

ИСТОРИЯ
СОВЕТСКОГО
КИНО

1

ИСТОРИЯ
СОВЕТСКОГО
КИНО

1

ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР

**ИСТОРИЯ
СОВЕТСКОГО
КИНО
1917-1967**

В четырех томах



Издательство «Искусство»

Москва · 1969

«История советского кино» ставит задачу обобщить опыт стропительства советской многонациональной кинематографии, исследовать пути творческого ее развития в ходе развития всей нашей социалистической культуры.

Это издание выпускается в четырех томах. Первый том посвящен кино 20-х годов; второй — 30-х годов; третий — кинематографии периодов Великой Отечественной войны и послевоенного восстановления; четвертый рассматривает развитие нашего киноискусства на современном этапе. «История советского кино» — коллективный труд Института истории искусств Министерства культуры СССР.

В создании его принимали участие: Институт архитектуры и искусства Азербайджанской ССР, Институт искусствознания Армянской ССР, Институт искусствознания, фольклора и этнографии Белорусской ССР, Институт языка и литературы Казахской ССР, институты истории Таджикской и Туркменской ССР, Институт искусствознания Узбекской ССР и Институт искусствознания, этнографии и фольклора Украинской ССР.

В подготовке томов большую помощь оказали Союз кинематографистов СССР, Государственный фонд кинофильмов СССР, Центральный государственный архив литературы и искусства, Центральный государственный архив фотокинодокументов, республиканские союзы кинематографистов, республиканские архивы, а также искусствоведы смежных специальностей.

Всем им редакционная коллегия приносит искреннюю благодарность.

ИСТОРИЯ СОВЕТСКОГО КИНО

том **1** **1917-1931**

Редакционная коллегия:

**Х. Абул-Касимова,
С. Гинзбург,
И. Долинский,
С. Дробашенко,
Г. Журов,
М. Зак,
Ю. Калашников,
И. Козенкранцус,
С. Ризаев,
С. Фрейлих,
Ю. Ханютин,
К. Церетели**

Авторы первого тома:

**Х. Абул-Касимова, Я. Айзенберг, А. Ахоров, Л. Белова,
Н. Гаджинская, С. Гинзбург, К. Гогодаев, С. Дробашенко,
Г. Журов, М. Зак, Н. Зоркая, Л. Коалов, В. Михайлов,
И. Репин, С. Ризаев, В. Смаль, Г. Тарасевич, К. Церетели**

За десять лет до Великой Октябрьской социалистической революции Владимир Ильич Ленин высказал мысль о том, что «кино, до тех пор, пока оно находится в руках пошлых спекулянтов, приносит больше зла, чем пользы, нередко развращая массы отвратительным содержанием пьес. Но что, конечно, когда массы овладеют кино и когда оно будет в руках настоящих деятелей социалистической культуры, то оно явится одним из могущественнейших средств просвещения масс»¹.

Раскрепощение духовных сил человечества благодаря социализму отразилось на самом молодом из искусств — кино — ярче и нагляднее, чем на какой-либо другой отрасли художественной культуры. Собственно говоря, до Великой Октябрьской социалистической революции кино не было искусством, во всяком случае самостоятельным искусством. А после Октябрьской революции оно достигло грандиозных успехов. Уже на восьмом году Советской власти появилось первое подлинно классическое произведение экрана — «Броненосец «Потемкин». А почти сразу же за ним последовали «Мать», «Конец Санкт-Петербурга», «Арсенал», «Элисо», «Шестая часть мира», «Земля», «Турксиб» и другие выдающиеся фильмы, оказавшие вместе с «Броненосцем «Потемкин» огромное влияние на развитие прогрессивной кинематографии во всем мире, прославившие революционную социалистическую художественную культуру.

Ленин стоял у колыбели советского кино. Ленинские письменные директивы и устные указания деятелям партийной пропаганды, агитации и народного просвещения постоянно направляли развитие самого молодого из искусств. Эти директивы и указания и поныне лежат в основе политики партии в области кино.

Еще в то время, когда подавляющая масса фильмов являлась средством низкопробного развлечения, а количество киноустановок в нашей стране в результате иностранной военной интервенции и гражданской войны сократилось до нескольких сотен, Ленин определил кино как «самое важное из искусств».

Нельзя считать, что эта высокая оценка значения кино основывалась на каких-то известных В. И. Ленину принципиальных творческих успехах молодого искусства².

¹ Сб. «Самое важное из всех искусств», М., «Искусство», 1963, стр. 93.

