

ПАРИЖСКИЙ СПОР О “РУССКОМ ЭКРАНЕ”:  
ЭПИЗОД ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ ЗАРУБЕЖНОЙ КИНОМЫСЛИ

*Рашид Янгиров*

Печатная рефлексия на искусство экрана, захватившая в 1920-е – 1930-е годы все локусы российской пореволюционной диаспоры, стала оригинальным изводом художественной мысли, который еще плохо изучен и в своей целокупности почти не осмыслен исследователями. Между тем, свое отношение к кинематографу в те годы выразили Зинаида Гиппиус и Дмитрий Мережковский, Тэффи и Нина Берберова, Николай Бахтин и Александр Куприн, Дмитрий Filosofov и Михаил Кантор, Николай Евреинов и Евгений Зноско-Боровский, Георгий Адамович и Константин Мочульский, Владислав Ходасевич и Павел Муратов, Соломон Поляков-Литовцев и Александр Яблоновский, Антонин Ладинский и Михаил Струве, Иван Лукаш и Борис Шлецер, не считая полузабытых или вовсе неизвестных обозревателей. Нетрудно заметить, что в этом перечне преобладают представители петербургского крыла художественной культуры, до тех пор не замеченные во внимании к “народному балагану”. Что же заставило их обратиться к презираемому некогда экрану и переосмыслить отношение к его художественным достижениям?

Причины этой метаморфозы – в эволюции культурного сознания российской эмиграции, для которой в первые же годы изгнания кинематограф стал едва ли не важнейшим источником эстетических переживаний и постоянным стимулятором творческой рефлексии. К этому ее привели самые разные обстоятельства и, прежде всего, внутренние “готовности”. По свидетельству вдумчивого наблюдателя, “чем трудней и тревожней всякая попытка проникнуть в страшный смысл переживаемого катаклизма, тем охотней мы ищем отдохновения в авантюрном романе, дразнящими отрывками печатаемом на последней странице газеты, за бриджем, в кино, эксплуатирующем великое достижение человеческого ума”.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Гессен И. Годы изгнания. Жизненный отчет. Париж 1979, с. 105 (разделено нами).

Разумеется, приятие российскими эмигрантами технических и творческих инноваций западной культуры не было безусловным и сдерживалось внутренней установкой на сохранение национальной идентичности в условиях чужбины, однако замыкаться в ней и сделать ее смыслом существования эмигранты не хотели, да и не могли – по объективным обстоятельствам: “Многое мы в ней (европейской культуре - Р. Я.) осудим из того, чем восхищались издали, но многое воспримем основательнее, чем кто-либо, и с этой последней вернемся в отечество – без культуры мы теперь жить уже не сможем. [...] Культура представляет много соблазна и обаяния. В нее втягиваются, она становится воздухом, новым отечеством – и последняя начинает заслонять то старое далекое отечество. [...] Превосходная, вековая, но чуждая цивилизация только механически заменит нам наше русское дедовское наследие, мы потеряем не только свой облик, свой национальный гений и характер, но вообще реальную почву для деятельности”.<sup>2</sup>

Кинематограф был особым соблазном для эмигрантов и общий интерес к нему был обусловлен радикальным обновлением художественной культуры Запада, развернувшимся в первые же годы после I мировой войны. Новое искусство XX века, заимствуя многие средства выразительности у экрана, “кинофицировало” традиционные приемы и формы творчества. Это сразу же отметили наблюдатели Зарубежной России, чей культурный обиход в условиях хронического дефицита собственных зрелищных ресурсов оказался в прямой зависимости от конъюнктуры мирового кинематографа. Приобщение к этому художественному ресурсу, постижение его языка и поэтики не требовали от эмигрантов больших усилий, так как, по общему убеждению, “Великий Немой обращается в четвертый интернационал, в современный Вавилон, в котором столпотворения быть никак не может, ибо язык в нем - отменен”.<sup>3</sup>

Разумеется, далеко не всем этот процесс пришелся по душе. Классикист Павел Муратов расценил триумф экранного зрелища как победу самозванца, присвоившего социальную функцию подлинного искусства. По его мнению, всеобщая популярность кинематографа объяснялась тем, что он “сделался необходимостью для современного индивидуального человека. [...] Способность “читать” впечатления жизни на научном языке становится врожденной, инстинктивной, бессознательной [...]. Пост-европеец не замечает научного фокуса [...] в движении фигур на экране кинематографа”.

---

<sup>2</sup> Езерский Н. В центре культуры // Русская Газета. Париж 1925, 4 января.

<sup>3</sup> [Б/п.] Четвертый интернационал // Эхо. Берлин 1924, № 8.

матографа. Ритмы и скорости этого движения для нас знакомы. Они входят в наше представление о закономерности жизни. Ему отданы часы досуга, отдыха, рекреации, те часы, когда человек живет более всего именно как индивидуальный человек, а не как социальный человек. Вечерняя жизнь городов, особенно больших городов, это в значительной степени жизнь под знаком кинематографа”. Отказываясь видеть в нем какие-либо признаки художественности, критик считал экран неизбежным злом технизированной западной цивилизации:

Притяжение его так велико, так наглядно, как никогда не было притяжение театра, картины или книги. [...] У кинематографии есть только два пути – или остаться жалкой пародией на искусство, спасаемой лишь нечаянно и “само собой” вошедшими в нее новыми элементами, или сознательно идти вперед по линии антиискусства. [...] Борьба с антиискусством возможно лишь противопоставляя ему искусство. [...] Борьба против кинематографа была бы возможна, если была бы возможна борьба против целой эпохи. Едва ли, однако, это задача, которую можно поставить поколению, уже отплывшему от священных берегов старой Европы к неведомым горизонтам.<sup>4</sup>

