>3</sup>. Так как оба эти случая, если факты подтвердятся, являются прямым нарушением [правил] кол-ва, предлагаю обсудить этот вопрос.

*Пославский.* Предлагаю, в случае правильности фактов, напомнить этим товарищам и бюро Моск[овской] группы о существующих у нас правилах: всякий член кол-ва, получающий ту или иную работу, обязан поставить в известность об этом коллектив и получить его санкцию. И второе: неподчинение решениям кол-ва влечет за собой исключение из кол-ва.

*Назаренко.* Дискутировать нечего, все ясно. Важно только тщательно проверить факты.

*Юткевич.* Проверить, конечно, необходимо. Но, к сожалению, я уверен, что все это соответствует истине. Особенно прискорбно во всей этой истории то, что бюро Моск[овской] группы проморгало ее и мы были лишены возможности как-то предупредить события. Ведь исключение—это самое легкое. Наш коллектив создан не для исключения одних и принятия других. Важно беречь людей, чувствовать ответственность за них. Часто можно дружеским напоминанием, указанием помочь, разъяснить и предупредить те или иные ошибки, которые свойственны нам. Очевидно, бюро этого не сделало. С другой стороны, нельзя допускать никакого “премьерства”. Если нам придется исключить Градополова и Журавлева, то в этом виноваты будем только все мы. Тем жестче надо самих себя наказать, и потеря двух товарищей будет нам жесточайшим уроком.

---

2. Информация тов. Пензо.

О принятии в члены коллектива т. Бреста и т. Мартова. Брест и Мартов не подали письменного заявления о своем желании вступить в члены кол-ва.

---

3. Информация бюро Моск[овской] группы о переводе в кандидаты членов кол-ва стажерок Черноморской и Ивановой.

*Юткевич.* Считаю в настоящий момент всякие переводы излишними. Сейчас не время этим заниматься. Всем известно, что дело у нас не в номенклатурах, но перевод из стажеров в кандидаты и члены кол-ва—вопрос серьезный, и должен обсуждаться всем коллективом. Поэтому считаю, что Моск[овское] бюро поспешило, за что и надлежит внести ему порицание.

Постановили

1. Поручить Московской группе выделить комиссию для разбора фактов, приводимых т. Юткевичем.

Представителем комиссии считать замотрука и всю работу вести в контакте с бюро. Совместное решение комиссии и бюро прислать отруку и утвердить общим собранием обеих групп коллектива.

Признать недопустимой ошибкой плохую информацию бюро о поведении членов кол-ва.

2. Вопрос оставить открытым до подачи письменного заявления.

3. Выразить порицание бюро Моск[овской] группы кол-ва за перевод стажерок в кандидаты, не согласовав этот вопрос с отруком и всем коллективом в целом.

Предложить бюро не предпринимать никаких переводов до приезда отрука и Ленингр[адской] группы.

Председатель Юткевич.

Секретарь Пензо.

*Автограф И.П.Пензо.*

*Л. 12–13.*

1. Постановка, в которой, по-видимому, и предполагалось участие Градополова, не была осуществлена, что, впрочем, не повлияло на уход Журавлева и Градополова из ЭККЮ. В 1928 году Журавлев поставил в «Совкино» одночастевый культурфильм «Младший брат ВУЗа (рабфаки)».

2. По-видимому, речь идет о предполагавшемся художественном руководстве *Сергея Михайловича Эйзенштейна* фильмом «Краснознаменный комсомол». Впоследствии Эйзенштейн, как художественный руководитель 2-го Художественно-производственного объединения «Мосфильма», опекал Журавлева в работе над фильмом «Космический рейс» (1933–1935) (см.: Журавлев В. Н. За четверть века до космической эры.—В сб.: Из истории кино. Вып. 11. М.: Искусство, 1985, с. 124–125).

3. Из письма Юткевича к Эйзенштейну от 16 мая 1932 года: «Когда-то после нищей дружбы резко и нехорошо мы рассорились—почему, честно сознаться, и сам сейчас не до конца понимаю. <...> Потом мне было очень тяжело—и лично и в работе,—выкарабкивался я с трудом—отношения наши были плохие—трегировал ты мою работу изрядно (чего греха таить): «Кружева» даже не смотрел, а «Черный парус» Гришка [Александров] помог угробить (да и поделом!) <...>» («Киноведческие записки», № 70 (2004), с. 94). По предположению В.В.Забродина, ссора произошла зимой 1922/23 годов, когда была прекращена работа над совместным театральным проектом Эйзенштейна и Юткевича «Подвязка Коломбины» (там же, с. 95). Впоследствии дружба режиссеров возобновилась.