² Со слов Н. К. Крупской известно, что В. И. Ленин положительно оценивал некоторые ранние советские игровые картины (например, «Чудотворец»). Однако несомненно, что эта оценка определялась их пропагандистским значением, а не художественной ценностью.

Напротив, как сообщает А. В. Луначарский, Владимир Ильич в 1922 году в своей беседе с ним о кино говорил, что время создания подлинно художественных картин еще не наступило.

Ленинское определение кино, как самого важного из искусств, основывалось на исключительно глубоком понимании всех потенциальных возможностей кинематографии.

Предельная конкретность, наглядность, достоверность, доступность для массовой аудитории — вот что составляет особые достоинства кино и делает его самым важным из искусств, во всяком случае, из числа тех искусств, что существовали при жизни Ленина¹.

Не меньшее внимание, чем созданию фильмов, нужных новому демократическому зрителю, Ленин уделял делу продвижения кино в рабоче-крестьянскую и красноармейскую аудиторию. Именно заботами Ленина у нас была создана в годы гражданской войны новая сеть киноустановок на агитпунктах, в рабочих клубах, в системе агитпоездов и агитпароходов. Особенно Ленин заботился о проникновении кинематографа в те районы нашей страны, где тот был почти неизвестен, — на окраины и, в частности, на восток. Ленин придавал такое большое значение кино, что даже в необычайно напряженных для социалистической экономики условиях гражданской войны и восстановительного периода считал возможным расходовать дефицитную иностранную валюту на приобретение за границей проекционной аппаратуры, негативной и позитивной пленки, а также фильмов по технике и сельскому хозяйству.

Исключительное значение для советской кинематографии в годы гражданской войны и восстановительного периода имела знаменитая ленинская «пропорция» показа фильмов разных видов. Ленин требовал, чтобы сеть советских кинотеатров обязательно демонстрировала хроникальные и научно-популярные картины и лишь затем, для привлечения публики, картины развлекательные. Само собой разумеется, что эта ленинская «пропорция» в кинорепертуаре была в первую очередь обусловлена острым недостатком сколько-нибудь удовлетворительных в идейном и художественном отношении игровых лент. Однако не только этим. Сочетание в кинорепертуаре игровых, документальных и научно-популярных картин позволяет использовать все возможности кино для гармонического — политического, общеобразовательного и эстетического — развития зрителей. Именно поэтому ленинское требова-

¹ Сейчас эти качества отличают также и телевидение.

ние пропорции в кинорепертуаре сохраняет свое значение и для нашего времени.

Ленинские высказывания по вопросам художественной кинематографии сравнительно немногочисленны. Все они полностью сохранили свое значение, но одно обладает исключительной ценностью для всего советского искусства. Как сообщает А. В. Луначарский, Ленин говорил ему, что мы должны будем вести «художественную пропаганду наших идей в форме увлекательных картин, дающих куски жизни и проникнутых нашими идеями — как в том, что они должны были выдвинуть перед вниманием страны из хорошего, развивающегося, ободряющего, так и в том, что они должны были бичевать у нас или в жизни чужих классов и заграничных стран»¹.

В этом высказывании Ленина, относящемся к 1922 году, сформулированы те задачи, за которые борется искусство социалистического реализма.

Исторический путь, пройденный советским кино, показывает со всей очевидностью, что партия, руководя развитием кино на протяжении полувека, исходила и исходит из тех требований, которые предъявлял к нему Ленин. И именно поэтому наше киноискусство на деле стало одним из важнейших факторов идейного и эстетического воспитания и просвещения народных масс.

И именно поэтому в нашей стране созданы и создаются фильмы, которые идейно вооружают весь наш советский народ на борьбу за коммунизм, которые несут всему человечеству правду о стране социализма, которые оказывали и оказывают огромное влияние на всех честных передовых художников кино зарубежных стран.

Последовательно и упорно борясь против буржуазных влияний на наше киноискусство, партия противопоставляет им идейность, правдивость и народность — высокие эстетические идеалы социалистического реализма. Метод социалистического реализма не есть нечто раз и навсегда заданное — он развивается в ходе развития нашего социалистического общества, в непрерывном взаимодействии искусства и литературы и предоставляет широчайшие возможности для индивидуальных творческих поисков.

Борьба за утверждение советского киноискусства на позициях социалистического реализма составляет как бы зерно всего процесса его развития. При этом борьба ведется не только против буржуазных реакционных эстетических идей, но и против догматических и волюн-

¹ А. В. Луначарский, Кино на Западе и у нас. — Сб. «Самое важное из всех искусств», стр. 125.