Однако другой обозреватель констатировал этот факт с противоположным знаком, считая его великим благом:

Кинематограф вошел в семью, сделался необходимостью не только как легкое, доступное развлечение, но, поднявшись на высоту художественного театрального зрелища, и в качестве эстетического, эмоционального отдыха. В этом своем значении он является особенно ценным для нас, русских, живущих в тяжелых условиях эмиграции. Войдя в наш быт, он требует к себе и особого внимания.<sup>5</sup>

В целом, эмигрантская рецепция кинематографа развивалась в оппозиции приятия или неприятия его как эстетического явления и соответственно – признания или непризнания его влиятельности на общее сознание Зарубежья.<sup>6</sup> При этом маститые “антисинемисты” Павел Муратов, Зинаида Гиппиус и Владислав Ходасевич оказались в явном меньшинстве и первым их решительным оппонентом был художественный критик Андрей Левинсон, указавший, что отрицание “волшебства экрана” вредно

---

<sup>4</sup> Муратов П. Кинематограф // Современные Записки. Париж 1925, Кн. XXV.

<sup>5</sup> Морской А. Мировой экран // Иллюстрированная Россия. Париж 1929, № 4.

<sup>6</sup> Очевидное неучастие в этих дискуссиях кинематографистов-эмигрантов, равно как и обсуждение их творчества соотечественниками, – тема, выходящая за рамки данной работы.

для судеб современного искусства: “Будирование против кинематографа – безнадежная и безжизненная форма снобизма. Высокомерная брезгливость, умственное чванство его зоиллов лишь играет на руку сегодняшним хозяевам немого искусства, хищническим эксплуататорам его творческой стихии, невежественным диктаторам рынка. Кинематографом завладел купец; но в этом наша вина; он, а не мы, первый угадал будущность этого великого изобретения”.<sup>7</sup>

Даже этот по необходимости краткий экскурс показывает, что, наряду с литературой, изобразительным искусством и музыкой, кинематограф в 1920-е годы стал полноправной темой напряженных размышлений и оживленных дискуссий в художественных кругах эмиграции,<sup>8</sup> причем эти обсуждения подчас принимали весьма острый характер, выходя из области теории и практики искусства во внехудожественную сферу – в зависимости от идеологических установок и политических взглядов оппонентов и печатавших их периодических изданий. Важнейшим катализатором таких размежеваний были советские кинокартины, со второй половины 1920-х годов регулярно появлявшиеся на европейских экранах. В отличие от “аборигенов”, увлеченных зрелищным экзотизмом, смело-

---

<sup>7</sup> Левинсон А. Кинематограф как “антиискусство” // Дни. Париж 1926, 22 января.

<sup>8</sup> См. об этом наши публикации и статьи: Chaplin As Seen Through the Eyes of a Russian Emigrant. The Criticism of Sergei Mikhailovich Volkonsky // Cinefocus. Indiana University Press. Bloomington Fall 1991. Vol. 2. № 1; История с “синема” // Литературное обозрение. М. 1992. № 3-4; Забытый кинокритик Сергей Волконский // Там же, 1992. № 5-6; Советское кино глазами Дмитрия Мирского // Там же, 1993. № 5; Давид Бурлюк: “кино как бесстрашность” // Искусство кино. М. 1995. № 7; Театр и кинематограф: старые споры о главном. Русская зарубежная художественная мысль об искусстве сцены и экрана // Киноведческие записки. М. 1999. № 39; “Страсть к обозрению мира”. Иван Бунин и кинематограф // Русская мысль. Париж 1999, 28 октября; О кинематографическом наследии Андрея Левинсона // Киноведческие записки 1999. № 43; Об “историческом кинематографе” Марка Алданова // Искусство кино 2000. № 4; Юлия Сазонова. Статьи 30-х годов // Киноведческие записки 2000. № 45, 51; Зноско-Боровский Е. Три актера // Там же, 2000. № 47; Г. Адамович - кинокритик. Из творческого наследия (совм. с О. Коростелевым) // Там же, 2000. № 48; “Я Чарлю, ты Чарлишь, мы Чарлим...” Забытые тексты из творческого наследия Виктора Шкловского // Там же, 2003, № 61; “Обретение дара речи”: “русский акцент” в начале звуковой эпохи французского кинематографа. 1929-1932 годы; “В поисках утраченного”: кинематографические мотивы в литературе русского Зарубежья 1920-х – 1930-х годов (в печати) и др.

стью монтажных приемов и оригинальностью языка новаторов советского экрана, рецепция эмигрантских зрителей строилась на совершенно иных критериях. Нетрудно догадаться, что их объединяла пристрастность и даже предвзятость к любому художественному продукту советского происхождения, прикрывавшая ревнивый интерес к настоящей отечественной фактуре, далекой от западной “киноклюквы”. При этом одних вызывающая идеологичность советской кинопродукции, смелые формальные эксперименты и непривычный “натурализм” безоговорочно отвращали, другие же пытались найти в них черты подлинности и продолжения отечественной традиции, а эрудиция и мера индивидуальной объективности лишь усугубляли рецептивные расхождения. Ярким примером такого рода стала полемика вокруг картины “Крылья холопа” (1926, реж. Юрий Тарич), выпущенной во Франции весной 1927 года под названием “Царь Иоанн Грозный”. Несмотря на то, что в СССР фильм получил сдержанные отзывы официальной критики,<sup>9</sup> он оказался весьма удачным экспортным продуктом, покорившим воображение зарубежных ценителей,<sup>10</sup> и это подстегнуло полемический запал эмигрантских диспутантов. Первым выступил художественный обозреватель газеты “Последние Новости” Сергей Волконский:<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Ср. с советской оценкой: «В “Крыльях холопа” было немало недостатков: неверно – с позиций дворянской историографии, приправленной вульгарной социологией, изображалась фигура Ивана Грозного; в режиссерской работе чувствовался сильный крен в сторону натурализма [...]. Но как зрелище фильм производил настолько сильное впечатление, что за границей частью печати он был зачислен в шедевры мировой кинематографии». – Лебедев Н. Очерк истории кино СССР. Немое кино. 2-е перераб., дополн. издание. М. 1965, с. 453. Ср. с: Блейман М. О кино – свидетельские показания. 1924-1971. М. 1971, с. 67-68.

