

Н. С. РЯБЧИКОВА

*Школа дизайна,
Национальный исследовательский
университет «Высшая школа экономики»,
Москва, Россия*

NATALIE RYABCHIKOVA

*School of Design,
Higher School of Economics,
Moscow, Russia*

ВИТОЛЬД АХРАМОВИЧ (АШМАРИН) и ЛЕВ КУЛЕШОВ: У ИСТОКОВ РУССКОЙ КИНОТЕОРИИ

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена началу карьеры одного из первых русских кинорецензентов и теоретиков кино Витольда Францевича Ахрамовича, который работал с режиссерами Евгением Бауэром и Всеволодом Мейерхольдом и оказал значительное влияние на раннюю практику и теорию Льва Кулешова. В статье кратко прослеживается карьера Ахрамовича в качестве театрального и кинорецензента, сценариста, литературного работника в кинофирмах, ассистента и режиссера, а также рассматриваются причины, по которым его влияние на Льва Кулешова впоследствии было затушевано самим Кулешовым и исследователями его творчества. На первый план при этом вышла фигура художника и режиссера Евгения Бауэра, умершего летом 1917 г. Через посредство Ахрамовича устанавливается связь идей Кулешова 1910 – 1920-х гг. не только с практикой Бауэра, но и с киноработой Всеволода Мейерхольда, что раньше не рассматривалось подробно. Взгляды Ахрамовича на кинематограф, сохраненные в позднейшем пересказе Кулешова, помещаются в контекст ранней работы

VITOLD AKHRAMOVICH (ASHMARIN) AND LEV KULESHOV: AT THE INCEPTION OF RUSSIAN FILM THEORY

ABSTRACT

The article is devoted to the beginning of the career of one of the first Russian film reviewers and theorists Vitold Frantsevich Akhramovich. He worked with directors Evgeny Bauer and Vsevolod Meyerhold and had a significant impact on the early practice and theory of Lev Kuleshov. The article briefly traces the career of Akhramovich as a theatre and film reviewer, screenwriter, literary editor in film companies, assistant, and director. It also discusses the reasons why his influence on Lev Kuleshov was later downplayed by Kuleshov himself and by researchers of his work. The figure of the artist and director Evgeny Bauer, who died in the summer of 1917, thus came to the forefront. By emphasizing the input of Akhramovich, the article establishes a strong connection between Kuleshov's ideas of the 1910s – 1920s and not only Bauer's practice, but also the film work of Vsevolod Meyerhold. This connection has previously not been considered in detail. Akhramovich's views on cinema, preserved in Kuleshov's later retellings, are placed in the context of Akhramovich's early work in cinema, and thus the figure of one of the influential, but later practically

Ахрамовича в кинематографе, и таким образом возникает фигура одного из влиятельных, но позднее практически забытых русских кинематографистов и теоретиков кино.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: *Витольд Ахрамович, Лев Кулешов, Евгений Бауэр, Всеволод Мейерхольд, раннее русское кино, теория кино, историография кино.*

forgotten Russian filmmakers and film theorists emerges.

KEYWORDS: *Vítold Akhramovich, Lev Kuleshov, Evgeny Bauer, Vsevolod Meyerhold, early Russian cinema, film theory, film historiography.*

Несколько лет назад в пронизательной статье о Федоре Оцепе канадец Скотт Маккензи заметил, что этот режиссер, начавший работать в дореволюционной России, затем проехавший несколько европейских стран и завершивший карьеру и жизнь в Канаде, как бы совершенно выпал из классической истории мирового кино, потому что эта история обычно делится по национальным кинематографиям, и такие – «транснациональные» – фигуры оказываются ее «белыми пятнами» [1]. История кино и история культуры в целом все еще с трудом, но со все большим интересом обращается к подобным фигурам, принадлежащим разным странам, разным культурам. Но внутри одной страны, даже внутри одной (или доминантной) национальной культуры действовали и действуют множество персонажей, проявивших и проявляющих себя в разных, порой далеко отстоящих друг от друга сферах; и если современникам их перемещения

порой известны и даже понятны, для потомков пунктир жизни и деятельности таких людей оказывается, порой безвозвратно, разорван. Внутренние или внешние обстоятельства прерывали их работу, заставляли менять профессию, и в случае, когда отсутствуют персональные архивы (да и когда они присутствуют), какие-то части их жизни оказываются подвластными историкам одной дисциплины и неизвестны специалистам другой¹.

Читатель сам легко подберет примеры из тех, что ему ближе. Вот из случаев более или менее счастливых: Евгений Бауэр как художник, Всеволод Мейерхольд как кинорежиссер, Александр Ширяев как пионер кукольной анимации, тот же Федор Оцеп как кинорецензент. Данная публикация посвящена человеку, имя которого проходит в начале XX в. сквозь историю русской поэзии, журналистики, перевода, партийной и революционной деятельности, историю секретных служб – и кинематографии. Он одновременно оказывается типичной фигурой интеллигента и интеллектуала своего времени, симптоматичным примером кинематографиста раннего

¹ *Российское литературоведение уже осознало необходимость более полноценного описания периода 1910–1920-х гг. и ищет его во «второстепенных» персонажах, в журналистике, в оккультных объединениях и т. п. (свидетельством тому работы Н. Богомолова, О. Лекманова, М. Безродного) – но кино пока находится вне их интересов. Киноведческие же экскурсии в близлежащие области культуры Серебряного века пока нужно признать довольно поверхностными (за исключением работ Рашида Янгирова, специализировавшегося в значительной мере по более позднему периоду).*

периода – и в то же время поворотами своей судьбы предстает фигурой глубоко индивидуальной, уникальной, и во многом – и не только из-за давности лет – таинственной.

Без большой натяжки можно сказать, что самым известным фактом жизни Витольда Францевича Ахрамовича (Ашмарина) (1882 – 1930) впоследствии оказалась его смерть. И не то чтобы не было разногласий относительно ее места или точной даты, но зато форма ее – самоубийство с помощью пистолета – указывается обязательно, будь то справочники по литературе или по истории тайных органов [2, 3].

Если нельзя назвать «архивный» след Витольда Ахрамовича отсутствующим или ничтожным, по сравнению с другими фигурами русской и советской культуры начала XX в.

он пока мал, рассеян и прерывист. И в то же время после начала поисков оказывается, что количество написанного и опубликованного им материала велико, количество затронутых жизнью и событий – значительно (рис. 1).

Так, историки советских секретных органов рутинно отмечают В. Ф. Ашмарина, работника ОГПУ и «партийного журналиста». В. Ф. Ахрамовича они не знают. В истории литературы Ахрамович проходит также пунктиром. Разнообразные проекты и начинания, связанные с издательством «Мусaget», в истории русской литературы рассматривались, особенно в последнее время, довольно подробно – и имя Ахрамовича мелькает в них тут и там, что дает возможность проследить эту сторону его жизни наиболее подробно и делает строчку «секретарь редакции “Мусagetа”» почти обязательной в биографических справках о нем [4; 5; 6]. При этом литературоведы совершенно ничего не знают о деятельности Ахрамовича в кино (в лучшем случае упоминается «участие после революции в левой “кинопятерке” с Гардиным», какой-то интерес к кино – может быть, «даже звуковому»). Киноведы же знают его имя (вернее, имена) – если знают – преимущественно именно в связи с «пятеркой», сделанной довольно одиозной официальным советским киноведением, и никогда не интересовались тем, откуда он пришел и куда исчез за пределами этого эпизода. Историки кино вообще куда менее, чем историки литературы, всегда были заняты фигурами «второго эшелона». Итак, «кинопятерка». Если покопать – второй фильм Всеволода Мейерхольда, «Сильный человек». Если еще покопать – неясная