таристских извращений социалистического реализма. История кино показывает, что попытки догматической критики изобразить социалистический реализм как некую нормативную эстетику находятся в прямой связи с искажениями ленинских принципов руководства искусством, искажениями, которые были осуждены Постановлением ЦК ВКП(б) 1925 года о художественной литературе, Постановлением ЦК ВКП(б) 1932 года о перестройке литературно-художественных организаций, решениями XX съезда КПСС и октябрьского Пленума ЦК КПСС 1964 года.

Важнейшая и определяющая особенность советского киноискусства состоит в том, что оно развивалось и развивается как искусство многонациональное. История советского кино — это история создания кинематографий всех братских союзных республик, единых в своей коммунистической устремленности и необычайно многообразных по своим национальным особенностям.

Ленин писал о том, что в каждой культуре есть, хотя бы и неразвитые, элементы демократической и социалистической культуры, ибо в каждой нации есть трудящаяся и эксплуатируемая масса, условия жизни которой неизбежно порождают идеологию демократическую и социалистическую.

Вот эти-то элементы демократической и социалистической культуры каждой нации партия после победы Октября стала развивать и пестовать в противовес буржуазному национализму в каждой нации. Развивать и пестовать не для того, чтобы создать отдельные обособленные друг от друга национальные культуры, а для того, чтобы сделать достижения каждой из них достоянием всех социалистических наций, использовать их для строительства интернациональной советской культуры.

Такова была общая задача, поставленная партией в области развития национальных культур народов, ранее угнетаемых царизмом.

Конкретное решение этой задачи модифицировалось в соответствии с особенностями той или иной национальной культуры, а также той или иной области культурного строительства.

Основой для развития собственной кинематографии в каждой из союзных республик явились рожденные Великой Октябрьской социалистической революцией новые, братские отношения между национальностями нашей Родины. Они создали предпосылки для успешного строительства национальных кинематографий. В условиях буржуазного государственного строя малые народы

не могут иметь собственную кинематографию, ибо эксплуатация фильмов на национальных экранах не окупает затрат на их производство, а выход на зарубежные экраны прегражден крупными капиталистическими монополиями. Фильм любого из советских народов, большого или малого, представляет одинаковый интерес для всех советских людей, если, разумеется, он правдив и обладает художественными достоинствами. А его национальное своеобразие придает ему особую ценность, идейные, культурные и художественные достижения каждой социалистической нации становятся достоянием всего советского народа. Однако эта общая предпосылка не снимает еще специфических трудностей, которые пришлось и поныне приходится преодолевать в строительстве национальных кинематографий Советского Союза.

Кино — искусство синтетическое, вбирающее опыт литературы и других искусств. И от уровня их развития во многом зависят темпы становления новых национальных кинематографий. Строительство украинской и грузинской кинематографий облегчалось тем, что оно могло опираться на богатые прогрессивные традиции национальной литературы и театра. Здесь понадобилась только сравнительно незначительная помощь русских профессиональных кинематографистов для освоения художественного языка нового искусства кино. При наличии тех же общекультурных предпосылок медленнее развивались кинематографии Армении и Белоруссии, экономика которых была подорвана, в одном случае, господством дашнаков, в другом — немецкой, а затем белопольской оккупацией. Более сложным был процесс строительства кино в Азербайджане, где профессиональные литература и театр возникли незадолго до революции. Еще большие трудности надо было преодолеть в Узбекистане, где национальная кинематография возникла одновременно с театральным искусством и новой советской профессиональной литературой.

В силу разнообразия местных условий кинематографии у разных народов Советского Союза развивались неравномерно.

Однако успехи нового строя, новой социалистической культуры привели к тому, что эта неравномерность все более и более сглаживается. Огромную роль тут играет взаимодействие, взаимопроникновение всех национальных культур советского народа, и в первую очередь помощь русского кинематографа, обладающего наибольшим опытом. Эта помощь сказалась и в том, что русские кинематографисты помогли создавать первые национальные фильмы других народов СССР, и в том, что круп-

нейшие русские художники кино обучают в кинематографических учебных заведениях творческие кадры национальных кинематографий.

