

ГОСИЗДАТ

ОТКРЫТА ПОДПИСКА на 1928 год

НА

НОВЫЙ ЛЕФ

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ЛЕВОГО ФРОНТА ИСКУССТВА

Отв. ред. В. В. МАЯКОВСКИЙ

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:

на год — 5 р., на 6 мес. — 3 р., на 3 мес. — 1 руб. 50 коп.
Цена отдельного номера — 50 к.

В 1928 г. **НОВЫЙ ЛЕФ** В 1928 г.

ДАСТ СЛЕДУЮЩИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ:

Н. Асеев — Молодость Кралоткина. Путешествие.
О. Брик — Секрет Бориса Пастернака. **В. Жемчужный** — Взбесившийся обыватель. **В. Каменский** — Зажигатель планет. **В. Маяковский** — Моя литературная автобиография. **В. Перцов** — Факт и сюжет. **С. Третьяков** — Мужеловни. Фабрика фетишей. **В. Шкловский** — Текущий производственный год в литературе.

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ:

Главной конторой подписных и периодических изданий Госиздата: Москва, центр, Рождественка, 4, телефоны 4-87-19 и 5-88-91; в магазинах, киосках и провинциальных отделениях Госиздата, у уполномоченных, снабженных соответствующими удостоверениями, во всех киосках Всесоюзного контрагентства печати, а также во всех почтово-телеграфных конторах и у письмоносцев.

Продажа отдельн. №№ во всех магазинах и киосках ГОСИЗДАТА.

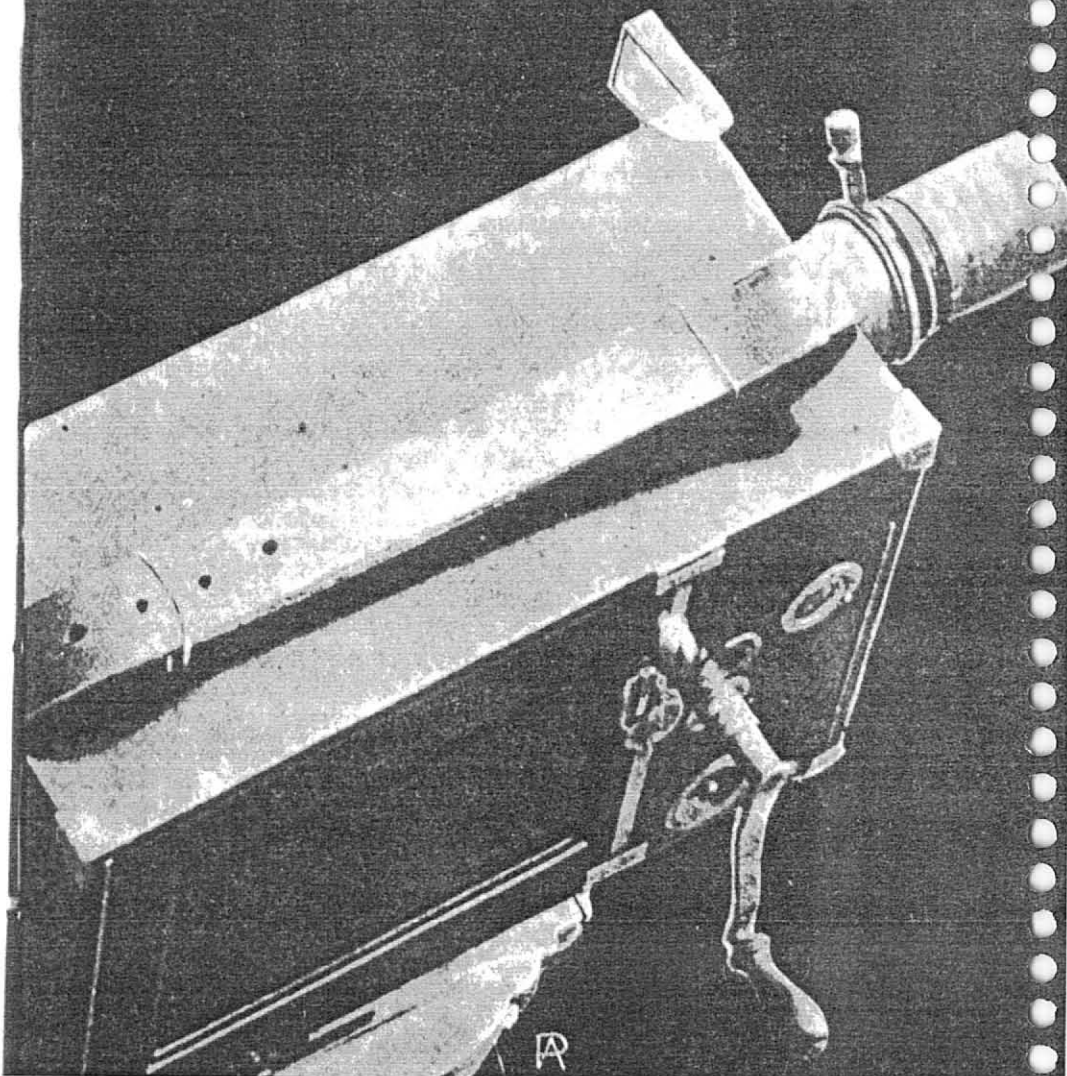
ПОДРОБНЫЙ КАТАЛОГ НА ЖУРНАЛЫ И ПРИЛОЖЕНИЯ
К НИМ ВЫСЫЛАЮТСЯ ПО ТРЕБОВАНИЮ БЕСПЛАТНО

НОВЫЙ

ЛЕФ

ГОСИЗДАТ—1927

11-12





ГОСИЗДАТ



1928 ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1928

**В ИНОСТРАННОЙ
Е ЛИТЕРАТУРЫ**

СТНИК

ВЫХОДИТ ЕЖЕМЕСЯЧНО

ЗАДАЧИ ЖУРНАЛА:

ознакомление широких читательских масс СССР с лучшими образцами современной западно-европейской и американской литературы.

В ЖУРНАЛЕ ПОМЕЩАЮТСЯ НОВИНКИ:

иностранной литературы, информации культурной жизни запада, театр, кино, декоративное и производственное искусство и т. д. Критические статьи о течениях и школах иностранной литературы, об иностранных писателях и пр.

Читатели журнала получают возможность быть в курсе наиболее значительных литературных и общекультурных явлений зарубежных стран.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:

на год — 10 р., на 6 мес. — 5 р. 50 к., на 3 мес. — 3 р.

Цена отдельного номера — 1 рубль.

ПОДРОБНЫЙ КАТАЛОГ НА ЖУРНАЛЫ И ПРИЛОЖЕНИЯ К НИМ ВЫСЫЛАЕТСЯ ПО ТРЕБОВАНИЮ БЕСПЛАТНО.

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ:

Главной конторой подписных и периодических изданий Госиздата, Москва, центр, Рождественка, 4, телефоны 4-87-19 и 5-88-01, в магазинах, киосках и провинциальных отделениях Госиздата, у уполномоченных, снабженных соответствующими удостоверениями, во всех киосках Всесоюзного контрагентства печати, а также во всех почтотелеграфных конторах и у писемнооцев.

Продажа отдельных номеров во всех магазинах и киосках.

Мы ищем.

Леф.

Леф с начала своего существования работает над проблемой социальной функции вещей, производимых работниками искусства. Сквозь туманные, зачастую нарочитые мотивировки, прошупать подлинное общественное назначение вещи, эффект, ею вызываемый, а затем сообразить, какими способами и в каких условиях этот эффект можно вызвать наиболее полно с наибольшей экономией сил и средств — вот задача.

Наиболее отчетливые результаты получил Леф за пять лет своего существования в двух областях — литературе и изо.

Станковой картине, считающей, что она выполняет функцию „отображения действительности“, Леф противопоставляет фото — более точное, быстрое, объективное средство фиксации факта.

Станковой картине, считающей, что она исходит из себя постоянную агитацию — Леф противопоставляет плакат, злободневный, рассчитанный, приноренный к улице, газете, демонстрации — обрушивающийся на эмоцию зрителя с верностью артиллерийского снаряда.

В литературе Леф противопоставляет беллетристике, претендующей на „отображаемость“ — репортаж, литературу факта, порывающую с традициями литературного художества и целиком уходящую в публицистику, на службу газеты и журнала. Такова проза Лефа, раскиданная статьями по газетам, в образцовых отрывках даваемая в журнале „Новый Леф“.

С другой стороны, Леф продолжает культивировать стихи, беря их в подчеркнуто агитационной функции, отчетливо ставя им публицистическое задание и соподчиняя их прочему материалу газетного номера.

Из этих двух областей растет лефовская формула.

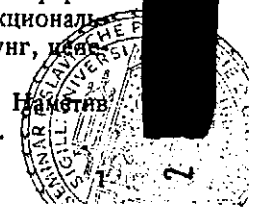
Если нужен факт — старое художество не годится, оно факт искажает, — берите факт новыми способами.

Если нужно возбуждение, нужен агит — монтируйте с возможным расчетом возбуждающий материал. Но строго помнить одно — агит, оторванный от конкретной цели, за которую идет агитация, агит, превращающийся в агит вообще, в трепку нервов, в возбуждение для возбуждения — есть агит-эстетика, социальный наркотик, вредный дурман.

Если в Лефе могут еще быть предметом спора большие формы стихотворства — например, поэма — с точки зрения их функциональной целесообразности, то такие формы как фельетон, лозунг, ивонной агитстих являются бесспорными.

Фиксация факта и агит — вот две основные функции. Наметьте их, надо наметить и приемы осуществления этих функций.

11-12 001



Произведение искусства работает (преимущественно) или как интелтуализатор или как эмоционализатор. Возможно, что по этим двум функциональным осям кристаллизуются в наше время древние понятия эпоса и лирики.

С уточнением работы в области искусства второе — нам кажется — будет отмирать за счет первого. Мы идем к положению, когда факты будут агитировать своим смыслом больше, чем любые эмоционализационные нажимы.

Заранее можно думать, что схемы, правильные для изо и литературы, окажутся правильными и для кино.

Кинопроизводство — та область, где Леф за последнее время работает особенно настойчиво, создавая производственные навыки, учась делать фильмы и строя теорию кинематографии.

Здесь теоретический поиск в разгаре.

Взгляду невооруженному (или вооруженному лефоедством) может по вопросам кино почудиться анархия мнений и отсутствие устойчивых осей, по которым должна откristаллизоваться лефовская кинотеория.

Это неверно.

Когда лефовцы анализируют формальные и материальные различия между „игровой“ и „неигровой“, то исходят — Третьяков из снимаемого материала, Шкловский — фабульности сценария, Жемчужный из стемочной установки и т. д., создавая видимость разнообразия.

Но когда дело касается социальной функции этих двух категорий, — то немедленно и вполне отчетливо обозначается ориентация Лефа с одной стороны на кинематографию факта — хронику в широчайшем ее понимании, а с другой стороны — на фильму целевого, злободневного публицистического агита.

Приэтом надо помнить, — Леф отнюдь не склонен думать, что кинематография факта есть дешевая кинематография, как это утверждает тов. Бляхин в „Известиях“ от 25/12/27 г., вообще совпадая с лефовой точкой зрения на „неигровую“.

Кинематография факта, если она не хочет себя дискредитировать кустарщиной, халтурой и скукой, — требует в сметах по крайней мере равного места и напряжения, наряду с игровой.

Что же касается всей остальной массы, так называемой „развлекательной“ кинопродукции и картин, агитационность которых сомнительна, так как у них не хватает либо злободневности, либо публицистичности, либо целеустановки, — то дело Лефа разобраться, где здесь кинобеллетристика и где кинопублицистика.

Лефовский анализ социальной функции киножанров и соответственно с этим борьба за или против них — в этом главное содержание работы Лефа в настоящем и будущем.

Крупн и Маныч.

Борис Кушнер.

В станице Пролетарской на базарной площади находятся аптека и кооперативные лавки. Мучной лабаз, мясная лавка, колониальная и нечто вроде станичного универсального магазина, так сказать, степной Мюр и Мерилиз. Здесь впервые, подчеркивая близость пустыни и востока, появляется верблюд, запряженный в горбатую арбу. Прежде я видел верблюдов только праздно скучающими в зоологическом парке и был почти удивлен встретить это животное на базаре, на улице мирно трудящимся среди лошадей и волов.

Как только очутились мы за пределами станицы, Сальская степь сразу раскинулась во всю ширь, разведя горизонтов круг радиусом не менее чем на двадцать километров. Степной простор за Салом ни в чем не уступит простору самого Каспийского моря. Солнце жжет ровным медным огнем и выжгло степь почти до тла и во всяком случае до голой земли. Травы на ней уже нет. Как ключья шерсти на опаршивевшем животном, чуть-чуть торчат из почвы низкорослые серо-пыльные кустики полыни. Вдоль дороги растут колючки. Они представляют собою пучки острых гвоздей растительного происхождения. Верблюды эти гвозди едят. Непонятно и нельзя поверить, не увидевши собственными глазами. Губы у верблюда мягкие.

Вдали на юге виднеется стальная поверхность грязевого озера. Его берега и дно покрыты целебной минеральной грязью. Говорят, в праздничные дни к озеру стекается большое количество окрестных жителей, ищущих врачевания и исцеления. Где-то около Пролетарской организована грязелечебница. Нам пересек дорогу неуклюжий деревянный четырехугольный ящик на колесах, везший грязь с озера в лечебницу.

Где грязевое озеро, там протянулась система степных озер Маныч. Собственно Маныч — это бывшая река. Бывший Маныч тек когда-то по южной границе Сальского округа с востока на запад, впадая в Дон. Геологическая жизнь Сальской степи состоит в высыхании, которое свойственно всем степям между Азовским, Черным и Каспийским морями. Сальский округ — переход к прикаспийской пустыне. Почва здесь полусолончакковая и почти безводная. С юга Маныч, с севера Сал, а между ними ничего. Но и сам Маныч доживает уже последние стадии своей геологической дряхлости. По существу это уже мертвая река. Она не течет и не впадает. Представляет собою не сплошной поток, а длинную цепь самостоятельных озер. Во влажные времена года, когда выпадает наибольшее количество атмосферных осадков, озера системы Маныч соединены между собою неширокой цепочкой воды. Летом цепочка прерывается, русла пересыхают, и каждое озеро живет в степи изолированно. Самое большое из них носит имя всей системы и известно, как озеро Маныч. Бывшая река Маныч отмерла на три четверти

своей былой длины. Только к западу от впадения в нее реки Егорлык она снова оживает и превращается в приток Дона. Здесь кончается полусолончаковая степь.

Оттого, что Маныч умирает, степь вокруг него становится постепенно совершенно безводной. Летом вся она превращается от зноя в негостеприимное серое, пыльное пространство. От станицы Пролетарской на восток степь лежит сплошной целиной. Нигде не встретишь обработанного участка. Ни желтого конного войска подсолнухов, ни широколиственной пехоты кукурузы. Сальская степь живет скотоводством. Тут в недавние времена ходили еще сплошные косяки донских коней и многотысячные отары овец.

При всей ее сухости, солоноватости и выжженности Сальскую степь все же нельзя назвать пустыней. Есть у нее свое население. Кто-то в ней живет. Скрытно, потаенно, невидимо. Об этой степной населенности свидетельствуют коршуны и ястребы, реющие над серой пылью полей, что-то высматривающие с высоты и падающие камнем вниз, чтобы тотчас вновь взлететь высоко в небо. Как будто с неба кто-то играет в степи черными птицеобразными мячами. Бросает их вниз и они, ударяясь о землю, вновь отскакивают вверх.

Недалеко от дороги, по которой проезжает наша линейка, сидит в степи на земле порядочная стайка чаек. Они похожи на морских своих сестер, только несколько острее и элегантней. Наша близость их не смущает, и они деловито продолжают какое-то свое собственное дело, ради которого уселись здесь. Ходят взад и вперед, клюются и покрикивают, поворачивая черные головки из стороны в сторону. Когда мы отъехали на значительное расстояние, они догнали нас и некоторые из них ловко и красиво кружились над нами, как кружатся над пароходом морские чайки. Взлетали то вперед и вниз, то назад и вверх.

Воду в степи заводят заново.

Примерно посредине пути, который надлежало нам проехать от станицы Пролетарской до концессии Круппа, стоят в степи у поворота дороги три колодца. Обширные водоемы с цилиндрическими стенками, сложенными из аккуратно тесаных песчаниковых плит. Чтобы вода меньше испарялась от зноя, отверстия колодцев закрыты деревянной крышкой или наглухо заделаны бетонным перекрытием. В центре деревянных и бетонных перекрытий прорезаны небольшие квадратные отверстия, достаточные для опускания ведер в колодезь. Если лечь плашмя, животом на крышку, и просунуть голову в колодезное отверстие, то можно хорошо рассмотреть полусовершенно прохладную внутренность. Размерами и круглой каменной стеной эти колодцы напоминают средневековые подземные казематы. Они неглубоки, и на дне их собирается, скудно сочащая из почвы, мутная солоноватая вода. У колодцев стоят и лежат волы и верблюды. Напоенные, они медлительно, мечтательно, но равнодушно нюхают степь и глядят в степное небо. Волы здесь держат украинской породы. Они серого цвета, под беличий

мех, и широко расставленные прямые гигантские рога их величиной почти равняются казацкой пике.

Крупповская концессия лежит в самом сердце девственных земель. Ее усадьба вся выстроена заново, так как раньше здесь не было ничего, кроме убогих и редких строений овцеводов.

Первое, что бросается в глаза в концессионной усадьбе — это совершенно ненужная сжатость и экономия места. В беспредельной степи пространство — основное богатство. Казацкие станицы раскинулись улицами, из которых самая узкая шириной превышает Красную площадь. А крупповская степная усадьба построена в размерах, пригодных разве только для германского малоземелья.

Среднюю часть первого двора занимают уборочные машины. Все, конечно, марки Круппа. Вид они имеют неважный и запущенный. Не похоже на немецкий порядок.

На втором дворе стоят силовые машины — трактора, паровые плуги, локомобили и прочие. Машинный парк подобран очень пестро. Нет двух машин одинаковых — все разные, как будто их сюда не для работы доставили, а на выставку или на выкидку. Внешний же вид у них совсем не выставочный. Состояние машин плачевное. Все они без изъятия потеряли свою первоначальную окраску. На железных боках кое-где доуливаются еще последние струпья старой краски. Радиаторы проржавлены, капоты над моторами задраны. У иных боковые щитки оторваны напрочь. Печальную эту картину дополняет и подчеркивает остов вольфовского локомобили с вытасненными внутренностями, разбросанными вокруг него и от долгого лежания проросшими чахлой травкой.

Неправильно организованное и неряшливое машинное хозяйство концессии не только не соответствует обычным представлениям о западно-европейской технической культуре, об аккуратности и машинолюбии немцев, оно, я думаю, беспримерно даже в пределах нашей грязной и немашинной страны.

По обе стороны двора, на котором стоят силовые машины, расположены ремонтные мастерские. С одной стороны, для металлообработки, с другой — деревообделочные. Движущую силу дает небольшая нефтяная станция. Она же снабжает усадьбу электрическим светом.

Ремонтные мастерские представляют из себя резкий контраст с машинным парком, для обслуживания которого они предназначены. Небольшие корпуса, светло и удобно построенные, с правильно рассчитанным пространством, безукоризненно чисты. Оборудование их подобрано вполне рационально для степной ремонтной базы. Машины-орудия все почти новых типов, до нортоновского токарного станка включительно. Мастерские соответствуют производственной репутации Круппа. Кроме них, повидимому, на всей концессии не соответствует этой репутации ничего.

Складочные помещения для зерна, для других результатов урожая и для всяких хозяйственных надобностей обширны, но недостаточно продуманы и построены с чрезмерными затратами.

Особняком от служебных и хозяйственных строений усадьбы и в большом отдалении от дома с террасой, в котором живет администрация, расположены дома для рабочих. Они построены широкой улицей, наподобие станичных. Дома все каменные, хорошейстройки, выбелены по южному ослепительным мелом, аккуратные и несколько строгие. Весь поселок содержится с подчеркнутой опрятностью. Дома, в которых живут рабочие, разделяются на две категории — дома с квартирами и отдельными комнатами для постоянных и семейных рабочих и общие казармы для рабочих сезонных и временных. Постоянные квартирки малы размерами, но чисты, светлы и хорошо оборудованы. В Москве такая квартира была бы предметом зависти для целой улицы. Непригодны для степных условий лишь мансардные комнаты, настроенные здесь по западному обычаю. Под черепичной крышей в июльский полдень какая температура должна развиваться? Короткая ночная прохлада не успевает, вероятно, охладить раскаленную черепицу.

Помещения общих казарм тоже светлы и хорошо построены, но внутренность их имеет угнетающий вид, свойственный всем помещениям, в которых люди живут и спят впопалку.

Рабочий поселок, кроме жилых домов, оборудован, разумеется, соответствующими общественно-культурными помещениями для рабочкома, клуба и пр. В помещении клуба имеется зал со сценой. Такого оборудования Сальская степь удостоилась впервые от своего сотворения. Впрочем, вся концессия полна небывалых со степной точки зрения вещей. На стенах клубного зала висят портреты вождей. Наши спутники немцы приняли портрет Клары Цеткин за портрет Ленина, а изображение Луначарского за Дзержинского. Кто повинен в этом недоразумении — качество ли портретов или странная неосведомленность немцев, живущих и работающих на территории СССР?

За рабочим поселком на самом краю усадьбы разбит обширный плодовой питомник. Здесь на степной почве в суровых условиях степного климата взращиваются всякого рода плодовые растения. Яблони представлены большими количествами сортов, есть груши, сливы, абрикосовые деревья, персики и виноградные лозы. Если хоть сотая часть всех этих плодоносящих разновидностей приживется здесь, освоится с условиями зноя, сухости и полусолончака и станет произрастать на почве Сальской степи, то степь преобразится вся и станет совершенно неузнаваемой. Перемена, которая может быть совершена в степи деревьями, равнозначуща перемене геологического характера.

После обеда поехали смотреть поля. Почтенный немецкий автомобиль, который нам подали, много послужил у себя на родине. Здесь на чужбине его содержали неряшливо. Русский шофер относился к нему с явным пренебрежением. Повидимому это была его профессиональная манера. Едва только мы выехали в степь, он остановил машину и полез под кузов, что-то чинить и подтягивать.

Концессия за пять лет своего существования разработала всего лишь пять тысяч десятин степной целины. Полеводство удавалось здесь плохо, и над ним не хотели или не умели думать. Следовали обычной степной традиции. На распаханных участках девственной земли в первый год сеяли лен, а дальше гнали пшеницу. Степь со своей стороны не видела никаких оснований ломать ради концессии свои старые привычки и навыки. Ласковая, плодородная и многообещающая с весны, к середине лета она начинала дышать зноем и жаром от прикаспийской пустыни. Обвевалась горячими ветрами и выжигала на лице своем всякую растительность, кроме колючек и полыни. В этом году с прикаспийской пустыни целый месяц веяло огнем и засухой. Урожай получился плачевный.

Интересна и величественна машинная вспашка девственной целины. Шестнадцатилемешный плуг яростно взрывает и переворачивает тяжкие пласты. Обрабатывается сразу участок шириною в полкилометра. На одном его берегу стоит локомотив, отапливаемый нефтью, на берегу противоположном другой такой же. Между высоких колес на широком брюхе локомотивном, горячем от топки и жирном от масла, приспособлен большой вращающийся барабан-катушка. Похож он на какое-то плоское преувеличенное железное вымя. На барабан наматывается полкилометра стального троса. Тросы обеих локомотивов, стоящих на противоположных берегах участка, прикреплены с разных сторон к одному качающемуся плугу. И каждый локомотив своим тросом тянет по очереди плуг к себе. Плуг опускает восемь лемехов вниз, вонзает их в землю, а восемь других задирает хвостом кверху под углом в 45 градусов. Когда плуг вплотную подойдет к локомотиву, рабочий поворотом рукоятки высвобождает из почвы лемехи, и они, отряхивая приставшую землю, поднимаются вверх. Одновременно те, что были раньше задраны хвостом, опускаются вниз и принимают рабочее положение. И плуг идет, взрывая целину, обратно к другому берегу и к другому локомотиву. Скорость плужного движения довольно значительна. Километров, примерно, пятнадцать в час. Я уселся на плуг и проделал на нем полукилометровый рейс. Мне никогда еще не приходилось совершать более причудливой поездки.