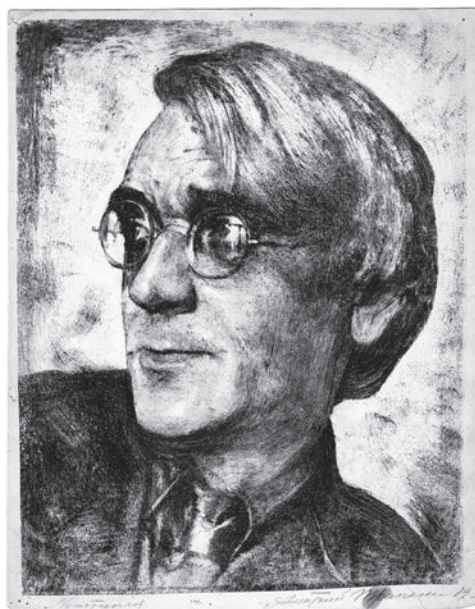


Рис. 1. Портрет (монотипия) Витольда Ахрамовича работы Анатолия Трапани. [1915 г.]. РГАЛИ. Ф. 2057. Оп. 1. Ед. хр. 693. Л. 1

связь со Львом Кулешовым. Это на имя Ахрамовича. На Витольда Ашмарина – снова ничего. В данной публикации подробно рассмотреть множественные биографии этого человека, к сожалению, невозможно по причинам главным образом объема материала, поэтому попробуем ограничиться одной «жизнью» Витольда Ахрамовича – его работой в кино – и одним эпизодом из этой жизни: его общением с художником, режиссером и теоретиком кино Львом Кулешовым и тем, как это общение повлияло на дальнейшее развитие русской кинотеории и кинопрактики.

Фигура Витольда Ахрамовича открывает воспоминания Льва Кулешова, начатые в конце 1940-х и опубликованные в 1975 г.; эти страницы с тех пор повторялись во многих энциклопедиях и хрестоматиях. «Полурусский-полуполяк с лицом Вольтера, но с седой прямой шевелюрой, зачесанной на лоб» стоит у самых кулис кулешовской карьеры, на выходе, среди хаотического нагромождения «щитов, стенок, колонн, черного бархата, отдельно стоящих окон, опускающихся со стеклянного потолка люстр» [7, с. 35]. Ахрамовичу тогда было 34 года, но «седение души», о котором он писал своему другу поэту Георгию Чулкову в 1907 г., не было лишь символистской метафорой. Режиссер Владимир Гардин тоже рисует его в 1917–1918 гг. седым, журналист и кинокритик Хрисанф Херсонский позже пишет: «В 1917 году ему было тридцать пять лет, но все помнят его только седым» [8, с. 41].

Существует несколько вариантов описания встречи Кулешова и Ахрамовича, и самый ранний и подробный из сохранившихся, как ни странно, не принадлежит самому Кулешову. Его первые «подступы» к мемуарам, опубликованные в журнале «Советский экран» в 1928 г., этой сцены не содержат [9, 10]. Зато она становится основной темой статьи Григория Болтянского «Страничка из биографии одного кинорежиссера», датированной в его архиве 1929 г. Оттуда фигура Ахрамовича словно и переходит к Кулешову, причем описание их знакомства и общения дается Болтянским гораздо более подробно, чем в последующих воспоминаниях самого режиссера. Так как в 1916 – начале 1917 г. Болтянский работал в Скобелевском комитете, главная контора которого находилась в Петрограде, и в Москве бывал наездами, он, вероятнее всего, слышал эту историю позже – судя по обилию деталей, от одного из ее участников. От которого из них – пока выяснить не представляется возможным, но нужно учесть, что во второй половине 1920-х гг. Болтянский работал вместе с Ахрамовичем-Ашмариним в ГАХН и в ОДСК. Кулешов же, с другой стороны, еще на рубеже этого десятилетия делал несколько докладов о своей работе у Е. Бауэра – В. Туркин вспоминает об общении с Кулешовым в 1917–1918 гг., до своего призыва в Красную армию в начале 1919 г.: «За это время я дважды встречался со Львом Владимировичем по интересным поводам, ибо Лев Владимирович устраивал читку своих статей, посвященных Бауэру. Это была первая творческая декларация и первая дискуссия о его воззрениях. Читалось это в тесном кругу лиц, и дискуссия была чрезвычайно теплой и интересной. Во второй дискуссии я попытался выступить

с докладом о мировоззрении. Лев Владимирович выругал меня, ибо мы с разных концов подходили» [11, с. 267].

Позволю себе процитировать текст этой неопубликованной статьи почти целиком:

«Это было в 1916 году. Режиссер Бауэр, работавший у Ханжонкова, готовился к постановке “Терезы Ракэн”. Для этой картины, сценарий которой уже имелся у Бауэра, ему нужно было подобрать жанровые виды старого Парижа. На основе этих картинок нужно было сделать эскизы декораций, а затем уже самые декорации. Бауэр искал молодого художника, который в качестве его помощника и под его наблюдением проделал бы эту работу, как по подбору материала, так и по писанию эскизов. Однажды в ателье Ханжонкова (ныне 1-я фабрика Совкино) явился молодой, никому не известный художник. Он нуждался и хотел взять эту работу. Бауэр был занят – он ставил в это время картину “Жизнь за жизнь”. Художника принял и стал знакомить его с заданиями В. Ф. Ашмарин (Ахрамович).

Он повел его в ателье. Здесь кроме Бауэра работали в это время над съемкой сцен или постановкой декораций к своим картинам режиссеры Чайковский, Уральский и Громов. В. Ф. Ашмарин, не отвлекая никого от работы, повел художника по всему ателье, ознакомил его со съемкой, с кадром, углами, с границей пространства, за которой не выходят на пленке ни люди, ни предметы, ни декорации, с особенностями декораций, как они строятся и как они выходят в кино и т. д.

В то время Бауэр и другие режиссеры ставили ложные <так!> постановки с громоздкими декорациями. Первый план при съемках совершенно не использовался. Ашмарин увлекался в это время принципом использования игры вещи, находящейся на первом плане. Осуществлением применения этого одиозного в то время принципа занимался В. Е. Егоров. В. Ф. Ашмарин рассказал молодому художнику и о “диких винах <так!> первого плана”, как он назвал этот прием использования вещи на первом плане.

Так они оба ходили целый день по ателье, смотрели и беседовали. Юный художник внимательно смотрел и прислушивался» [12, л. 49].

Ашмарин в отсутствие Бауэра, заказавшего эскизы, не только заставил юношу переменить мнение о хаосе и пошлости кинематографа, который ему «не показался искусством», но и раскритиковал принесенные тщательные выписанные эскизы и рассказал «об еще никому не известных, открытых им “тайнах” кинематографии» – так позже писал сам Кулешов [7, с. 35]. В воспоминаниях он приводит такие подробности разговора:

«Ашмарин объяснил, что для кинематографа нельзя ставить декорации коробкой, “плоские”, построенные на подробных деталях. Кино требует от декорации перспективности, глубины, делающих плоский экран более рельефным, более стереоскопическим, жизненным. Для лучшего показа действующих в декорации актеров, а также для обогащения мизансцен декорации, имеющие переходы, лестницы, уступы, возвышения, балюстрады, балконы и пр., наиболее выгодны. <...> Декорацию необязательно снимать

с одной точки, следует пользоваться и панорамами (положение для того времени исключительно новаторское).

Декорация должна иметь свой характер, свой смысл. Дело не в громоздкости и сложности постройки, а в нахождении первого плана – “диковинки”, которая бы определяла стиль декорации, ее бытовое назначение, подчеркивая при этом глубину, объемность обстановки.