Следует помнить и о том воздействии, которое оказали крупнейшие мастера русского советского кино на творческие поиски всех советских кинематографистов, и о взаимовлиянии национальных кинематографий, своеобразном процессе «обратной связи». Если, скажем, поиски русских кинематографистов С. Эйзенштейна и В. Пудовкина подготовили в какой-то мере первые фильмы украинца А. Довженко и грузина Н. Шенгелая, то в свою очередь творческие достижения Довженко и Шенгелая оказали огромное воздействие на все советское кино, в том числе и русское. Таких примеров можно привести очень много. Можно вспомнить о работе армянского кинорежиссера А. Бек-Назарова в грузинском и азербайджанском кино, о работе Н. Шенгелая в азербайджанском кино, о работе украинского кинорежиссера И. Савченко в русском кино и многое, многое другое.

Активное творческое взаимодействие, не подавляя своеобразие каждой из национальных кинематографий Советского Союза, сплотило их в единую советскую социалистическую кинематографию.

Процесс взаимодействия происходит не только между отдельными национальными кинематографиями, но и между кино и другими искусствами, а также между новаторскими поисками и прогрессивными художественными традициями. Всякое подлинное художественное новаторство обязательно опирается на традиции. Проблема традиций и новаторства — одна из самых сложных в истории искусства.

В самом молодом из искусств — кино — она решалась иначе, чем в литературе и других старших искусствах; возникнув совсем недавно, киноискусство должно было овладеть собственными выразительными средствами для успешного решения стоящих перед ним идейно-художественных задач.

Если литературе и всем старшим искусствам для достижения зрелости понадобились века, то киноискусству понадобилось для этого лишь несколько десятилетий. Киноискусство в своем развитии не повторило весь путь, пройденный литературой, театром, изобразительным искусством и музыкой. В силу своей синтетической природы оно сумело необычайно быстро освоить их опыт. Всего лишь через тридцать лет после того, как человечество впервые увидело «движущиеся фотографии», были

созданы «Броненосец «Потемкин» и «Мать» — фильмы, которые должно отнести к величайшим художественным достижениям революционной эпохи.

Разумеется, не только советское киноискусство стремилось овладеть опытом литературы и других искусств. Нет, этот опыт осваивался и в дореволюционной России, на кинематографию которой большое влияние оказали и русская классическая литература, и достижения школы К. С. Станиславского, и традиции реалистической живописи.

Однако советское немое кино не только о с в а и в а л о, но и п е р е р а б а т ы в а л о опыт литературы и старших искусств, чтобы стать самостоятельным и полноправным видом художественного творчества.

Впрочем, на первых порах оно было формально антитрадиционным, как и все раннее художественное новаторство. Литературные, художественные, театральные, а вслед за ними и кинематографические новаторы в громких декларациях обрушивались на искусство прошлого, выдвигая на первый план поиски новых форм. На самом же деле они опирались на важнейшую из традиций, которой русская художественная культура обязана величайшими своими достижениями — традицию идейности.

Передовой русской литературе и искусству всегда была в высокой степени свойственна гражданственность. Идейность всегда отличала передовую русскую художественную культуру, как и художественную культуру других народов Советского Союза. А принцип идейности, обогащенный марксистско-ленинским пониманием задач искусства, является основополагающим принципом социалистического реализма.

Но в раннем революционном новаторском искусстве традиция идейности нередко отрывалась от других традиций реалистического творчества. Это объяснялось, как нам представляется, двумя основными причинами, одна из которых имела объективный, другая — субъективный характер.

Объективная — это необычайная сложность жизненных явлений, впервые представших взору художников, совершенно новой действительности, рожденной Октябрем. Реальные трудности ее освоения на первых порах приводили некоторых художников то к фотографичности, то к условно-романтическому изображению революции.

К объективным трудностям, испытываемым художниками, впервые берущимися за воплощение совершенно новой действительности, присоединялись и субъективные трудности: поиски революционной эстетики велись людьми,

выросшими в буржуазном обществе и впитавшими в большей или меньшей степени буржуазные взгляды на искусство.

Совсем не просто было этим художникам преодолеть воспитанное в них представление о новаторстве как обязательном отрицании традиций искусства. В частности, распространенная среди многих молодых художников в годы гражданской войны пролеткультовская идея о том, что новое революционное искусство должно родиться в лабораторных поисках, возникла под влиянием популярных на Западе буржуазных эстетических взглядов.