<sup>10</sup> Наряду с фильмами “Броненосец Потемкин” Сергея Эйзенштейна и “Мать” Всеволода Пудовкина лента Юрия Тарича вошла в десятку лучших зарубежных фильмов в США 1928 года. См. также: Die ungewöhnlichen Abenteuer des Dr. Mabuse im Lande der Bolschewiki. Das Buch zur Filmreihe “Moskau-Berlin” Herausgegeben von Oksana Bulgakowa. Berlin 1995, s. 97-98. О показах картины в Париже см. также: Иллюстрированная Россия. Париж. 1926, № 15. Ср. также с отзывом советской путешественницы в открытке, посланной будущему продолжателю темы: «“Иван Грозный” имеет огромный успех: 4 недели в одном театре с аншлагами» (Нина Агаджанова-Шутко Сергею Эйзенштейну от 25 апреля 1927 г.; Париж-Москва). – РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1785.

<sup>11</sup> Волконский С. “Иоанн Грозный” // Последние Новости. Париж 1927, 28 марта.

Никогда еще со времени своей зарубежной жизни не испытал такого сильного, могучего прикосновения России, как от кинематографической картины “Иоанн Грозный”. В маленькой комнате квартала Клиши, куда меня пригласили посмотреть фильму “частным образом”, прежде чем пустить ее в “Елисейские Поля”, я увидел Россию, русских людей, русского крестьянина, русский снег, русскую слякоть, но главное – русского человека в множественной численности и в наивысшем, во всяком случае, безупречнейшем художественном напряжении. В смысле кинематографического изображения, специфического подбора, подбора лицедеев, в смысле использованности природных данных всех вместе и каждого в отдельности, наконец, в смысле распределения, постройки или “кройки”, это, конечно, самое много-жизненное, густо-насыщенное, правдиво-пережитое, что я видел на экране.

Во всей этой массе лиц – бояр, опричников, крестьян, крестьянок, – во всей этой гуще людской, копошащейся и в быстрых картинах проходящих мимо Иоанна Грозного, только две фигуры не совершенны: сам царь и царица.

Царя играет Леонидов,<sup>12</sup> умнейший и талантливейший артист Художественного театра. Но его образ совершенно не соответствует. Он рыл, толст, лицо недостаточно гримировано, брови не свисают, глаза недостаточно глубоки, нос не орлиный, даже руки не гримированы – толстые архиерейские руки, как подушки; он весь скорее отъевшийся монах, нежели жестокий, хищный властелин. И уж совсем никуда не годится царица.<sup>13</sup> Это татарская ханша, но не русская царица. У русской царицы волосы выбиваются из-под татарской папахи, заплетенные в бесчисленные косички! Или не знают люди, что на Руси не полагалось женщине на людях показываться “простоволосой”?... Все вокруг нее татарское, и сенные девушки, ей сопутствующие, с задернутыми лицами, по магометанскому закону. У нее нерусский тип, и вся повадка ее резко выделяется своею “актерской” деланностью на фоне общего народно-русского сочного, жизненного действия... Жаль...

Прежде всего, скажем, что народ был, в действительности, народ, не статисты, не гримированные под народ, а прямо как есть народ. Во всяком случае, это такое впечатление давало. Разработка массовых сцен сделана в совершенстве, в смысле естественности и движения. Нельзя забыть толпу, стоящую на ослепительном снеге, которая, сама ослепленная снегом, стоит и ждет приезда царского поезда. Бердъшами тогдашние милиционеры, держальники, сдерживают их, оттирают, а под натиском задних толпа все меняется в составе. И что за лица! Тут и красота и уродство, и страшное и до последней степени смешное. Откуда только набирали? Ведь сколько

<sup>12</sup> Леонидов Леонид Миронович (1873-1941) – актер драматических театров Одессы и Москвы (с 1903 – МХТ); в 1918-1936 гг. эпизодически работал в кино.

<sup>13</sup> В роли царской жены выступила актриса Софья Аскарова.

надо изъездить, чтобы набрать такой “букет”. И каждый играет, то есть именно не играет, а есть, живет, - и хохочет, и плачет, и ругается, и грозит; и в ноги кидается, и без оглядки бежит. Что удивительно в этих “мимоходных” лицах, в этих “маленьких ролях”, это то, как они мало, то есть совсем даже не заняты собой; ни одного, даже самого скользкого взгляда в аппарат. Вот видна плита царской кухни; накладывает повар пищу, какой-нибудь стольник пробует - “Ладно, неси”. И приказывающий смотрит туда, в ту комнату, которую нам с вами не видать, а слуга несет туда, без малейшего промедления, - исчезает. Такими приемами достигается впечатление, что самое важное не это, не то, что мы видим, а то, чего не видим. Совсем нет того “засиживания” в роли, которое, можно сказать, есть язва кинематографической картины, в особенности в женских ролях, да еще когда с “туалетом”. Ничего этого нет: люди настоящие, все равно как настоящие и лошади, и земля, и снег на ней, как этот по снежной равнине тянувшийся обоз, как тот темный между снежных берегов ручей, из которого чье-то ведро черпает воду (не видать, кто).