Ашмарин сумел увлечь меня. Я его жадно выслушал и, кажется, хорошо понял...» [7, с. 22–24].

Болтянский продолжает:

«Через несколько дней художник принес готовые эскизы для “Терезы Ракэн”. Из всего того, что ему пришлось видеть и слышать в ателье, он чутко усвоил кинематографические принципы построения декораций, углов, перспективы, композиции кадра, игры на “диковинках” первого плана и т. д. Когда Бауэр увидел эти эскизы, он ахнул. Эскизы были тщательно сделаны по подобранному самим художником материалу. Все в них было так верно и предусмотрено с точки зрения объектива киноаппарата, что Бауэр был поражен. Можно было прямо приступить к изготовлению декораций по этим эскизам без макетов.

“Тереза Ракэн” по каким-то причинам не была, однако, поставлена², и Бауэр начал новую постановку “Король Парижа”. К этой-то постановке он и привлек в качестве своего помощника по постановке декораций молодого художника. Позднее, когда Бауэр неожиданно умер в Крыму

в 1917 году, этот художник сам кончал постановку этой картины, совместно с женой Бауэра» [12, л. 49–50]³.

Самый ранний зафиксированный в документах вариант истории из уст самого Кулешова, насколько удалось установить, относится к началу 1935 г. и был озвучен на вечере воспоминаний о первых годах ВГИКа:

«В 1917 году, будучи художником у Ханжонкова, я познакомился с двумя людьми, очень интересными: с Витольдом Францевичем Ашмариным, который мне первым рассказал об американском монтаже и о том, как надо работать в кинематографии, и с Василием Сергеевичем Ильиным, который <...> был тех же мнений об искусстве и о кинематографии, как и Витольд Францевич Ашмарин. <...> Он ведал литературным отделом Акц. Об-ва “Ханжонков”. Мы вместе ходили по улицам с Ашмариным и Ильиным. Они рассказывали мне много о кинематографии, о том, какой замечательный американский кинематограф.

В 1917 году, на основе этих разговоров, я поставил первую в России картину на быстром “американском” монтаже, которая называлась “Проект инженера Прайта”.

2 «Терезу Ракэн» поставил в ателье Ханжонкова в 1918–1919 гг. по своему сценарию Борис Чайковский. По поводу этого последнего Вениамин Вишневецкий отмечает: «Фильм был закончен, но на экраны не выпущен» [13, с. 298].

3 Кулешов говорит то же в статье «Мои первые картины. Страничка воспоминаний»: «Вместе с женой Бауэра – Линой Бауэр и арт. Грозовым кончал постановку Евгения Францевича» [9, с. 8]. Согласно принятой фильмографической информации, «Короля Парижа» Кулешов заканчивал не с актрисой Эммой (Линой) Бауэр, а с актрисой и режиссером Ольгой Рахмановой.

Итак, всё, что я в своем «детстве» узнал передового о кинематографе, об американском монтаже, о крупных планах, о Гриффите, – это было от Ашмарина-Ахрамовича и от Ильина» [11, с. 261]⁴.

Присутствие имени Василия Ильина здесь обуславливается в первую очередь тем, что дальше Кулешов говорит о работе с ним в ГТК/ГИКе. Интересно: Кулешов указывает, что Ильин работал в то время с В. Гардиным в фирме «Венгеров и Гардин», а Ахрамовича называет сотрудником Ханжонкова – и присутствующий на заседании Валентин Туркин не возражает ему, хотя Кулешов допускает здесь фактическую ошибку: в описываемое время литературным отделом общества заведовал его дядя, Никандр Туркин, а затем он сам (см. ниже) [11, с. 261].

Еще один вариант воспоминаний Кулешова о том периоде, восходящий к мемуарному тексту «50 лет в кино» и написанный в 1957 г. – «Евгений Францевич Бауэр (К сорокалетию со дня смерти)» [7, с. 403–409]. Здесь, среди многих повторов, уточняется дата прихода Кулешова на студию Ханжонкова – конец 1916 г., и то, что сценарный отдел, где работал Ахрамович, в это время возглавлял Валентин Туркин. «Тайны» кинематографии оказываются в этом тексте открыты не одним Ахрамовичем, а «им и Бауэром»: «Это была бауэровская школа, и Ашмарин сумел увлечь меня рассказом о том, как надо работать» [7, с. 404–405]⁵.

Вне зависимости от второго действующего лица, обусловленного конкретным поводом рассказа, фигура В. Ахрамовича-Ашмарина остается в нем неизменной, что позволяет считать самый ранний по времени вариант в передаче Г. Болтянского наиболее приближенным к реальности. И каков бы ни был предмет разговоров Ахрамовича с Кулешовым на рубеже 1916–1917 гг., только ли создание декораций или работа с крупным планом и монтажом, во всех итерациях этого эпизода Ахрамович возникает не просто как медиатор между художником и режиссером, но и как один из первых теоретиков кинематографа, формулирующий в словах еще не осознанную самими кинематографистами практику раннего русского кино. В частности, упоминание о «диковинах»/«диковинках» важно, помимо собственно связи с Кулешовым, тем, что их использование позже стало считаться основополагающей чертой киноэстетики Бауэра⁶.

Учитывая то, что Г. Болтянский в связи с «диковинами» упоминает художника Владимира Егорова, возникает связь между работами Бауэра и «Сильным человеком» Вс. Мейерхольда (В. Ахрамович писал его сценарий и ассистировал режиссеру). Возможно, то, что Всеволод Мейерхольд в своем втором киноопыте особенно заинтересовался возможностью «показывать

4 Интересно, что Кулешов также утверждает, что в это время «у Ашмарина был псевдоним Ахрамович» – что прямо противоположно истине [11, с. 261].

5 В статьях 1928 г. в «Советском экране» Кулешов не упоминает Ахрамовича и говорит только о Бауэре как своем учителе – после его смерти, по его словам, он «стал сиротой», <...> потерял учителя, защитника, друга...» [9, с. 8].

6 Статья 1928 г. называет это «диковинный первый план» [9]. О «диковинах/диковинках» у Бауэра см. статьи Е. Громова и А. ДеБласио [14, 15].

в картинах не целое, а часть целого, выдвигая остроту фрагментов», тоже несет след общения не только с художником В. Е. Егоровым, которого он при этом упоминает, но и с Ахрамовичем, которого не упоминает – вполне возможно, потому, что тот в своей ипостаси сотрудника «Театральной газеты» это интервью мог проводить. Мейерхольд говорил: «В инсценировке романа Пшибышевского мне хотелось осуществить те же мысли, какие в прошлом году я пытался осуществить в “Портрете Дориана Грея”. Хотелось бы перенести на экран особые движения актерской игры, подчиненные закону ритмики, и возможно шире использовать световые эффекты, присущие лишь кинематографу. Мои работы в области световых эффектов, которым я придаю огромное значение, в прошлом году тормозились оператором, которого трудно было поколебать в его консервативных замашках. В этом году в той же фирме “Русская золотая серия”, в которой я ставил “Сильного человека”, у аппарата находился другой оператор (Г<осподин> Бендерский), который остро чувствует, что нужно, и не чужд исканий в области световых эффектов. Техническая часть в кинематографе играет большую роль, но она пока далеко не совершенна. Что касается постановки в декоративном отношении, то здесь я нашел в лице художника В. Е. Егорова изобретательного сотрудника. Мы условились показывать в картинах не целое, а часть целого, выдвигая остроту фрагментов. Отбрасывая массу ненужных мелочей, мы хотели держать зрителя на главнейших моментах быстротечности метража <...> особенно в драматических местах “Сильного человека” – пьесы, богатой сложными перипетиями действующих лиц. Переходя к игре актеров, скажу, что мною предлагалось избегать чрезмерных подчеркиваний, так как киноаппарат, воспроизводящий игру, – очень чувствительный аппарат, умеющий улавливать даже самые осторожные намеки. Игра актера экрана должна быть, при своеобразной выразительности, особенно сдержанной, подчиненной большой воли актерского управления» [16]. Первая публикация этого интервью состоялась в «Театральной газете» в 1916 г. [17]. О постановке «Портрета Дориана Грея» см. также исследования Н. Зоркой и Н. Волкова [18; 19, с. 385–398].