Не случайно этой идеей зачастую не без успеха прикрывались те буржуазные художники, которые свое неприятие революции маскировали пустым формотворчеством, выдавая его за революцию в искусстве. Однако здесь речь должна идти не о них, а о тех молодых мастерах, которые искренне стремились служить революции своим творчеством. Им приходилось, повторяем, преодолевать множество объективных и субъективных трудностей, чтобы прийти к социалистическому реализму. Так обстояло дело во всех искусствах. Так обстояло дело в кинематографии.

Однако кинематографии, не обладавшей еще собственными средствами образного воплощения действительности, надо было их искать и осваивать.

Поэтому обостренный интерес ранних советских кинематографических новаторов к поискам кинематографистов, специфичной для кино художественной формы, не имел ничего общего с формализмом (хотя некоторые из них на определенных этапах своего творчества испытывали формалистические влияния). Этот обостренный интерес к языку кино, к его разработке и исследованию отличал лучших художников кино во всем мире. Но отнюдь не случайно, что главный, решающий вклад внесли советские мастера Л. Кулешов, Д. Вертов, С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, А. Довженко и группа ФЭКС. Дело в том, что если пафос поисков, скажем, французского «Авангарда» определялся в основном только ненавистью к коммерческому псевдоискусству, то новаторский пафос советских художников кино был обусловлен необходимостью нахождения средств правдивого отражения новой действительности и питающих ее идей.

Пользуясь выражением Пудовкина, мы можем сказать, что они делали киноискусство. Разумеется, они нередко ошибались и заблуждались, но именно им больше, чем кому-либо, кино обязано разработкой собственного языка, способного правдиво рассказать о жизни в ее движении и развитии.

Строительство нового советского кино требовало прежде всего идейного и политического воспитания его творческих кадров. Партия решала (и поныне решает) эту задачу, помогая мастерам кино познавать жизнь и ее героев, направляя их внимание на самые актуальные проблемы современной действительности и революционной истории. Ленин указывал, что производство советских фильмов надо начинать с хроники. Это ленинское требование было вызвано не только необходимостью использования кино как средства политической информации масс и агитации фактами, но и заботой о росте его творческих кадров. Съемка революционной хроники стала для первых кинематографистов, пошедших на службу к Советской власти, политической школой. Она приобщила их к новой действительности и помогала им понять свой долг — художников революции.

Если первые съемки событий гражданской войны кинохроникерами были бесстрастно-протокольными, то последующие характеризуются стремлением осмыслить фиксируемые на пленке события. Если первые хроникальные фильмы были простым механическим соединением кинодокументов, то последующие несли уже образные обобщения, достигнутые во многом средствами монтажа. Работа в хронике научила передовых кинематографистов видеть и запечатлеть революционный подвиг народа. Молодое советское киноискусство развивалось от первых хроник гражданской войны к образно-публицистическим документальным лентам Дзиги Вертова и далее к «Броненосцу «Потемкин» С. Эйзенштейна, в котором с непревзойденной силой воплощен образ борющейся массы. Развивая достигнутый успех, киноискусство пришло в этот период и к созданию образов типических представителей революционной массы. Первым это сделал В. Пудовкин, обратившись к экранизации классического произведения социалистического реализма — повести М. Горького «Мать».

И, наконец, во второй половине 20-х годов киноискусство, активно вторгаясь в современную действительность сумело глубоко отобразить совершающиеся важнейшие исторические процессы в ряде выдающихся фильмов, из которых самым значительным была «Земля» А. Довженко. Разумеется, названные здесь высокие достижения молодой советской кинематографии, как они ни велики, не дают полного представления о ходе его развития в целом. Но они показывают главное направление этого развития — от простой фиксации фактов революционной действительности к образному постижению ее закономерностей, к искусству социалистического реализма.

В. И. Ленин неоднократно подчеркивал, что новую социалистическую экономику и культуру мы должны строить из того наследства, которое нам досталось от капитализма. Он говорил, что «другого материала у нас нет... у нас нет других кирпичей, нам строить не из чего»¹. Постараемся же в самых общих чертах представить себе, каковы были эти «кирпичи», то есть наследство, из которого создавалась советская кинематография.

В последние предреволюционные годы на экран вышло множество лент отечественного производства. Однако лишь некоторые из них отличались тщательностью постановки. В то время «накрутить» полнометражную картину в пять-десять дней было обычным делом.