Какой удивительный режиссер! Какое понимание света, тени, какое умение резать картину – прямо в клочки резать, когда это нужно. Ведь резать картину какого-нибудь спокойного разговора за письменным столом, давать вам попеременно то одного разговаривающего, то другого, - это не интересно, это ничего не добавляет к действию, это один из тех гнусных кинематографических приемов, которые потворствуют личному стремлению “вылезть”, показать себя. Но, когда быстрая перемена картин пронесит перед вами лица... лица, разнообразие испуга или хохота, или удивления, или страха, – такое дробление способствует впечатлению множественности, производит некую скупенность впечатления, то есть то, что никакое другое искусство дать не может. Ни одно не может дать подобную картину массовой спешности. То, что в жизни называется “глаза разбегаются”, то дает вам кинематограф, пока глаза ваши устремлены в точку...

Если будем разбирать отдельные роли, хотя бы и маленькие, тут конца нет изобразительному совершенству. Вижу маленькую, нервную фигурку начальника разбойничьей шайки. Вижу шапку, бородку, под ней тулуп, свистящий хлещущий кнут и стальные, огненные глаза. “Попробуй ослушаться!”...

Страшно лицо священника, застывшим стеклянным взглядом уходящего куда-то по ту сторону – запуганный духовный слуга, застрашенный холоп, по приказанию читающий установленные молитвы, по мановению царского костыля совершающий установленную требу...

Бесподобен тот, кто по афише именуется Друцкой, – начальник опричников.<sup>14</sup> Редкой красоты лицо и поразительное умение им владеть. Кто он был прежде? Откуда взялся? Сказали мне, что сапожный мастеровой...

---

<sup>14</sup> Исполнитель роли князя Друцкого – киноактер Николай Витовтов.

Необыкновенно хорош старый боярин-самодур, но не угодивший Иоанну, более сильному самодуру.<sup>15</sup> Это один из самых больших артистов, каких я в жизни видал. Такая мимическая игра, что и описать невозможно. У него все время двойная игра: на фоне радости сомнение, на фоне недоверия блестящие надежды, на фоне раболепства ужас неизвестности. Царь приглашает его к столу, но приказывает посадить на последнем месте, потом издевается над ним, “жалует” в шуты, и, наконец, уведят его в подвал, где он проваливается на колья...

Здесь, на царском пиру, выступает удивительная фигура: царский “любимец” Басманов.<sup>16</sup> Где нашли такого юношу? Точно из скита какого-нибудь. Прекрасный, как точно с образа сошедший, и он во всем этом омуте разврата, жестокости, обжорства... Вспоминаются покаянные слова Иоанна Грозного: “Уста божбой и сквернословием, А чресла несказуемым грехом...”

Но какой актер! Царь подзывает его взглядом. Он подходит к царскому столу, и уже видно, что он понимает, что царь хочет ему шутовское порученье дать. С какой шаловливой почтительностью он наклоняется! Подмигнув, уходит, подходит к старому боярину. Тут два раза он перед нами проходит, только на вытяжку стоит и... говорит. Да, говорит. И я каждое слово понял, по губам понял, что он говорит: “Царь жАлуеТ тебя шУтОм!” Так ясно были произнесены гласные буквы, что в “немом искусстве” вынужден подчеркнуть это совершенство произношения. О, если бы и в словесном искусстве встречалось то же совершенство!..

Еще назовем трогательную парочку: “грек”, изобретатель летательного снаряда, и его невеста, милая крестьяночка.<sup>17</sup> Она очаровательное явление, – красивая, мягкая, выразительная в лице и обворожительная в преданности жениху. Но он совсем исключительное явление. В лице что-то индусское, та же смуглость, тот же блеск наивных глаз и в общем облике что-то аскетическое и честно-неподкупное. Его лицо по разнообразию сменяющихся выражений и по быстроте мимической реакции – один из самых необычайных инструментов. И потом, поражает в нем искренность: всякая другая мимика покажется деланной, составленной, по хлопку режиссера скорченной, тогда как у него все изнутри – внешнее и внутреннее совершенно слилось в нечто такое единое, что уже не разберешь начало приказывающее от начала исполняющего.

<sup>15</sup> В этой роли выступил актер московского Героического театра И. Арканов.

<sup>16</sup> Прозоровский Николай Петрович (наст. фам. Бржезицкий-Прозоровский; 1905-1935) – актер кино.

<sup>17</sup> Имеются в виду исполнитель роли крепостного холопа-“летуна” Никишки – актер театра и кино Иван Клюквин (1900-1952); его невеста, крепостная Фима – актриса МХТ Софья Гаррель.



Таковы беглые впечатления о том, что я видел в маленькой комнате “на Клишах”<sup>18</sup> и что идет сейчас на экране большого театра “Елисейских Полей”. Под прикосновением этой волны русского духа, русской художественной мощи припоминаю следующее. Когда в Кремле, в помещении бывшего дворца в[еликого] кн[язя] Сергея Александровича<sup>19</sup> я преподавал читку в клубе красноармейцев, один из них как-то в разговоре, уж не помню по какому случаю, склонив голову набок, с доброй улыбкой сказал мне: “Ведь мне совсем все равно, что я – русский ли, француз или итальянец”... Мягко, безразлично звучали заученные слова. Я стоял и думал: “И какой же ты, пока говоришь это, русский, до глубины природы русский, всем русский, и обликом, и голосом, и всей повадкой... Какой ты русский в то самое мгновение, когда от России отрекаешься!”

