

**Е. Хохлова**

## Новое об «эффекте Кулешова»

Есть имена настолько известные, что создается иллюзорное ощущение, будто знаешь о людях, которые их носят, все. В кинематографии одно из таких имен — Лев Кулешов. Любой студент ВГИКа перечислит набор дефиниций, сопровождающий частое упоминание этого имени: новатор, экспериментатор, зачинатель, основатель. В числе прочих произведений режиссера, ставших классикой кино, обязательно будут названы монтажные эксперименты, и прежде всего тот, который получил в киноведении название «эффект Кулешова».

Но стоит более пристально подойти к изучению хорошо, казалось бы, знакомого предмета, как возникает масса вопросов. Начать хотя бы с того же «эффекта Кулешова». В истории кино существует множество описаний этого эксперимента, и все они отличаются одно от другого. Так, В. Пудовкин называл себя соавтором Кулешова, рассказывая о монтажном эксперименте с крупным планом Мозжухина в докладе на заседании Кинообщества в Лондоне в 1929 году. Ж. Садуль во «Всеобщей истории кино» под общим названием «эффект Кулешова»

«Творимый танец». 1921.  
З. Тарховская



подразумевает три эксперимента — «творимая земная поверхность», «творимый человек» и «Мозжухин», причем, судя по его тексту, Кулешов проделал последний эксперимент дважды — первый раз самостоятельно в 1918—1919 годах, второй — вместе с Пудовкиным в 1923-м. В описании Пудовкина, на которое ссылается Садуль, крупный план Мозжухина монтировался поочередно с тремя кадрами: с тарелкой супа, женщиной, лежащей в гробу, и играющей девочкой. С. Гинзбург в книге «Очерки теории кино» говорит о соединении «фронтального поясного плана» Мозжухина с двумя кадрами: с тарелкой супа, а затем — стола с лежащим на нем револьвером.

Какое из этих и других описаний соответствует действительности, когда был сделан этот эксперимент, сколько всего монтажных экспериментов проделал Кулешов и кто принимал в них участие, какое отражение

Четвертый монтажный эксперимент.  
«Равномерное движение глаз натурщика».  
К. Хохлов и А. Хохлова



ранние опыты режиссера нашли в его последующих фильмах — полного ответа на эти вопросы до сих пор нет.

«Камерные возможности съемок должны быть использованы на эксперименты. Эксперименты для кинематографии теперь крайне необходимы. Это наиболее существенное и ценное.

Эксперимент для честного кинематографиста — важнее хлеба».

Эти идеи, высказанные Кулешовым в 1922 году в статье «Камерная кинематография», были определяющими в деятельности мастерской, которой он руководил в Первой государственной школе кинематографии в начале двадцатых годов. Недаром, когда Кулешов с группой учеников ушел из киношколы и открыл свою мастерскую, он назвал ее «экспериментальная кинолаборатория».

Как это ни парадоксально, но самый известный эксперимент Кулешова (с крупным планом Мозжухина), вероятно, навсегда останется и самым загадочным. Сам автор в книге «Практика кинорежиссуры» рассказал об опыте, который скорее всего и был этим экспериментом: «Я помню, как еще в 1916—1917 гг. со знаменитым тогда героем-любовником Витольдом Полонским у нас был спор о свойстве монтажа нарушать актерскую работу. Утверждая, что как ни монтировать, все равно актерская работа будет сильнее монтажной конструкции, Полонский говорил, что в выражении лица актера, изображающего человека, сидящего в тюрьме, тоскующего по воле и увидевшего открытую дверь, есть огромная разница по сравнению с выражением человека, сидящего в других условиях, — скажем, герой голодал и ему показали тарелку супа. Реакции актера на суп и на открывшуюся



тюремную дверь будут совершенно различными. Мы сделали тогда опыт: сняли две таких сцены, переставили крупные планы из одной сцены в другую, и выяснилось, что актерская работа, разница в реакциях на радость от супа и на радость от свободы (на открытую дверь) в монтаже была совершенно не заметна: и та и другая работали одинаково».

Главной загадкой остается, какой актер участвовал в съемках этого опыта. Возможно, Мозжухин, но не исключено, что он не имел к этому никакого отношения. Скорее всего, спор между Кулешовым и Полонским возник не в 1916—1917 годы, а чуть позднее — в конце 1918— начале 1919, на съемках картины «Песнь любви недопетая», в которой Полонский выступал не только в качестве актера, но и режиссера (совместно с Кулешовым). Может быть, он сам или кто-то из актеров, снимавшихся в картине, и был тем, кого потом, с легкой руки Пудовкина, принимали за Мозжухина.