Общий художественный уровень этих фильмов был в общем невысок. Но работы таких режиссеров, как Я. Протазанов, В. Гардин и Е. Бауэр, были отмечены высоким для своего времени профессионализмом и пониманием собственных художественных средств кино. Мастерство русских операторов А. Левицкого, Е. Славинского, Б. Завелева и других подняло культуру светописы в русском дореволюционном кино. Режиссер, оператори художник В. Старевич самостоятельно разработал множество приемов комбинированной съемки и изобрел технику объемной мультипликации. Успехов в архитектурном оформлении пространства кадра достигли художники В. Егоров, В. Баллюзек, Б. Михин, Ч. Сабинский.

На первый взгляд может показаться, что к этому времени страна располагала развитой кинематографической промышленностью и торговлей. Ибо существовала довольно мощная сеть кинотеатров, правда, сконцентрированных в основном в городах европейской части России; функционировали три большие кинофабрики по производству фильмов — Ханжонкова, Ермольева и Харитоновна — и множество мелких кустарных кинопредприятий; прокатные конторы, обслуживающие кинотеатры, располагали некоторым фондом русских и иностранных лент.

Однако в дореволюционной России не производились ни киноаппаратура, ни пленка, ни химикаты для ее обработки. Русская буржуазная кинематография, расширяя свое производство, работала на полный износ. Уже накануне революции она оказалась в жестоком кризисе. Запасы пленки были исчерпаны, почти вся киноаппаратура пришла в негодность, а ввоз из заграницы кинематографических материалов и оборудования в военных условиях был почти невозможен.

**Партия
и организационное
строительство
советской
кинематографии**

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, изд. 5. т. 39, стр. 54.

Когда после революции Советская власть взяла судьбы кинематографии в свои руки, ей достались профессионально опытные, но еще далекие от понимания новых задач творческие кадры, пришедшее в полный упадок кинематографическое хозяйство и запас истрепанных картин, как правило, идейно чуждых новому рабоче-крестьянскому зрителю.

И все же имевшиеся технические средства производства и показа фильмов, а главное, опыт творческих работников были тем наследством, которое позволило начать строительство советского кино. Но имелось и другое наследство, мешавшее решать эту задачу, и от него нелегко было избавиться — традиции буржуазной кинематографии. Дух наживы и спекуляции пронизывал старую кинематографию во всех ее звеньях. Он определял репертуарную политику кинофабрикантов, прокатчиков и владельцев кинотеатров. Он подчинял себе и творческих работников, которые, учитывая «требования кассы», старались привлечь зрителей картинами роскошной жизни и мелодраматическими эффектами. И хотя дореволюционное кино дало отдельные художественно ценные произведения, основную часть фильмов составляли пошлые, низкопробно-развлекательные ленты.

Вот это оставшееся нам в наследство отношение к кинематографу как средству наживы для одних и развлечению для других надо было преодолеть. Надо было перевоспитывать творческих работников и сотрудников кинопредприятий, пошедших на службу к Советской власти. Надо было тактично и постепенно перевоспитывать и зрителей, вкусы которых были испорчены старой «киношкой». Молодой советский кинематограф был в состоянии осуществить цели, поставленные перед ним революцией, лишь коренным образом изменив и художественные принципы, и методы работы, и организационную структуру дореволюционного кино.

Как и в других искусствах, в кино процесс ломки старого и строительства нового протекал в различных сферах — непосредственно классовой борьбы и определяющихся ею организационных и эстетических поисков.

Разрушая старые формы частнокапиталистического кинопредпринимательства, надо было одновременно искать и находить новые формы руководства киноделом.

Не скованное языковыми барьерами, кино, как об этом говорил В. И. Ленин, могло и должно было стать важным средством коммунистического просвещения народов Советской России.

На другой день после победы Октябрьской революции в Петрограде рабоче-крестьянское правительство органи-

зовало Государственную комиссию по народному просвещению. А в начале декабря 1917 года, при внешкольном отделе этой комиссии был создан киноподотдел. По словам Н. К. Крупской, возглавлявшей этот подотдел, его работа уже с первых же дней была «работой политпросветской, связывавшей культурную работу с политической пропагандой и агитацией»¹.

В других городах организаторами советских киноорганов стали отделы народного образования местных городских Советов, в Москве — кинокомиссия Городского Совета рабочих, солдатских и крестьянских депутатов, на Украине и в других частях страны, охваченных пламенем гражданской войны, — политотделы армий.

В. И. Ленин придавал большое значение просветительному использованию кино. Еще летом 1917 года в беседе с В. Бонч-Бруевичем он говорил о виденных им в эмиграции фильмах по естествознанию: «Вот эти фильмы, сопряженные с лекциями, были бы в высшей степени полезны и занимательны для малоподготовленного зрителя и для его развития»². В дальнейшем В. И. Ленин неоднократно подчеркивал полезность и необходимость сочетания лекций и киносеансов.