Возможно также, что, напротив, теория «диковин»/«диковинок» была сформулирована Ахрамовичем под непосредственным влиянием работы с Мейерхольдом и Егоровым – версия Болтынского, впрочем, указывает на то, что принцип Ахрамовича первичен по отношению к его воплощению Егоровым. Здесь стоит вспомнить совместный просмотр «Сильного человека» Кулешовым и Львом Оболенским в 1919 г.: это, по словам Оболенского, «была замечательная по тому времени русская картина, в достаточной степени новаторская, сделанная, кажется, при участии Ахрамовича. Кулешов говорил Оболенскому: “Ты видишь, что для того, чтобы волновать приближением пожара, нужно не разыгрывать переживания, а показывать поочередно сено на сеновале и зажигающуюся спичку... Ты видишь, что здесь в большинстве случаев люди сняты крупно и детали

сняты тоже крупно...». Это было очень необычайно» [11, с. 273 (отточия в оригинале)]. О том, как он передавал полученные от Ахрамовича и осмысленные, и переосмысленные приемы дальше, Кулешов написал в 1928 г.: «В Екатеринбурге познакомился с юношей, красноармейцем Леонидом Оболенским. Он смотрел на меня открывши рот – видел впервые кинематографиста. И впервые я заговорил о будущей кинематографии с будущим советским кинематографистом. Я рассказал о теории монтажа, об американцах, об актерах и натурщиках, о театрализации и кинематографичности, о новых точках зрения и т. д.» [10, с. 6].

Более общий вариант рассказа Оболенского, свидетельствующий о том, что Кулешов к тому времени неоднократно смотрел фильм и учился на нем, приводит в своей монографии Е. Громов: «Он прекрасно знал фильм и как бы “показывал” мне его, объясняя многое и помогая обнаружить то, что для рядового зрителя прошло бы незамеченным. Это был фильм с участием Мейерхольда. Кулешов обратил внимание на сдержанность его поведения на экране. Он все время обращал внимание на компоновку кадра и говорил, что это не декорация, как в театре. Здесь выстроен кадр» [20, с. 33].

Идея работы на крупном плане, обоснованная для Кулешова Ахрамовичем, в это время входила составной частью в понятие «американского монтажа», вернее, этот план назывался «американским»: «Американцы нашли способ просто разрешать сложные сцены, снимая только тот элемент движения, без которого не получится в данный момент необходимого действия, и съёмочный аппарат ставится в такое положение к натуре, что сама тема данного движения наиболее скоро и в наиболее простой и понятной форме дойдет до зрителя и воспримется им (“Крупная” засъемка кадра...»)» [21, с. 14]⁷.

Отзвуки лекций Ахрамовича можно наблюдать в самых первых выступлениях Кулешова в печати, где он ассимилирует первые уроки и идет дальше. Так, в первой опубликованной в журнале «Вестник кинематографии» статье – «О задачах художника в кинематографии» (№ 126, ноябрь 1917 г.) Кулешов говорит о необходимости создания с помощью декораций впечатления перспективы и развивает мысль о двух типах декораций, которую в воспоминаниях потом вложит в уста Ахрамовича. Метод Бауэра, говорит Кулешов, — «громоздкие архитектурные постройки с возможно большим числом планов и изломов стен, для более эффективного освещения и достижения благодаря этому большой глубины и стереоскопичности. <...> Лучше всего в каждом отдельно снятом моменте не повторять старой обстановки, <...> для этого надо ставить декорацию для фотографирования с разных мест и абсолютно различных, самостоятельных точек». Так как на постановку

⁷ Короткий монтаж неразрывно связан здесь с крупностью плана. Течение «американизм» (непереживающий актер, быстрый монтаж, крупные («американские») планы), в то время последнее слово левизны в кинематографе, в 1916–17 гг. в России пропагандировало публично всего 3–4 человека: это были Ильин, Кулешов, В. Туркин; видимо, можно отнести к ним и Ахрамовича.

таких декораций необходимо много времени, появляется второй – упрощенный – метод, при котором концентрируется «символ, душа декорации» на первом плане. Остальные заменяются бархатом или просто затемняются. Но такую декорацию можно снять только с одного места. А если надо сделать много сцен – необходимо «поставить несколько уголков одной и той же комнаты совершенно отдельно» [22]. И здесь уже первопланная «диковинка» соединяется с предполагаемым монтажом разных углов декорации в одну комнату (на экране и в восприятии зрителей) – из чего затем естественно вытекают кулешовские эксперименты по монтированию танца, человеческого тела и «земной поверхности» (они впервые описываются в статьях, опубликованных в журнале «Кино-фот» в 1922 г.). Интересно также вспомнить о том, как с высоты 1933 г. В. Гардин передает съемку фильма «Девяносто шесть» («Их было пятеро») по сценарию В. Ахрамовича в 1919 г. – с монтажной сменой планов уже в процессе съемки: «Снять контржуром, вовремя выпустить Тарасова, успеть переменить точку съемки, взять план двоих: Владимира Ильича и Тарасова, одного Ленина, переменить точку, со спины говорящего на площадь» [23].

Пути Кулешова и Ахрамовича, по-видимому, снова пересеклись только в 1919 г. – в частности, в Фотокиноотделе Наркомпроса, ставшем впоследствии Госкино, и в Госкиношколе (ГШК, затем ГТК). В 1919 году в Екатеринбург Кулешов смотрит «Сильного человека», а в 1919–1920 гг. пишет первую большую работу по теории кино, «Знамя кинематографии», оставшуюся тогда неопубликованной⁸. Вступление к ней («Искусство ли кинематограф?») заканчивается следующим образом: «Основы некоторых мыслей, встречающихся в настоящем сборнике, провозглашены впервые В. Ф. Ахрамовичем-Ашмариним во время нашей совместной работы с покойным учителем и другом Е. Ф. Бауэром, светлой памяти которого я посвящаю эту тетрадь» [26, с. 65].

Историки кино впоследствии критически отнеслись к этому признанию Кулешова. Цитируя еще одно его воспоминание из сборника 1946 г.

«Как я стал режиссером» («Когда я, опечаленный, собирался уже уходить с фабрики, меня взял под руку странный человек с лицом католического монаха, с седеющими волосами, зачесанными на лоб челкой. Это был сце-

наррист В. Ф. Ахрамович-Ашмарин. Он прочел мне первую лекцию о кинематографе, о каре, построении декорации, о значении первого плана – “диковинки”, как он его называл. Ашмарин мне рассказал также о художнике В. Е. Егорове, как о лучшем и наинтереснейшем в кинематографе»), автор монографии о режиссере Евгений Громов продолжал: «Признаться, я ранее сомневался в том, что Ахрамович-Ашмарин сыграл столь важную роль в становлении будущего основоположника социалистического кино. Вроде бы это люди разного масштаба, и одно дело сопоставлять Кулешова,

⁸ За исключением двух статей, помещенных в журнале «Кино-фот» в 1922 г. [21; 24]. Впервые «Знамя кинематографии» полностью опубликована в 1979 г. [25]; комментариями трехтомного собрания сочинений Кулешова она датируется весной 1920 г. [26, с. 341].