От участков, на которых работает паровой плуг, мы повернули дальше в степь и ушли еще на несколько километров в ее глубину, туда где нет и признаков полевой культуры. Где до самой черты горизонта лежит степь-девственница, степь-пастбище:

Из-за небольшой неровности почвы показался конек камышевой крыши. По длине конька надо было полагать, что перед нами возникает сейчас какое-то культурное сооружение, не свойственное первоначальной дикости и необорудованности этой страны. Въехав на бугор, мы увидели в ложбине вытянувшуюся длинной гусеницей и не совсем еще оконченную постройкой усовершенствованную овчарню. Невысокие стены были прочной каменной кладки. Их покрывала высокая, крутобокая, камышевая крыша. Крыша была

вдвое выше стен и в ней были прорезаны световые отверстия — окна. Внутри овчарни было столько света, сколько бывает в производственных мастерских, построенных по последнему слову техники и по нормам охраны труда. Немного в стороне от заканчивающейся постройкой овчарни закладывали еще два таких же овечьих двorca.

Строительная программа текущего года предусматривает оборудование к зиме жилплощади на три тысячи овец. В незапамятные времена вышла из моря на дневную поверхность земли прожигаемая солнцем и продуваемая восточными ветрами Сальская степь. С незапамятных времен бродят по ней овцы, щипля весной траву, а летом — полынью и чернобыльником. И никогда еще не гостили степные овцы в таких роскошных зимних дворцах. Но, правду сказать, и овец таких никогда в степи еще не было, какие появились теперь.

Дворцы-овчарни строят у овечьего водопоя. Из артезианского колодца вода течет по желобам и наполняет систему колод. Из них может пить воду сразу целое овечье стадо.

У колодца стоит старый овцевод Пишванов, держа под уздцы небольшую донскую кобылку. Кобыла оседлана казачьим седлом. Седло состоит из двух кожаных подушек, вернее из одной подушки, перетянутой посредине ремнем, проходящим по подпруге под лошадиный живот. Между двух половин подушки нужно сидеть, согнувши ноги в коленях и упираясь в коротко подтянутые стремяна. Таково казачье седло и знаменитая казачья посадка. Она вредна для передних ног коня. Несомненно, что особые свойства казачьего зада в большей степени содействовали созданию громкой славы донского наездничества, чем это примитивное седло. Но овцевод Пишванов с этим, конечно, никогда бы не согласился. Если он и не родился в казачьем седле, то это произошло по независящим от него обстоятельствам. Во всяком случае седло было первым предметом, на который он вскарабкался. И в нем не без успеха он прожил всю свою жизнь. Немудрено, что ни один кавалерист не может так сидеть в своем культурном седле, как Пишванов сидит в своем первобытном.

До революции Пишванов был богатым человеком и имя его было хорошо известно в Сальском округе. Ему принадлежали отары в десятки тысяч овец, табуны донских лошадей и необозримые, необмеренные степные пространства. Когда над Манычем и Салом прошли революция и гражданская война, Пишванову стало тесно и неудобно в степи. Он скрылся в безвестном направлении. Говорят, ушел в прикаспийские камышковые заросли, в которых могут прятаться и прятались целые армии, в которых, по слухам, и сейчас укрываются от бдительности советских законов старые овцеводы со своими стадами в десятки тысяч голов. Пишванов потерял своих овец. Когда утихла гроза гражданской войны, он вернулся на старые места и стал здесь в качестве служащего немецкой концессии пасти овец чужих.

Крупповские администраторы с восторгом рассказывают о его опытности и познаниях в деле; о том, как знает он степь и как любит овец. Они утверждают, что не бывает таких случаев, чтобы Пишванов терялся и не находил бы нужного выхода. Если жара слишком беспокоит овцу, если степь слишком выгорела, если корм и питье потеряли нужные свойства, Пишванов знает что делать. Он знает, когда и куда отвести овечью отару, как ободрить ее и не дать ей поддаться тяжкому овечьему унынию.

Линейка плавно катилась вдоль балки, приближаясь к зимней овечьей стоянке. Между нами шел спор о том, какого рода полевое хозяйство следует концессии предпочесть, какие полевые культуры пригодны и какие непригодны в условиях Сальского округа. Подъезжая к колодцу, сопровождавший нас агроном оборвал наш спор.

— Все эти научные доводы мало имеют значения в степной обстановке. Послушайте, что скажет этот человек, — он указал на Пишванова, — который родился в здешней степи, вероятно, умрет в ней и знает ее так, как никогда не будут ее знать никакие агрономы.

Перейдя с немецкого языка на русский, он обратился к Пишванову.

— Скажите, пожалуйста, что стали бы вы делать, как повели бы хозяйство, если бы вам отдали в полное распоряжение и в полную собственность всю концессию, со всеми ее землями?

Обветренное лицо старого степного хищника, ныне мирного пастыря немецких овец, озарилось лукавой улыбкой. Он ни на мгновение не задумался, как будто бы ждал этого вопроса и успел давно обдумать его, стоя у колодца и дожидаясь своих овец.

— Я бы бросил все эти глупости, — сказал он, указывая рукой в том направлении, где находились пять тысяч гектаров, обработанных Круппом.

— Я бы продал все машины и весь инвентарь и купил бы на вырученные деньги овец. Через несколько лет я бы был богаче самого Круппа.

Он подмигнул, помолчал с минуту и прибавил серьезно, почти торжественно.

— В степи овцы — это богатство, все остальное — ничего. До войны мы содержали большие табуны лошадей. Невыгодное было дело, и нас принуждали к нему. Степные участки отводили только тем, кто водил лошадей. Но овцы покрывали всякий убыток. Они оправдывали все — и себя и лошадей. Они смогут оправдать даже крупповскую концессию. Кроме овец в степи ничего не приносит дохода.

Крупповская компания полностью усвоила эту примитивную пишвановскую мудрость, основанную, конечно, на глубоком знании степи и степных обстоятельств. После нескольких лет неудачной борьбы с суровой и непреклонной природой, концессионный план в корне перестроен. В основу его вместо полевых культур положено овцеводство. В настоящее время эта часть концессионного

хозяйства находится еще только в зародыше. Строят еще только первые зимние овчарни. Стадо состоит пока что только из трех тысяч маток. Численность его должна быть доведена до 35—50 тысяч голов. Овцы саксонской меринсовой породы подобраны одна к другой — по росту, по шерсти, по всем статьям. Неопытному человеку одной овцы не отличить от другой.

Пока мы стоим у колодца и ждем приближения стада, Пишванов с восторгом и энтузиазмом рассказывает об этих саксонских овцах. Об их необыкновенном уме (каким специалистом нужно быть в своем деле, чтобы восхищаться овечьим умом?), об их выносливости и, главное, о необычайной их живости и энергии.

Наши овцы, по его словам, вялые и ленивые. За ними нужен постоянный уход. Сама за себя наша овца никогда не постоит. Саксонские овцы — совсем другое дело. Они энергичны до того, что и не знаешь, как их унять. Наших овец можно хоть десять тысяч сразу пригнать сюда на водопой. Все они спокойно одна за другой напьются. Какие сразу к колодам не попадут, те будут стоять и ждать, пока напьются подошедшие раньше и освободят место. С немецкими овцами беда — они не хотят ждать. Дерутся друг с другом за место у воды. Когда у колод набьются плотной стенкой так, что ни одна уже больше не протиснется, тогда задние вскакивают на передних и бегут у них по спинам. Того и жди, что изувечат друг друга. Водить саксонских овец на водопой — легкая работа. Приходится разбивать стадо на несколько небольших групп и каждую в отдельности пригонять сюда. Но и это не так-то просто сделать. Как только овцы поймут, что их гонят к колодцу, то уж стадо не разобьешь никакими силами. Овцы издали пускаются вскачь, лавиной и несутся так до самого колодца, не обращая внимания ни на что. Их нужно разбить и развести в разные стороны далеко в степи, пока они не чувят воды и не догадываются, что пришло время итти на водопой.

— Вот посмотрите, — указал Пишванов рукой далеко в степь.

Там километров за пять от нас овечья отара расплывалась, растекалась по степной поверхности, вытягиваясь в разные стороны, огромной амёбой. Тело серой амёбы разорвалось на три части. Две пошли куда-то далеко в глубь степи, и только одна треть стала двигаться по направлению к нам. Когда овцы были еще на расстоянии почти целого километра, они почуяли воду и увидели колодец. Волна пробежала по серой овечьей массе. Отара всколыхнулась и, как бы подтверждая рассказ Пишванова, пустилась к колодцу вскачь. Животные неслись с такой стремительностью, что всем нам с нашей машиной и даже Пишванову с его лошадью пришлось поспешно отретироваться в сторонку. Пишванов был прав: саксонские овцы нервны, энергичны и в самом деле вскакивали на спины плотно стоящих передних рядов и пробовали через их головы добраться до воды в колодце.

На обратном пути в усадьбу агроном сказал шоферу ехать не прямой дорогой, а окольной, пролегающей у балки, край которой

поднялся, как неподвижная застывшая волна. Этот путь вел мимо белой мазанки, одиноко стоящей в открытой степи. В ней живет Пишванов. На пороге мазанки сидела его дочь — бойкая, сероглазая Маруся. Агроном остановил машину и пошел к Марусе просить напиток. Его внезапная жажда была неубедительна. Лишь за четверть часа у артезианского колодца он напился, как верблюды. Маруся как будто знала это и медлила исполнить просьбу. Но в степи нельзя никому отказать в утолении жажды. Пришлось Марусе медленно подняться с места и вынести большую кружку воды. Агроном едва пригубил воду и тут же выплеснул ее на траву. Потом стоял перед девушкой и что-то говорил ей вполголоса. Он еще плохо владел русским языком и совсем не понимал степного темперамента казачки. Ему было трудно вдвойне. Однако, он держался храбро и добился того, что Маруся проводила его лукавой улыбкой, напоминавшей улыбку отца, когда тот говорил о саксонских овцах.

В предвечерний час мы ушли с товарищем вдвоем из усадьбы погулять пешком в степи. В двухстах шагах от въезда в усадьбу был перекресток. Прямо шла дорога в Пролетарскую, на север — к мазанке Пишванова, на северо-запад — к полевым участкам, где работали паровые плуги. У перекрестка трех дорог стоял каменный степной колодец. У колодца останавливались отдохнуть и напиться вола и верблюды, направляющиеся из степи в усадьбу и из усадьбы в степь. В Сальской степи вода достаточно дорога, ее не проливают на землю. Вокруг степного колодца, где десятки больших неуклюжих животных толпились в очереди за водой, было почти сухо. Вола, напившись, ложились отдохнуть на землю, напоминая издали неподвижной массой своих тел, резко выделяющихся в придорожной пыли, скульптурных животных древнего востока.

От колодца мы прошли напрямик по степи без дороги по направлению к стоящей вдалеке скирде соломы. В степи гулять не приходится, слишком она для этого велика. Прошлогонная скирда была полуразвалена, полурастаскана на топливо. На нее без труда можно было взобраться. Мы взлезли на вершину и оттуда, как с высокого кургана, раскинулся перед нами вид на степь на 20 километров в каждую сторону.

Как пробковый квадратный поплавок, раскрашенный белыми и зелеными мазками, плавает на поверхности воды, так на широком пространстве степи плавала усадьба концессии. Вдалеке на севере белела точкой пишвановская мазанка. На западе очень далеко едва заметными бугорками намечались две-три скирды, на прошлогоднем пшеничном поле концессии. Вот и вся меблировка степи на всем видимом пространстве почти в сто квадратных километров.

По всем направлениям степь гладка, слегка лишь волниста и совершенно беспредметна. От края горизонта к противоположному краю итти нужно было бы целый день. Да и на хорошем донском скакуне не так уж скоро доскачешь. Степь вся равномерно

окрашена в дымчато-пыльный серый цвет. Полынь, колючки, чернобыльник растут в ней и покрывают ее плотной лишь кое-где прорванной попоной. На этой серой однотонности хорошо заметен каждый предмет. На расстоянии десяти километров человек человека свободно увидит. А если кто идет или едет, то его можно рассмотреть простым глазом и на значительно большем расстоянии. В степи, если уж ты заметил кого, то можешь уверенно и спокойно следить за ним и за всеми его движениями. Спрятаться ему от тебя нельзя и деться некуда. На землю ляжет плашмя, прижмется к ней, так и тут не надолго скроется от взгляда и от наблюдения.

Если погоня заметит тебя в степи, горе тебе. От нее нипочем никогда не уйти. Она тебя не выпустит из вида и рано или поздно настигнет. Разве только самой надоест и отстанет. В степи человеку нечем укрыться и заслониться. Здесь нет предметов, которые так ласково окружают нас во всех иных местах на земле и дают так много возможностей и комбинаций. Голая степь с головой выдает человека. Страшно быть преследуемым в степи. Здесь земля скрывает в невидных норках только крыс да сусликов, да иную тварь, а беглеца-человека не скроет. Только за ночь одну, как за ширму, может он укрыться и спрятаться. Если погоня до ночной темноты не возьмет свое, беглец может забежать за сумрак, как за надежное прикрытие. Ночью нигде не бывает спокойней и верней, чем в степи. Когда месяца нет на небе, то темнота глубока до пределов. Ночную Сальскую степь никто не осветит.

С вершины скирды уже ничего нельзя было видеть, совсем стемнело. От сумерек степная жара быстро спадала, и полынь начала горько пахнуть. Страшная, беззащитная, с головой выдающая степная открытость мглела, туманилась и заворачивалась в ночь.

Когда мы приближались к концессионной усадьбе, зазвонил колокол к ужину.

К колодцу на перекрестке трех дорог вышел агроном поглядеть на большую звезду, которая по его расчету стояла как раз в зените над пишвановской мазанкой.

Страна Шван.

С. Трегьяков.

Сванетия — зовут ее грузины, Шони — мингрельцы, Шван — называют себя сами сваны.

Сванетия значится страной полунедоступной. Имя ее пугает путешественников и подбивает альпинистов на подвиг проникновения в нее.

Когда я заявил, что еду в Сванетию, дантист, сверливший мне зуб, завопил: „Помилуйте, что вы делаете! Мой брат туда ездил — радехонек, что жив вернулся. Какие кручи, какие потоки, а вместо мостов — одно бревно над бездной!“

Украинский журналист, которого я встретил в Сванетии, передал мне, что в экскурсионной базе грузинского Наркомпроса, узнав о том, что он собирается в Сванетию, с ним говорили, как с покойником, который только по странной случайности еще ходит.

Молодой радист, только что радифицировавший сванские селения и вернувшийся в Тифлис, на вопрос о дороге отвечал таинственно и уклончиво: „Три дня верхом. Левое колено трется о стенку, а под правой подошвой двухверстная пропасть“.

Не могу назвать себя любителем таких вещей, как езда верхом по краю крыши или подоконнику 8-этажного дома. Любим романтическим тропам честно предпочитаю хороший асфальт или шоссе.

Трепет, создаваемый „советчиками“, рассеивался только одним соображением: про смертельность сванских дорог говорят много, но что-то о смертях путешествующих не слышать.

Маршрут в Сванетию: поезд Тифлис — Кутаис, автомобиль Кутаис — Цагери, верхом Цагери — Местиа.

Поезд выходит из тифлисской котловины. Над ней вечерами по крутизне горы Давида распята гигантская вся из электрических фонарей буква „Г“. Это — фуникулер — Эйфелева башня Тифлиса.

Прорезаем спокойные белые огни и тихие бетоны ЗАГЭСа, — электрической станции, перерабатывающей быстрину Куры в вольты; за арками просторных окон неслышно вращаются громады турбин; проходим головную плотину, эстакады которой теплятся зеленым электричеством. Между гудящими быками стоит вечная водяная пыль, словно здесь ломают старую штукатурку. Над свежеразлитым озером ЗАГЭС новое шоссе, ибо старое залито. Черными дырами древние римские гробницы, разрезанные лопатой землекопа, открыты озорным озерным огням.

Город Мцхет абсолютно не реален, не город, а мумия города — так высохли и сжались около церковных громад его пустотелые здания.

Зал станции Мцхет похож на гостиную германского пансиона. Прилавки густо закиданы зеленью и, чтобы найти бутерброд, надо раскопать охапку свежих листьев. Своеобразным украшением по прилавку лежат штабели вспученных бумажных мешочков, ждущих, чтобы в них положили горячие пирожки.

Станция Гори днем завалена великолепными бархатными персиками с нездоровым румянцем. Пассажиры осторожно бежит на согнутых ногах, качая на пальце корзинку, где на виноградных листьях стоит горка плодов.

Карталинская долина — многоверстные берега спокойной Куры. Семь пар волов, впряженных в плуг, вспарывают узкую, но бесконечной длины, подходящую к самим голубым горам полосу.

Встает на дыбы Сурамский перевал; Боржомское зелёное ущелье уходит в сторону, и сырая шахта тоннеля выводит поезд из Тифлисской Карталинии в Кутаисскую Имеретию, долину среднего Риона.

Кутаис — это тихая глушь, сады. Много нарядных, каменных гимназий. Улицы слишком просторны для гулких шагов пешехода. Гостинный двор, каменный, казематный. В нем через три двери открыта одна, и ждут редких покупателей хлопотливые чувячки, булочники, фруктошники, и прочий торговый народ закавказского рынка. „Торговля дынями и папахами“ — читаю рукописную вывеску.

Тут покупается бурка и войлочная сванская шляпа. Последующие дни показывают, что это лучше всяких дождевиков и плащей. Бурка не промокает; она же универсальная постель: половина подстилается, остальной половиной закрываются. Можно спать под открытым небом. Из шапки можно пить.

Грузин рассказывал мне, кем славятся грузинские провинции. Кахетия — поставщица полковников и генералов; Гурия — меньшевиков; Рачинский уезд — плотников и хлебопеков; Мингрелия — большевиков; а Имеретия с Кутаисом — писателей. Каждый кутаисский юноша — поэт.

Возмущенная стенографистка, которой я диктую этот абзац, вспыхивает: „А поэт Чавчавадзе?“ Она кахетинка и обиделась на „одних полковников“.

Винный погреб — Марани. Подвалы — это туннели, целый метрополитен. Завпогребом обходит молчаливые шеренги бочек — пятисотведерных громад. На бочках бумажки с указанием сорта вина и времени разлива.

Скоро новый урожай. Отмачивают новые бочки, готовят решетчатые прессы, обмазанные фиолетовым вином, словно чернильницы в школьных классах.

В лаборатории колбы — словно в комнате медицинских анализов — полны цветных жидкостей. Здесь из простого вина делают малагу, и портвейн, и херес. Побольше спирту, посахаристей, — смотришь, года за три из виноградной дешевки — дорогая малага.

Глава погреба дегустирует вина. Прополоскав рот водой — он наливает на выгнутый ложечкой язык чуть вина и долго его жует. За это время язык učinяет вину полный допрос по всем анкетным правилам — откуда, сколько лет, сколько градусов и... почему можно продавать.

Это лето в Закавказьи — трудное лето. Неурожай кукурузы, а пшеницу, идущую из Кубани, задерживают разливы рек. У кутаисских хлебных лавок нахмуренные очереди.

Если в Кутаисе перебраться через бешеный желтый гривастый Рион, то, миновав остатки выкрошившейся крепости, приезжаешь

туда, где будет РИОНГЭС, электрическая станция в несколько раз более сильная, чем ЗАГЭС.

Сейчас РИОНГЭС — это тихие кукурузные поля, пустыри на берегу реки. На пустырях отдыхающими слонами в складках серого брезента — стада машин, специальность которых превращать вольные реки в вьючных буйволов. Я еду в дни, когда газеты полны описаниями только что прошедших наводнений.

Ливни прошли по горам, переполнили реки, изменили их русла, унесли целые дуга сена и сотни десятин кукурузы, разметали бревна по селениям и выплеснули на берег утопленников.

В такт РИОНГЭСу в самом Кутаисе строится баритный завод и ждет расширения сукодная фабрика. Запах гниющих копыт в тех отделениях фабрики, где треплют шерсть, моют ее и красят; кулаки машин мнут и проковывают пуды мокрого солдатского сукна. В прядильном отделении нежные пласты шерсти ложатся на металлические барабаны. Здесь при царе был воинский пункт, при меньшевиках — тюрьма, а сейчас — при большевиках — стучат станки.

Последние напутствия: возьмите консервов, сахара, вообще еды, потому что по дороге либо не купите, либо не найдете. Не берите оружия. В Сванетии вообще бандитизма нет, но до оружия сван охоч. На револьвер он может раззадориться и совершенно случайно ограбить.

Из Кутаиса двинуться в Сванетию не так просто. Автомобили Закавтопромторга идут по Военно-осетинской дороге на Они. Цагери остается в стороне. А дорога в Сванетию идет именно из Цагери.

Находим частный автомобиль, садимся около него и начинаем ждать, пока поднакопятся пассажиры. Настроение шофера, он же и владелец машины, меняется, как небо: то он объявляет, что поедет через 10 минут, то вдруг начинает раздумывать, ехать ли ему вообще; то он соглашается вести нас по восьми рублей с человека, то вдруг эти восемь рублей вырастают в десять и обещают подняться еще выше.

Сидельцы всех окружающих лавок заинтересованы, уедем ли мы или нет. Они поминутно выбегают, что-то советуют, глядят на небо, гадают о дороге, о дожде — словом соучаствуют.

Коротая время, едим жареный сыр и арбуз на ветхом балкончике. В щель балконного пола видно — бежит ржавое железо рионской воды.

Пассажиров вдруг оказывается больше, чем может вместить автомобиль. В пятиместную машину влезает семеро, да еще становятся по бокам.

Можно подумать, что мы едем садовой дорожкой. Фруктовые деревья заплетаются над головами, нарядные кусты напоминают о садовниках. А в действительности здесь дичь. Навстречу забрызганные глиной автомобили из Они, из тех районов, где бешеная Цхенис-цхали (Конская река), изменив русло, съела несколько сел с их садами и десятинами и открыла для плуга новые заваленные камнями полосы земли, раньше бывшие ее руслом.

Перед нами треугольный горизонт горной страны. Рион кирпично-красный. Между деревьями по кручам брошена истрепанная марля водопадов. Где-то над нашей головой с ревом вылетает непрерывный залп воды из большого отверстия в стене — это подземная река вырывается здесь наружу и с грохотом валится в Рион. Ручьи, гремящие с гор, бегут не под дорогой, а прямо через дорогу, и дорога в этом месте вымощена каменными кубами. На подступах к деревенькам ливенным натиском разметаны мосты, и перед бесноватой водой, ломающей лопасти мельничных колес, идет тревожно рычащий автомобиль, боящийся погасить магнето в волне.

Оборвался Рион цвета „танго“. Полоса лиловых глин — позади. Теперь Рион темен, грязен, словно где-то у истоков его моются тысячи кочегаров.

Дорога взвинчивается на гору.

Мы уже лезем через перевал из Рионской долины в долину реки Цхенис-цхали, верховья которой облегла нижняя Сванетия. Проскакиваем под сырими, плачущими скалами. Пассажиры ежатся от души и от души смеются.

Рычащий от подъемной натуги автомобиль объезжает по ребрышку тропы тесную пару быков. Они влекут узкую горную арбу на цельных колесах, точно отпиленных от бревна. Дышло арбы своим задним концом скребет землю. Это тормоз. Если быки оступятся, конец вьется в тропу, как лемех сохи, и арба остановится.

На арбах свежая чалла — кукурузное сено, — похоже на обрезки зеленой жести.

В детстве любил рассказывать, задышавшись: „Чуть-чуть не свалился“. Здесь это „чуть-чуть“ длится десять часов.

В селении Орбели духаник кормит нас цыпленком — „табака“, распластанным наподобие летучей мыши. Так как мы предварительно не спросили, сколько это обойдется, то платим за летучую мышь основательное количество рублей.

От Орбели до Цагери на местные средства выстроена автомобильная дорога длиной в 14 верст. Наш автомобиль — первый, обновит ее.

Молодость дороги и прошедшие дожди делают ее невыносимой. Это какая-то расплывающаяся под ногами каша из острого щебня. Набухшие водою откосы оползают от собственной тяжести. Напитавшаяся водою земля расклеилась и разлезается, как скверная картонка под дождем.

Дорога молода, но у нее уже есть порочное прошлое.