И хлынула Россия на экран в этой постановке “Госкино”. Да, Россия, и кто бы ни был режиссер, кто бы ни были деятели, вызвавшие к жизни эту картину, не могу не отдать чувству благодарности тем, кто дали мне возможность еще раз, - издали, - поклониться русской земле и русскому человеку.

В изложении моих впечатлений я коснулся исключительно исполнения. Я не говорю о задании, не останавливался ни на недочетах, ни на искажениях, ни на том, что можно назвать “советской указкой”. Меня интересовал исключительно состав исполнителей и исполнители как художественный материал: меня интересовал “ХУДИСПОЛ” - не “ИСПОЛКОМ”.<sup>20</sup>

Несмотря на идеологические оговорки, восхищение Волконского советским фильмом было очевидным и обозреватель газеты “Возрождение” Сергей Маковский воспринял это как политическую капитуляцию перед противником. Отчасти так оно и было, ведь маститый критик, покоренный “русским крестьянином” и “русской слякотью”, был едва ли не первым, кто сумел оценить практический эффект теории советских кинематографистов о типаже, заменяющем профессионального актера. Напротив, его оппонента вовсе не впечатлили режиссерские и актерские удачи картины. Для Маковского они ничего не значили в сравнении с антиисторизмом драматургического материала:<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> Русифицированное название парижского района Клиши, в котором жило много эмигрантов.

<sup>19</sup> Великий Князь Сергей Александрович Романов (1857-1905) – сын императора Александра II, московский генерал-губернатор; убит эсером-боевиком И. Каляевым в Кремле.

<sup>20</sup> Иронический парафраз советских аббревиатур: “Художественное исполнение” и “Исполнительный комитет”.

<sup>21</sup> Ср. с признанием сценариста: “Мы не столько стремимся своей новой поста-

Давно привыкли мы к “развесистой клюкве” в театральных и фильмовых отображениях русского быта, русской истории. Это экзотическое древо упорно выращивают иностранные авторы и режиссеры, знающие о России немного больше, чем о легендарной Атлантиде. Бог с ними, а заодно и с отечественными постановщиками в эмигрантстве, у которых тоже бывает “клюква”. Взять хотя бы нашумевшего недавно “Мишеля Строгова”.<sup>22</sup> Режиссер, художник, артисты – русские, а вышло так “развесисто”, что будь сам Жюль Верн на месте Туржанского,<sup>23</sup> лучше бы не придумал... Ну, что же, лишний раз “посмеялись”...

Да вот беда: с некоторых пор житья не стало от “клюквы” другой, куда более опасной породы. Ее питомник – большевицкая пропаганда, агиттеатр и агиткинематограф. Здесь уже музыка не та, – невежеством, фантазерством никак не объяснишь. Все зло – именно продумано, рассчитано и так “созблзнительно” искажено, что довольно и нечрезвычайной наивности, чтобы, вкусивши от ядовитого древа, воспринять ложь как жесткую правду.

Без всякого сомнения, именно к этой клюквенной породе принадлежит фильм “Царь Иоанн Грозный” (по небрежности названный “Пятым” в тексте французской программы),<sup>24</sup> о которой, к сожалению, появилась в “Последних Новостях” столь лестная статья кн. С. Волконского (28 марта).

Правда, автор фельетона оговаривается, что в своем изложении он “ко-

---

новкой к исторической правдоподобности – нам хочется показать не нарядную, а рабочую Русь, и Грозного не на приеме послов, а на приеме купцов – хитрого, немножко подбострастного с англичанами тирана и льняного торговца. Мы думаем, что удастся поставить новую вещь и найти в старой России совсем другие вещи, чем те, к которым мы привыкли в исторических фильмах. Самое имя “историческая фильма” должно быть уничтожено в советской кинематографии. [...] Крылатый холоп – это борьба с царем-вотчиком. Массовый предтеча рабочего томится в тинах, мечтает об улете на волю и царь уничтожает и изобретателя и его опасно-враждебные всякому рабскому укладу жизни крылья”. – Шкловский В. Не Иоанн, а Иван // Советский экран. М. 1926, № 2 (12 января).

<sup>22</sup> Фильм “Мишель Строгов” (1926, реж. В. Туржанский) был поставлен по мотивам одноименного романа Жюль Верна.

<sup>23</sup> Туржанский Вячеслав (Виктор, Слав) Константинович (1891-1976) – воспитанник школы-студии МХТ и актер этого театра. С середины 1910-х годов работал в кино, поставив почти 40 игровых картин. В эмиграции с 1920 г.; приехав во Францию, работал сначала в русской опере, вернулся в кинематограф. За постановку фильма “Мишель Строгов” режиссер удостоился приза Международного Европейского кинематографического жюри, в 1926 г. был приглашен в Голливуд, но из-за конфликта с продюсерами покинул Америку и вернулся в Европу. Впоследствии работал в немецком и итальянском кино.

<sup>24</sup> Великий князь Московский Иван Васильевич именовался Иваном IV.