«Только в 1962 году в Париже я узнал, что мой опыт называется за границей «эффект Кулешова», — писал его автор в воспоминаниях. — О том, как эксперимент получил мое имя, писал Жорж Садуль: «Это было в 1951 году. В амфитеатре Сорбонны Институт киноведения принимал Пудовкина со всеми почестями, заслуженными великим кинематографистом и теоретиком кино. «Мы особенно счастливы принимать здесь изобретателя того, что мы называем «эффектом Пудовкина!» Несмотря на торжественность церемонии, Пудовкин счел необходимым прервать оратора и сказал: «Я вовсе не изобретатель этого «эффекта». Его изобрел мой учитель Лев Кулешов. Я лишь описал в одной из своих книг прием, который он открыл». Об иной

версии создания «эффекта», изложенной Пудовкиным в 1929 году в Лондоне, Кулешов так и не узнал: в переводе с английского она была опубликована уже после его смерти.

От эксперимента под названием «эффект Кулешова» не сохранилось ничего — ни кусочка пленки, ни дневниковых записей, ни писем того времени, которые позволили бы воссоздать истину. Впрочем, точнее было бы сказать — пока не найдено никаких документальных свидетельств, подтверждающих, что опыт, описанный Кулешовым в «Практике кинорежиссуры», и был тем самым и единственным экспериментом, который потом стал известен как «эффект Кулешова».

●  
Но часто бывает так, что вещи (и в переносном, и в буквальном смысле), лежащие, казалось бы, на виду, до определенной поры остаются незамеченными. Когда Жорж Садуль писал свою «Историю кино», он был уже знаком с Кулешовым, бывал у него дома, но так и не узнал, что на антресолях одного из громадных книжных шкафов лежит небольшая железная коробка с пленкой и это и есть один из знаменитых монтажных экспериментов, а в другой комнате стоит огромный старинный сундук, где вместе с дореволюционными семейными альбомами лежат коробки со срезками из кулешовских фильмов и среди них — кадры из других монтажных экспериментов. Ни о чем этом Садуль не знал и написал, что, «к несчастью, от экспериментов не сохранилось ни одного плана».

Не стоит думать, что Кулешов сознательно утаил от Садуля существование этих пленок. Просто он всегда жил настоящим,



а не прошлым. Для него важнее была текущая работа, студенты, встречи с людьми, и за разборку архива он принялся лишь в последние годы жизни, будучи уже тяжело больным. На коробки с пленкой времени не хватило.

Среди бумаг, оставшихся дома после сдачи большей части архива в ЦГАЛИ, оказалась папка с документами 1919—1921 годов. Сохранились дома и записные книжки А. С. Хохловой, в которых на протяжении



Л. Кулешов. 1923

многих лет день за днем она фиксировала основные события. Эти документы и записные книжки, словно кусочки мозаики, помогли выстроить общую картину того, как создавались монтажные эксперименты.

В феврале 1921 года Кулешов написал заявление в фотокиносекцию художественного сектора Губполитпросвета. Целиком оно впервые опубликовано в сборнике «Л. В. Кулешов. Статьи. Материалы» (1979). Приведем здесь отрывки из него: «Работая в течение нескольких лет над установлением теоретических законов кинематографического искусства, я пришел к выводам, определяющим сущность киноискусства.

Результаты моих работ были доложены по инициативе Кино секции специалистам кинематографии.

В настоящее время необходимо проверить сделанные мною наблюдения, для чего потребуется 90 метров негативной пленки. [...]

Перечисление опытов:

1. Танец, заснятый с одного места — 10 мтр.

2. Танец, заснятый монтажно — 10 мтр.

3. Зависимость переживания натурщика от причин, вызывающих эти переживания:

а) — 14 мтр.

б) — 20 мтр.

4. Произвольное сочетание различных мест действия в единую композицию — 13 мтр.

5. Произвольное сочетание частей тела разных людей и создание путем монтажа желаемого натурщика — 12 мтр.

6. Равномерное движение глаз натурщика — 9 мтр.

Всего — 81 мтр.

Операторский и режиссерский брак — 9 мтр.