Мой сосед по машине, цагерский интеллигент, поясняет: дорогу строили стремительно и наспех, лишь бы открыть поскорее, в расчете, что ее примет казна на свое иждивение и уже приведет в окончательный порядок. Строили с двух концов и притом с такой запальчивостью, что промахнулись мимо, не свели этих концов с концами. Соединительная ветка поэтому прошла в непозволительных местах под непозволительным уклоном.



Из фильма „Альбидиум“. — Режиссер Л. Оболенский, оформление А. Родченко, оператор Г. Кабалов, сценарий А. Брагина.
Фото Боханова.

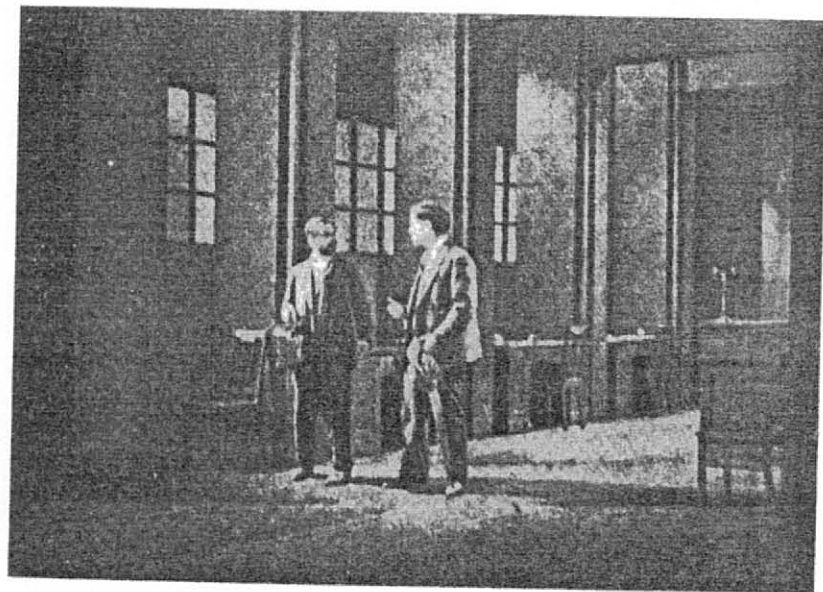
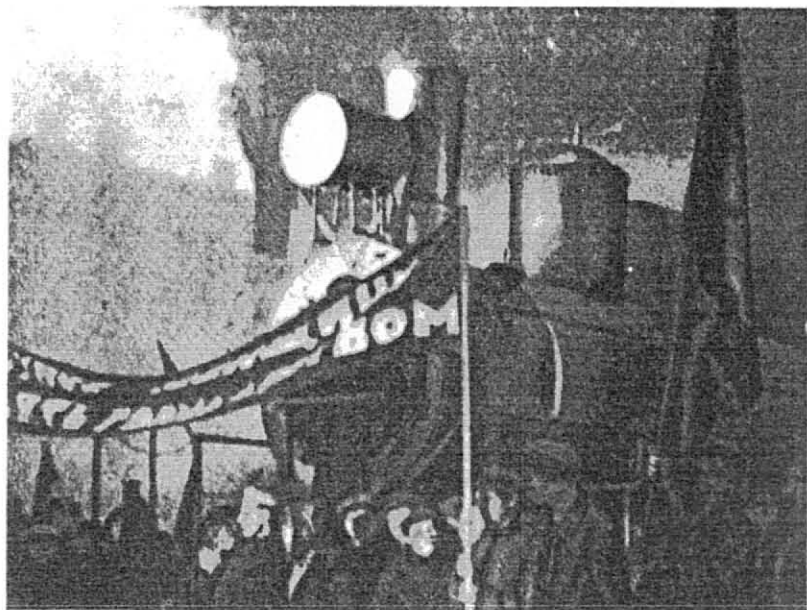




Фото Ауслендера. Как одевается сегодняшняя деревня. !!! К сведению любителей сарафанов и прочего „стиля русс“ !!!



Кадр из фильма „Паровоз Б—1000“ (Грузкин-пром) режиссер Л. Кулешов, оператор М. Калатозов, сценарист С. Третьяков.

Месим клейкий щебень пешком. Машина буксует. Горящее масло окутывает ее дымом пожара, и она еле-еле в состоянии вытянуть свой собственный вес.

В стороне от дороги первая башня сванского фасона. Далее они пойдут гнездами, десятками, пачками. Обвод верхних бойниц идет каменным карнизом в виде арок-козырьков.

Поперек дороги свежее дерево, несколько глыб и куча мокрой земли. Бегущий по дороге мальчонка кричит нам, что это откос обломился ровно три минуты тому назад.

Под щебнистым оползнем метров на полтора вниз — селение. По черной драни крыш, словно пуговицы, тяжелые камни. Они заменяют железные гвозди.

Шофер ругается, проклинает дорогу — знал бы, не ездил! — высвистывает, выкликает крестьян с лопатами на помощь; вопит, что он разоряется. Врет. Он все равно поехал бы: в Цагери у него живет жена.

Вдвоем с цагерским учителем отрываемся от группы, идем пешком.

Глинистые, пудовые копыта выволакиваем мы на своих башмаках.

Идем вперез заваленной теменью и туманом петливой дороги. Почти инстинктом угадывая, обрыв ли здесь или отлого, мы скачем через камни, продираемся сквозь кустарники, скользим на откосах канав, разбрызгиваем лужи и проделываем совершенно невероятные прыжки. — Зачеркиваем своей прямой перебежкой прихотливый почерк дороги.

В черной дали дребезжат огоньки Цагери, лают псы, на которых мы зажигаем в кулаке по камню.

Ближе рычание Цхенис-цхали.

Мостом железнодорожного типа перебрасываемся через „Конскую реку“.

Мимо темных, в садах спящих домиков, мимо желтых керосиновых щелей полузакрытых лавок мы попадаем прямо в духан. Местная интеллигенция собралась здесь за бутылкой рачинского вина „Хванчкара“ потолковать о том, как здорово прошел вчерашний бал в пользу беспризорных.

Как водится, рождается „тамада“ — вождь стола. Начинаются тосты и за меня, и за мое дело и за инспектора труда, и за агента Госстраха, и за процветание школьного дела и за всех наших родственников и за теплую, вежливую Грузию. Снова дивит меня грузинское умение пить. Там где у нас в Великороссии матюг, ползущая по усам слизь, побелевшие глаза и кулак, ждущий кому бы в*ехать в морду, чтоб затем рыдать кому-нибудь в пуговицу штанов — здесь строгий чин, остроумие, сдержанность, опрятность, вышкола.

Если бы мы работали так, как пьют грузины — цены бы нам не было.

Пройти одиннадцать стаканов оказывается труднее, чем одиннадцать верст.

Спим в школе, сваленные горным воздухом, верстами и вином. Клопы методично обгладывают мясо с наших костей.

Трупы их утром стягиваем с простыни на пол с шелестом подсолнечной шелухи. Учитель скорбно глядит на них и говорит: „Полтора месяца я не был в школе, здорово они проголодались за это время!“

В стену школы упирается каменный поток. Глыбы — в полтора человеческого роста. По щебню течет что-то микроскопическое; если бы оно не журчало, то вообще можно было бы его и не заметить.

В 1924 году горный ливень сбил в завал заготовленные на горе лесорубами бревна. Вода накопилась, миллион тонн надавил на дробку, прорвал ее, и на Цагери рванулась волна воды и камня. Глыбы шли как танки припадающей походкой. Три дома были снесены; восемь человек погибло. Каменная река уперлась в стены школы и остановилась.

Сейчас здесь каменный пустырь, рвущий подошвы и окруженный кукурузными зарослями.

Нынешнее наводнение прошло ниже Цагери. По нижнему течению Цхенис-цхали плачут села и семьи.

Наруку наводнение оказалось только лесорубам да Лестресту. По пухлой воде переброшен в низовья весь тот запас леса, который иначе шел бы туда месяцы.

Я видел у вздутых рек людей, которые, стоя на камне, выуживали баграми и крючьями доски, поленья, а иногда и вещи, подозрительно похожие на обломки кроватей, ворот и скамеек.

Горе верхних может быть радостью для нижних.

В Цагери праздничный день, и ни одного представителя власти. Все уехали на темские (волостные) собрания в Нижнюю Сванетию.

На базаре разложены зеркальца и мануфактура, длинные, остроногие корчаги для вина, зарываемые в землю, огурцы и крохотные с грецкой орех помидоры, сыры и бараны.

Сваны, пришедшие сюда верст за пятьдесят, степенно ходят вдоль прилавок. На спине у них ранцы из телячей шкуры, лапки которой связаны так, чтобы можно было бы продеть руку. Телячья шея — вход в ранец. Когда теленок за спиной вздуется, сван уходит постукивая палкой по камням.

Первый автомобиль волнует Цагери. Шофер катает на нем жену и рычащая машина действует, как самый сильный магнит. С полсотни человек неизменно облепляют ее, независимо от того, стоит ли она на месте или движется. Мы ищем лошадей.

Против нас заключен наступательный договор. Все владельцы лошадей выдвигают одно и тоже требование — пять рублей за сутки, причем оплачивается также и обратный путь, хотя бы вы обратно и не ехали. Доехать до Местии — стоилицы Верхней Сванетии — дешевле, чем за двадцать пять рублей, нельзя.

На единственном цагерском перекрестке мы находим начальника милиции. Он невозмутимо просматривает наши мандаты. Он слишком медлителен, слишком солиден. Он успокаивает насчет дороги — „первые двадцать верст только не особенно в порядке — кажется кой-где мостов не хватает“. Мы не особенно доверим его обещаниям устроить нам лошадей за четыре рубля. Тем более, что он очень скоро исчезает и найти его больше не представляется возможным.

Спутник по автомобилю, осетин, влюбленный в Сванетию, помогает нам. Он оптимистичен. О чем бы его не спросить, он отвечает неизменной и гордой фразой: „А как-шш!“

— Неужели мы в полтора дня можем доехать до Местии?

— А как-шш.

— Неужели в Местии можно купить фотографические пластинки?

— А как-шш!

— А дорога после дождей проходима?

— А как-шш!

Он за панибрата с временем и пространством. Стокилометровое расстояние до Местии он упорно считает за 60 — а трехдневный путь за полуторадневный.

Ночуем в квартире знакомицы осетина, вдовы с двумя дочками-школьницами. Муж этой вдовы, ремесленник, был убит как меньшевик во время августовского восстания в 1924 г. За ужином я с любопытством наблюдаю, как большевик-осетин среди прочих тостов сдержанным голосом провозглашает тост „за тех, кого с нами за этим столом нет“ и проливает каплю из своего бокала на ломти нарезанного хлеба. Это обычный зауспокойный тост в Грузии. Вдова благодарит приглушенным голосом. Девочки сидят на тахте, глядят на нас, жующих, и время от времени поют школьные песенки на незнакомом языке.

Ночь непроницаемое комнаты для проявления пластинок. Цикады безумствуют, как захлебнувшиеся бубенцы. Кузнечики в своих парикмахерских стригут разросшуюся тьму, вздрагивает ветер, шлепает зеленая сброя кукурузы. Сразу по шуму можно подумать, будто идет дождь. Метелки кукурузы похожи на верхушки ельника.

С фамильных портретов смотрят усатые вольноопределяющиеся и выпученные люди в пиджаках.

Перед сном приносят тазы для омывания ног и школьница становится передо мной на колени, чтобы заняться этим делом. Протестую, не позволяю, несмотря на явную бестактность своего протеста. Девочка, сконфузясь, точно она чем провинилась, переходит к другому тазу, становится перед ним на колени и начинает намазывать мыльную пену на чьи-то грязные ноги.

Два утеса, скрепленные железным мостом — ворота в Нижнюю Сванетию.

Здесь взятая камнем за горло Цхенис-цхали брыкается и ржет, а на голых отвесных высотах стоят развалины замков, которые когда-то запирали этот узкий проход.

Из-за этих скал в августовское восстание 1924 года шло 180 сванов отвоевывать себе Цагери, которое когда-то было не грузинским, а сванским.

Осетин, наш спутник, рассказывает мне повесть о походе одурченных меньшевиками сванов, здесь у Цагери наткнувшихся на большевистские пушки. Он рассказывает про свой арест, приговор к расстрелу и выручку в последнюю минуту. Тот, кто его выручил, ехал, оказывается, с нами в автомобиле. Оказывается, вчера они с осетином вдоволь навспоминали дни ареста. Я вспоминаю их смех — они смеялись приводя в память случай с глухим арестованным крестьянином большевиком.

Ему говорили: — сейчас поведут на расстрел, а он оживлялся и переспрашивал — сейчас принесут хлеб? — Да не хлеб, а расстрел. — Кто принесет? И камера смертников смеялась незадачливому старичку.

Мне рассказывают, что местный руководитель восстания, обезоруженный силою советских пушек и крепостью советского роста, сейчас работает заместителем предисполкома. Зачем хорошим организаторам зря пропадать! И сколько по Грузии сейчас таких бывших меньшевиков и повстанцев запрягло по собственному почину в советскую работу.

От железного моста начинается знаменитая сванская тропа. Это корявая каменная лестница, выдранная по самому краюшку отвесно падающих в воду скал и поднимающаяся кверху так же круто, как лестницы в московских домах.

При каждой лошади идет имеретин, владелец ее, он же проводник. На мою долю выпадает семидесятилетний старик. Сухенький и проворный, он с большой легкостью перебегает по бревнам, вскарабкивается по каменным выбоинам, где нужно, тянет лошадь за повод. Всю дорогу мне неловко перед ним. Ему бы в доме отдыха сидеть, а он здесь в пятнашки играет за свои пять рублей в день. Особенно эта неловкость усиливается, когда мы начинаем вскарабкиваться на перевал. Даже привычного старика прихватывает крутизна и редкий воздух. Все чаще и чаще он хватается за хвост лошади на подъемах, кашляет и задыхается, но вернуться отказывается. Мы орем до хрипоты на тропе между альпийскими лугами и ледниками, убеждая старика вернуться. Труднее убедить второго проводника, стариковского односельчанина, захватить с собою на обратном пути стариковскую лошадь. Второй проводник верен только закону зверей: „знаю свою лошадь и заработанные мною рубли, а на соседа плюю, и знать его не хочу“.

Горная дорога, как полет аэроплана: вверх, вниз, вправо, влево. Вниз — на береговую гальку; вверх — на скалистый мыс, срывающийся в воду; вправо — по руслу сбегającego потока; затем в брод, скользя подковами по огромным омытым горной водою глыбам, и влево по течению потока к реке.

Через полчаса езды перестают действовать на воображение обрывы, мосты, консоли, прикрепленные к стене, и даже узкие в

два копыта шириною тропинки, протоптанные лошадиными копытами в крутых оползнях скользящего измельченного шифера. Эти осыпи хуже черепичных крыш: на них нет ни кустика, не за что зацепиться, а скользкие шиферные пластинки обеспечивают стремительный полет. Об этом выразительным погрохатыванием свидетельствуют катыши, вырывающиеся из-под конских копыт и вприпрыжку сбегające к разлегшейся внизу реке. Пешком по этим местам еще хуже. Человек много косолапее, бестолковее и неустойчивее лошади.

Тропа упирается в водопад. На той стороне осыпь стоит почти вертикально, а тропа продолжается ниже, примерно аршина на два. Надо бросить лошадь прыжком на эту стену. Оттолкнувшись от стены, она спрыгивает вниз и падает всеми копытами на тропу. Этот номер стоит хорошего цирка. Я понял здесь, почему циркачи не боятся. Они заняты работой по выполнению самого номера, им не до страха. Боятся зрители. Боязнь — это эстетический момент в чисто практическом преодолении опасности. Лично у меня распределилось хорошо. Я очень внимательно переезжал, скакал и выкручивался, а пугался уже на ночлеге, вспоминая пройденный путь.

Самым обидным оказалось то, что единственная опасная часть пути — первые двадцать километров. Настоящих ужасов мы ждали на перевале. Но перевал спокоен, как троттуар.

Чумазыми волнами реки торопятся, ныряя, страшные бревна, напоминающие гигантские кукурузные кочерыжки, до такой степени они размочалены, ободраны и оцетинены гранитными клыками Цхенис-цхали. Лесотрест, сплавляющий их здесь, считает нормой, если к низовьям доходит 60% спущенных бревен.

Много бревен лежит на берегах. Между ними с баграми возятся лесорубы и сплавщики, растаскивая завал по каткам. На трех стальных канатах — подвесные мосты. На нижнем канате досочка; по ней идут — за верхние канаты держатся. Вся эта штука выгибается и колышется, как гамак. В воду смотреть нельзя — закруживается.

Кавказские мосты строят так: на берегах кладутся бревна, подобно „пушке“ в городках. Толстые, бревенчатые „пушки“ с обоих берегов лезут над водой друг другу навстречу. Чтобы „пушки“ не клонули в воду, на „лафет“ наваливают каменные глыбы. Груз поддерживает равновесие. Когда выдвинутые над рекой стволы дальше тянуть некуда, между ними вправляется распор. Зыбучая древесная арка начинает существовать, как мост, выдерживая на своей спине людей, и лошадей, и быков и арбы, до тех пор пока не разнесет ее очередное наводнение, или не провалится незадачливый бык сквозь гниль настила в танцующую воду реки.

Селение Лентехи — полупутье первого дня. На площади перед домиками на столбушках — дуб, словно взятый напрокат из Нибелунгов. Под дубом — канцелярский стол и люди в толстовках. Темское (волостное) собрание на вольном воздухе.

Деревня Чосури. Уже темно. Здесь ночевать. Завтра отсюда дневной переход через латпарский перевал в Верхнюю Сванетию. Осетин ведет нас к приятелям. Едем напрямик во тьме, копытами коней ломаю кладку булыжных оград.

Сквозь темень, хлюпанье воды под копытами, шлепанье кукурузы вдруг загорается лай собак. Въезжаем во двор, осененный смутной громадой четырехугольной башни. Из дома выныривают желтые огоньки керосиновых лампочек. По крутой лестнице нас ведут в толстостенные комнаты пристройки. Мы в гостях бывшего владетельного князя Гардапхадзе. Потомки феодалов живут тихо, пристроженные революцией. Сто девятилетний князь — редкость даже для сванского долголетия — ведет под этой башней свое усющее хозяйство.

В этих краях уже нет светлого хлеба. Здесь — или кукурузный хлеб, похожий на многодневное подсушенное картофельное пюре или ячменные лепешки, в молодости вязкие, а в старости — черепица.

Мы посылаем хозяевам в подарок каравай пшеничного хлеба. Нам отвечают тарелкой вареных яиц и бутылкой араки (кукурузный самогон). Арака жидка и пахнет тошнотворно. Голос хозяйки властен и басовит. Скоро на столах и скамьях кладутся матрасы и вытасненные из-под спуда одеяла.

С утра лезем на Латпар. Дорога крутит перелесками, выбегаем на поляны, где трава бьет всадника по коленям, и совершенно невиданные цветы заливают горы синеватым молоком.

Обгоняем торговый обоз — четыре лошади, навьюченные ящиками, мягкими узлами, бурдюками и бидонами. Это едет мануфактура, керосин, ботинки, непромокаемые пальто и красное рачинское вино в Местию. На каждой лошади навьючено восемь пудов. За провоз каждого пуда возчик получает четыре рубля.

Все глубже и глубже проваливается вниз совершенно уже почерневшая долина Цхенис-цхали. На дальней ее излучине, словно несколько хлебных крошек — село Лечхуми. В синеве за горами — Рачинский уезд, бедный живущий отхожими промыслами. Там новый курорт — Шови. У Шови хорошие крестные отцы, поднимающие это доныне глухое местечко. Шови — еще похож на американского чистильщика сапог из рассказов М. Твена — он станет миллиардером.

Полоса лесов отваливается вниз. Пытаемся итти пешком альпийскими лугами. Ровно через 25 шагов сердце начинает плясать и резать будто ножами; гортань не успевает заглатывать воздух и голова начинает болеть. Ложимся, обжигаемые фиолетовыми лучами солнца. Отдыхаем. По зигзагу над нашими головами по стенке взлаза ползут горбы товаров на спинах торговых лошадей. В ложбине ниже нас лежит запыленный, словно корицей присыпанный, длинный язык снега. Из-под него шумит и скачет белый поток. Коршуны с жалобным криком плавают над стадом вялых коров. Говорят, этим

криком они подманивают к стадам волков, чтобы затем получить свою долю объедков. Горы отсюда плоские и невидимые снизу снеговые пади опестряют горизонт.

Мы на перевале. Слева от нас влажным блеском сияет острый, как нож, шиферный гребень. Это Мушури — говорит мне спутник, — страшный Мушурский перевал. Зимой латпарские седловины заваливает такими многосаженными пластами снега, что пройти через них в Сванетию нельзя. Тогда смельчаки отправляются через Мушури. Его преимущество в том, что снега не в силах завалить острого шиферного лезвия, и по лезвию в две подошвы шириною люди опускаются на ту сторону хребта. Итти приходится под нависшими мягкими глыбами снега в молчании. Вскрик или кашель могут оторвать сыпучие громады и завалить ими людей. Люди идут гуськом и каждый следующий ставит свою ногу в след предыдущего. Каждую весну из Мушурского оврага раздувшиеся ручьи выносят трупы сванов. Это Сванетия платит Мушури за переход.

Вот перевал. Унылый курганистый ослизлый пустырь. Долина Цхенис-цхали заслонена. Засматриваю за каждую горбину — когда же Сванетия? За курганом справа ударяет громовой раскат. Я никогда не думал, что туманы могут налетать так стремительно. Здесь они рождаются за каждым камнем и за каждым поворотом. Через три минуты я уже не вижу идущих спереди спутников. Через пять минут лошадь не различает тропы и начинает карабкаться куда-то явно в сторону, норовя стать крупом к атакам холодного ветра. На шестой минуте, разрывая шнурки, я только-только успеваю взять из-за седла бурку, а через десять минут нас, сбитых под одной буркой, сечет крупую и снегом и режет ветром, от которого некуда укрыться.

Этот декабрь длится полчаса. Вместо Сванетии — сеновал облаков. Туманы, которыми завалены все сванские ущелья, лезут поткосам, чтобы перевалить в Нижнюю Сванетию, но оттуда их встречает ток теплого воздуха, он ударяет туманы под подбородок, и вертикальной спиралью они делают сальто и снова сваливаются в Верхнюю. О направлении ветра говорить нельзя. Из-за каждого камня дует свой собственный, абсолютно автономный ветер. На полминуты разрежается туман и смутно, как на передержанной пластинке, мы видим темные овраги между хребтами, бегущими, как корни столетних деревьев. А над путаницей гор и ущелий — Кавказский хребет и мягкий купол Эльбруса за хребтом.

Снеговые пики врезаны в небо и голубоватые ледники перекинуты через хребет, как свежее накрахмаленные полотенца. Взираюсь на голый бугор, высшую точку перевала. На этом бугре встречаются ветры всех окрестных ущелий. Шиферные пласты на нем настолько продукты, отслоены и заострены, что страшно провести пальцем вдоль их лезвий — можно порезаться.

Наверх шли шесть часов — вниз четыре. Лошади шагают облегченно. На подъеме они то и дело останавливались отдышаться. Сочны заросли рододендронов, чьи листья точно из эмалированной

жести, а длинные деревянистые стебли стелются по земле, причесанные ветром в одну сторону. Дождь дробит дорогу. Она кружится зарослями, как перерезанный червяк. Скоро она перестает быть дорогой и становится речкой. Дождь мочит нас с упорством хозяйки, размачивающей треску к обеду. Лесная дорога сваливается в приречную ложбину. Многобашенное, копченое, безлюдное селение против нас. Это — Кале. Огибаем молчаливую белую мазанку врачебного пункта с отяжелевшим на шесте красным флагом и развьючиваемся около дощатого балагана. Хозяин его, высокий черныи бородатый сван. Здесь духан.

Мы в Вольной Сванетии.

Духан — две комнаты. На полу комнаты — костер, в обвод — нары. Дым, жиганув глаза, вываливается в дверь, окна и щели шиферных пластов, наваленных на жиденькие шуршащие сохлым листом березовые стропила. В холод снаружи кажется, что изба горит, так густо из нее валит дым. С шифера каплет на скамьи и вещи. Духанщик приносит заступ и сильным ударом чуть сдвигает шиферину в бок. Капать начинает в другом месте, а тут перестает. Эти шиферные крыши страшноваты.