снулся исключительно исполнения”, не остановившись ни на недочетах, ни на искажениях, на том, что можно назвать “советской указкой”. И все же восторженной похвалы о русской кинопостановке, пожалуй, и не скажешь: “Я увидел Россию, русских людей, русского крестьянина, русский снег, русскую слякоть, но главное – русского человека в множественной численности и в наивысшем, во всяком случае безупречнейшем художественном напряжении” и т. д. Всякий, прочитавший эту похвалу, решит, что советская картина представляет некий художественный перл, произведение настолько замечательное, что можно закрыть глаза на “мелкие недочеты и искажения”. Иначе говоря: искусство победило большевицкую интригу; так хорошо, так по-русски прекрасно, что нет охоты придирааться к “советской указке”. “И хлынула Россия на экран”, – заканчивает кн. С. Волконский, – “в этой постановке “Госкино”. Да, Россия, и кто бы ни был режиссер, кто бы ни были деятели, вызвавшие к жизни эту картину, не могу не отжаться чувству благодарности тем, кто дали мне возможность еще раз, – издали, – поклониться русской земле и русскому человеку”.

Признаюсь, прочтя отзыв испытанного критика, я так и подумал: указка указкой, а искусство искусством, – бывают чудеса на свете. Но когда увидел, когда промучился несколько часов под сенью советской ядовитой “кляквы”, – Господи, какой непонятной показалась мне торопливая снисходительность кн. С. Волконского!

Его пленила игра актеров и режиссура... Да, и то и другое на высоте современной кинема-техники. Но разве этого достаточно для критического восторга? Разве можно отделять исполнение от задания, когда задание по существу антихудожественно? Антихудожественно – потому что фальшиво, клеветнически, тенденциозно, антихудожественно – потому что извращает назойливо грубо образ исторической эпохи и мрачного ее героя, с целью втоптать в грязь народное прошлое, всю преемственную сущность родины, ее веру, ее государственный разум, ее бытовую типичность. Как может проявиться “русский человек в безупречнейшем художественном напряжении”, когда художественное задание состоит прежде всего в том, чтобы представить русского человека без совести и ума, прикрывающим личиной тупого благочестия блудливое и жестокое ничтожество.

Конечно, можно умиляться издали настоящим “русским снегом” и “русской слякотью” (как любишь настоящим морем и солнцем в фильме, снятой на Ривьере), но не заметить из-за снега и ловкой режиссуры отвратительной большевицкой гримасы, обращающей всю эту картину, а следовательно, и лицедеев ее, в уродливый шарж, в “театр ужасов”, – как хотите, просто затмение какое-то!

Актеры бойко играют, выразительно, выпукло... Увы, слишком выпукло! Советский “Иоанн Грозный Пятый” от начала до конца – горельеф грангильюлистых истязаний, пыток, зверств, пьяных ужимок, идиотски разинутых ртов с гнилыми зубами, мстительного смеха, трусливого подхалимства, безудержного разгула, какой-то бесовской суеты вокруг царского

идолица поганого. О какой художественной правдивости можно говорить, когда эта правдивость насквозь пропитана злой неправдой общего замысла и наглым ехидством постановщиков в отношении всего, что так или иначе противоречит марксистской догме.

Но самое характерное тут не догма, а большевицкие навыки. Не теория, а хамская “практика”. Она отразилась на игре актеров, на всей их “манере быть” в разных драматических положениях. Чувствуется, что не один режиссер повинен в этой сгущенно злодейской мимике, – таковы уроки современной комиссарской действительности. Таковы каторжные образцы. Артист – хороший медиум, бессознательно воспринятые впечатления он бессознательно превращает в подражательные жесты. В советском “Иоанне Грозном” отобразился подлинный большевизм, и это, конечно, самое жуткое в постановке тозарища Тарича.<sup>25</sup>

Только тем объясняю я себе (а не одной “советской указкой”) тип Грозного, созданный Леониловым. Впрочем – не тип, а одностороннюю карикатуру. Режиссер направил талантливого артиста, а он уж по собственному наитию превзошел, вероятно, самые смелые ожидания указчика. Такого каторжника воплотил, что зрителю даже не страшно, а только до боли обидно за “русского человека”.<sup>26</sup>

Что говорить, лютый был царь. Карамзин<sup>27</sup> назвал его “неистовым кровопийцей в годах мужества и старости”, а Погодин добавляет: “тиран, какому история мало представляет подобных”. Вообще историки довольно единодушны в этом отношении. Они расходятся лишь в оценке умственной значительности Грозного.<sup>28</sup> Погодин и тут судья суровый: “Совершенное отсутствие государственного взгляда, благородного сознания, высоких целей, при неограниченности эгоизма, которому приносилось в жертву все”.

<sup>25</sup> Тарич Юрий Викторович (1885-1967) – драматический актер, с середины 1910-х годов эпизодически работавший для экрана; с 1923 года – режиссер и драматург советского кино.

<sup>26</sup> Ср. с признанием соавтора постановки Виктора Шкловского: «Леонидов, прочитавший сценарий и посмотревший, как сделана в нем роль Ивана Грозного, сказал: “Я не могу рычать на экране. Дайте мне в руки какую-нибудь вещь. Покажите, что я делаю, чем заинтересован и к чему я стремлюсь”. И мы придумали Ивану Грозному его дело. Он вместе с царицей имеет “белую казну”, заинтересован в государственной торговле льном. Мы в кино были реалистами. Мы искали вещи и обстановку, которые определяют поведение человека, его походку, его отношения с другими людьми, его заинтересованность». – Шкловский В. Рождение советского кино // Он же. За 60 лет. Работы о кино. М., 1985, с.12.

<sup>27</sup> Карамзин Николай Михайлович (1766-1826) – историк.

<sup>28</sup> Погодин Михаил Петрович (1800-1875) – историк, журналист; действительный член Российской Академии наук.