допустим, с Бауэром, другое – с второстепенным сценаристом и кино-деятелем» [20, с. 32]. Изучение периодики того времени убедило историка кино в том, что «не так уж мало из того, что стало предметом фундаментального изучения (и открытия) в 20-е годы, пусть в первом приближении, но затрагивалось и обсуждалось кинокритикой 10-х годов: специфика актерской игры на экране, роль сценария в кинематографе, проблема организации пространства и материальной среды в фильме и др. Средний уровень киномысли в России был отнюдь не низким, так что средний, но прогрессивно мыслящий, опытный и культурный кинематографист, которым являлся В. Ахрамович-Ашмарин, мог немало полезного и нового рассказать неопытному кино» [20, с. 32–33]. Громов почему-то закрывает глаза на то, что дело тут не в общем интересе к определенным областям киноискусства (в 1910-е и 1920-е гг.), а в куда более глубоких параллелях в направлении поисков, а также в понятиях и терминах. Приведа как пример «прогрессивности» Ахрамовича его работу с Мейерхольдом, Громов заключил, что, «по-видимому, благодаря В. Ахрамовичу-Ашмарину молодой Кулешов прикоснулся к кругу идей и импульсов, исходивших от великого театрального реформатора» [20, с. 33]⁹.

Громов, на мой взгляд, естественно (ведь герой монографии не он), но неправомерно занижает значение самого Ашмарина-Ахрамовича, тем более что если его «прогрессивный настрой» был известен в контексте «кинопятерки» (хотя и ставился под сомнение), о том, был ли он «опытным и культурным» кинематографистом, историки кино ничего не писали – данные эти в киноведческий обиход не вводились. Ромил Соболев более доверился словам Кулешова, но ограничился лишь упоминанием: «Кулешов не был одинок. Его теория находила подтверждение в практике американского кино, выходявшего в это время на первое место в мире; в самой Москве у него был старший друг и вдохновитель поисков – кинодеятель В. Ахрамович-Ашмарин <так!>. <...> Но все, что провозглашал Кулешов, было в 1917 году настолько необычно и спорно, что никто не хотел его даже слушать, не то что задуматься и поискать среди юношеских преувеличений здравые и глубокие мысли о специфике кино. Он помещает в журналах несколько статей, в которых излагает свои мысли, – статьи проходят незамеченными, от них отмахиваются. Значит, нужно поставить фильм, практикой утвердить теорию монтажного кино» [27, с. 168].

Из изложенного видно, что Ахрамович во всяком случае кинематографистом был не «средним», и был далеко не только передатчиком между Кулешовым и Бауэром или Кулешовым и Мейерхольдом – этому противоречат неоднократные указания самого Кулешова. Кроме того,

⁹ Это возвышение Кулешова за счет низведения окружающих его в ранние годы коллег, впрочем, постоянный прием громовской монографии – Сергей Волконский, знаменитый пропагандист выразительного движения, преподавал его в Госкиношколе «неудачно, неумело» [20, с. 106], а Василий Ильин сначала работал там «под эгидой» Кулешова, но потом в нем «стал прорастать наполеоновский комплекс. <...> Он занялся, к чему не имел ни малейшего дара, преподаванием актерского мастерства...» [20, с. 84].

и после 1920 г. Кулешов продолжал быть его внимательным слушателем. В 1922 г. он писал:

«Мы знаем, что на кинематографе не нужны театральные актеры, мы знаем, что обыкновенный человек с совершенным механизмом своего обыкновенного тела на кинематографе неприемлем. Нам нужны необыкновенные люди, нам нужны “чудовища”, как говорит один из первых левых кинороботников Ахрамович-Ашмарин. “Чудовища” – люди, которые сумели бы воспитать свое тело в планах точного изучения его механической конструкции.

Чудовища, которые всю свою крепость, силу и героизм претворили бы в реальность, так необходимую кинематографу, а не условность, для кинематографа смертельную» [28].

В сущности, имеются в виду новые, кулешовские «натурщики» – в отличие от натурщиков в дореволюционном понимании, например, В. Гардина – т. е. люди, не обучавшиеся актерскому мастерству и не игравшие в театре до прихода в кино. Так еще одна часть теории Кулешова оказывается связанной с Ахрамовичем и, вероятно, с работой обоих в ГТК. В своей заметке Кулешов говорит дальше о «нашей молодой крепкой закаленной и чудовищной армией механических людей, экспериментальной группе учеников Государственного института кинематографии». Связь кулешовского понимания актера и его монтажной теории была впервые подробно прослежена Михаилом Ямпольским в статье «Эксперименты Кулешова и новая антропология актера» (1986) с опорой на эксперименты с показом танца на экране [29]. Здесь можно вспомнить фильм «Скошенный сноп на жатве любви», который Ахрамович начинал как режиссер в 1916 г., с его героиней-босоножкой и, главное, работу Ахрамовича над переносом на экран балета «Азиадэ» (1917). О ранних советских теориях движения пишет также Ана Хедберг-Оленина, упоминая давнего соратника Ахрамовича по Ритмическому кружку Андрея Белого – А. Сидорова [30]. Является ли это совпадением или еще не прослеженной связью между ритмическими разысканиями символистов и раннесоветскими теориями движения, как на экране, так и вне его?

О влиянии Ахрамовича на молодежь вообще с энтузиазмом писал впоследствии другой его подопечный рубежа 1920-х, тогда едва 20-летний журналист, студент мейерхольдовского ГВЫРМа и начинающий кинокритик Хрисанф Херсонский:

«Можно было без конца беседовать с Витольдом Францевичем об искусстве, никогда не наталкиваясь на ту грань, после которой все темы банально иссякают и слушать собеседника внезапно становится смертельно скучно.

Словно владея таинственным ящиком Пандоры, он таил неожиданные, странные сведения, мысли, точки зрения. Он волновал меня той особой кровной сопричастностью со сложной, несколько призрачной жизнью художника, в которой повседневность порой причудливо теряет свою реальность, непреложные факты неожиданно расстаются со своей

непреложностью, отступают перед фантазией. И именно она – поэтическая фантазия – вдруг оказывается существом дела, самым важным, неповторимым, прекрасным достоянием искусства и самой жизни.

Меткие парадоксы об искусстве, которыми Витольд Францевич наедине с увлечением дарил меня, казались драгоценными маленькими открытиями. <...> Свой опыт Витольд Францевич охотно передавал литераторам и кинорежиссерам, близким ему по духу. В частности, он стал влиятельным другом-учителем молодого Льва Кулешова» [8, с. 36–37, 40].

Самая неясная часть истории знакомства Ахрамовича с Кулешовым – собственно сотрудничество Ахрамовича с Бауэром и студией Ханжонкова в целом. Ведь Ахрамович известен прежде всего как работник студии Пауля Тимана («Русская золотая серия»). Как мы уже знаем, в начале 1935 г. Кулешов утверждает, что Ахрамович «ведет литературным отделом Акц [ионерного] Об[щест]ва “Ханжонков”» [11, с. 261]. Возражения присутствовавшего на заседании Валентина Туркина, если они были, в стенограмме не зафиксированы. В позднейших воспоминаниях, опять же еще при жизни Туркина, Кулешов писал, что сценарный отдел студии, где работал Ахрамович, возглавлялся Валентином Туркиным [7, с. 404]. Наконец, рассказ Болтянского просто рисует Ахрамовича одним из основных сотрудников студии, с расплывчатыми, правда, обязанностями. Между тем на протяжении долгого времени литературным отделом Ханжонкова руководил дядя Валентина Туркина, Никандр Туркин, профессиональный журналист и театральный и кинорецензент со стажем [31, с. 53, 79]¹⁰. Перед самой революцией, как и Ахрамович, он переключился на сценарную и режиссерскую деятельность, а в историю «советского» кино вошел как ярый противник большевиков (что после его смерти в 1919 г. объяснять никому не было выгодно).