В шиферной плите — пуды. Бывает — население избы давят рухнувшие глыбы, напоминающие тротуарные плиты.

Из горного леса взлетает к небу дымовая груша, снизу облизанная красным, длинным огнем.

— Лесной пожар? — спрашиваю я.

Меня уже давно разглядывает седой сван с палкой. Он переводит глаза на дым и медленно торжественно говорит:

— Это пастухи ночуют.

Спрашиваю переводчика:

— Откуда он это знает?

Сван отвечает уверенно:

— Знаю, это мой лес.

Он гражданин Вольной Сванетии и все сванские леса называет своими.

Костер обогревает нас полуголых и лижет подвешенные над ним размокшие ботинки и куртки. Чайника в духане нет. Есть котел, но духанщик его давать не хочет, ибо в этом котле и варится суп и стирается белье. Нас это не трогает. Мы чистим жирный чугуи золою и песком, умляемся бархатному вкусу нашего чая.

Лицо духанщика хмурее и темнее; он подолгу глядит на нас, уходит и снова возвращается. Наконец, он заявляет:

— Может быть, вы что-нибудь потребуете из пищи?

Я прошу передать духанщику:

— Пусть скажет, что у него есть.

Но духанщик настаивает — пусть выбирает.

Я начинаю робко: — Яйца есть?

Духанщик смотрит на костер. На небо. На свои сапоги, на меня и говорит — „нет“.

— Курица есть?

— Нет.

— Баранина есть?

— Нет:

Я бунтую. Так можно два дня называть блюда и все-таки не угадать того, что у него есть. Пусть он прямо скажет. Духанщик опять думает и говорит:

— Хлеб и сыр.

— Пусть дает хлеб и сыр, — кричим мы.

— Но хлеб совершенно мокрый и не годится, — поспешно извиняется духанщик. — Зато есть вино.

— Вина нам не надо.

Выручает осетин. Он отправляется в деревню, быстро находит знакомых и скоро перед нами горка яиц по пятаку за штуку и крынка молока за шесть гривен. Знающие люди говорят, что нам повезло, что раздобыть здесь в деревне столько продуктов можно только раз в месяц.

Духанщик входит к нам хмурее прежнего и говорит:

— Собирайтесь отсюда вон.

Мы негодуем.

— Почему?

— Мне невыгодно вас держать, вы занимаете целую комнату и не желаете пить вина.

Мы предлагаем:

— Возьмите с нас за ночлег и за „комнату“.

Духанщик злится:

— Да за что я здесь с вас буду брать? — За ведро воды? За эти лавки? За пару поленьев? Вином я торгую, комнатой нет, собирайтесь отсюда!

С большим усилием отстаиваем мы нашу жилплощадь, купив у хозяина по невероятной цене коробку папирос.

На другой день расплачиваемся за ночлег, нары, костер, воду. Все это духанщик укладывает в цифру 18 копеек.

Сырая, холодная ночь быстро наваливается на духан. Мы подстилаем под себя полупросохшую одежду, кладем концами в костер несколько коряг подлиннее — ночью будем сдвигать обгорающие концы, — закрываем окна и двери от воров, но через пять минут, заболев коклюшем, в мучительном дыму, открываем настежь все, что только возможно. Лучше быть обкраденным, чем скончаться в копилке.

Синий дым объезжает комнату. Запахом паленой мокрой шерсти прочно оседает на ворсе наших одежд и щетках небритых щек.

Скрипит в изголовьи фанерный цибики с отсырелой мукой. Фыркают кони за стеной, харкает Ингур, звезды на ципочках обходят ночные колпаки гор.

Бурка чернее ночи и сырее ее.

Завтра утром маршрут: ледники, Местия, столица Вольной Сванетии.

11-12

2

I
Автомобильный роман

Сегодня
 сказкой стала быль,
а завтра
 сказка станет былью,
вот сказка
 про автомобиль,
и про
 роман автомобилей.

Весь день
 влюбленный лимузин,
под рокотанье
 двух сердец —
стоял,
 глаза свои вонзив,
в глаза
 машины Мерседес.

Как нервно
 двигатель дрожал,
когда она
 неслась дугой!
не знали
 стены гаража,
клянусь,
 красавицы такой.

И от возлюбленной
 на шаг
он
 сзади шины запасной
бензинным запахом
 дышал,
как пес,
 бродяга записной.

Нежней бы
 не было жены,
схватил,
 обвил бы,
 но, увы!
Автомобили лишены
 приспособлений
 для любви.

Однажды,
 проезжая здесь
домов вечерних
 эшелон,
рожок
 любимой Мерседес
из-за угла
 услышал он.

Метнув глазища
 в темноте,
он полетел,
 как нетопырь,
И крикнул
 — Фиат!..
 и взлетел,
схватив колеса,
 на дыбы.

Такая смерть
 не всем дана.
Ну, да..
 Бессмысленна она.
Но сколько сладости:
 гореть,
лишь раз обнять,
 и умереть!

Пока еще
 не знает Цит
страстей губительных
 мотора, —
запишет
 этот факт
 Тацит —
в анналах древних
 Автодора.

II

—“§:..№,)”

Я слов таких
 не изрекал.
Могу и ямбом
 двинуть шибко
тебе
 любовный мадригал,

„Континенталь“-ная
машинка,
Мое перо,
старинный друг,
слети,
воробышком чирикнув,
с моих
невыпачканных рук
чернил рембрандовых
черникой.

Четыре ряда
звонких букв
листом эмалевым
заправишь,
и вот уже
на легкий звук
копытца носятся
от клавиш.

И мне милей,
чем лучший стих,
поешь
и радостно паролишь
порядок звуков:
„ЙУКЕНГШЦЗХ“,
за ним порядок:
„ФЫВАПРОЛДЖ“.

Я осторожно
в буквы бью,
сизу не чванно,
не спесиво,
и говорит мне,
как спасибо,
моя машинка:
„ЯЧСМИТЬБЮ!“

Чернильный
образ жизни стар,
живем Нами
и Автодором,
И если я
поэт-
кустарь,
То все-таки —
кустарь с мотором.

Ошибки и изобретения.

(Дискуссионно.)

Работа Пудовкина „Конец Санкт-Петербурга“ производит на меня двойственное впечатление. Ощущение двойного вкуса. Может быть, это объясняется переделками в сценарии.

Первоначально сценарий был задуман Зархи так.

Происходит революция, и параллельно ей не происходит романа. В старой схеме исторического романа личная история подвигается вперед благодаря историческим событиям или (более ранняя схема) сама подвигает их. В сценарии же была взята другая установка, — благодаря революции и войне обычный банальный роман не осуществился. Классовое чувство героев, власть истории над ними перестраивала их любовные взаимоотношения, и дуэлянты становились друзьями, а жена-изменница и счастливый соперник-офицер — союзниками обманутого мужа.

Ирония сценария не была достаточно оценена. Сюжетная схема была принята всерьез как буржуазная линия, и ленту упростили по требованию со стороны, приведя ее в юбилейный вид.

То, что сейчас осуществлено на экране, поэтому бледнее художественно и политически менее значительно, чем то, что было задумано сценаристом и режиссером. Осталась сюжетная линия, развертывающая историю рабочей семьи. Но эта линия не противопоставлена другой сюжетной линии, а положена на исторически-монтажный фон.

Но искусство очень часто подвигается вперед благодаря постановке неразрешимых задач и ошибкам. Правильно намеченная и до конца проведенная ошибка оказывается изобретением.

В ленте Пудовкина благодаря отсутствию сюжетной конструкции выделились монтажные задачи, вопросы поэтического кино и вопросы сужения кадра.

Поэзией я здесь условно называю ту область творчества, в которой смысловые величины имеют тенденцию становиться чисто композиционными. Так, в поэтической строке ритмический импульс подчиняет себе речевую интонацию. В своем развитии, так сказать, ритмизуется и фонетическая сторона речи, и семантические величины вступают в сложные взаимоотношения под влиянием закона повторю.

Периоды, словоразделы и артикуляционная сторона вещи — все становится элементами чисто композиционными. Чрезвычайно важно отметить, что в искусстве определенный смысловой поступок может быть часто заменен своим композиционным суррогатом (совершенно не термин); так, например, появление или исчезновение цезуры может в конечной строке заменить в лирическом стихотворении смысловое разрешение. А временная перестановка заменяет тайну.

И торможение может быть осуществлено не только противодействующей интригой, но и включением иного, нейтрального материала.

Смысловые моменты в ленте Пудовкина поэтизируются по принципам значущего стиха. У него дается реальная фабрика, которая потом обращается в монтажно-стихотворную фразу. Памятники Петербурга — сперва реальные памятники определенного города, затем они обращаются в монтажную фразу и в знаки, причем „Медный всадник“ обозначает торжество и в клеточном монтаже равен удару палки по барабану.

Краны и памятники, фанфары и барабан обращаются в знаки слова. Появление их в нескольких клетках воспринимается не видением уже, а узнаванием. Их даже физически мало, чтобы они были увидены. Они недоговорены так, как не договаривается в реальной речи слово. Они являются кинематографическими иероглифами.

Сюжетные части вещи, или, вернее, ее сюжетная часть оказалась хромой. У нее нет данного в сценарии антипода.

С другой стороны, попытка Пудовкина работать очищенным кадром дала в кадре бытовом чрезвычайную скупость материала — например, голую комнату рабочего. В этой голой комнате на столе стоит стакан чуть дымящегося чая. И благодаря изолированности деталей сюжетно-элементарный прием (стакан брошен в окно) действует чрезвычайно сильно.

В старых реалистических вещах всегда сообщались лишние детали, которые придавали иллюзорность вещи. Вещь существовала не только теми своими признаками, которые были нужны для композиции. Это обрастание деталями, против которого протестовал критик Льва Толстого Константин Леонтьев, была похожа на те подробности, которые вводят в свой рассказ опытные лжецы.

У Пудовкина кадр очищен, и даже пар над стаканом чая имеет точную значимость — он показывает количество времени от ухода хозяина дома и поддерживает ожидание.

Вещь очень хорошая и изобретательная, но может быть лучше было бы изобретать иное. Режиссеру пришлось, развертывая политическую часть ленты, патетическим монтажом замаскировать отсутствие целой части конструкции. Он это сделал и по пути сумел показать значение однозначного кадра в игровой ленте.

В ленте есть не случайные выдумки, как мундиры, снятые без голов, и сюртуки, слушающие декларацию. Все это идет по той же линии высушивания кадра, выжимания из него воды. Но напрасно не доверили до конца сценаристу и режиссеру. Они имели право попробовать свое изобретение. Когда не понимаешь человека, то это не значит непременно, что он ошибается, — может быть, просто ты опаздываешь.

Сергей Эйзенштейн в своих путаных устных выступлениях гораздо значительнее своих официальных выступлений. Чрезвычайно важно для кинематографии его им еще не вполне высказанная теория аттрациона, которая не напоминает зрителю об эмоциях, а вызывает у него эмоцию.

Я думаю, что если бы приделать к местам в кинозале динамометры, то мы бы убедились, что даже не в аттракционной ленте зритель потому воспринимает эмоцию, что он ее заглушенно переживает, прodelывает, и, вероятно, эстетическое переживание здесь связано с подавлением телесного подражания. Здесь есть нечто общее с внутренней речью при выслушивании стиха.

Очень любопытна другая сторона работы Эйзенштейна — это его мысль о необходимости сузить значение кинематографического кадра, сделать его однозначным, разгадываемым только одним способом. Как пример Эйзенштейн приводит словесное построение „худая рука“. Это нужно было бы снять так, чтобы прилагательное „худая“ был бы один кадр, а „рука“ — другой. Этим достигается то, что нельзя было бы прочесть кадр: „белая рука“.

В „Октябре“ Эйзенштейна есть уже найденные куски такого характера. Так, сделан, например, пулемет. При неудаче этого приема получается очень плохо, получается сравнение и символизм.

Но такие ошибки — это обычно издержки изобретения.

Один человек, умный и кинематографически осведомленный, после просмотра кусков Эйзенштейна, сказал мне:

— Это очень хорошо. Это мне очень нравится, но что скажут в массах? Что скажут те, для которых мы работаем?

Что тут можно ответить?

Если бы не было бы заказа времени. Если бы не было революции, то сейчас Эйзенштейн и Пудовкин были бы дикие эстеты. А Мейерхольд не пережил бы своей второй молодости и сразу после „Маскарада“ поставил бы „Ревизора“ и „Горе от ума“.

Эйзенштейн многим, и может быть всем, обязан времени. Время вытребовало себе свою кинематографию. И как индустриализационные элементы производства являются в кино в то же время элементами художественно прогрессивными, так и политическое задание играет сейчас одну из главнейших ролей в кинематографии.

Но делать вещи на аплодисменты сейчас, на то, чтобы они понравились немедленно и понравились всем, нельзя.

Нужно давать время зрителю доспеть до восприятия.

Кстати о Киршоне.

Киршон обижен тем, что он вместе со мною ругает политику Совкино. И он указывает разницу между нами.

„Мне (Шкловскому), — говорит Киршон, — нужна революция для того, чтобы были хорошие картины. А ему (Киршону) нужны картины для революции“.

Величественные изречения. Это кто-то в Государственной думе говорил: „Вам нужны великие потрясения, — нам нужна великая Россия“.

Но это противопоставление реакционнейшее. Оно основано на недоверии к своему делу.

Революция непременно полезна для электрификации, для индустриализации, для кинематографии.

Тут нужно не ревновать, не утверждать, что ты ее любишь бескорыстно, — она наследница и двигатель культуры.

Эйзенштейну заказана была юбилейная лента. Один раз он уже ошибся и вместо юбилейной ленты „1905 год“ снял „Броненосца Потемкина“. Дело в том, что художественное произведение не может разбиваться вдоль темы. Так как слово или кадр — не тень от вещи, не тень от дела, а сама вещь.

Художественная конструкция требует тематических изменений.

Если „Хорошо“ Маяковского разбивается приблизительно вдоль темы, то это возможно только потому, что техника поэтического языка настолько высока, что материал может быть деформирован самим приемом.

Историографическая часть в „Октябре“ Эйзенштейна не может быть осуществлена в полной мере. Но зато именно это задание, неправильно поставленное, создало в картине целый ряд кинематографических изобретений.

Это совершенно гениальная свобода обращения с вещами.

Революция оставила на своем попечении музеи и дворцы, с которыми неизвестно что делать. Картина Эйзенштейна — первое разумное использование Зимнего дворца. Он уничтожил его.

Вещь построена на кинематографическом развертывании отдельных моментов. Время заменено кинематографическим.

Двери перед Керенским открываются сколько угодно времени, как сколько угодно времени, т. е. совершенно условно, подымается мост или Керенский идет по лестнице, набавляя себе титулы.

Кино перестает быть фотографией. Оно уже приобрело свое слово, и лестница Зимнего дворца обозначает совершенно точно то, что хочет Эйзенштейн.

У кинематографиста бывает опасность затянуть что-нибудь, и затяжка — это ошибка. Но если самую затяжку перетянуть, то вступают в силу иные законы. И вещь Эйзенштейна вся перетянута и основана на собственных своих законах, которые требуют нового анализа.

Смысловый материал вещи — томление. Томится Зимний дворец. Томятся грязные ударницы среди красивых вещей. И вещи показаны так перетянута, что одним своим количеством раздавливают и временное правительство и самих себя. Томится совет.

Камень, брошенный вверх, потом падает вниз. У него есть моменты замедления и моменты остановки.

Эйзенштейн гениально перетянул остановку, и, вероятно, это исторически верно. Так совершается гражданская война, потому что ее нельзя изображать батальными способами.

Вещь Эйзенштейна — это кинематографическое событие огромной важности. Это для многих — кинематографическая катастрофа. Причем, как известно, первый паровоз бегал хуже лошади, и в вещи Эйзенштейна не идеальна работа оператора, не все разрешено внутри кадра и лучше всего взаимоотношение кадров.

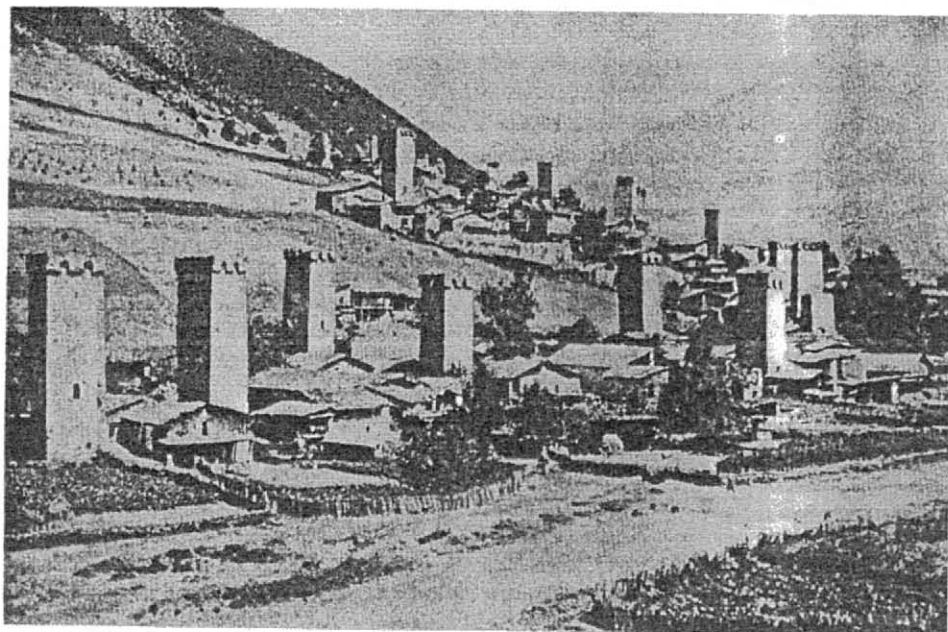
И, вероятно, основной момент изобретения происходил уже на работе. Эйзенштейн разыгрывал вещь, и лента, конечно, очень дорога.



Фото С. Третьякова
Новая Местия теснится к дому
Исполкома широкооконными
зданиями кооператива, сто-
ловой, амбулатории.
Под скрежет саней по июль-
ской дороге отчетливо рапор-
тует начальник милиции пред-
седателю Исполкома.

Фото С. Третьякова

46 башен времен чуть ли не царя Митридата сторожевым каре оцепили взлетающие на горячменные поля. Это — старая Местия, столица Вольной Сванетии.



С. Эйзенштейн продолжает, несмотря на свой успех, свое творческое наступление. К сожалению он потерял темп в работе, в силу своей производственной изолированности.

Эйзенштейн целиком продукт советской коллективистической действительности. Он создан в общем фронте левого искусства вместе с его удачами и поражениями.

Самая большая опасность для него стать отдельным Чаплиным или Абель Гансом.

„Игра“ и демонстрация.

В. Перцов.

Сейчас, когда все наперерыв стремятся заявить о том, что они „признают“ неигровую картину, становится ясным, как мало мы о ней знаем. Такие признания никого ни к чему не обязывают.

Характерно самое определение — „неигровая“. Оно основано на отрицательном признаке. Если про какой-нибудь предмет сказать, что он не белый, то, согласно законам логики, он может быть и зеленым, и фиолетовым, и твердым, и тяжелым и т. п. Это значит никак его не определить.

И вот, в настоящее время эту неизвестную вещь признают тем охотнее, чем меньше думали о ней раньше.

Как ни мало разработана теория „игровой“, художественной картины, у нас все же имеются для суждения о ней определенные отправные точки. Сложилась такая терминология, как сюжет, материал, персонажи, стиль и т. п. Эти слова практически обслуживают работников игровой картины, хотя каждый вкладывает в них свое содержание. У нас нет законченной кино-драматургии, но в практическом обиходе мы пользуемся терминами „завязка“, „развязка“, „сквозное действие“, „сквозная деталь“ и т. п., заимствовав их из классической поэтики.

Не поставлено научное исследование психологии зрителя, но у нас есть практический опыт, по которому мы судим о законах его восприятия. Этот опыт является определяющим и решающим.

Мы можем наперед предсказать провал картины, сделанной по сценарию, в котором нет нарастания действия.

Что же сказать про неигровую картину? Ее на зрителе не про-веряли. „Падение династии Романовых“ — первая неигровая картина, понастоящему показанная современному зрителю, т. е. при хорошо поставленной рекламе и психологической подготовке зрителя к восприятию ленты. Вторая картина Э. Шуб также была отлично подана в рекламе и в прессе.

Обе картины имели превосходный успех, но, конечно, они не могли разрешить в целом проблему неигровой ленты. Они наметили методику работы в области одного из видов неигровой ленты — исторического жанра. „Падение династии Романовых“ и „Великий

путь" сделаны из кусков хроники, заснятой в свое время и сохранившейся в фильмотеке. Работа с таким материалом представляет совершенно очевидные трудности. Это приблизительно то же, как если бы писатель был ограничен в выборе слов и выражений из-за того, что в наборной типографской машине отсутствуют определенные буквы алфавита. Фильмотека хроники ограничивает не только в смысле выразительных средств, но она очень жестко ограничивает и выбор темы. Отсюда следует, что картины этого рода при всей их значительности поневоле должны быть очень немногочисленны. Они должны быть относительно-редкими, как те юбилейные даты, к которым они приурочены.

Конечно, тема может разрезать фильмотеку не только, так сказать, вертикально (исторически), но и в любом направлении. Например, если бы кинематограф был изобретен на несколько сот лет раньше и уже с того времени была хорошо поставлена съемка хроники, то на основе такого материала можно было бы сделать ленту „Рост городов“. Через несколько лет, когда будет закончено строительство Большой Москвы, можно будет сделать фильм, показывающую историю города от Октябрьской революции и до выполнения этого проекта. В такую ленту, естественно, войдет, как часть — „Москва в эпоху военного коммунизма“, причем будут вновь использованы куски — Кузнецкий мост, вокзалы и т. п., вошедшие сейчас в картину „Великий путь“. Но очевидно, что эти же куски будут использованы под другим углом зрения и с другой установкой.

Возникает вопрос: утратят ли от этого нового использования указанные куски свою документальность, свою фактичность? Этот вопрос имеет принципиальное значение, ибо противники неигровой ленты заявляют: — „в картинах „Падение династии Романовых“ и „Великий путь“ хроникальный смысл кусков уничтожен монтажом. Монтажер дал им новый смысл в соответствии со своим тематическим заданием“.

Если верно, что монтаж лишает куски их документального значения, то этот довод для неигровой ленты является убийственным. Куски вне монтажа — это фотография. С другой стороны, не может быть монтажа кусков, который не ставил бы своей целью воздействовать на зрителя в определенном направлении с таким расчетом, чтобы через определенную последовательность кусков и их смену во времени раскрыть нечто не содержащееся в этих кусках, взятых порознь.

В картине „Великий путь“ куски капиталистической биржи перебиваются лицом Рокфеллера, который раньше уже был показан зрителю и рекомендован ему, как биржевой король. Такой монтаж считают отступлением от идеально-чистых методов неигровой картины. Автору картины неизвестно, царствует ли Рокфеллер над данной биржей, именно той, которая показана на экране. А между тем, не зная этого, монтажер представляет зрителю дело так, что оно не соответствует действительности.

Вот, если бы Рокфеллер был заснят на фоне Нью-Йоркской биржи, тогда его можно было бы с ней монтировать.

Примерно такое же возражение делают против того места в картине „Падение династии Романовых“, где помещик, пробуя палкой землю, смонтирован с крестьянином, который ее обрабатывает. И в этом случае выставляется прямолинейное требование, чтобы помещик ковырял именно ту землю, которую обрабатывает крестьянин и чтобы данный крестьянин находился в экономической зависимости именно от данного помещика. Иначе какой же это „факт“!

При таком подходе к делу монтаж понимается или, вернее, подменяется подборкой и склейкой кусков. Между тем в настоящем своем значении монтаж является активным методом анализа и синтеза материала.

Если материал правильно проанализирован, т. е. произведена работа его паспортизации (места и времени съемки, содержание объекта съемки), и вскрыто значение кусков не только по источнику их получения, но и в рамках тех возможных сопоставлений, которые диктуются данной темой, то монтажер дает фактам их настоящий голос.