## 8.

Письмо Юткевича в московскую группу (к Вере [Фишман?]) является своеобразным продолжением протокола, развивая сюжет о Журавлеве и Градополове. Край письма оборван, утраты восстановлены в квадратных скобках.

[...]¹ 28 г.

Дорогая Веруша! 2 минуты назад получил Ваше письмо. Нахожусь сейчас в городе, через 2 часа еду обратно в свои Капканы, мозг не успел еще переварить полученные от Вас сообщения, но пользуюсь все же случаем написать Вам пару слов. Верушенька, огромное Вам спасибо за то, что не хотели беспокоить меня плохими вестями, но, к счастью, я, несмотря на «бодрые» письма, ни минуты не обольщался, и поэтому все сообщенные Вами новости были для меня не «новостями». Все это совершенно неизбежные вещи, ни Вы, никто из ребят, конечно, в этом не виноваты.

Помните, я говорил, что пусть останется в коллективе 1-2 человека, тем лучше, и наша работа в конечном результате от этого не пострадает. От Градополова я еще никаких вестей не получал (вероятно, и не получу) и <нрзб.> [отгадал?], что все произойдет именно так². По моему раз[умению], поступить следует так—официально назначить комиссию (приблиз[ительный] состав—Бугаев, Товарнов, Володя или Тоша), официально еще раз вызвать для раз[говора] Костю и Васю, если придут—*спокойно* поговорить, предъявить «обвинен[ия]», *спокойно* выслушать, что ответят, и *спокойно* сказать, что скоро будет в Москве Юткевич и ему будет все доложено. (Кстати, не забудьте все запротоколи[ровать.] Если не придут, что [скорее] всего, то больше не вызывать и так же *спокойно* разойтись, от[етив] в протоколе, что такие-то не явились. Вот и все. Приедем, разбер[емся] несомненно, что оба от нас уже отпали, но я проделаю эту опер[ацию] с инквизиторским *спокойствием*. А так все слава богу! Не снимаем 2 недели (плохая погода!) и, сколько

еще здесь пробудем, неизвестн[о]. Думаю, что раньше половины декабря не вернемся, если фабрика нас [не] вызовет. АРК'у и Юкову<sup>3</sup> придется плохо за допущенное нахальст[во]. Постараюсь отомстить со смаком. С анкетами и прочим подождите м[алость?]. Самое важное—занимайтесь теоретической работой и пишите, пиш[ите], вспоминайте все, что мы делали, и записывайте даже привир[ая и] перевирая. Мы здесь довольно занятно работаем над монтажо[м]. Ребята увлекаются здорово. На днях Ита перешлет запис[и]. Пишите мне *почаще*, люблю Вас всех здорово и цел[ую] крепко.

Всегда Ваш Сережа.

*Автограф.  
Л. 14.*

---

1. Край листа с датой поврежден.

2. В позднейших воспоминаниях Градополов очень положительно характеризует коллектив и работу Юткевича и, как видно по косвенному выводу, жалеет об уходе из него: «Мы систематически собирались в студии и работали над этюдами, которые придумывали сами. Это был отличный тренинг для всего творческого коллектива <...>. Дирекции кинофабрики понравилась моя актерская работа, и я был приглашен на постоянную работу в штат фабрики. <...> Постоянного творческого коллектива на фабрике не было, поэтому, в первое время особенно, я остро чувствовал одиночество» (Градополов К. В. Воспоминания боксера. М.: Физкультура и спорт, 1972, с. 103–104).

3. *Юков Константин Юлианович* (1902–1938)—партийный работник, рапповец, ответственный секретарь АРК, ответственный редактор журнала «Кино-фронт».

Московская группа постепенно прекратит свое существование. Антонина Кудрявцева переедет в Ленинград и вольется в съемочную группу следующего фильма коллектива Юткевича—«Златые горы». Рядом с Пославским, Назаренко, Тениным появятся «новички»—сорежиссер и звукорежиссер Лео Арнштам, оператор Владимир Рапопорт, ассистенты Геннадий Казанский и Виктор Эйсымонт, монтажеры Татьяна Лихачева и Екатерина Сердечкова. Однако упоминания аббревиатуры ЭККЮ будут слышны все реже. В работе над «Встречным» «перемешаются» сотрудники Юткевича и его сопостановщика Ф.М. Эрмлера (например, команду ассистентов составят Пославский, Казанский, Эйсымонт, Лихачева—и «эрмлеровец» Виктор Портнов). В августе 1934 года ЭККЮ возродится в виде Первой художественной мастерской киностудии «Ленфильм»—во многом новом организме, наследующем, однако, и принципы отработки этюдов, и наличие нескольких режиссеров, работающих под общим руководством Юткевича с единым актерским составом, и другие черты ЭККЮ.

Публикация и комментарии  
**Артема Сопина**