Возможно, Ахрамович работал у Ханжонкова в краткий период между уходом из фирмы Пауля Тимана и устройством к Владимиру Венгеру, когда старший Туркин, в свою очередь, ушел в фирму «Нептун»? Или от Венгерова Ахрамович, напротив, перешел к Ханжонкову? Хотя в воспоминаниях самого Александра Ханжонкова его имя не упоминается в связи с деятельностью фирмы, в этом «пропуске», возможно, опять же повинна деятельность Ахрамовича в начале весны 1918 г. в связи с «национализацией» кинопромышленности «снизу» (так называемая кинопятерка). Режиссер В. Висковский в незавершенных и неопубликованных воспоминаниях 1931 г. дает дополнительные ценнейшие указания на деятельность (по всей видимости, «по совместительству») Ахрамовича на студии, где работал он сам: «Он был первый из литераторов и, пожалуй, в то время и единственный сценарист или, вернее, редактор надписей, да и то не у Ханжонкова, где мадам была сама худбюро, а у Тимана (Русская золотая серия). <...>

¹⁰ Правда, сам А. Ханжонков в мемуарах называет Н. Туркина весной 1917 г. «заведующим художественно-постановочной частью». Среди прочих мест работы Н. Туркина была и газета «Голос Москвы», где Ахрамович «гнул угрюмую спину над корректурными гранками» в 1907 г. (фраза из письма Г. Чулкову [32, л. 1]).

В. Ф. Ахрамович подолгу оставался на съемках и аплодировал удачной игре актера, не в меру расхваливая их, за что подчас выслушивал нарекание со стороны режиссера за дезорганизацию дисциплины, которая, на самом деле, была размахом, засилием и произволом, а не дисциплиной, на что В. Ф. всегда возражал – «актер – это всё!» <...> Обладая большой эрудицией, он никогда не подчеркивал нам своего превосходства, а старался доказать необходимость исправления сценарной наметки или перестройки кадра и делал это всегда так осторожно и тактично, что нельзя было ему не уступить» [33, л. 5].

Впрочем, в фильмографии студии Ханжонкова имя Ахрамовича все же встречается – и именно на рубеже 1916 и 1917 гг., но всего один раз и не как сценариста или режиссера – а как актера. Именно в то время (в ноябре 1916 г.), когда журнал студии Ханжонкова «Вестник кинематографии» рекламировал в «текущих выпусках» «Короля Парижа» и «Терезу Ракэн», а также только что законченную Бауэром постановку «двигописи» А. Амфитеатрова «Нелли Раинцева», тот же «Вестник» сообщал читателям: «Режиссером Е. Ф. Бауэром приступлено к постановке кинодрамы “Отравленная совесть” по роману А. В. Амфитеатрова (сценарий автора), с участием Л. М. Кореневой» [34]. Видимо, к декабрю Бауэр, занятый никак не дававшимся ему «Набатом», уступил постановку Борису Чайковскому. Главную роль в итоге сыграла Лидия Рындина (переводчица, спиритистка, вторая жена «Грифа» – С. Соколова-Кречетова). Работа над фильмом, как и многими другими в это время, затянулась, и лишь в ноябрьском номере за 1917 г. «Вестник кинематографии» сообщал: «Очередным выпуском Амфитеатровских “двигописей” <...> явится “Отравленная совесть”. Эта драма рисует трагедию молодой женщины, попавшей в сети шантажиста, убивающей его и принужденной самой покончить жизнь самоубийством, в то время, когда все улыбается ей в жизни, когда кругом нее царят уют и тихое семейное счастье» [35]. В том же, 126-м номере «Вестника кинематографии» появилась и первая теоретическая статья Льва Кулешова «О задачах художника в кинематографии», цитировавшаяся выше. «Отравленная совесть» основывалась на романе Амфитеатрова «Людмила Верховская», опубликованном еще в 1890 г. (в 1911 г. был издан как «Отравленная совесть»), но это была «не инсценировка романа того же названия, это сюжет, <...> разработанный совершенно самостоятельно в плоскости экрана, со многими отступлениями от того, что изображено в повести» [36, с. 34]. Название «Отравленная совесть» относится к героине Рындиной, которая убивает своего бывшего возлюбленного-шантажиста (в исполнении Николая Радина) и остается ненаказанной, потому что в убийстве обвиняют другую любовницу героя, «цирковую наездницу Леони» (Е. В. Красовская), но «однажды, на Рождество, среди шумного общества, счастливых людей, она уходит из жизни, не будучи в состоянии жить с «отравленной совестью». Следствие, которое в фильме идет по ложному пути, возглавляет следователь Синёв – и вот его-то и играл Витольд Ахрамович (в экранизации, поставленной в 1995 г. Александром Прошкиным под названием «Черная вуаль»,

эту роль исполнил Сергей Маковецкий). В романе Синёв был преданным двоюродным братом Верховской – «по официальному своему положению он судебный следователь». В фильме функцию верного «друга семьи» перенял некий Сердечкий в исполнении В. Брыдзинского, который, по словам даже в целом положительной рецензии «Вестника кинематографии», дает, «по обыкновению», «простой благородный образ <...>. Слабее – другие исполнители, играющие, правда, второстепенное значение» [36, с. 36]. «Проектор» был критичнее: «Характеристики действующих лиц бледны и безжизненны. Несмотря на участие таких артистических сил, как гг. Радин и Рындина, – пьеса разыграна шаблонно, без всякого интереса и подъема» (слово «шаблонна» повторяется в рецензии еще дважды) [37].

Помимо этого несохранившегося «актерского» эпизода, некоторые следы близости Ахрамовича в 1916–1917 гг. к Евгению Бауэру обнаруживаются в его рецензиях в «Театральной газете». Так, рецензия на «Набат» – самая длинная из них и одна из немногих, подписанных полным именем [38; 39, с. 390–391]. Как и многие коллеги, Ахрамович, по-видимому, тяжело пережил смерть Бауэра летом 1917 г. Некролог в «Театральной газете», подписанный инициалами «В. А.», во многом продолжает линию рецензий на фильмы Бауэра:

«Е. Бауэру обязано нарождающееся искусство многими достижениями, которые поставили русскую кинематографию в положение серьезной соперницы заграничного производства картин.

Е. Бауэр сумел быстро найти должный тон и стиль постановок, – и понемногу стали сдаваться враги кинематографа, упрекавшие молодое искусство в нехудожественности».

В то же время некролог указывает и на значение Бауэра за кадром: «Прекрасный товарищ, он оставит после себя теплую и трогательную память у всех, кому приходилось с ним работать» [40].

На этом имя Витольда Ахрамовича в любых его формах перестает появляться в «Театральной газете», даже в рекламе экранизации «Сильного человека» С. Пшибышевского в его переводе и по его сценарию. А вскоре пропадает и сам Витольд Ахрамович – на его место приходит Витольд Ашмарин.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. MacKenzie S. Soviet Expansionism: Fédor Ozep's Transnational Cinema. *Revue Canadienne d'Études cinématographiques // Canadian Journal of Film Studies*. 2003. Vol. 12. No. 1. Pp. 92–103.
2. Кокурин А. И., Петров Н. В. (сост.). *Лубянка: Органы ВЧК – ОГПУ – НКГБ – МГБ – МВД – КГБ. 1917–1991: Справочник*. М.: Материк, 2003. – 766 с.
3. *Чхартушвили Г. Писатель и самоубийство*. М.: Новое литературное обозрение, 1999. – 573 с.