Рокфеллер добродушно улыбается на экране, но у него высушенное страшное лицо, напоминающее те рисунки в анатомических атласах, в которых кожный покров устранен и обнажены лицевые мышцы. Может быть, Рокфеллер в момент съемки считал себя благодетелем человеческого рода, может быть, за минуту перед тем он спас кого-то от голодной смерти, но все эти достоверные фактические моменты не существенны. Объективное значение куска с Рокфеллером в данном сопоставлении его с биржей именно в том и заключается, что он — биржевой король. Зрительное впечатление, возникающее из контраста благодушия и страшной маски, еще больше повышает квалификацию куска. Поворот головы Рокфеллера и элементы движения биржевой толчей зрительно соответствуют и дополняют одно другое.

Таким образом, объективно-достоверное значение куска может не совпадать с той частной конкретной достоверностью, в условиях которой он был заснят. Монтировать факты это значит их анализировать и синтезировать, а не каталогизировать.

Составление каталога кусков — задача фильмотеки, которая может от времени до времени делать своего рода выставку фактов, подбирая куски по определенному признаку, напр. выставку кино-пейзажей и т. п. Но такая выставка не имеет ничего общего с кино-картиной, как органическим целым, построенным на монтаже.

II.

Уничтожить специфический смысл неигровой ленты пытаются и с другой стороны. Как добиться действительной документальности

„нейтральности“ куска? Как на деле осуществить лозунг, выдвинутый в свое время Дзигой Вертовым, о том, чтобы снимать „жизнь врасплох“? В работе Вертова „Шагай, совет“ есть кадр, в котором человеческая рука спускает в унитаза воду. Этим показано восстановление нормальных условий жизни после эпохи военного коммунизма.

Спрашивается, каким порядком был заснят этот кадр: действительно ли Вертов или другой кинок застигли врасплох гражданина, действительно воспользовавшегося уборной по ее прямому назначению или кто-то спускал воду специально для съемки, по заданию Вертова, т. е. „сыграл“ перед аппаратом?

Или в картине „Великий путь“ показан Дыбенко, снятый в 1917 году, у входа в Смольный. Дыбенко знал, что его снимают, застеснялся, улынулся в аппарат, спохватился, стал мрачно-серьезен, не выдержал, вновь расплылся в улыбку. Так он „сыграл“ самого себя.

И в том, и в другом случае хроникальное значение кадра, казалось бы, обесценено.

Эти доводы с первого взгляда кажутся убедительными. На самом деле в приведенных примерах подмечено не отрицание принципа неигровой ленты, но только засъемка не того факта, который предполагалось заснять, а другого. Так, хотели заснять Дыбенко в его натуральном виде вскоре после Октябрьского переворота, а получился Дыбенко, снизивший патетику революционного момента и ребячьи ухмыльнувшийся в аппарат. Этот кадр и является его лучшей характеристикой. Зато уж Дыбенко — подлинный, настоящий, тот самый... Можно ли ему предпочесть наилучшую актерскую куклу, идеально загримированную „под“, в точности выдерживающую любое лицевое построение согласно задания режиссера? Ни в каком случае. Зритель совершенно подругому воспринимает неуместно улыбнувшегося реального человека — вождя Октябрьского восстания, если он знает, что это настоящий, чем даже гениальное воспроизведение этого человека через его игровую, актерскую модель.

В первом случае мы имеем дело с реальным восприятием, во втором с эстетическим. Если во втором случае мы можем восхищаться совершенством подделки, то в первом мы захвачены жизненной правдой.

Воздействие реального материала имеет гигантское преимущество перед так называемой художественной правдой только по одному тому, что реальный материал работает „без обмана“. В этом тайна его могущества, его непререкаемого обаяния.

Наша задача заключается в том, чтобы довести условия фиксации действительности до предельного совершенства. Тогда расхождение между фактом, намеченным к съемке и реально заснятым, будет сведено к минимуму.

Неигровая лента отрицает актера. В этом заключается ее самое резкое отличие от традиционной художественной ленты. Актер воплощает в себе наибольший отход от реального материала, ибо

несовершенство имитации, происходящее в той или иной мере по его вине (переигрыш, невыразительность) множится на произвол режиссерского толкования данного образа.

Отсюда ясно, что вся область органического и неорганического мира, так называемые „вещи“ представляют собой стопроцентный материал для неигровой ленты. При нынешней, крайне низкой технике съемки „жизни врасплох“ неигровая лента является фильмой вещью по преимуществу.

Современная индустриальная культура, подчиняя человеку силы природы, с каждым днем множит мир вещей. В нашей стране, где вопрос о правильном распределении вещей — продуктов труда, т. е. вопрос об отношении людей между собою по поводу вещей поставлен на коммунистические рельсы, основной задачей является правильное отношение людей к вещам, т. е. подъем производственной культуры.

С этой точки зрения материал неигровой ленты — огромен. Новая эпоха, складывающаяся под знаком машины, выдвигает кинообработку этого материала на первое место.

Производственная лента представляет собой почти беспримесную демонстрацию вещей. На протяжении целых частей не увидишь, что называется, живой души. Человек показывается, как рабочая машина. Каким образом следует снимать этот материал, чтобы он сохранил свое документальное значение? Если при съемке хроники требование — „врасплох“ является целесообразным, обеспечивающим подлинность материала, то по отношению к производственным процессам это же требование очень часто будет самодовлеющим.

Если это требование провести последовательно, то оно практически сделает невозможной работу в области производственной ленты. В фильме „Нефть“ (работа Н. Лебедева и А. Литвинова) имеются кадры: пожар нефтяной вышки, налив нефти в вагоны-цистерны, экспедиция геологов с целью нефтяной разведки и т. п. Вся картина сделана очень внятно и четко. Перечисленные кадры и целый ряд других моментов, абсолютно необходимых для связанной передачи темы, были выполнены по специальному заданию экспедиции. На нефтяных промыслах имеет огромное значение противопожарная охрана. Нужно было показать ее в работе. Это можно было сделать двумя путями: ждать настоящего пожара, т. е. поселиться на промыслах на неопределенное время. Или кому-нибудь из работников экспедиции устроить поджог и, таким образом, заснять настоящий пожар с ответственностью за него в уголовном порядке.

Администрация промыслов устроила для съемки специальный пожар отработавшей нефтяной вышки, который был ликвидирован по всем правилам пожарного искусства. С точки зрения художественной ленты — это инсценировка. В условиях производственной картины — это демонстрация работы пожарных.

По заказу экспедиции были поданы два состава цистерн на двух параллельных путях, которые были наполнены нефтью и на

глазах у зрителя разошлись в разные стороны. Перед отправлением поездов рукава, через которые подавалась нефть в каждый вагон-цистерну, одновременно были подняты. Получился чрезвычайно убедительный и зрительно-интересный кадр. В рамках производственной лейты он имеет не эстетическое, но познавательное значение.

Геологическая разведка была снаряжена, опять-таки, по просьбе кино-экспедиций. В разведку пошли квалифицированные геологи, они были снабжены всем необходимым для работы инструментарием. Зритель видит, как распознаются нефтеносные источники. Однако разведка производилась в уже обследованном ранее месте, и геологи, по сути дела, ничего не искали. Если в художественной фильме от того, что обнаружена нефть, изменяется личная судьба героя, то эта съемка имеет значение инсценировки. В данном случае она является демонстрацией приемов работы геологической разведки.

С такими же положениями мы сталкиваемся и в научной ленте. В фильме „Утомление и борьба с ним“ (работа Генике) нужно было показать причины утомления, методы изучения утомления и способы устранения утомления, т. е. иными словами способы рациональной работы. Здесь демонстрационным материалом были: работающие люди, ученые, изучающие труд, и научные приборы.

На примере работы машинистки в начале, в середине и в конце рабочего дня показано увеличение количества ошибок при переписке текста, обусловленное утомлением. Условия съемки—свет юпитеров, присутствие в комнате, где производился эксперимент, посторонних людей—не могли не отразиться на качестве его результатов. Ученый, под руководством которого делался опыт, нарочито заставлял работать регистрационный аппарат, вообще проявлял более бурную деятельность, чем это требуется в нормальных условиях его исследовательской работы. Если бы заснять ее „врасплох“, то зритель ничего замечательного не увидел бы и не разобрался бы в том, что ему показывают. Отсюда следует, что подготовка демонстрационного материала к съемке, будь то вещи или настоящие люди, является совершенно необходимой и не имеет ничего общего с подготовкой игрового материала—инсценировкой.

Демонстрационный материал неигровой ленты может сниматься в ателье, причем очень широко может быть использован прием условных декораций—макетов. В то время, как в художественной фильме им ставится задача обмануть зрителя и не дать ему почувствовать декорацию, чтобы не спугнуть иллюзорную эмоцию, демонстрационный материал не требует этой маскировки.

В частности, мультипликация представляет собой откровенный вид условной декорации.

Неигровая лента нуждается в хорошо оборудованном ателье со специальным техническим обслуживанием, при помощи которого можно было бы приспособлять к съемке подлинный демонстрационный материал.

III.

В последнее время сценарии игровых фильмов стремятся в большей или меньшей мере использовать реальный демонстрационный материал. Чаще всего это какое-нибудь производство. Постановки таких картин, как „Ухабы“ Роома и „Кружева“ Юткевича наметили новый этап в советской художественной ленте. Теперь уже почти все вновь поступающие, так называемые бытовые сценарии включают в себя показ завода или какого-нибудь производственного процесса.

Этот уклон определился не только под давлением идеологических требований. „Труд искупит вину“—этот лозунг советских исправительных домов, перенесенный в кинематографию в виде показа производства, как будто противопоставляется пресловутому „разложению буржуазии“. В наших условиях техника производства сама по себе является идеологическим моментом.

Однако эта повальная „индустриализация“ художественной картины обусловлена и чисто кинематографическими тенденциями. В свое время о них говорил еще Луи Деллюк: „Локомотив, океанский пароход, аэроплан, железная дорога—точно так же, по самому характеру своей структуры, фотогеничны. Всякий раз, когда на экране бегут кадры „кино-правды“, показывающие нам движение флота или корабля—зритель вскрикивает от восторга. В конце концов наши режиссеры поняли, что это нравится. Сколько нужно еще времени, чтобы они поняли, что это нравится потому, что это „фотогенично“. (Мы приводим слова Деллюка, как практическое указание. Его терминология для нас неприменяема. См. нашу статью „Миф о фотогении“ в № 2—3 „Кино-фронт“ за 1926 г.)

Сдвиг игровой ленты в сторону производственной вызван поисками ярко-зрелищных эффектов. Однако наши режиссеры останавливаются на полдороге, не умея превратить демонстрационный реальный материал в эстетическо-игровую. В лучшем случае показ героя на производстве с драматургической стороны имеет значение как социально-классовая характеристика героя (рабочий такого-то завода, такой-то профессии).

В фильме „Варьете“ весь профессионально-производственный материал цирковой работы последовательно превращен в эстетическо-игровую. Драматические ситуации происходят в конкретных условиях производства (смертельный прыжок с трапеции), обусловлены профессионально-производственными причинами (карьера Босса, выступающего с первоклассным цирковым артистом Артинелли). В наших игровых картинах личная драма развивается при производстве или около производства. Игровая картина через влияние демонстрационного материала достигает чисто-внешней зрелищной занимательности. Смещение двух принципиально-противоположных установок—игровой и демонстрационной—происходит по линии наименьшего сопротивления. От такого кровосмешения терпят урон оба метода. Игровая лента не доводит до конца процесс эстетизации ма-

териала и, по сути дела, только опорачивает этот материал. С другой стороны, работники хроники начинают эстетизировать полноценный демонстрационный материал.

Если из новой картины Роома „Ухабы“ вырезать сюжетные куски, то из остатка можно сделать очень толковую короткометражку „Производство стекла“. В той редакции картины Роома, которую мы видели, производственные куски сюжетно отделимы, но так как каждая часть картины начинается с показа производства, то при таком монтаже эти куски, систематически повторяясь, становятся своеобразным припевом и имеют первостепенное эстетическое значение. Этот производственный рефрен образует собой тот фон, на котором разворачивается судьба героев.

Один товарищ остроумно определил эту картину, назвав ее „культур-фильмом с мелодрамой“. Само собой разумеется, что мелодрама совершенно заигрывает завод, который приобретает значение эстетической виньетки.

Если бы в фильме „Утомление и борьба с ним“ между ученым, производящим опыт, и машинисткой, которая подвергается исследованию, был показан роман, то неигровое, демонстрационное значение материала было бы сведено к нулю. Внимание зрителя было бы сдвинуто с работы регистрационного аппарата на игровые взаимоотношения персонажей. Его можно было бы вновь приковать к регистрационному аппарату, пользуясь игровым методом только новой мотивировкой, находящейся вне работы аппарата. Аппарат должен быть превращен в психологическую деталь, от которой зависят отношения персонажей.

Если ученый, по сценарию, должен быть влюблен и он это задание выполнил хорошо, то при встрече с этим человеком в жизни я ему сказал бы: „Как хорошо вы, Александр Петрович, играли влюбленного!“ т. е. как хорошо вы обманули публику. Если же я встречу его после фильма „Утомление“, то скажу: „Вы очень хорошо показывали, в чем состоит ваша работа!“.

IV.

Мы стоим перед совершенно необследованной проблемой композиции реального демонстрационного материала. До тех пор пока неигровая лента будет скучной, она не получит настоящего признания зрителя и не сделается реальной силой. Вымученные благочестивые похвалы, самое название „культур-фильма“ — ханжеское и пресное — как будто специально направлены к тому, чтобы похоронить неигровую ленту в стороне от большой дороги современной жизни.

Она еще до сих пор является главным содержанием клубного проката и разделяет невеселую судьбу одного из видов плохо поставленной клубной работы. Зритель первых экранов хочет острого и острого, и он проходит равнодушно мимо постной дидактики так называемой культур-фильмы.

Неигровая лента всегда права, ибо, оказывается, наш зритель недостаточно культурен и всяческую пошлость предпочитает высококоротному материалу современной жизни. Хорошее оправдание для тех, которые являются поборниками кинематографического застоя, и слабое утешение для честных работников, которые хотят быть активными революционерами культуры!

Все дело неигровой ленты оказывается в порочном кругу. Ждать, пока зритель культурно созреет и до тех пор откладывать революцию в кинематографии или, наоборот, делать революцию в кинематографии и тем толкать зрителя вверх по культурной лестнице...

Во всех областях нам приходится работать с „данном человеческим материалом“ (Ленин), причем на опыте мы убеждаемся в том, что революционный метод является единственно правильным.

И поэтому нам следует как предпосылку для настоящей деятельности признать правоту зрителя и неправоту неигровой ленты, которая не имеет успеха.

Стоит только отдать себе отчет в напряжении тех сил, при помощи которых обычная художественная кино-драма завоевывает зрителя. Она не брезгает для этого никакими средствами. Из литературы она заимствует мощную пружину сюжета, которая подпирает собой монтажную связь кадров. Она без стеснения проходит учобу у хроники, овладевая приемами работы с материалом. Она втаскивает в себя куски реального материала, если это помогает ей расцветить свое убогое содержание.

И это в то время, как неигровая лента меньше всего заботится о зрителе и думает только о себе, беря, очевидно, за образец плохого оратора или лектора. Если делается научная лента, то зрителю преподносятся такие порции „науки“, которыми он может только подавиться в тесных пределах сеанса. Обычно научный руководитель превалирует над постановщиком, озабоченный только сохранением точности и книжно-логической последовательности. Из того, что научность должна быть во что бы то ни стало сохранена, не следует, что лента должна быть угроблена, как кинематографическая вещь. В том-то и заключается дело, что научный консультант или историк при монтаже хроники является диктатором, который мало хочет считаться с восприятием кино-зрителя. Над сценарием неигровой ленты никто не работает, причем в то время как литератор, поставляющий сюжет для художественной ленты, должен или прибегнуть к помощи техника-сценариста или сам сделаться таким техником, в научной или производственной ленте решающее слово принадлежит научному руководителю, который рассматривается, как готовый сценарист.

Нет никаких руководящих указаний о плане съемки неигровой ленты, о ее композиции, которая представляет собой труднейшую формальную проблему. Попытка Дзиги Вертова поднять неигровую фильму до уровня „боевика“, сделанная им в „Шестой части мира“, хотя и страдает крупнейшими ошибками против метода, но она яв-

ляется героическим усилием выскочить из традиционных рамок плоского, психологически-необязательного предъявления фактов.

Среди многих кинематографистов распространено представление, что неигровая лента не может и не должна ставить своей задачей дать зрителю определенную эмоциональную зарядку. Эмоциональное воздействие считается почему-то свойственным только художественной картине. Как будто бы можно без волнения смотреть на женщин-крестьянок, заставших в бесконечном ожидании поезда у Курского вокзала в годы разрухи („Великий путь“), как будто бы зритель не знает кому сочувствовать, когда он видит белогвардейского генерала, принимающего в Ялте хлеб-соль, или Чапаева с его отрядом, как будто бы из направления этого сочувствия не определяется его истинная классовая сущность!

То, что задумал сделать Вертов в „Шестой части мира“, то, что делала Шуб в „Падении династии Романовых“ и в „Великом пути“, представляет собой публицистику или агитационное ораторское выступление, сделанное на языке кино. Неигровое, вне-эстетическое эмоциональное воздействие есть совершенно реальный факт, доказанный этими картинами.

Почему-то считают, что эмоция, которую вызывает неигровая лента, тем самым превращает картину в явление эстетического порядка.

Это все равно, как говорил Фейербах по другому поводу (о тех, кто приравнивает субъективное ощущение к объективному миру), что „приравнивать поллюцию к деторождению“.

Если в сюжетной художественной картине воздействие на зрителя подчинено определенным драматургическим принципам, то для кино-публицистики мы видим ближайшую аналогию в правилах риторики, в законах ораторской речи. Не случайно в „Шестой части мира“ Вертов взял ораторскую установку.

Оратор, который располагает свои доказательства и примеры в том порядке, который диктуется их возрастающей силой, достигает того, что удерживает интерес и внимание слушателя. Если в игровой ленте одна ситуация (эпизод) обуславливает собой другую и таким образом достигается нарастание действия, то неигровой материал, распадаясь на определенные темы-молекулы, должен достигать повышения их смысловой и зрительной нагрузки.

В картинах, приближающихся по своему характеру к очеркам-обзорам на данную тему, материал лучше всего будет укладываться по диалектическому ряду: тезис, антитезис, синтез.

Если требуется показать изменение какого-нибудь явления во времени, напр. эволюцию техники, то целесообразно применить прием обратной последовательности. Предположим, нам нужно показать эволюцию средств передвижения. Если демонстрировать материал в обычном хронологическом порядке, то зритель может и не досидеть до „наших дней“ — „развязка“ ему известна. Если же начать с наших дней, чем дальше вглубь веков (по сохранившимся моделям или специально реставрированным), тем более неожидан-

ные, как правило, вещи будут открываться перед его глазами. На эту тему можно развернуть грандиозную техническую эпопею, в которой борьба одних средств передвижения с другими, технические мутации (скачки), вызванные изобретением двигателя внутреннего сгорания, и отсюда переход на безрельсовый транспорт (авто) будут создавать особое напряжение интереса.

Конечно, эти соображения предварительные. Нужно больше делать неигровых фильмов, а делая их, сознательно ставить перед собой композиционные проблемы и тогда, с расширением опыта, обозначатся сколько-нибудь устойчивые закономерности.

Я считаю допустимым использовать сложившуюся практику и теорию художественной ленты на правах рабочей гипотезы для того, чтобы установить законы композиции неигрового демонстрационного материала. Нужно учесть этот опыт, чтобы потом его, может быть, отвергнуть, но сейчас бросаться им нечего. Нужно не бояться идти по следам игровой ленты, точно так же как она не боится учиться у неигровой. Если мы точно будем помнить разницу между игровым и демонстрационным материалом, то такая учеба будет критической. Напр. если художественная лента стремится сейчас включить в себя реальный материал для того, чтобы повысить свою зрелищность, то неигровая лента, работая на чистом материале, может пойти по линии отыскания редкого и удивительного факта. Как образец приведу картину „Чанг“ из жизни сиамских джунглей, которую А. В. Луначарский характеризовал, как „кинематографическое чудо“. Любопытно, что картина, по словам т. Луначарского, работала полтора года и делает сейчас в Берлине битковые сборы уже 3 месяца подряд.

Восприятие ленты утомляет; нужно беречь зрителя. В нашей картине „Утомление“ после камерной демонстрации приборов введены кадры бокса. Массаж боксера показан как средство борьбы с утомлением. Но сама оживленная динамика боксерного состязания служит хорошим средством, чтобы разбудить зрителя.

Когда зрителю показан процесс бурения нефти, когда поставлена вышка и сделаны все приготовления для приема новорожденного источника, то забившую нефтяную струю зритель встречает с громадным драматическим напряжением.

Нам нечего быть чистоплюями. Нужно драматизировать материал в пределах неигрового принципа.

Нужно уметь делать ленты на чистом материале, как нужно уметь составлять боевые приказы. Вот выписка из приказа солдатам Северной армии, охранявшим подступы к Ленинграду от 11 февраля 1919 года, № 79, гор. Ямбург.

„Товарищи солдаты, командиры, комиссары.

Прибыв по поручению Совета народных комиссаров на ваш фронт, приветствую всех честных, стойких и мужественных борцов вашей армии!

11-12



2

Приветствую вас от имени солдат южного фронта, которые нанесли смертельный удар красновским бандам и ныне победоносно приближаются к Ростову и Новочеркасску!

Приветствую вас от имени войск украинской армии, которые освободили Харьков, Полтаву, Екатеринослав, Чернигов, Киев, Елисаветград!

Приветствую вас от имени войск восточного фронта, которые, очистив Волгу, принялись за очистку Урала и, после взятия Оренбурга, снова связали советскую Россию с советским Туркестаном!

Приветствую вас от имени войск западного фронта, которые освободили от немецкого белогвардейского ига Латвию, Литву и Белоруссию!

Товарищи! Только на участке вашей армии советская Россия с изумлением наблюдала до последнего времени неудачи. Вместо того, чтобы наступать и освобождать рабочих и крестьян, как подобает революционным войскам, вы до сих пор отступали...

Сухой перечень побед и сопоставление их с единственным поражением, смонтированным так, что волевой вывод ясен без лишних слов.

Патетика дана не фразой, а монтажом фактов.

Таковой путь неигровой фильмы.

Фиксация факта.

О. М. Брик.

Кино — это усовершенствованная фотография. Усовершенствование заключается в том, что при помощи киноаппарата можно снимать предметы не только в неподвижном состоянии, но и в движущемся. Этим техническим усовершенствованием и определяются все дальнейшие возможности кинематографии.

Если бы в нашей культуре действовали бы только силы, заинтересованные в техническом усовершенствовании наших орудий производства, то кинематография и развивалась бы по пути все дальнейшего развития этой возможности, возможности снимать движущиеся предметы. Но так как помимо прогрессивных сил, заинтересованных в обогащении наших культурных возможностей в жизни, действуют еще силы совершенно иного порядка — политические, коммерческие и другие, то ход кинематографии значительно отклонился от своего естественного пути. Изобретение кино-аппарата было немедленно использовано, как способ изготовления развлекательных зрелищ, хорошо оплачиваемых и выгодных благодаря дешевизне изготовления и большого интереса, вызываемого к ним со стороны публики. В начале кино-аппарат заснял самые элементарные вещи, как-то: бегущую лошадь, движущегося человека и это было достаточно, чтобы вызвать у зрителей повышенный интерес к передаче таких неожиданных на экране фактов. Но вскоре эта непосредственная радость от возможности видеть движущиеся

предметы на экране прошла, и потребовались более внушительные зрелища. Способ их изготовления оказался чрезвычайно простым. Достаточно было разыграть в натуре какое-либо театральное действие, заснять его и передать на экран, и зрелище было готово. Кино-аппарат был использован как простой передатчик инсценированного действия. Разница между обычным театральным представлением и кино-сеансом заключалась в том, что театральное зрелище по соображениям пространственным было доступно очень небольшому количеству зрителей, в то время как при помощи фильмы это же зрелище может стать доступным огромному количеству зрителей. Устроителям такого рода кино-зрелищ было, разумеется, совершенно безразлично, что при переводе реального театрального действия на экран произошел перевод из трехмерного пространства в двумерное, что исключение речи, красок коренным образом разрушило всю структуру передаваемого объекта. Важно было, что публика на это шла и с удовольствием воспринимала эту извращенную копию, благодаря ее дешевизне. Только расчетом на публику, которая никак не отличает оригинала от копии, которой качество объекта глубоко безразлично, можно объяснить успех этих, так называемых, художественных фильмов.