Но голос Погодина, явно пристрастный, почти одинок. Другие не менее авторитетные голоса говорят совсем иное. Кавелин<sup>29</sup> прямо утверждает, что “два величайших деятеля в русской истории - Иоанн IV и Петр Великий”. Первый император русский глубоко уважал первого царя, “называл своим образцом и ставил выше себя”. Он так глубоко пал именно потому, что был велик. И не менее категоричен Соловьев: “Это был, бесспорно, самый даровитый государь, каким только нам представляется русская история до Петра, самая блестящая личность из всех Рюриковичей”, “Никто не откажет Грозному в уме и талантливости”, заявляет Жданов.<sup>30</sup> “Царь Иван был замечательный писатель”, “ум бойкий и гибкий, вдумчивый и немного насмешливый, настоящий великорусский ум” (Ключевский).<sup>31</sup> А Платонов называет политическую дальновзоркость Грозного чуть ли не гениальной (включая даже идею опричнины).<sup>32</sup>

Откуда же его лютость? “Щедро одаренный от природы умственными силами... но нравственно глубоко испорченный, вполне поработанный своими страстями” (Иловайский),<sup>33</sup> “в самом себе Иоанн сознал всю темную сторону, и ненавидел, презирал себя” (Самарин).<sup>34</sup> И в этом самопрезрении Жданов видит психологическую разгадку Грозного: “Как ни росла мнительность Ивана в отношении к людям, ее зерно, ее глубочайшая причина - недовольство собою – не умирало: оно ясно сказывается в той раздражительности, которую он постоянно выказывал”...

Итак, вот какова в оценке историков сложная личность первого московского царя, создателя русской державы, православного “Третьего Рима”, – мстительного вотчинника и строителя всея Руси, предшественника Петра, блестяще образованного для своего века писателя, дальновидного политика, открывшего родине пути на Запад и на Восток, и в то же время – деспота, искалеченного с детства низкопоклонством и предательством бояр, подозрительного до бессердечия, вспыльчивого до иступленности, пороч-

---

<sup>29</sup> Кавелин Константин Дмитриевич (1818-1885) – философ, историк и политический деятель.

<sup>30</sup> Жданов Лев Григорьевич (наст. имя и фам. Леон Германович Гельман; 1864-1951) – беллетрист, драматург, автор биографического романа “Иоанн Грозный” (1904).

<sup>31</sup> Ключевский Василий Осипович (1841-1911) – историк, почетный член Российской Академии наук.

<sup>32</sup> Платонов Сергей Федорович (1860-1933) – историк, действительный член Российской Академии наук.

<sup>33</sup> Иловайский Дмитрий Иванович (1832-1920) – историк, публицист, автор гимназических учебников по истории России.

<sup>34</sup> Самарин Юрий Федотович (1819-1876) - общественный деятель, философ, публицист.

ного в сластолюбии, фанатически высокомерного и ненавидящего себя, бесчеловечного и кающегося, преступника и монаха, палача и мученика.

Таков исторический образ, жутко-отталкивающий и жутко-притягательный... Что же сделал с ним “король Госкино”, Леонидов, по советской указке? Я уже сказал: свирепого мясника и тупо-суеверного самодура, без проблеска мысли, духовной глубины, обжору и пьяницу, отплясывающего трепака в монашеской рясе, жадно жующего плотоядным ртом жирную снесь на “пирах”, напоминающих смрадные вечеринки в тюремном каземате (не видел, но так себе представляю!), большевицкого комиссара в бармах Мономаха, атамана каторжной шпаны. И это тоже, к сожалению, русский образ, но “кланяться” такому образу - слуга покорный!

Все окружение царя, весь фон, на котором разворачивается драма (довольно нелепый эпизод с жертвенным, – для контраста, – греком, который избрал летательный аппарат), – тот же ужас в кривом зеркале.<sup>35</sup> Царица с отатаренной свитой, опричники и вольные княжата, бояре, посадские жены и дочки боярские – все выродки и тупицы, беспросветно дикие, жестокие и развратные самодуры. Не один Грозный походя казнит и пыгает, за ним и царица, чуть что, бьет без вины виноватых плеткой, рубит головы, заушает надоевшего любовника и готова на блуд с первым встречным молодцом. Какая-то Мессалина в сарафане.<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> Возможно, за категорическим неприятием фильма стояла и личная причина – знакомство рецензента с нелестными отзывами советских кинематографистов о творчестве его отца – академика живописи Константина Маковского и его известном историческом полотне “Боярская дочь”. Режиссер фильма “Крылья холопа” определил его как “конфетно-приторный, боярско-лебединый стиль”. – Тарич Ю. “Борьба с лебедями” // газ. Кино (М.), 1926, № 1 (5 января). Ему вторил и сценарист: “Лебеди в исторической картине это как самовар и тройка в ‘русских’ постановках за границей. К сожалению, тройка и самовар часто попадают импортным товаром в наши собственные ленты. Но с лебедями в нашей постановке мы думаем справиться благополучно. [...] Это совсем не тот русский стиль, который мы знаем от Маковского. Князь Серебряный, Иловайский, Верещагин, передвижники и даже Рерих – все это не материал для режиссера, а враги, который нужно уничтожать. [...] Вся наша задача – борьба с эстетическим восприятием старины”. – Шкловский В. Не Иоанн, а Иван // Советский экран. М. 1926, № 2 (12 января). См. также: Тарич Ю. “Крылья холопа” // Там же, 1926, № 14 (6 апреля).

<sup>36</sup> Ср. с описанием картины: “Холопу – отрубить голову. Крылья сжечь. Никишка в тюрьме. Царица пробирается к нему, развязывает его руки. Царицу выследил князь Друцкой. Царица лает нож Никишке: “Убей его”. Во время борьбы царица всаживает князю нож в спину и скрывается. Докладывают царю. Царь застает умирающего Друцкого. Тот успел шепнуть: “Спроси у царицы”. Никишка попадает в тайный подвал и там умирает. На его руке находят кольцо царицы.