REFERENCES

1. MacKenzie S. Soviet Expansionism: Fédor Ozep's Transnational Cinema. *Revue Canadienne d'Études cinématographiques*. In: *Canadian Journal of Film Studies*. 2003, vol. 12, no. 1, pp. 92–103.
2. Kokurin A. I., Petrov N. V. (ed.). *Lubianka: Organy VChK – OGPU – NKGB – MGB – MVD – KGB. 1917–1991: Spravochnik [Lubianka: The Apparatus of VChK – OGPU – NKGB – MGB – MVD – KGB. 1917–1991: A Reference Guide]*. Moscow: Materik, 2003. 766 p.

4. *Постоутенко К.* Душа и маска «Мусажета» (к истории имперского сознания в России) // Казань, Москва, Петербург: Российская империя взглядом из разных углов. М.: Объед. гуманитар. изд-во, 1997. С. 232–246.
5. *Мальмстад Дж. (публ.).* А. Белый и П. Н. Зайцев. Переписка // Минувшее: исторический альманах. 13. М.; СПб.: Atheneum; Феникс, 1993. С. 215–292.
6. *Зайцев П. Н.* Последние десять лет жизни Андрея Белого. Литературные встречи. М.: Новое литературное обозрение, 2008. – 746 с.
7. *Кулешов Л.* Собрание сочинений: В 3 т. Т. 2: Воспоминания. Режиссура. Драматургия. М.: Искусство, 1988. – 448 с.
8. *Херсонский Х.* Страницы юности кино: Записки критика. М.: Искусство, 1965. – 278 с.
9. *Кулешов Л.* Мои первые картины. Страничка воспоминаний // Советский экран. 1928. № 46. С. 8–9.
10. *Кулешов Л.* Наша история (Страничка воспоминаний) // Советский экран. 1928. № 47. С. 6–7.
11. Стенограмма вечера воспоминаний старейших учеников и преподавателей ГИК. 16 и 20 января 1935 г. // К истории ВГИКа. Книга 1 (1919–1934). Документы. Пресса. Воспоминания. Исследования. М.: ВГИК, 2000. С. 258–310.
12. *Болтянский Г.* Страничка из биографии одного кинорежиссера // РГАЛИ. Ф. 2057. Оп. 1. Ед. хр. 9. Л. 49–50.
13. Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог. Т. 3: Приложения. М.: Искусство, 1961. – 307 с.
14. *Громов Е.* Декоративное мастерство Е. Бауэра // Вопросы киноискусства. Вып. 17. М., 1976. С. 285–303.
15. *DeBlasio A.* Choreographing Space, Time, and «Dikovinki» in the Films of Evgenii Bauer // Russian Review. 2007. No. 66 (4). Pp. 671–692.
16. *Мейерхольд В. Э.* «Сильный человек» // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 1. М.: Искусство, 1968. С. 317.
17. Мейерхольд у экрана // Театральная газета. 1916, 7 августа. С. 15.
3. *Chkhartishvili G.* Pisatel i samoubijstvo [The Writer and Suicide]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 1999. 573 p.
4. *Postoutenko K.* Dusha i maska “Musazeta” (k istorii imperskogo soznaniia v Rossii) [The Soul and Mask of “Musaget” (Towards the History of Imperial Consciousness in Russia)]. In: *Kazan, Moskva, Peterburg: Rossiiskaja imperija vzgliadom iz raznykh uglov* [Kazan, Moscow, St. Petersburg: The Russian Empire as Seen from Different Angles]. Moscow: United humanitarian publishing house, 1997, pp. 232–246.
5. *Malmstad J. (ed.).* A. Bely i P. N. Zaitsev. *Perepiska* [A. Bely and P. N. Zaitsev: Correspondence]. In: *Minuvshee: istoricheskij almanakh* [The Past: A Historical Almanac]. St. Petersburg: Atheneum, Feniks, 1993, pp. 215–292.
6. *Zaitsev P. N.* *Poslednie desiat' let zhizni Andreiia Belogo. Literaturnye vstrechi* [The Last Ten Years of Andrew Bely's Life. Literary Meetings]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2008. 746 p.
7. *Kuleshov L.* *Sobranije sochinenij: V 3 t. T. 2: Vospominaniia. Rezhissura. Dramaturgiia* [Collected Works in 3 vols. Vol. 2. Memoirs. Directing. Scriptwriting]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1988. 488 p.
8. *Khersonsky H.* *Stranitsy iunosti kino: Zapiski kritika* [The Pages from the Youth of Cinema: The Notes of a Critic]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1965. 278 p.
9. *Kuleshov L.* *Moi pervye kartiny. Stranichka vospominanij* [My First Films. A Page of Reminiscences]. In: *Sovetskij ekran* [The Soviet Screen]. 1928, no. 46, pp. 8–9.
10. *Kuleshov L.* *Nasha istoriia (Stranichka vospominanii)* [Our History (A Page of Reminiscences)]. In: *Sovetskij ekran* [The Soviet Screen]. 1928, no. 47, pp. 6–7.
11. *Stenogramma vechera vospominanii stareishikh uchениkov i prepodavatelei GIK. 16 i 20 ianvaria 1935 g.* [A Transcript of the Evening of Reminiscences of the First Students and Teachers of GIK. January 16 and 20, 1935]. In: *K istorii VGIKa. Kniga 1 (1919–1934). Dokumenty. Pressa. Vospominaniia. Issledovaniia* [Towards the History of VGIK. Book 1 (1919–1934). Documents. Print Publications. Memoires. Research]. Moscow: VGIK, 2000, pp. 258–310.