Впоследствии, когда вкус в кинематографии стал развиваться, когда нелепость простой передачи бутафорских инсценировок стала очевидна, к фильму стали предъявлять несколько иные требования. Постепенно стали очищать фильмы от целого ряда театральных моментов, нелепость которых на экране слишком была заметна; стали указывать на необходимость более широкого использования действительной природы, на необходимость свести до минимума бутафорское оборудование. Появилось выражение „фотогеничность“. Это означало, что кино-аппарат переставал быть простым передатчиком безразличных объектов, а стал предъявлять свои требования, стал выбирать объект, указывая, что одни объекты передаются им хорошо, а другие в передаче не удаются. Это был, конечно, большой шаг вперед. Внимание кино-работников перекинулось от природы к аппарату, началось изучение этого аппарата и его возможностей. Оказалось, что есть вещи, передача которых требует каких-то дополнительных приспособлений, что голым аппаратом их не взять, и вся изобретательность кино-работников стала направляться на выдумывание этих дополнительных приспособлений, необходимых для создания фотогеничной природы. Появилась ателье. Ателье — это место, где искусственным способом приготавливают фотогеничную природу: начиная от целой системы осветительных аппаратов и кончая сложными постройками, при помощи которых можно искусственно изготовить все, вплоть до землетрясения и морских боев — все в ателье служит одной цели: искусственно сделать то, чего аппарат не в состоянии сделать в живой реальности. Таким образом несовершенством кино-аппарата повлекли за собой не работу над его усовершенствованием, а заставили изготовителей кино-лент начать с другого конца — с искусственного изменения подлежащей засъемке природы.

Но, как сказано, вся эта линия развития кинематографии исходит из той первоначальной целевой установки, что нужно дать зрителям занимательную картину и, конечно, совершенно безразлично, какими путями эта занимательность достигается. Важно, чтобы в результате на экране появилось занимательное зрелище и совершенно безразлично, инсценировано ли это зрелище в ателье или заснято оно в натуре. А конечно, гораздо легче изготовить такого рода зрелище искусственным способом, чем гоняться за ним с неусовершенствованным кино-аппаратом по реальной жизни. Но если мы отвлечемся от этой целевой установки и вернемся к первоначальному смыслу изобретения кино-аппарата, то мы увидим, что та линия, по которой пошло развитие кинематографии, не только не способствует развитию кино-аппарата и его возможностей, а наоборот, радикально его тормозит. В самом деле, если можно, не усовершенствуя кино-аппарат, добиться развлекательных зрелищными способами, то зачем тратить энергию на техническую изобретательность. Человеческая мысль работает только над тем, что вызвано необходимостью; впустую она работать не будет.

Но есть, все таки, необходимость и иного порядка, чем изготовление развлекательных зрелищ — это необходимость фиксации реальных событий. Правда, эта необходимость не столько распространена, как потребность в развлекательных зрелищах, и гораздо меньше группы лиц в ней заинтересованы, но все таки, такая необходимость есть. Мало того, события реальной жизни в наше время настолько значительны, что художественной кинематографии становится все труднее выдумывать такие зрелища, которые могли бы пережить занимательность реальных событий. И не только у нас в Советской России, но и за границей этот упадок зрелищного эффекта художественных фильмов начинает ощущаться. Конечно, есть еще способы поднять активность художественного зрелища, есть еще возможности, неиспользованные художественной кинематографией, но любопытно, что эти вспомогательные средства главным образом берутся из запаса реальных фактов; интересной начинает становиться та картина, в которой меньше выдумки и больше показа реальных фактов. Показателем в этом отношении успех фильма «НАНУК», содержание которой сводится к показу жизни эскимосской семьи. Выдуманного в этой картине нет ничего, есть только удачная догадка заснять этот экзотический быт.

Таким образом, благодаря целому ряду причин зрелищный интерес начинает постепенно сближаться с интересом увидеть реальные вещи. Вместо специально выдуманных фактов от кинематографии начинают требовать съемки интересных, но действительных фактов. А это обстоятельство ставит вопрос о возможности дальнейшей работы в ателье.

Если до сих пор было безразлично, какими способами достичь зрелищного эффекта, если публика не интересовалась реальностью показываемых ей фактов, то теперь положение меняется. Публика, постепенно приучаясь требовать реальности, будет подозрительно

относиться ко всякой бутафории, ко всякой мистификации, ко всякой подделке реального факта, а следовательно искусственная натура в ателье уже не сможет заменить натуре реальную, а следовательно и все те вспомогательные средства, которые были пущены в ход для того, чтобы помочь кино-аппарату произвести съемку, должны отпасть. И заново встает вопрос, как усовершенствовать кино-аппарат так, чтобы он мог заснять максимальное количество объектов. Вопрос о техническом прогрессе кинематографии теснейшим образом связан с вопросом о заснятии реальной действительности. И все те, которые ратуют за эту сторону кинематографии, за фиксацию реальных фактов, против увлечения художественной фильмой — ратуют за этот технический прогресс.

В каждой картине, будь она художественная или научная, всегда можно различить двоякого рода материал. С одной стороны в основе картины лежит показ каких-либо реальных предметов или происшествий; с другой — к этому показу добавлена некоторая доля искусственной инсценировки. Соотношения этих частей в разных картинах разные, в зависимости от того, какую цель преследует картина. Есть, например, этнографические или географические картины, цель которых показать особенность той или другой местности, того или иного народа. Ясно, что основным материалом такой картины будет показ реально существующих предметов и людей.

Однако и такие картины не обходятся без некоторой доли инсценировки. Обычно о таких картинах пишут: «Нам показана величественная природа Гималайских гор или Индийских джунгли, причем на фоне этой природы происходит небольшое романтическое приключение». Ясно, что это небольшое романтическое приключение добавлено исключительно для того, чтобы несколько разнообразить монотонность пейзажных или этнографических кадров. Самостоятельного значения эта сюжетная интрига не имеет.

Но бывают отзывы о картинах такого рода: «Перед нами разворачивается захватывающая драма с таким-то сюжетом и все это происходит на фоне тропического пейзажа или среди живописной экзотики восточных или каких-нибудь иных народностей». Здесь сюжетная интрига стоит на первом плане, в ней интерес картины, но в то же самое время к этой интриге добавлен еще географический или этнографический фон, окрашивающий всю интригу, всю картину в определенный колорит. Казалось бы, что обе упомянутые картины коренным образом друг от друга отличаются, на самом деле разница только в удельном весе отдельных частей: инсценировки и показа. Может легко случиться, что зрители как раз в первой картине сосредоточат свое внимание на второстепенной интриге, а во второй картине заинтересуются этнографическим и географическим фонами. Безусловно, в современной кинематографии происходит борьба этих двух элементов. И если до сих пор на первом плане стояла инсценированная интрига, то теперь интерес начинает все больше и больше переходить на сторону реального

показа. Объясняется это тем, что количество сюжетных схем крайне ограничено и в результате у кинозрителя, часто посещающего кино, откладываются в сознании несколько сюжетных штампов, повторение которых он и видит в каждой новой фильме. Естественно, что интерес к этим сюжетным штампам нейтрализуется и никакой заинтересованности вызвать уже не может. Это явление отмечается не только в кинематографии, но и в смежных литературно-художественных областях.

Так, безусловно, в беллетристике последнего времени замечается отход от сюжетной прозы и переход к так называемой бессюжетной.

Различие заключается в том, что при сюжетной прозе весь интерес произведения сосредоточен на развитии драматической интриги, чаще всего психологической коллизии и только, как второй план, как фон выступают местные бытовые детали. В бессюжетной прозе интриги уже нет или почти нет и служит она только связью для соединения отдельных наблюдений, анекдотов, мыслей в одно литературное целое.

Жанр мемуаров, биографий, воспоминаний, дневников становится господствующим в современной литературе и решительно вытесняет жанр больших романов и повестей, доминировавших до сих пор в литературе.

Аналогичное явление наблюдается и в драматургии. Вместо пьес, развертывающих психологические коллизии, вместо сюжетно построенных драм на сцене все чаще и чаще появляются инсценировки, носящие характер обозрений. Вместо единства действия, единства интриги мы имеем последовательность отдельных сценок часто почти не связанных друг с другом. Центральные герои превращаются в обозревателей, связывающих эти отдельные сценки, и не на них сосредоточивается интерес зрителя. Чем объясняется такого рода общее не одному только кино разложение сюжетной схемы? Объясняется оно растущим интересом к отдельным фактам, к отдельным деталям, которые в совокупности своей создают нужное единство. Всякое сюжетное построение непременно насыщает материал, выбирая из него только то, что может служить развитию сюжета, и выбранное еще искажает в тех еще целях. Путем такого отбора, и такого искажения создается сюжетное единство, то, что принято называть ценностью вещи. И эта цельность достигается путем подавления индивидуальных свойств взятого в обработку материала. При повышенном интересе к этому материалу непременно должна ослабнуть сила сюжетной обработки. Люди не позволяют сюжету калечить реальный материал, требуют, чтобы реальный материал был им подан в своем первоначальном виде. Особенно заметен этот процесс там, где сюжет имеет дело с фактическим материалом.

Если раньше никто не обижался искаженному изображению, например, исторических личностей, то теперь всякое такое искажение чувствительно ощущается зрителем или читателем. Раньше с Наполеонами, с Петрами Великими и прочими героями можно

было делать что угодно, втискивать их в любую сюжетную интригу, теперь этого делать нельзя, потому что, с одной стороны, люди кое-что узнали об этих героях, а с другой — пропал интерес к художественной обработке этих весьма интересных биографий.

Есть, конечно, и сейчас изрядная группа лиц, утверждающих свое право на художественную обработку реальных фактов. Основным аргумент этих людей заключается в том, что сумма фактов сама по себе не может дать синтетического целого, что требуется творческая воля художника для того, чтобы связать эти факты в единое произведение. Поэтому отмеченный процесс разложения сюжетной схемы рассматривается ими, как временный упадок художественного творчества, как неумение современных художников справиться с находящимся в его распоряжении материалом. Им кажется, что современность отличается от предшествующих форм художественного творчества только тем, что появился какой-то новый материал так же, как и прежний подлежащий сюжетной обработке, и что только неожиданность этого материала, непривычка к нему мешает современным художникам делать из него художественное произведение. Они расценивают сегодняшнее положение вещей только с точки зрения новизны материала, полагая, что метод его обработки должен остаться таким же, каким он был до сих пор.

Это ошибка.

Дело в том, что приток нового материала наблюдался всегда, а не только теперь, и сюжетные схемы всегда легко с этим материалом справлялись, а если и не справлялись, то откидывали, как непригодный и никто на это не сетовал, никто на это не негодовал. Между потребителем и реальным материалом стоял художник, и потребитель непосредственного отношения к материалу не имел. Художник преподносил ему готовые вещи и потребитель ничего другого от него и не требовал. Единственное требование заключалось в некотором обновлении сюжетных схем или повествовательного фона, но самая система изготовления художественных вещей неудовольствия не вызвала. Потребитель хотел иметь художественную вещь и предоставлял художнику полную свободу искать материал и обрабатывать этот материал, как ему вздумается. Потребитель не расшифровывал художественную вещь на материал, не сличал готовую вещь с сырьем, не интересовался, насколько полно дан этот материал и насколько он обезличен.

В наши дни положение решительно изменилось. У культурного потребителя переменялась установка. Его не столько интересует художественность произведения, сколько ее доброкачественность. А доброкачественность эта определяется степенью верности передачи материала. Современному потребителю не безразличен способ обработки материала. Современный потребитель рассматривает художественное произведение не как ценность, а как способ, как метод передачи реального материала. Если прежде на первом плане стояло художественное произведение, а материал был для него только необходимым сырьем, то сейчас отношения радикально из-

менились: На первом плане стоит материал, а художественное произведение есть только один из возможных способов его конкретизации, и как оказалось, способ далеко не совершенный. Прежде всякое искажение, всякий тенденциозный отбор материала рассматривался как необходимое условие художественного творчества, как плюс. Теперь именно это искажение, этот тенденциозный отбор рассматривается, как недостаток метода, как минус. Вот почему люди предпочитают иметь слабо связанные реальные факты во всей их реальности, чем иметь дело с хорошо слаженным сюжетным построением, в которое эти факты втиснуты, как в „Прокрустово ложе“.

Возвращаясь к кинематографии, нужно отметить, что удельный вес показа в картинах начинает расти за счет инсценировки. Есть даже попытки создать целые фильмы на одном показе и попытки эти имели большой успех.

Задача дня заключается, таким образом, в том, чтобы во первых — выбросить из обихода уже непригодные сюжетные схемы, не могущие сейчас удовлетворить культурным запросам зрителя, во вторых — накопить возможно большее количество реальных фактов и подробностей и в третьих — найти новый бессюжетный метод связывания отдельных фактов и подробностей в одно зрелищное целое.

Повторяю, эта задача не чисто кинематографическая, она более общая и стоит везде, где приходится иметь дело с передачей и фиксацией реальных фактов живой действительности. Это — борьба факта против творческой выдумки, это — борьба реальной действительности против художественной схемы, искажающей и деформирующей эту реальную действительность.

Леф и кино.

Стенограмма совещания.

Присутствуют: О. Брик, В. Жемчужный, А. Лавинский, М. Мачаварьяни, П. Незнамов, В. Перцов, С. Третьяков, Э. Шуб, В. Шкловский, Л. Эсакиа и др.

Третьяков

Ни в одной другой области не работает Леф так интенсивно, как в кинематографии. Но за последнее время приходится встречаться с упреком, что слова Лефа не совпадают с его делами, что теории Лефа могут разниться на 180° от работы того Лефа, который находится в самом производстве. Это — первый вопрос, который нужно определить.

Мы должны сказать, от чего мы в своей работе отрешиваемся, что считаем случайным и что считаем нужным аргументировать и словом и делом. Общая линия у нас есть, но в силу большой производственной загруженности она довольно мало проявлена. Ее надо обнажить.

Второй вопрос — основная проблема сегодняшнего кино — спор об игровой и неигровой фильме. Тут надо проделать теоретический разбор, выяснить, в чем основа различия и противопоставления. Может быть само противопоставление игровой неигровой просто неудачная формулировка. Были попытки выяснить степень игрового элемента на разных стадиях кинопроизводства. Игровой элемент — произвольность может быть со стороны режиссера, сценариста, актера и эта произвольность определяет степень „игровости“ данной ленты.

Дальше пойдут все прочие вопросы, т. е. критика требований кино-организаций, поддержка левовцами той или иной тенденции и т. п.

Предлагаю разбить обсуждение на эти три момента:

1) анализ игровой — неигровой, 2) культурная линия современного кино, 3) левовская тактика в советском кинопроизводстве.

Я никогда не считал, что Леф должен быть обязательно занят только хроникальными фильмами. Я считаю это несколько односторонним. Для меня всегда было совершенно оправдано то, что на обложке Лефа находятся две фамилии — Эйзенштейн и Вертова. Эти люди, работающие с одной и той же установкой, но двумя разными методами. Эйзенштейн — перевес агитационного момента при служебном положении демонстрируемого материала. Вертов — перевес момента информационного, где важнее сам материал.

Вряд ли работа Вертова есть чистая хроника. Чистая хроника — монтаж фактов только в плане их злободневности и социальной весомости. А когда факт берется как кирпич для постройки иного типа — чистый хроникализм исчезает. Все дело в монтаже.

Является ли работа Вертова игровой или неигровой — это, по моему, вопрос о большей или меньшей дефальсификации материала, из которого строится фильм. Момент произвола в любой фильме. „Тракторка“ материала есть уже его одностороннее использование. Я назову фильму „Великий путь“. Фильма игровая, но играет одно лицо — Эсфирь Ильинишна Шуб. Ее произвол — художественный, ее подбор материала чисто эстетический, направленный на то, чтобы путем чередования монтажных аттракционов добиться определенного эмоционального заряда в аудитории. Но Шуб имеет дело с материалом более культурным, потому что он менее фальсифицирован.

Не так глупо замечание зрителя, который, просмотрев фильму Шуб „Падение династии Романовых“, с сочувствием сказал: — „жаль, есть места пустые — инсценировали бы и вставили сюда что нужно“.

Этому человеку была не дорога подлинность материала, но он ценит ту зарядку, которую ему давала фильму, и во имя этой зарядки требовал затычки пустых мест не подлинным материалом.

У нас до сих пор жива установка на аттракцион, на действие, которое производит фильму на зрителя. Есть разные виды мате-

риалов. Материал эротической фильма действует на любого зрителя, как бы некультурен он ни был. А если надо работать материалом чисто историческим, то здесь культурные знания аудитории еще недостаточны. Сексуализировать аудиторию с экрана поцелуями и голозой нетрудно. Это дело тысячелетиями доведено до тончайшей техники. Любовная игра еще в древних индусских поэмах разработана до деталей. Там обсужден и зарегистрирован каждый жест, каждый способ прильнуть друг к другу и как обниматься и где и когда.

Но нам интересно добиться эмоционализации, возбуждения людей материалом реальной действительности, наиболее культурным, наименее фальсифицированным. Этого сейчас нет.

Сейчас говорят, что трудно было монтировать фильм „Великий путь“, потому что люди десять лет тому назад не знали, что надо снимать. Но скажем, если мы выиграем нашу борьбу за хронику, то уверены ли вы, что через десять лет люди будут счастливее, получив наши фильмотеки?

Может быть и десять лет тому назад люди считали, что они идеально снимают. Если мы сейчас будем снимать так, как нам кажется лучше, может оказаться, что мы сняли не то, в плане чего будет трактовать действительность. Может быть через десять лет расширение капиларов на щеке наркома во время речи будет очень важно, а мы этого не снимали.

Десять лет тому назад оператор снимал процессию с уровня груди, не ожидая, что это будет нулевым материалом, пригодным в очень малой степени.

Я думаю, чтоб отделить игровую от неигровой (терминология произвольная), нужно иметь ввиду градацию фальсификации элементов, из которых складывается фильма. Фальсификацией я называю произвольное искажение, смещение подлинных элементов. Такое искажение мы найдем, впервых — в материале (что снимать? — отборка из всей массы наличного того, что нам нужно), вовторых — искажение материала точкой съемки и выбором освещения, и, втретьих — режиссерским монтажем.

По степени искаженности материал распадается на три основные группы. Первая — **флагрантный материал**, вторая — **инсценированный** и третий — **игровой**. **Флагрантный** — схваченный на месте преступления. Это вертовская — „Жизнь врасплох“. В нем искажения минимальны.

Но тем не менее и в флагрантности имеется своя градация искажений. Можно снимать объект так, что он не подозревает, что его снимают.

Я говорил Шуб, можно было бы вмуровать на улицах в стены аппараты, чтобы они могли снимать проходящих мимо. Это были бы типичные съемки без произвола в точке съемки.

Но когда снимает оператор, это всегда индивидуально. Хорошо, если оператор будет исходить из какой-нибудь предпосылки — типичного освещения, мотивированной резкости снимка, заранее

рассчитанного отношения между группами и т. п. Сейчас пора вести борьбу с произвольной точкой, которой пользуются операторы.

Почему они пляшут вокруг предмета? Они говорят: так мы показываем вещь со всех сторон. Но идите разберитесь, где точка нужна для полноты показа, а где для всестороннего любования произвольно эстетического порядка.

Следовательно, первая группа — это флагрантный материал, наиболее объективный. Вторая степень — более подмоченный флагрант, когда замеченный объектив влияет на поведение снимаемых людей. Он видит, как вы крутите ручку и начинает делать какие-то неестественные движения. Он искажается, он преподносит себя как икону, а не так, как вы хотели бы его видеть. Третья степень — мы снимаем флагрант, но оперируем освещением. Скажем, снимаем сванскую семью в естественной обстановке в абсолютно темной комнате, — пещере, но мы зажигаем свет в разных углах и меняем освещение.

Вторую группу материала я назову инсценировочной. Я поясню это примером с дровосеком.

Я снимаю дровосека не во время его работы. Я привожу его к дереву, выбранному мною, и говорю: — „рубите это дерево“, а затем снимаю. Его работа совершается по заказу, но я пускаю в ход его производственные навыки, получая поэтому искажение довольно небольшое.

Сюда относится работа с натурщиком. Его берут как материал, совпадающий по своим материальным качествам, привычкам и автоматизированным движениям с той фигурой, которую надо получить на экране.

Так работает Эйзенштейн. Он подбирает людей, подходящих лицом, комплекцией, походкой. Конечно, установка на игру и здесь несомненна, но она меньше чем у актера. Актерский „произвол“ здесь заменен верностью действия правильно найденного рефлекса.

Снимаются специальные люди, передающие только условные впечатления о том, что желательно получать на пленке.

Например, Кузнецов, играя Николая II в „Солистке его величества“, не перестает быть Кузнецовым.

Можно для роли дровосека пригласить человека с биржи, который будет делать вид, что рубит дерево. Тут мы имеем предел искажения, потому что искажение заложено не только в типе человека, но искажение он вносит и сам тем актом, который называется актерской игрой.

Нужно бороться за материал, наиболее дефальсифицированный по этой градации.

Задача „неигровиков“ притти к флагранту, материалу захваченному врасплох. Для нас важно установить предел практически возможный и диктуемый сегодняшним социальным заказом, предел, до которого мы идем в нашей конкретной сегодняшней работе. Поэтому устанавливая программу-максимум, мы скажем: подавайте нам „кино-глаз“, „жизнь врасплох“ и т. д.

Но поскольку у нас есть требование возбуждения эмоционального, постольку мы работаем методом монтажа аттракционов, постольку у нас должны быть руки развязаны для воздействия на зрителя, нам придется брать и другой вид материала, может быть придется отстаивать и инсценировочный материал, т. е. работать методами Эйзенштейна.

Теперь два слова об обезличенном материале.

Для хроники важно знать, что на экране показан такой-то человек, тогда-то в таком-то месте, делающий то-то. Если эта „именованность“ кадра исчезает, то вещь обобщается, и мы рассматриваем ее как типовую, обезличенную.

Пример: бурлаки тянут баржу. Обычные цветовые соотношения бурлака, лямки и баржи — серы. Оператор ждет, и когда мелькнет луч, он хватается момент и снимает эффектный кадр, но не говорит, что это бурлаки в момент эффектного освещения. Зритель получает представление о бурлаке не по типическому случаю, а по исключительному.

Наконец, режиссура. Есть режиссер-съемщик, отыскиватель типичного кадра и освещения, не насилующий материал.

Другой тип режиссера — игровик, который является единственным господином и интерпретатором материала. Почему он толкует явления по своему произволу? Обычно, его утверждения опираются на интуицию. Вы редко встретите режиссера, который одновременно является и ученым, и публицистом. Чаще всего режиссер говорит: „так мне казалось, так я чувствую“. Он оценивает картину с точки зрительского вкусового подхода, которое характерно для него самого.

Таким образом, мне представляется, что казавшаяся чрезвычайно резкой демаркация между „игровой“ и „неигровой“ является очень относительной.

Вопрос о том, „игровая“ или „неигровая“, — это вопрос предпочтения факта — выдумке, злободневья — прошлости.

Туда, где берут неплохой, подчас, материал, и стряпают из него экзотику, сантимерт, оперу — с особой силой должен обрушиться наш удар.

Ханжонковщина и как эпигонство ее — Протазановщина и Гардиновщина — наиболее яркие представители той игровой, к которой мы враждебны непримиримо.

Шкловский

Дело в том, что бывают чрезвычайно бесполезные умные люди и чрезвычайно полезные ошибки. Когда я говорю с хроникалистами, я знаю, что разбить их довольно просто. Но ошибки, которые они делают, художественно чрезвычайно полезны и полезны кинематографически.

Это ошибки, ведущие к изобретению.

Я считаю, что разделение кинематографии на игровую и неигровую, конечно, элементарно.

Нечего подчеркивать какую-то нам непонятную вещь, потому что материал всегда у нас умный, и если мы не сумеем анализировать какие-то различия, то, значит, мы плохо анализируем, но вовсе не значит, что материал неправ.