Итого — 90 мтр.»

В стране разруха. Холодно в плохо отапливаемых помещениях. Проблемы с продовольствием — как особое лакомство отмечается «рисовая каша с вареньем из слив», которая была на ужин в доме Станиславских. Кого интересует кино в таких условиях, тем более какие-то эксперименты?

И все же пленку Кулешов получил благодаря Татьяне Леонидовне Левингтон, которая тогда была помощником заведующего фотокиносекцией. Первым был снят эксперимент «творимый человек», затем «творимая земная поверхность» и «творимый танец». Эти три эксперимента описаны самим Кулешовым в книгах «Искусство кино», «Практика кинорежиссуры», «50 лет в кино», на них обычно ссылаются киноведы. А четвертый эксперимент, также снятый в марте 1921 года, единственный сохранившийся целиком, никогда нигде не упоминался. В отличие от других он не получил никакого названия, поэтому нам придется называть его так, как он значится в списке опытов, перечисленных Кулешовым: «Равномерное движение глаз натурщика».

По метражу этот эксперимент был самым коротким — всего 9 метров, но не менее насыщенным по действию, чем «творимая земная поверхность». Снимались в нем четыре актера: К. Хохлов, А. Хохлова, Л. Оболенский и З. Тарховская. Хохлов шел по дорожке парка по направлению к дому, из дверей которого выходила Хохлова. Они встречались у дверей, здоровались, в этот момент Хохлов поднимал голову и видел, что

на балконе второго этажа появляются мужчина и женщина (Оболенский и Тарховская). Женщина прячется в дверях, а мужчина с револьвером в руках крадется к краю балкона, глядя при этом на Хохлова. Заканчивался эпизод крупным планом Хохлова, который смотрит вверх (на человека с револьвером).

Задачей этого эксперимента было, как писал Кулешов в своем заявлении, показать посредством монтажа «совпадение окончательного положения главного движения в кадре предыдущей смены с завязкой главного движения в последующей смене». При съемках и монтаже задача эта была выполнена, однако общий метраж эксперимента оказался слишком коротким, чтобы воспринять задуманное автором при проекции на экран; может быть, в этом кроется объяснение того, почему Кулешов не вспоминал об этом эксперименте.

Впервые все четыре эксперимента были показаны 4 июня 1921 года. Затем состоялось несколько просмотров, один из которых сопровождался докладом Кулешова «о закономерном построении кинематографических картин». Доклад, напечатанный на машинке в нескольких экземплярах, не сохранился, как и большинство экспериментов.

И все же, перефразируя Джона Рида, можно сказать, что это были те 90 метров, которые потрясли историю кино. Отголоски этого потрясения слышались еще много десятилетий: во времена борьбы с «формализмом» Кулешову не раз припомнили его ранние опыты, послужившие поводом для обвинения в отрицании актера и даже в клевете на действительность. Лишь спустя годы, когда к Кулешову пришла слава уже

как к «патриарху советского кино», об экспериментах заговорили, рассматривая их не в идеологическом, а в кинематографическом контексте.

Эксперимент с «равномерным движением глаз натурщика» интересен не только как учебное пособие для изучающих законы монтажа. В отличие от остальных опытов в нем была сделана попытка разыграть определенный (детективный) сюжет. По сути это уже целый фильм — вероятно, самый короткий из всех когда-либо снятых.

Последние его кадры — крупные планы лица актера — своего рода связующая нить между монтажными экспериментами 1921 года и серией фотографий, сделанных Кулешовым в 1923 году для так называемого «прейскурант-альбома» его кинолаборатории, который, в свою очередь, нашел отражение и дальнейшее развитие в «Мистере Весте». Достаточно вспомнить хотя бы знаменитую сцену чаепития и блистательную игру глазами «графини» — А. Хохловой, когда она, пытаясь отвлечь внимание Веста от шума драки в коридоре, манипулирует с карандашами.

«Эксперимент для честного кинематографиста важнее хлеба» — этому утверждению Кулешов остался верен и в своем последующем творчестве. Как эксперимент (возможность показать трех актеров в одной декорации) был задуман фильм «По закону». В «Горизонте» режиссер экспериментировал со звуком. В «Великом утешителе» — в сочетании звукового и немом кино. И в каждой из этих хорошо известных картин есть своя загадка, свой «эффект Кулешова», который, как и ранние эксперименты, всякий вправе толковать по-своему.