18. Зоркая Н. Русская школа экранизации // Экранные искусства и литература: Немое кино. М.: Наука, 1991. С. 121–130.
19. Волков Н. Мейерхольд. Т. 2. М.; Л.: Academia, 1929. – 492 с.
20. Громов Е. Лев Владимирович Кулешов. М.: Искусство, 1984. – 321 с.
21. Кулешов Л. Американщина // Кино-фот. 1922. № 1. С. 14–15.
22. Кулешов Л. О задачах художника в кинематографии // Вестник кинематографии. 1917. № 126 (ноябрь). С. 15–16.
23. Гардин В. На Красной площади // Кино. 1933. № 4. 22 января. С. 3.
24. [Кулешов Л.] Монтаж. Из книги о кинематографии Кулешова // Кино-фот. 1922. № 3. С. 11–12.
25. Кулешов Л. В. Знамя кинематографии // Кулешов Л. В. Статьи. Материалы. М.: Искусство, 1979. С. 87–114.
26. Кулешов Л. В. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1: Теория. Критика. Педагогика. М.; Искусство, 1987. – 448 с.
27. Соболев Р. Люди и фильмы русского революционного кино. М.: Искусство, 1961. – 175 с.
28. Кулешов Л. Если теперь... // Кино-фот. 1922. № 3. С. 4.
29. Ямпольский М. Б. Эксперименты Кулешова и новая антропология актера // Ямпольский М. Б. Язык – тело – случай: Кинематограф и поиски смысла. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 152–172.
30. Hedberg Olenina A. Psychomotor Aesthetic: Movement and Affect in Modern Literature and Film. New York: Oxford University Press, 2020. – 417 p.
31. Форестье Л. П. Великий немой (Воспоминания кинооператора). М.: Госкиноиздат, 1945. – 111 с.
32. Письмо В. Ф. Ахрамовича (Ашмарина) Г. И. Чулкову. 5 октября 1907 г. // РГАЛИ. Ф. 548. Оп. 1. Ед. хр. 295. 2 л.
33. Висковский В. Мои двадцать лет в кино (Воспоминания) // РГАЛИ. Ф. 2410. Оп. 1. Ед. хр. 17. 11 л.
34. Вестник кинематографии. 1916. № 121 (ноябрь). С. 2.
35. Вестник кинематографии. 1917. № 126 [после 5 ноября]. С. 3–4.
12. Boltiansky G. *Stranichka iz biographii odnogo kino-rezhissera* [A Page from the Biography of a Film Director]. Russian State Archive of Literature and Art. Fund. 2057. Op. 1. Ed. khr. 9. L. 49–50.
13. *Sovetskije khudozhestvennyje filmy. Annotirovannyj katalog. T. 3: Prilozhenija* [Soviet Feature Films. Annotated Catalog. Vol. 3. Supplements]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1961. 307 p.
14. Gromov E. *Dekorativnoe masterstvo E. Bauera* [The Mastery of Art Decoration of E. Bauer]. In: *Voprosy kinoiskusstva* [The Problems of Film Art]. Vol. 17. Moscow, 1976, pp. 285–303.
15. DeBlasio A. Choreographing Space, Time, and “*Dikovinki*” in the Films of Evgenii Bauer. In: *Russian Review*. 2007, no. 66 (4), pp. 671–692.
16. Meyerhold V. E. <Silnyj chelovek> [A Strong Man]. In: *Meyerhold V. E. Statji, pisma, rechi, besedy* [Articles, Letters, Speeches, Conversations]. Vol. 1. Moscow: Iskusstvo, 1968, p. 317.
17. *Meyerhold u ekrana* [Meyerhold by the Screen]. In: *Teatralnaja gazeta* [The Theatre Gazette]. 1916, August 7, p. 15.
18. Zorkaia N. *Russkaja shkola ekranizatsii* [The Russian School of Screen Adaptation]. In: *Ekrannye iskusstva i literatura: Nemoie kino* [Screen Arts and Literature: Silent Cinema]. Moscow: Nauka Publ., 1991, pp. 121–130.
19. Volkov N. *Meyerhold*. Vol. 2. Moscow; Leningrad: Academia, 1929. 492 p.
20. Gromov E. *Lev Vladimirovich Kuleshov*. Moscow: Iskusstvo Publ., 1984. 321 p.
21. Kuleshov L. *Amerikanshchina* [Americanitis]. In: *Kino-fot*. 1922, no. 1, pp. 14–15
22. Kuleshov L. *O zadachakh khudozhnika v kinematografii* [On the Goals of Art Designer in Cinema]. In: *Vestnik kinematografii* [Herald of Cinematography]. 1917, no. 126 (November). Pp. 15–16.
23. Gardin V. *Na Krasnoi ploschadi* [On the Red Square]. In: *Kino* [Cinema]. 1933, no. 4, January 22, p. 3.
24. [Kuleshov L.] *Montazh. Iz knigi o kinematografii Kuleshova* [Montage. From Kuleshov’s Book on Cinema]. In: *Kino-fot*. 1922, no. 3, pp. 11–12.
25. Kuleshov L. V. *Znamia kinematografii* [The Banner of Cinema]. In: *Kuleshov L. V. Statji. Materialy* [Articles. Materials]. Moscow: Iskusstvo, 1979, pp. 87–114.

36. Вестник кинематографии. 1917. № 127 [после 15 декабря]. С. 34.
37. Проектор. 1917. № 19–20 (декабрь). С. 13.
38. Ахрамович В. Набат // Театральная газета. 1917. № 15. С. 16.
39. Великий кинемо: Каталог сохранившихся игровых фильмов России, 1908–1919. М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 564 с.
40. А. В. Е. Ф. Бауэр (некролог) // Театральная газета. 1917. № 29–30 (25 июля). С. 16.
26. Kuleshov L. V. *Sobranie sochinenii: V 3 t. T. 1: Teoriia. Kritika. Pedagogika* [Collected Works in 3 vols. Vol. 1. Theory. Criticism. Teaching]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1987. 448 p.
27. Sobolev R. *Liudi i filmy russkogo dorevoliutsionnogo kino* [The People and Films of Russian Pre-Revolutionary Cinema]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1961. 175 p.
28. Kuleshov L. *Esli teper...* [If now...]. In: Kino-fot. 1922, no. 3, p. 4.
29. Iampolski M. B. *Eksperimenty Kuleshova i novaia antropologija aktera* [Kuleshov's Experiments and the New Anthropology of the Actor]. Available from: Iampolski M. B. *Yazyk – telo – sluchai: Kinematograf i poiski smysla* [Language – Body – Accident: Cinema and the Search for Meaning]. Moscow: Novoe literatornoe obozrenie Publ., 2004, pp.152–172.
30. Hedberg Olenina A. *Psychomotor Aesthetic: Movement and Affect in Modern Literature and Film*. New York: Oxford University Press, 2020. 417 p.
31. Forestier L. P. *Velikii nemoi (Vospominaniia kinooperatora)* [The Great Silent (Memoirs of a Cameraman)]. Moscow: Goskinoizdat, 1945. 111 p.
32. Pismo V. F. *Akbramovicha (Ashmarina) G. I. Chulkovu. 5 oktiabria 1907 g.* [Letter from V. F. Akhramovich (Ashmarin) to G. I. Chulkov. October 5, 1907]. In: Russian State Archive of Literature and Art. Fund. 548, op. 1, ed. khr. 295. 2 l.
33. Viskovskii V. *Moi dvadtsat let v kino (Vospominaniia)* [My Twenty Years in Cinema (Memoirs)]. In: Russian State Archive of Literature and Art. Fond. 548, op. 1, ed. khr. 295. 11 l.
34. *Vestnik kinematografii* [Herald of Cinematography]. 1916, no. 121 (November), p. 2.
35. *Vestnik kinematografii* [Herald of Cinematography]. 1917, no. 126 [after November 5], pp. 3–4.
36. *Vestnik kinematografii* [Herald of Cinematography]. 1917, no. 127 [after December 15], p. 34.
37. *Proektor* [Projector]. 1917, no. 19–20 (December), p. 13.
38. Akhramovich V. *Nabat* [Warning Bell]. In: *Teatralnaja gazeta* [The Theatre Gazette]. 1917, no. 15, p. 16.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Рябчикова Наталья Сергеевна – *PhD по киноведению, преподаватель Школы дизайна Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики».*

E-mail: natalia.ryabchikova@gmail.com
ORCID: 0000-0001-7481-5155

Рябчикова Н. С. Витольд Ахрамович (Ашмарин) и Лев Кулешов: у истоков русской кино-теории // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2021. № 3. С. 61–79.
DOI: 10.35852/2588-0144-2021-3-61-79

Статья поступила в редакцию: 29.06.2021
Принята к публикации: 12.08.2021

39. *Velikii kinemo: Katalog sokbrativshikhsia igrovykh fil'mov Rossii, 1908–1919* [The Great Kinemo: Catalog of the Surviving Russian Fiction Films, 1908–1919]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2002. 564 p.
40. *A. V. E. F. Bauer (nekrolog)* [E. F. Bauer (Obituary)]. In: *Teatralnaja gazeta* [The Theatre Gazzette]. 1917, no. 29–30 (July 25), p. 16.

ABOUT THE AUTHOR

Natalie Ryabchikova – *PhD, lecturer at the School of Design, Higher School of Economics.*
E-mail: natalia.ryabchikova@gmail.com
ORCID: 0000-0001-7481-5155

Ryabchikova N. S. Vitold Akhramovich (Ashmarin) and Lev Kuleshov: At the inception of Russian film theory. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2021, no. 3, pp. 61–79.
DOI: 10.35852/2588-0144-2021-3-61-79

Received: 29.06.2021
Accepted: 12.08.2021