Вы говорите, что вот игровая фильма — это Кулешов и Эйзенштейн, а неигровая Шуб и Дзига Вертов. Они сидели все в одной компании, и на игровой Шуб училась монтажу, а игровой режиссер учился монтировать хронику.

Но — это вопрос чрезвычайно старый. Еще Гёте сказал: „Вы, сидя прямо против дерева, срисовываете его самым тщательным образом, а что попало от этого дерева на бумагу?“

Если вы возьмете аппарат, получится то же самое.

Тут по закону физики очень трудно решить: нужно ли иметь неподвижную точку и бегать ли хроникеру вокруг игрового актера, или актеру вокруг неигрового оператора.

Тут с самого начала идет вопрос о самом моменте установки, в ней есть момент игровой. Когда Островский хотел передать диалект, он вместо этого давал фонетическую транскрипцию слов литературного языка.

Самое обращение внимания не на орфографию, а на произношение дает определенное представление.

Лучшее место в картине Шуб, когда снимают Дыбенко. Он не умеет сниматься на аппарат, он то улыбается, то принимает геройское лицо.

И эта игра с кинематографом есть совершенно гениальное место этой прекрасной ленты.

Если говорить о неигровой и игровой ленте, то я скажу, видел я как снимаются ответственные. Их можно сейчас же записать в Рабис.

Как только начинает снимать аппарат, они уже двигаются в кадр и уже пришли и стоят, разговаривают друг с другом.

Поэтому самое деление неправильно, потому что создает правило вообще.

То, что делает Шуб и собирается делать Дзига Вертов, имеет громадное количество аналогий в литературе.

Например: Лев Толстой — почти целиком неигровой писатель, потому что берет по 3-4 страницы исторического материала и достаточно одно слово изменить, как это превращается в литературу. Страница Михайловского от одного упоминания о „темно-лиловом цвете“ превращается в страницу Льва Толстого.

Брик дал мне карикатуру на Достоевского, где тот пишет: „У вас еще нет моей последней главы „Преступления и наказания“, так возьмите судебное дело, вставьте вместо имени обвиняемого имя Раскольникова, потому, что я не успел написать“.

Не нужно преувеличивать игровую сторону в искусстве. Самый факт игровой в искусстве установлен, но искусство периодически переживает установку на материал.

И тут ошибающиеся хроникалисты были правы в этом отноше-

нии и правы сейчас, что они правильно выдвигают материал. Получается приоритет материала. На сегодня.

Поэтому я считаю, что при всей сложности и болезненности вопроса об игровой и неигровой ленте вопрос идет не о том, кто как увидит и выявит, а как выяснить степень полезности и углубленности.

У Лефа есть задача, которая более широка, чем вопрос об игровой и неигровой ленте. Это — вопрос о приоритете материала.

Любопытно, что сейчас Рабис разослал нам план договора писательского, где между прочим имеется любопытная вещь. Они определяют, сколько часов нужно писать сценарий.

И решили: 75 часов и почасно платится.

А у Карла Маркса написано, что все можно перевести на часы, кроме литературной работы.

Это давно написанная книга, но, конечно, основанная на материале.

Но Рабис даже не думает об этом.

Возьмем формулу о сборе материала. Совершенно дикое представление, что сначала есть фабула, а потом эту фабулу развивают материалом. Наше представление, — что человек прежде всего исследует материал, а потом начинается вопрос о том, как этот материал оформить.

Причем бывает фабульно и нефабульно представленный материал. Нефабульные картины — все же картины сюжетные.

Мы говорим о сложных вещах, а когда добираемся до фабрики, то туда нужно грамматику приносить.

Я работал в следующих учреждениях: Совкино, позже ВУФКУ, работаю в „Руси“, и я не видел ни в одном из этих учреждений энциклопедического словаря.

Мы отправляем экспедиции на фу-фу.

Мы посылаем в Сванетию, посылаем снимать Оренбургские степи и не знаем, что нас там ждет. У нас был замечательный случай, когда люди ехали за 900 верст в Сибирь, а там оказалась „Клязьма“.

Кинематография прежде всего безграмотна.

Она нагло безграмотна.

И в кинематографии совершенно просто получить 200 000 на постановку, но 5 червонцев на книги для фабричной библиотеки совершенно невозможно.

Шла картина, собранная из фильмотеки. Идет остров Ява. Случайно позвали меня. Появляются дикари с проткнутым носом. Я говорю Шведчикову: „Ведь на Яве 50 млн. жителей и там сейчас было большое восстание. Смешно показывать людей с проткнутым носом“. Он не поверил. Я принес словарь и показал. По старому счету там было 35 млн., а теперь должно быть 56. Я говорю: „Если вас пошлют на Яву, вам придется взять с собой специалиста, потому что вы не хотите научиться читать энциклопедический словарь“.

Кинематография безграмотна относительно материала.

Она вообще не знает, где что лежит. Это цирковая лошадь, которая бежит всегда по кругу.

У Зоценки есть прекрасный рассказ про музыканта на треугольнике.

Ему приснилось, что треугольник оторвался, взобрался на колокольню и стал бить в набат.

Что я предлагаю практически? Прежде всего — вместо деления на ленты хроникальные и игровые — ленты фабульные и нефабульные.

Есть такой человек Брагин, который говорит, чтобы снимали хлеб, а сам начинает сюда вкатывать любовь. Только что разговор шел о ржи, теперь ее отправляют в Лондон. Надо и эту парочку отправить тоже в Лондон.

Ничего и не получается.

Салтыков-Щедрин говорил, что в рамки семейного романа можно вставить только семейные случаи. Мы имеем советский ампир, реставрационные формы, вот главное несчастье. Когда форма применена неверно, но существует много десятков лет, она становится универсальной.

И непременно всюду хотят вложить любовный сюжет.

Также получается со Стенькой Разиным. Он был на Дону, в Москве, в Астрахани, Персии и опять в Москве, и я должен всюду за ним женщину таскать. Это так глупо, так никому не нужно.

Несчастье и ошибка наша не только в том, что не различаем игровую и неигровую ленту, а в том, что мы, находясь в организации, не всегда умеем отстоять материал и что начинаем работу с никаким, с художественной точки зрения, материалом.

Вот эта — наша настоящая ошибка.

Я утверждаю, что может быть лефовская историческая лента, если она будет принципиальна.

У Шуб под руками есть фильмотека. По этой фильмотеке можно сделать еще три ленты. Мне, например, пришлось столкнуться с тем, что мусульманство может распространяться только до полярного круга, потому что есть у них праздники, когда человек не должен есть от захода до восхода солнца. За полярным кругом, где по несколько месяцев солнце не показывается, человек должен будет перейти в другую религию или умирать.

Шуб подбирала детали с 1893 года. Но, если бы мне понадобился Стенька Разин, я не мог бы взять фильмотеку. Получается мусульманская история. Это не принципиально.

Возьмите нашу кинематографию — худшей администрации, чем у нас есть, придумать нельзя. Абсолютно никакой культуры. Это самая плохая администрация в мире. Кроме того, она удобосменяема, она досиживает года, и все время не удается сдать лент тому, кто ее заказал.

Затем, безграмотность режиссера, нет актера или есть плохой.

А в результате — хороший кинематограф.

Получается любопытная вещь. Советская кинематография держится партийным заданием.

И Главрепертком советской кинематографии — самое культурное учреждение.

Т. е. культурная лента, отвечающая заданиям Главреперткома, была бы лефовской.

Затем есть еще один вопрос.

Я предлагаю включить вопрос о Кино-печати и Кино-газете. Учреждение, которое пожирает все новые организации и неизвестно для чего. Они издают монографии о Гарри Пиле, потом о Дугласе Фербенксе, и все это бесстыжая бессмыслица. Совершенно безграмотное руководство и содержание как на обложке, так и внутри.

Шуб

Весь вопрос в том, что нужно нам сейчас снимать. Как только это станет для нас ясно, то будет неважна терминология — игровая или неигровая. Важно, что мы Леф.

Мы думаем, что в нашу эпоху можно снимать только хронику и таким образом сохранит нашу эпоху для будущего поколения, только это. Это значит, что мы хотим снимать сегодняшний день, сегодняшних людей, сегодняшние события. Будет ли Рыков или Ленин плохо или хорошо играть перед аппаратом и будет ли это момент игры, нас это совершенно не беспокоит. Нам важно, чтобы аппарат заснял и Ленина, и Дыбенко, если даже они не умеют демонстрировать себя перед аппаратом, потому что этот момент, наиболее их характеризующий.

И почему Дыбенко доходит до вас не абстрактно? Потому что это он сам, а не человек, который изображает Дыбенко. И нас не беспокоит, что момент игровой здесь есть.

Поэтому мы настаиваем, чтобы вы не убивали этот термин, эту неигровую кинематографию. Давайте будем говорить о неигровой кинематографии. Пусть будут там моменты и игровые. Но какая разница, когда вы смотрите замечательную игровую картину, которая была снята три года тому назад? Вы не можете ее смотреть, она становится просто непереваримой. А когда вы смотрите неигровую ленту, вы смотрите ее, и это доходит, и это интересно, потому что это кусочки подлинной ушедшей жизни. Какие-то элементы там были.

Но все дело в технике.

Когда у вас будет хорошая осветительная аппаратура, когда будут технические возможности хорошо обставить съемку, тогда элемент игры будет отпадать.

Сейчас бороться приходится уже не за то, чтобы снимать хронику. На всех перекрестках, во всех газетах пишут, что хроника нужна. За хронику уже агитировать нечего, наша работа агитирует лучше всяких статей. Сейчас важно бороться за возможность работать качественно хорошо. Мы накапливаем материал, мастерство приобретаем с годами.

Почему вы думаете, что мы не хотим делать эмоционально воздействующие фильмы? Все дело в материале, в том, с каким материалом мы хотим работать.

Разве мы отрицаем элемент мастерства? Мы не отрицаем. Мы убеждены, что с большим мастерством, на неигровом материале можно сделать фильм, которая покроем любую художественную ленту. Все дело в установке и методе работы. Об этом нужно говорить.

Перцов

Существовала терминология и существует по сегодняшний день — игровая и неигровая лента. Эта терминология практически оказывается совершенно удовлетворительной. Она была удовлетворительной и для публики, ибо это давало ей очень ясное представление о том, что ей будет показано. Это было удовлетворительно и для производства, ибо производство это совершенно точно и разделено на два сектора. Для всех слоев населения эта терминология, этот дуализм был вполне приемлем, как основная суть вопроса. Почему же теперь выдвигается задача уточнить эту терминологию и заменить другой? Из каких соображений это делается? Если тут причины тактического порядка, то нужно в этом отдать себе отчет.

По самому смыслу съемки хроники она не касается огромной сферы явлений. Тут прежде всего личная судьба человека, как говорит Шкловский, то, что называется бытом. Мы не можем снимать это явление. Но неверно, что у нас отсутствует интерес к этому. То, что Третьяков называет флагрантным материалом, — это все быт. Мы можем снимать людей на улицах, в учреждениях, брать „официальную“ сторону, не вгрызаясь глубже. Если мы перейдем в другую сферу, то будем поставлены в невозможность получения такого материала.

Флагрантный материал — это полицейская картина, нужно установить тождество лица, то, что человек был в данное время в данном месте. Эта удостоверительная роль хроники может иметь большое значение.

Как расшифровывается игровая лента? Сказать, что здесь имеется элемент произвола, — этого недостаточно.

Возьмем пример из области статистики. Мы можем подыскивать определенный двор для обследования или итти выборочным методом для того, чтобы определить положение крестьянского хозяйства. Мы обследуем каждый десятый двор, полученные нами цифры сводим в определенные ряды, группируем и устанавливаем определенную причинную зависимость.

Спрашивается: как мы оперируем с данными фактами?

Мы оперируем произвольно в смысле подбора материала и в смысле изучения причин зависимости.

В какой же мере этот произвол является искажением материала? Наоборот, этот произвол является экономным путем познания. Он открывает объективные, подлинные, а не искаженные свойства материала.

Поскольку произвол приравнивается эстетизации материала, то этот знак равенства поставлен неправильно.

Какая же разница между подлинным материалом и тем, что вы называете фальсифицированным?

Разница огромная. Если мы имеем снимок с Ленина подлинного и с актера, под Ленина загримированного, т. е. два снимка абсолютно равные, но только под одним будет подпись, что снято с живого Ленина, а на другом, что изображал такой-то, то ценность этих двух снимков будет совершенно различная. И это обстоятельство, конечно, приходится учитывать, когда мы говорим о воздейственной роли хроники.

Чем же заменяется это доступное всем понятие разделения на игровую и неигровую фильму? Чем заменяет его Третьяков? Он разделяет материал на три сорта: флагрантный материал, материал подмоченно флагрантный, инсценировочный и материал игровой, причем говорит, что игровой представляется прямо противоположным флагрантному, а инсценировочный занимает какое-то промежуточное место.

Неправилен тот пример, который приводит Третьяков.

Он говорит, что, если-бы взяли настоящего дровосека и заставили рубить дрова для съемки, это был бы подмоченный флагрантный материал, это был бы материал инсценировочный. Это, наверно, потому, что дровосек, который рубит дрова для съемки, демонстрирует свои трудовые навыки, а не играет.

Приведу пример из художественной ленты.

Актер, который должен был играть роль офицера в фильме „Леон Кутюрье“, чтобы научиться ходить как офицер и носить шпоры, задолго до съемки ходил в этом офицерском костюме и, когда пришлось сниматься, он прекрасно владел шпорами. Выходит, что для того, чтобы выполнить свою функцию перед аппаратом, он прошел учобу офицера. Эта учоба необходима была ему для того, чтобы лучше обмануть зрителя в том, что перед ним настоящий белогвардейский офицер.

В случае с дровосеком мы имеем неигровой, демонстрационный материал, в случае с актером — „офицером“ — эстетический материал.

Я считаю, что предложение Третьякова на самом деле вредно. Оно не определяет вопроса об игровой ленте, и создает промежуточную стадию, которой нет. Та классификация, которой придерживается Шуб, абсолютно правильной, и нужно было бы придерживаться старой классификации.

Я полагаю, что возможно существование игровой ленты, которая в себе осуществляет левовские тенденции.

Какие же это ленты?

Мне кажется, простым ответом на этот вопрос является параллель с литературой. Мы имеем определенные явления в литературе, которые считаем левовскими. Если вы приводите как пример, что старые воздействующие формы влекут вредные последствия и мы

вводим в художественную литературу новые, то такую же тактику можно перенести и на кинематографию.

Разделение кинематографии на игровую и неигровую не устраняет возможности установления единой левовской тенденции.

Жемчужный

Когда Перцов говорит, что съемка художественной фильму нужна потому, что хроникальным путем мы не можем заснять быта, а только полицейскую фильму, то это происходит от незнания им той простой вещи, что за границей изобретена сверхчувствительная пленка, которая позволяет снимать в комнате, при обычном свете, без особого освещения. И чем дальше будет развиваться техника, тем больше будет облегчаться съемка в тех областях, где хроникальная фильму не имела применения.

Не вызвала спора общая установка Третьякова, как установка Лефа, на нефальсифицированный материал, это в общем правильно. Но здесь возникает целый ряд поправок. В условиях сегодняшнего дня можно ли утверждать, что Леф на все сто процентов, по соображениям объективно производственным, которые сейчас нас окружают, может сейчас говорить, что эта установка сегодня может быть реализована? Здесь вопрос тактики, о которой говорил Перцов, играет решающую роль. Здесь должна быть возможность маневрировать, и эту возможность Леф должен себе обеспечить.

Тут говорили о том, что художественную кинематографию можно разделить на нефабульную и фабульную. Фабула — только связка материала. Тут дело не в принципе, а в системе связки материала. В одном смысле это связано фабульно, в другом — нефабульно. В Германии снимают большую фабульную вещь из жизни пчел, причем снимаются пчелы в разные периоды их жизни. Подмечают те моменты, которые нужны, и их снимают. Можно ли назвать ее игровой, хотя и фабульной?

Шкловский

Типично игровая.

Жемчужный

Пчелы для этого даже не дрессируются. Оператор подстерегает аппаратом эту жизнь пчел и снимает нужные для него кадры.

Деление по признаку фабулы не принципиальное. Мне кажется, что во всех разговорах об общей установке Лефа упущен один существенный момент. Кино не есть только художественная фильму и хроника, но кино является исключительно важным средством и в области научного исследования и в области вообще познания человеческой деятельности. Третьяков все это и подразумевал, когда говорил об интеллектуальном воздействии кино. И хроника в нашем понимании, и художественная фильму являются фильмами эмоциональными.

Но есть и еще большая область в наших условиях, никак не поставленная. Это область — использования кино для распростране-

ния точных знаний, как метод исследования педагогического, наглядное пособие и т. д. И Леф в своих установках эту роль кино чрезвычайно мало выдвигал. И в будущем, помимо разговоров о хроникальной ленте и хронике, необходимо именно эту сторону кино и установку на такого рода кинематографии усилить. Посмотрите, наши лаборатории только теперь ставят вопрос об оборудовании кино-съемочной аппаратурой. Первым стоит Бехтерев, который хочет в своем научно-экспериментальном институте оборудовать кино-съемочную аппаратуру.

Дальше — градация Третьякова на флангрантный материал, инсценировочный и игровой. Я согласен с Перцовым, что это деление не внесло ничего существенного и нового.

Деление на игровую и неигровую имеет смысл и в условиях настоящего времени. Где же лежит грань, которая их разделяет? И в тех примерах, которые приводил Третьяков, и до сего времени граница лежит не в том, что фабула или не фабула, а в моменте самой съемки материала. Используется он функционально или нефункционально, — вот где начинается разница. Если человек демонстрирует перед аппаратом свои производственные навыки, ему присущие общественные навыки, то даже в том случае, если эта демонстрация будет специально вызвана, т. е. если дровосек специально приглашен и он демонстрирует свои трудовые навыки, а не объясняется в любви, то это будет съемкой неигровой.

Шкловский

Когда снимали „Фредерикус Рекс“, собрали две тысячи человек, дали им подлинное оружие, два месяца держали в казарме и учили.

Когда их выпустили на съемку, они взяли оружие и заняли станцию. Они вошли в роль. Они носили мундиры по всем правилам.

Жемчужный

Когда Третьяков говорит, что всякий человек, работающий перед аппаратом, уже этим вносит известную поправку в свое поведение, то это неважно. У квалифицированного рабочего этот навык проявляется в любых условиях, даже тогда, когда он находится перед аппаратом.

В чем ценность и важность в том примере, который приводился с куклой и настоящим Лениным? Разница очевидная. Она лежит в том, что при виде настоящего Ленина вами двигает другая ассоциативная мысль.

Именно в этой необычайной убедительности этого подлинного материала — его отличие от материала фальсифицированного; конечно, никакой фальсифицированный материал не может конкурировать с материалом подлинным. Если нужно делать эти зарядовые фильмы, рассчитанные на эмоциональное возбуждение, то и в этом случае материал нефальсифицированный будет гораздо быстрее достигать цели, чем инсценированный.

Брик

Мне кажется, что мы все-таки допускаем целый ряд очень грубых ошибок. Прежде всего, начиная с пресловутого искажения материала. С каких пор мы стали говорить о возможности условными знаками передавать какой-нибудь факт? Кинематографический материал, по одному тому, что он двухмерный, уже искажает. Поэтому говорить об искажении не приходится. Шуб правильно ставит вопрос о том, что снимать, а не что больше или меньше искажает. Все одинаково искажает. Вопрос в том, что нам показывать на экране, что нам снимать. Снимать ли нам только факты или снимать инсценированные вещи? Позвольте привести пример, „Поэт и Царь“. Мы с Шкловским накинулись на Гусмана: „Это гадость, потому что дает искаженного пошлого Пушкина“. Он говорит: „Возможно, но наша задача — многомиллионное население заинтересовать Пушкиным, чтобы оно полюбило Пушкина“. И он прав, потому, что если стоит такая задача, то показывать такого Пушкина, как предлагал Шкловский, человека большого венерическими болезнями и припадающего к стопам Николая, было бы нелепо. Он не мог бы вызвать любовь. Следовательно, здесь вопрос о том, с какой целью снимать.

Утверждать, что мы, лефовцы, стоим только за то, чтобы снимать правду, неверно. Если бы нам сказали, чтобы мы показали Николая I таким, каким он был, а некоторые говорят, что он был не так плох, то мы не стали бы этого делать. Вопрос идет о том, что мы считаем необходимым дать в кинематографии. И мы говорим: прежде всего мы добиваемся в кинематографии того же, что и во всей нашей литературной работе, т. е. приучить людей ценить факты, документы, а не ценить художественную выдумку по поводу этих документов.

Что проделывает Шкловский над Толстым? Какая культурная значимость этой работы? Она заключается в том, что если ты хочешь читать войну и мир двенадцатого года, то читай документы, а не читай „Войну и мир“ Толстого, а если хочешь получить эмоциональную зарядку от Наташи Ростовской, то читай „Войну и мир“. Культурный человек тот, который заражается эмоциональным настроением от реальных фактов, а не от выдумки. Замечателен в этом отношении спор Бабеля с Буденным. Буденный говорит: ты искажил конармию, а Бабель говорит: я и не собирался ее писать. Какой мне нужен был материал, тот я и брал. А если хочешь читать про конармию, то возьми документы и читай. Буденный требует от писателя фактичности и в этом мы с ним согласны.

Прежде всего важно поднять культурный уровень не только кинематографиста, но, главным образом, тех, кто потребляет кинематографию, чтобы у них этот интерес к „Коллежским Регистраторам“ и к „Малиновской“ упал. Смешно, когда мы говорим пламенные речи и громим Протазанова, а он собирает денюжки с „Человека из ресторана“. Протазанов будет деньги собирать до тех пор, пока за это будут платить их и ходить на „Человека из

ресторана". Мы должны разгромить ту публику, которая эти деньги дает, и тех прокатчиков, которые эту линию поддерживают.

Вот здесь выступает на сцену роль партсовещания, потому что в нашей стране счастливо отсутствует свободная конкуренция, и мы имеем аппарат, который может форсировать этот культурный рост. И мы должны требовать от этого аппарата, чтобы он шел в этом направлении. Когда мы начали борьбу против Шведчикова и Совкино, мы говорили: — в чем дело? Шведчиков себя ведет как капиталист на рынке. Он не пользуется своим аппаратом, чтобы форсировать культуру. Все сейчас кинутся на хронику. Тот же Протазанов снимает и говорит: я тут хронику еще досниму, т. е. пейзаж деревенский. А чего не знают и чего партсовещание не узнает, так это такой вещи, что Шведчиков под „Такую женщину“ выдает авансы, а под „Механику головного мозга“ даже пленки не выдает. То же со „Страной чувашской“ и с целым рядом других. Это нужно показать. Очень хорошо говорить о хозяйственном расчете, о коммерческом расчете, это все великолепные вещи, но существуют и другие соображения, на которые мы должны нажимать. Это точка зрения не будет только лефовской. С этим собирается выступить и Главрепертком и Главполитпросвет.

Но есть и нечто другое. Главрепертком говорит: снимайте вотяков, чувашей и т. д., но, говорит, снимайте и художественные фильмы из быта этих национальностей.

Они говорят: снимайте все это, но в то же время будьте на хозрасчете: „как известно, классовая фильма это и кассовая“. Почему это известно? Кому? Верно. Современный зритель хочет современную фильму, но денег под это не дает. В „Такой женщине“ Малиновская играет вторую роль, а кино публикует, что она играет первую роль. „Чувашская страна“ должна конкурировать с Малиновской. Мы должны найти методы, как нам с нашими чувашами и вотяками конкурировать с Малиновской. Это не так просто. Этого никакими благочестивыми словами не сделаешь.

Почему мы так колоссально обрадовались „Падению династии Романовых“? Потому что столько людей потянулось смотреть ее. У нас сейчас идет борьба со зрителем, и мы хотим, чтобы партия нам в этом отношении помогла.

Кроме того, есть и другая работа. Вопрос неясный: должны ли мы отставать, что будем давать только документы, или мы должны создать промежуточную форму фильм, т. е., при использовании того же материала, создать более широкую форму. Это мне неясно. Шкловский правильно привел знаменитый пример о Тургеневе, который включил в роман письмо, которое писал друзьям. Важна установка, а не кто писал. Но нужно это или не нужно? Чернышевский начал „Что делать“ с самых необыкновенных вещей. Три главы написал, а в четвертой пишет, что ничего подобного не случилось, но я нарочно написал так, потому что иначе вы не стали бы читать.