Под стать царям и все ненавистное большевикам “сословие знатных”, а заодно и попы, и монахи, и слуги ратные. Только деревенского мужика, бесправного смерда, милует режиссер Госкино, вернее сказать – занят он мужиком лишь в качестве аксессуара или материала для толпы. Вот почему и удачны народные сцены, тут “советской указке” разгуляться негде.

Зато с особым рвением действует эта указка во всех сценах, изображающих так или иначе религиозный быт. Может быть, всего отвратительнее подчеркнуто в этой картине именно суеверная серость или чванливое лицемерие бытового православия. Подчеркнуто с тем расчетом, чтобы создать впечатление, будто вся сказка о “Святой Руси” на самом деле – сплошной обман и безобразия. Если поп, так напуганный раб власти предержавшей, с физиономией разбойника, если служба церковная, так бессмысленное идолослужение, если двуперстное крестьянское знамение, так грубо-актерское кривляние. И понятно: не для борьбы с царским самодержавием задуман советский “Иоанн Грозный”, а для глумления над тем, что гораздо глубже вросло в национальное сознание, над верой отцов и всем, связанным с этой верой.

В данном случае острие пропаганды направлено именно сюда, в последний щит народного духа.

Я уверен, что мое впечатление точно. Никаким эстетским “подходом” не поможешь. Так же, как рецензенту “Последних Новостей”, мне вовсе не хочется быть “более роялистом, чем сам король” в вопросе, как-никак, художественного порядка. Но есть предел тенденции в искусстве, перейдя который искусство, даже кинематографическое, обращается в нестерпимую пошлость. Тем более, если тенденция – клеветническая проповедь: не плод художественного недомыслия, а “развесистая клюква” сектантской ненависти.<sup>37</sup>

Арбитром в этом споре выступил Георгий Адамович, попытавшийся было вернуть спорящих из бесплодной политики в область искусства:

“Иоанн Грозный”, показанный парижанам в театре Елисейских Полей, вызвал довольно много шума и “море чернил”. Князь Волконский восхитился. Сергей Маковский возмутился и для придания большего веса своему возмущению решил даже “образованность показать”, процитировав множество русских историков, благосклонных к Грозному. В русский спор вмешалась и газета “Liberté”, заявившая, что данная фильма есть откоро-

---

Царь спокойно, железной рукой душит жену. А после расправы богомольный царь Иоанн в монашеской рясе просит у своего бога благословения на дальнейшие дела свои”. – Крылья холопа [Либретто фильма]. [М. 1926], с. 5-6.

<sup>37</sup> Маковский С. Советский Иоанн Грозный “Пятый” // Возрождение. Париж 1927, 7 апреля.

венная большевицкая пропаганда – “в то время, как его превосходительство г. Чичерин прохлаждается на Ривьере...” Едва ли стоило затевать спор – политический или эстетический, все равно “пропаганды” в картине нет – хотя бы уже потому, что все это происходило слишком давно, слишком часто описано, слишком хорошо известно.<sup>38</sup>

Эта дискуссия не получила дальнейшего развития и закрылась сама собой после того, как фильм Юрия Тарича сошел с парижских экранов. Но его сменили другие советские ленты, которые время от времени провоцировали русских парижан на новые споры. Впрочем, Маковский совершенно устранился от их обсуждения, но другие сотрудники газеты “Возрождение” (Иван Лукаш, Николай Чебышев и др.), регулярно оппонировали либеральным обозревателям из “Последних Новостей”, отстаивая антибольшевистские принципы в области кинематографии.

Что касается Волконского, то год спустя он вернулся к этому спору и еще раз подтвердил свое расположение к реализму советских фильмов и их “социальных типажей”:

Бесконечная разница, отделяющая “киноактера” от того крестьянина, матроса, рабочего, солдата, нищего бродяги, которые прямо взяты, кто от сохи, кто от станка, кто от ружья, кто из ночлежки... Вот тот материал, который меня в теперешних русских фильмах в искренний восторг приводит. Когда-то на меня сочли нужным обрушиться за то, что я дал восхищенный отзыв по поводу “советской” картины “Иван Грозный”. [...] Русский народ (ибо эти мужики, матросы, солдаты, бабы, рабочие и работницы, – русский народ) восхитителен правдивостью тех проявлений, которые он несет в искусство. Да, в искусство, то есть в вымышленную жизнь. И если спросите, что лучше – [...] Леонидов Художественного театра, изображающий Иоанна, ужаснейшая кинематографическая “премьерша”, изображающая царицу, или – в снегу на заиндевевших лошадаках скачущие мужики, эта баба, ведром из ручья черпающая воду, эти матросы, на гармошке играющие и приплясывающие, все это безымянное множество зипунов, башлыков, платков, рукавиц, лаптей и сапогов? Я, конечно, дам второе место представителям искусства, а первое – носителям народной непосредственности. Тем, что русские режиссеры сумели это увидеть, пробудить, зажечь, раздуть и применить, они сослужили большую службу в деле оздоровления русского экрана. Мы вправе ждать от него многого.<sup>39</sup>

<sup>38</sup> Сизиф [Г.Адамович]. Отклики // Звено 1927, № 220.

<sup>39</sup> Волконский С. О русском экране // Звено 1928, № 4. См. комментарий на текст критика: Д. Озеров [М. Кантор]. Об “игре” в синема // Там же, 1928, № 5.