После Октябрьской революции сочетание лекций и киносеансов стало потребностью дня. Достаточно сказать, что за период май — декабрь 1918 года петроградцы провели 2538 культурно-просветительных сеансов с лекциями о политическом положении, на литературные, художественные и научные темы, а в Москве за время с апреля 1918 года по июль 1919 года было организовано 2005 таких кинолекций, на которых побывало 867 050 человек.

Необходимо подчеркнуть, что эти кинолекции принципиально отличались от тех, которые устраивались до революции буржуазными культурно-просветительными учреждениями и которые, как правило, были аполитичными. Та кинолекционная работа, которую организовала партия в первые годы Советской власти, имела своей главной целью политическую пропаганду, политическое просвещение масс.

К чтению лекций привлекались видные партийные и государственные деятели. Нередко в Петрограде с лекциями выступал нарком просвещения А. В. Луначарский, а на Украине — председатель ВУЦИК Г. И. Петровский.

Особое значение лекции-сеансы приобретали для жителей деревни. Еще нужнее они были населению восточных

¹ И. С. Смирнов, Ленин и советская культура, М., Изд-во АН СССР, 1960, стр. 180—181.

² Сб. «Самое важное из всех искусств», стр. 94.

окраин страны. В Туркестане и других республиках в число работников, обслуживающих кинопередвижки, обязательно входил «руководитель-лектор».

Хроникальные и просветительные фильмы демонстрировались на фронтах гражданской войны. В дни революционных праздников на площадях городов устраивались сеансы под открытым небом, собиравшие толпы людей. Во все концы республики отправлялись агитпоезда и агитпароходы, снабженные проекционными аппаратами и запасом фильмов. По возвращении из очередного рейса парохода «Красная звезда» в отчете сообщалось: «Кинематограф, который для многих крестьян был новинкой, пользовался большим успехом. Картины из революционной жизни и из красноармейского и крестьянского быта производили большое впечатление на крестьян. 140 сеансов, устроенных за это время, ночных — на открытом воздухе и дневных — в разукрашенной барже-театре, специально красноармейских, детских и общегражданских, посетило свыше 130 000 человек»¹.

Большую роль в пропагандистском использовании кинематографа в Красной Армии сыграло фотокинобюро Политического управления Революционного Военного Совета республики (ПУР). Фотокинобюро ПУРа организовало снабжение фильмами красноармейских частей, руководило работой операторов-хроникеров на фронтах, создавало в освобожденных Красной Армией районах местные кинофотоорганизации.

Если царская армия вообще не имела киноустановок для солдат и офицеров, то Красная Армия в годы гражданской войны располагала 305 постоянными и передвижными киноустановками и 250 проекционными аппаратами для показа диапозитивов.

Вскоре после переезда советского правительства в Москву, в марте 1918 г. кинокомиссия Моссовета была ликвидирована, а ее функции переданы вновь учрежденному Московскому кинокомитету².

Месяц спустя, 30 апреля 1918 г., постановлением Наркомпроса и Петроградского совета был образован Петроградский кинокомитет. Кинокомитеты в советских республиках возникли позже, после освобождения их территорий от белогвардейских и националистических банд.

Коммунистическая партия поручила организацию кинокомитетов коммунистам: наркому просвещения А. В. Луначарскому, членам коллегии Государственной комиссии

¹ Газ. «Красная звезда» (Известия передвижного бюро «РОСТА» на литературно-инструкторском пароходе ВЦИК «Красная звезда») 1919, 15 сентября.

² «Известия ВЦИК», 1918, 14 августа.

по народному просвещению Н. К. Крупской, Д. И. Лещенко и председателю фотокиноотдела ВСНХ Н. Ф. Преображенскому. Председателем Петроградского кинокомитета был утвержден Д. И. Лещенко, Московского — Н. Ф. Преображенский.

Очень трудно было привлечь людей к работе в кинокомитетах. Буржуазная кинопресса организовала бойкот. Не осмеливаясь прямо выступать против кинокомитетов, она тем не менее заполняла свои страницы всякого рода рассуждениями о «губительных» для искусства последствиях «психоза социализма», «контроля толпы и диктата народных комиссаров». Надо было обладать гражданским мужеством, чтобы в этих условиях решиться на разрыв с привычной работой у кинопредпринимателя и пойти в не известные никому кинокомитеты.