Мы делаем наше культурное дело. Мы хотим заставить зрителя

поверить и понять, что документность в тысячу раз ценнее, культурнее, чем игровое однообразие или искажение в ателье.

Если вы возьмете иностранные ленты, то увидите, что во всякую игровую фильму включаются неигровые куски. Я видел фильму с „Пат и Паташоном“. Они ходят, потом попадают на лыжные состязания и дают 150 метров этих состязаний. Это очень интересно. Так не стоило бы и смотреть картину, а туг смотришь. Мы, может быть, даже сказали бы: вы Пат и Паташона уберите, а состязания оставьте, а в деревне, может быть, будут только Пат и Паташона смотреть. Это вопрос тактики.

Наша задача — требовать и настаивать, чтобы были созданы наилучшие условия для заснятия интереснейших и нужнейших документальных материалов. Я называю это „снимать на фильмотеку“.

Часто слышите разговоры, что выгоднее постронть Исаакиевский собор в ателье, чем съездить в Ленинград заснять его. Приедете, а там целый месяц льет дождь, вы не можете снимать. Такой кинематографист прав. Он смотрит так, что если у него тусклый, плохой кадр, то это плохо. Этот человек не очень убежден, что обязательно нужно снимать Исаакиевский собор в Ленинграде, а лучше осветить его в ателье.

Моя установка такова. Прежде всего наша лефовская борьба должна идти не столько против кинематографического производства, сколько против кинематографических администраторов и управителей, даже не фабричных, надо отстранять нашу точку зрения перед нашими идеологическими центрами.

Воторых, нужно нажать на зрителя, поднимая его общую культуру, потому что если он начнет требовать, тогда это пойдет быстро.

Втретьих, нам самим, заинтересованным и работающим по неигровой, нужно посмотреть, что у нас делается хорошо и что плохо. До сих пор у нас, да и не только у нас, но и в Германии, жалуются, что нас все хвалят, но нас никто не смотрит. Лучше побольше ругали бы. А то получается впечатление, что все замечательно и никто не говорит, что мы плохо делаем, а потом вдруг — несовершенствуемся.

Не будем ставить в повестку дни вопросы, имеющие мало отношения к сути дела, а может быть, ограничимся на нашем совещании такими вопросами: 1) формулировка совершенно жестких и точных тезисов по вопросу — что может дать партсовещание для развития той культурной кинематографии, которую я изложил, и всего того, что идет на фильмотеку.

Нет у нас энциклопедических словарей. Им кажется, что энциклопедический словарь для кинематографии не пригодится, а Малиновская пригодится. Мы должны показать, что словарь, может быть, больше пригодится, чем Малиновская.

И второе, специально для нас. Очень серьезно поговорить — каковы пути создания из этого материала, из того материала, который нам ценен и нужен, такой фильмы, которая бы зашла

игровую фильму. Мы видим сейчас в литературе попытки подать документ. Тынянов пытается это сделать. Он написал „Кюхлю“.

Может быть, придется и нам идти на самые разнообразные фокусы. Когда Родченко снимает сверху и снизу, — для чего он это делает? Так ведь Кузнецкий Мост никто не станет смотреть, если его снять прямо, а если сверху, глядишь, и посмотрят.

Значит второе необходимое для нас, в подтверждение того, что мы будем говорить. Мы скажем декларативно. Если нам скажут: хорошо, вот вам возможность, мы должны уже знать, что на чем делать. Если мы ничего не сумеем сделать, то зря будут наши слова. Дзига Вертов задохся потому, что не знал, что делать дальше.

То, что случилось с Вертовым, случается и в литературе. Это тоска по большой форме, когда человек, меньше чем с тридцатью листами, считает неловким показаться в издательство. Когда принесешь к издателю, он посмотрит на размер и скажет, что пустяки, говорить не стоит. Нужно придумать или газету, или что-нибудь другое, найти соответствующую форму. А Дзига Вертов решил с тем небольшим, что у него есть, сразу посягнуть на большую ленту. И материала не хватило.

Вторая задача — мало прокламировать эту хронику, а нужно знать, что сделать и какие принять меры, чтобы поднять эту самую нашу хронику до такой степени, чтобы она могла и на рынке, и в сознании зрителя бить сильнее.

Эсакиа

Шуб заявила, что, так как наша эпоха очень интересна, мы должны отобразить ее для будущего, т. е. снимать все и складывать, для того, чтобы в будущем могли иметь понятие о нашей эпохе. Это уже получится работа на архив. Если архивный материал фактически интересен, если интересна „Династия“, то потому, что съемка имела определенную целевую установку.

Кинематография это есть наибольшая флагрантность того, что показывается, насколько это приближается, насколько убедительно. Если факт неубедителен, не заинтересовывает, он не смотрится. Я считаю, именно тем и интересно „Падение династии“, что сняты настоящие Романовы. Это уже не вопрос принципиальный, производственный — что делать, а природный технический вопрос, что нужно приближаться к флагрантности материала. Чем ближе к действительности материала, тем кинематографичнее. Чем дальше, тем больше он теряет свою убедительность.

Я не против хроники, но за хронику, которую мы снимаем для сегодняшних задач. У нас отношение к этому материалу уже определенно увязано с временем и пространством. Отсюда наш материал не нейтрален, он определенную целевую установку имеет.

Третьяков

Мне кажется, никто этого не говорил. Мы обсуждаем материал, который интересен в плане агитации и информации. Это необходимая предпосылка.

Шкловский

Чтобы снять хронику, нужно знать для чего. Каждый снимает со своей точки зрения, и эта точка зрения заменяет художественную установку.

Брик

Для того, чтобы снимать хронику, нужно не только знать кинематографию, но быть высококультурным политическим человеком, потому что снять „Коллежского регистратора“ может и белогвардеец, но заснять советский Кавказ может только политически образованный человек, человек с очень точным знанием установки того, что он хочет снять. Поэтому, когда мы говорим, что надо снимать отображение действительности, это не значит поставить аппарат на улице и уйти, а отображать действительность под определенным углом зрения.

Эсакиа

Хроника сейчас имеет только две-три фильмы. Но массовая потребность, которая предъявляется к кинематографу, не может удовлетвориться двумя-тремя фильмами. Очередной вопрос сегодняшней заключается в том, чтобы постепенно приближаться к снабжению кинематографа настоящим фактическим материалом. Я знаю теорию производственной фильмы. Третьяков мне много говорил по этому вопросу. Мне кажется, что материал, который должен быть предложен у нас, это производственная фильма. Наша работа должна идти так, чтобы постепенно сойти на научную кинофильму и хорошую производственную фильму. Это именно сегодняшний вопрос, и мне кажется, что мы должны настаивать на том, чтобы вся наша кинематография, в отличие от западной, взяла курс на производственную фильму. Я считаю, что наравне с хроникой, второе место должна занимать производственная фильма, которая должна стремиться к тому, чтобы она смотрелась с интересом, чтобы перевести всю аудиторию на хронику. Поэтому нужно поставить вопрос именно в такой плоскости, взять производственную линию для нашей кинематографии.

Мачаварьяни

Не буду говорить о целом ряде принципиальных вопросов. Я думаю, что во всей концепции отсутствует один момент, что кинематография не есть только эстетическая работа над материалом, а это политическая, социальная, воздействующая сила, которая соответствующим образом организует волю людей. Если это так, то мы должны производить такие вещи, которые бы выполняли эту социальную роль в том плане, в котором мы все работаем. И раз эта задача есть, то нужно искать путей воздействия и выживать Малиновских. Задача эта — актуальная хроника Шубовским методом. Я верю, что это вещь хорошая. Но новую экономическую политику в кинематографии нужно делать. Ее делают и Брик и все сидящие в производстве. А у других получается девый уклон, переводя на политический жаргон. Вы замыкаетесь в

11-12

2

„Династии Романовых“ и выступаете против Протазанова. Нам нужно производить вещи, которые бы действовали соответствующим образом. Если Брик и Третьяков будут давать сценарии, соответствующим образом организующие волю того класса, который сейчас призван руководить и строить, это будет то, что нужно. Я лично думаю, что конкретный принципиальный материал, реальный материал, с точки зрения основных принципов кинематографии, лучше дойдет до зрителя, чем игровая лента, потому что сущность кинематографии в этом заключается.

Третьяков

У нас вообще есть много о чем говорить подробнее: совещание о сценарии, по монтажу, по съемкам и т. д.

Перцов

Считаю совершенно правильной мысль, которую высказал Брик: от агитации за хронику перейти к конкретной работе по хронике, что может выразиться в том, что все работники направляют свою деятельность по этой линии. Несомненно, что определенный успех в этой области может перешибить влияние эстетизированного материала.

Но вот с каким вопросом нужно считаться. Кинематография разбивается как хозяйственное предприятие; строятся громадные фабрики. Можно характеризовать рост кинематографии в смысле хозяйственном, и не будет ошибки, если его характеризовать как рост ателье. Вообще кинематография стремится снимать все, не выходя из пределов фабрики. Это констатировал Брик, и как будто такая тенденция есть в западно-европейской кинематографии, так как дешевле снимать, не выходя из фабрики.

Если мы установим такой факт, как рост ателье; то нужно сделать определенный вывод в отношении нашей политики в целом. Если мы сейчас дадим совершенно четкие тезисы по тем вопросам, которые мы здесь разбираем, то нас упрекнут, что мы абстрактные люди, которые говорят об интересных вещах, не имея отношения к тому, что делается на практике. Ибо рост ателье — это рост и развертывание того, что называется игровой фильмой. В производственном плане на фабрике Совкино на 1927/28 г. имеется характерная черта. План состоит из 23 названий художественных фильмов, т. е. туда не включена очень значительная продукция, которая рассчитана на культурную фильму. Мы будем настаивать, чтобы учитывались и те и другие фильмы, и это будет заявление принципиального характера.

Но производственный план составляется не только по названиям фильм, но учитывается по проценту крестьянских, рабочих и других фильм, фильма рассматривается с точки зрения того быта, который предъявляется зрителю. Но ведь фильма, даже из рабочего быта, может быть реакционной. Важно не „из какого быта“, а с какой установкой, для какой цели на сегодняшний день. Мы только знаем, что игровой материал нужно оттеснить, но какие

фильмы нужны, какие сюжеты брать, об этом у нас ничего неизвестно. Если мы не дадим тут какой-то формулировки совершенно конкретной, то мы выпадем из поля зрения партсовещания. Поэтому я бы просил включить в план нашего обсуждения совершенно конкретный вопрос с конкретным ответом на него — какие фильмы нужны на ближайший период времени и по какому принципу нужно составлять этот план. Если мы разрешим этот вопрос, все концы будут сведены, и то, что говорит Брик об отрыве актера, о художественных плохих фильмах, о фильмах неигровых, должно получить свое определенное разрешение.

Эсакна

Нам важно воздействовать на киноактив партсовещания. Нужно направить его в сторону хроники и фактического материала. Нужно поставить вопрос о максимальном внимании к хронике, а кроме того, вместо художественных фильм европейского стиля, делать производственные фильмы, основанные на экономических и научных понятиях. Мое предложение — в вопросе художественной фильмы взять линию на производственную.

Брик

Если правильно было отмечено, что у Шуб замечается левый уклон, то у других товарищей — правый уклон, объясняющийся тем, что они являются руководителями больших производств. Мы, лефовцы, хотим брать на себя ответственность за все, что должно делаться в кинематографии. Я лично работаю в Межрабпом „Руси“ и не беру на себя никакой ответственности. И я и Шкловский работаем там только в определенном цеху, в сценарном цеху. Поскольку мы можем влиять, мы влияем. Вам Шведчиков может сказать такую вещь: „все это очень мило, но давайте снимем Малиновскую, которая даст нам возможность проводить все ваши прекрасные вещи“. А мы говорим, что нас не касается, откуда вы берете деньги. Это дело ваше.

Мы не должны бояться остаться на партсовещании в меньшинстве. Нам скажут, что вы немного декларативны. Мы за всю советскую кинематографию в целом не отвечаем. Когда мы говорим о художественной кинематографии, мы говорим, что категорически ее отрицаем. Если это нужно делать из-за денег, это будет делаться, но мы будем бить по художественной кинематографии нашей неигровой. Мы будем стараться делать ее все более и более реальной. Нам нечего входить в денежные интересы фабрики, способствовать фабрике, находить деньги на свою политику. На киносовещании таких людей, которые будут говорить о хозяйственных и прочих соображениях, будет много и без нас. Мы же должны говорить так: у вас денежное затруднение, а нас не касается. Мы настаиваем на этой культурной линии. Что „Падение династии“ дало вам деньги или нет? „Броненосец Потемкин“ дал вам деньги. А „Рейс мистера Ллойда“ вы сделали из-за денег, а денег не получили? А если „Страна чувашская“ сегодня не дает денег, то через десять лет

даст. А „Жена“ и через две недели не даст денег. Не бойтесь быть слишком хроникальными. Мы десять лет говорим, что нужно закрыть Большой театр, а его в этом году еще отремонтировали. Не бойтесь, что с вами согласятся. Мы уже десятый год выступаем и знаем, что пока не согласятся. Можете быть покойны, никто вам не скажет: пожалуйста, делайте.

Эсакна

Разве мы пойдем на совещание только для того, чтобы заявить, что это в пользу бедных? Если мы идем, то рассчитываем отстоять свою линию.

Брик

Если вы на киносовещании убедите пятерых, это уже будет хорошо.

Третьяков

Я считаю, что партсовещание заинтересовано сейчас не столько вопросом правильного насаждения хроникальной кинематографии, сколько тем, как обезвредить эстетическую художественную фильм. Потребление „художественной“ обуславливается характером нашей экономики, напором буржуазной стихии. Вопрос идет о том, чтобы кино-игровщина не пахла фашизмом. Совещанию надо осудить мнение будто революционизируя тематику, но сохраняя старые методы трактовки этой тематики, совершают нужный переворот. Если мы имеем фетишизацию по отношению к Пушкину и т. д., то, может быть, имеем еще большую фетишизацию, когда это касается наших советских фильм, когда у нас за „Сорок первого“ распинается Осинский. Людям нравится метод ухода от действительности, они требуют себе свои два часа полного освобождения от каких-либо социальных обязанностей. И эти два часа им дает кинематограф. Но они хотят видеть над этими часами в качестве оправдательного документа серп и молот.

Для художника нет ничего легче как переменить тему. Переменить метод для него значило бы стать другим человеком.

Сегодня промяли вопрос об основаниях классификации игровой неигровой. Я считаю, что эту разницу определяет материал. Но есть еще деление—на культурфильму и развлекательную. Это деление по выполняемой фильмой функции, по характеру потребления фильму зрителем.

Фильма интеллигентализатор (учебная, хроника, научная), после которой человек уходит образованнее, и фильма эмоционализатор, после которой он уходит возбужденнее, „настроеннее“.

И здесь нам надо отточить свою позицию—где мы.

Хроника и неигровая для нас не фетиш. Как только хроникальность станет очередным эстетическим приемом, мы должны будем кричать об опасности. А такая опасность есть, и порой игровая уже непрочь гримироваться под неигровую.

Обнажение приема, обнажение „кухни“ кино-„творчества“—первая обязанность Лефа.

„103 дня на Западе“. Б. Кушнера.

В. Ш.

(Рецензия).

У нас много книг о путешествиях. Начиная от „хождений“ монахов и дневников первых русских за границей через путешествия к святым местам Норова и Муравьева до сегодняшних путешествий в индустриальные страны.

Одна из наименее интересных книг, если относиться к книге как к сумме сведений, это „Письма русского путешественника“ Карамзина, потому что в этой книге факты вытеснены стилем.

Прототип Карамзина Стерн писал не путешествия, а пародии на путешествия и учил искусству ездить, видя только домашнее.

Но в русской литературе были и классические путешествия. Это еще не вполне разгаданное „Путешествие в Арзерум“ Пушкина, вокруг которого в иностранной прессе шли глухие слухи о политической сатире. Вопрос об этой ранней противоимпериалистической вещи сейчас разрешается Юрием Тыняновым.

Но русский, даже когда он западник, в XIX веке очевидно мало был приспособлен для описания Европы.

Боткин, Гоголь и Кукольник оставили нам описания очень условной романической страны. Тургенев, проживший всю жизнь за границей, брал ее только фоном для прогулки героев, кроме отрывков „Человек в серых очках“ и „Наши послали“.

Всего поразительнее путешествие Белинского.

Белинский как будто не хотел ничего видеть и сопротивлялся всему виденному. Он пишет сам:

„Вечером прибыли в Кельн. Когда я сказал агенту, что решительно не намерен терять целый день, чтобы полчаса посмотреть на Кельнский собор, с ним чуть не сделался удар“

Тургенев пишет о Белинском прямо с раздражением:

„Помню, в Париже он в первый раз увидел площадь Согласия и тотчас спросил меня.

— Неправда ли? Ведь это одна из красивейших площадей в мире?

И на мой утвердительный ответ воскликнул:

— Ну и отлично! Так уж я и „буду знать“. И в сторону! И баста!—И заговорил о Гоголе“.

Белинскому вероятно смотреть Францию было не для чего. У него не было к ней отношения барина, который лакомится, и не было отношения человека, который может посмотреть и сделать то же самое дома.

Наши писатели ездят сейчас за границу и тратят время и на Кельнский собор и не отодвигают площадь Согласия так решительно. Но ходят они за границей по специальным тропкам для иностранцев и смотрят то, что полагается смотреть.

В Берлине не видят его северной части. В Унтергрунде закрывают глаза и если едут по Рейну, то отворачиваются от заводов, что делать на Рейне очень трудно, потому что можно отвертеть

себе голову. Они смотрят на Лувр, а вещи покупают у Вертгейма и не понимают, что Вертгейма тоже нужно смотреть.

Одним словом, писатель, попавший за границу, похож на медведя в сказках во время полевых работ. Этот медведь работал в доле с мужиком, который сеял то репу, то рожь. А медведь никак не мог понять, где корешки и где вершки.

Борис Кушнер был за границей 103 дня не медведем и не русским писателем. Он ездил по делу и у него был деловой подход к вещам. Для него „лимитрофы“—это транзитные страны и он умеет дать характеристику государства, основанную на его географическом положении.

Чертежно дан Берлин. Точный, с рисунками, с уважением, которого обычно не имеет путешественник.

Но лучше всего описана Англия.

Кушнер сумел увидеть англичан низкорослыми. Сумел увидеть почву между городами, лишённую травы, то, от чего отворачиваются. И увидел всю страну в самых пустых местах, разделённую заборами.

Главы — „120 миль Ланкаширского тумана“, „О батисте и Титанике“ и об машинах, обрабатывающих хлопок, дают совершенно точную не традиционную Англию.

Книга Кушнера это не только превосходный путеводитель и превосходное описание путешествия, это учебник для путешественников и учебник умения видеть.

Описание сделано с большим аппетитом странствования. И во всей книге нет ни иронии над чужой, технически лучше построенной жизнью, ни растерянности перед ней.

В номере:

Мы ищем—Леф. Крупн и Маняч—Б. Кушнер. Страна Шван—С. Третьяков. Автомобильный роман.—*§:. №.)—С. Кирсанов. Ошибки и изобретения—В. Шкловский. „Игра“ и демонстрация—В. Перцов. Фиксация факта—О. Брик. Леф и кино.—Стенограмма совещания. „103 дня на Западе“—В. Ш.

Обложка и фото на обложке—А. М. Родченко.

Кино-кадры:

Из фильма „Альбидиум“. Агрономический детектив на тему о борьбе русского и американского хлеба на мировом рынке.—Режиссер Л. Оболенский, оформление А. Родченко (Межрабпом Русь).

Из фильма „Паровоз Б—1000“. В Десятилетие октября „Паровоз“ проходит по Красной площади.—Режиссер Л. Кулешов, оператор М. Калатозов. Фото:

Группа русской рыбацкой молодежи села Кагальник Азовского района. Это обычная, а не праздничная одежда, так и по воду ходят, только вместо туфель девушки сапоги надевают—Ауслендер.

Виды Местин (Верхняя Сванетия) к очерку „Страна Шван“—С. Третьяков.

Государственное
Издательство.

Ответственный редактор В. В. Маяковский.

Адрес редактора — Москва, Лубянский пр., 3, кв. 12, тел. 73—88.

Телефон секретаря редакции 96-40, с 10 до 12 ч. дня.

Главлит № А—4490.

Гиз № 24712.

Тираж 2800.

Типография Госиздата „Красный пролетарий“. Москва, Пименовская, 16.



ГОСИЗДАТ



ОТКРЫТА 1928
ПОДПИСКА на

„ЛИТЕРАТУРА И МАРКСИЗМ“

ЖУРНАЛ ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

ВЫХОДИТ 6 КНИГ В ГОД.

РЕДАКЦИЯ: Коллегия И-та языка и литературы: В. М. Фриче, В. П. Лебедев-Полянский, В. Ф. Переверзев, И. И. Гливенко, Е. Д. Поливанов, С. С. Динамов.

Отв. ред. В. М. ФРИЧЕ.

ЗАДАЧА ЖУРНАЛА—разработка вопросов истории и теории литературы с точки зрения маркс. методики

ОТДЕЛЫ ЖУРНАЛА: 1) Проблема марксистской методологии литературоведения. 2) Поэтика. 3) История литературы. 4) Вопросы современной литературы. 5) Хроника. Обзор научной жизни учреждений, разрабатывающих вопросы литературоведения.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА: на год—5 р., на 6 м.—3 р.

ПОДРОБНЫЙ КАТАЛОГ НА ЖУРНАЛЫ И ПРИЛОЖЕНИЯ К НИМ ВЫСЫЛАЕТСЯ ПО ТРЕБОВАНИЮ БЕСПЛАТНО

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ:

Главной конторой подписных и периодических изданий Госиздата, Москва, центр, Рождественка, 4, телефоны 4-87-19 и 5-88-91, в магазинах, киосках и провинциальных отделениях Госиздата, у уполномоченных, снабженных соответствующими удостоверениями, во всех киосках Всесоюзного контрагентства печати, а также во всех почтово-телеграфных конторах и у писмоношцев

**ПРОДАЖА ОТДЕЛЬНЫХ НОМЕРОВ
ВО ВСЕХ МАГАЗИНАХ И КИОСКАХ.**

ГОСИЗДАТ

ОТКРЫТА ПОДПИСКА на 1928 год

НА

Н О В Ы Й Л Е Ф

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ЛЕВОГО ФРОНТА ИСКУССТВА

Отв. ред. В. В. МАЯКОВСКИЙ

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:

на год—5 р., на 6 мес.—3 р., на 3 мес.—1 руб. 50 коп.
Цена отдельного номера—50 к.

В 1928 г. **НОВЫЙ ЛЕФ** В 1928 г.

ДАСТ СЛЕДУЮЩИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ:

Н. Асеев—Молодость Крапоткина. Путешествие.
О. Брик—Секрет Бориса Пастернака. **В. Жемчужный**—Взбесившийся обыватель. **В. Каменский**—Зажигатель планет. **В. Маяковский**—Моя литературная автобиография. **В. Перцов**—Факт и сюжет. **С. Третьяков**—Мужеловки. Фабрика фетишей. **В. Шкловский**—Текущий производственный год в литературе.

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ:

Главной конторой подписных и периодических изданий Госиздата: Москва, центр, Рождественка, 4, телефоны 4-87-19 и 5-88-91; в магазинах, киосках и провинциальных отделениях Госиздата, у уполномоченных, снабженных соответствующими удостоверениями, во всех киосках Всесоюзного контрагентства печати, а также во всех почтово-телеграфных конторах и у письмоносцев.

Продажа отдельн. №№ во всех магазинах и киосках ГОСИЗДАТА.

ВСЕ годовые и полугодовые подписчики на любой из журналов Госиздата получают СКИДКУ на книги Госиздата (за исключением учебников): годовые подписчики—20% при покупке до 50 р., полугодовые подписчики—10% при покупке до 25 р.;

Предъявляйте специальные талоны „НАШ ПОДПИСЧИК“, которые будут разосланы с первой книжкой журнала.

ПОДРОБНЫЙ КАТАЛОГ НА ЖУРНАЛЫ И ПРИЛОЖЕНИЯ
К НИМ ВЫСЫЛАЕТСЯ ПО ТРЕБОВАНИЮ БЕСПЛАТНО