Таких смельчаков из среды кинематографистов оказалось немного. С первых дней на работу в Московский кинокомитет пришли В. Ахрамович-Ашмарин, Д. Вертов, В. Гардин, Г. Гибер, П. Ермолов, Ю. Желябужский, В. Ильин, Л. Кулешев, А. Левицкий, А. Лемберг, П. Новицкий, О. Преображенская, А. Разумный, Э. Тисса, В. Туркин, Ф. Шипулинский, М. Шнейдер и другие, а в Петроградский кинокомитет — Г. Болтянский, П. Вейнштейн, Н. Григор, Н. Козловский, М. Кресин, А. Пантелеев, Б. Светлов и другие ¹.

Даже для начала советского кинопроизводства этого было, конечно, мало. Среди первых советских кинематографистов не было ни одного известного киноактера и почти не оказалось киносценаристов.

Наркомпрос понимал, что создание новых фильмов революционного содержания станет возможным только в том случае, если в кино придут литераторы, стоящие на платформе Советской власти, и крупные актеры. Он обратился к писателям, журналистам, ученым и артистам театров. По его призыву в кинокомитеты пришли работать писатели — А. Серафимович, В. Брюсов, И. Новиков, молодые журналисты — М. Кольцов и В. Добровольский-Федорович, ученые — А. Михайлов, В. Поссе, А. Сидоров. Согласились писать сценарии для фильмов М. Горький, В. Маяковский, В. Шервинский, А. Толстой, Ф. Шалапин и другие. По словам А. В. Луначарского, в кинокомитеты «изъявили согласие пойти работать лучшие артисты государственных театров» ².

Легче было с техническими кадрами кино. Рабочие и служащие кинопредприятий, лабораторий, прокатных контор

¹ Сб. «Из истории кино. Материалы и документы», М., Изд-во АН СССР, вып. 2, 1959, стр. 77.

² Газ. «Вечерняя жизнь», М., 1918, 13 апреля.

охотно шли работать в кинокомитеты. Даже во время национализации Скобелевского кинокомитета «все служащие прокатной конторы,— как гласил акт приемки дел,— изъявили желание остаться на прежних местах»¹. Но на первых порах кинокомитеты не могли предоставить работу всем желающим. У них еще не было своего кинопроизводства, его надо было создавать заново.

Советским кинокомитетам приходилось начинать с поисков дефицитной пленки и киноаппаратуры. Это была первоочередная проблема. «Если мы технически себя не вооружим,— предупреждал В. И. Ленин работников кинокомитетов,— то не справимся с фото- и киноагитацией»².

Советская власть передала Московскому и Петроградскому комитетам предприятия бывшего Скобелевского кинокомитета. По предложению В. И. Ленина и Я. М. Свердлова Советское правительство, несмотря на крайне тяжелое военное и экономическое положение страны, ассигновало на строительство кинематографии крупные средства, организовало поездки сотрудников кинокомитетов за границу для закупки современной фотокиносъемочной и проекционной аппаратуры.

Помощь партии и правительства позволила советским киноорганизациям создать на первых порах небольшую производственно-техническую базу, положившую начало развитию советской кинематографии. Весной 1918 года Московский комитет приобрел за 500 тысяч рублей 55 000 м негативной и 300 000 м позитивной пленки.

Для государственного кинопроката были закуплены на русском кинорынке все имевшиеся американские кинокартины³. Одновременно кинокомитеты занялись изысканием возможностей выпуска отечественной кинопроекционной аппаратуры и пленки. По заданию технического отдела Московского кинокомитета член ВЦИК В. Петров спроектировал первый отечественный советский кинопроектор, а оператор Н. Минервин разработал способ покрытия старой, использованной пленки новой эмульсией. Большую помощь кинокомитетам оказал крупный ученый-химик, один из организаторов советской химической промышленности Л. Карпов.

Естественно, что в условиях гражданской войны и хозяйственной разрухи первые, еще очень скромные достижения пионеров советской кинотехники не могли значительно облегчить трудности, испытываемые кинопромышленностью.

¹ ГАОРС ЛО, ф. 3296, оп. 1, д. 79, л. 1.

² Сб. «Из истории кино. Материалы и документы», вып. 1, 1958, стр. 88.

³ Газ. «Вечерняя жизнь», М., 1918, 13 апреля.

Кроме того, становление советской кинематографии усложнилось сопротивлением контрреволюционной кинематографической буржуазии.

Классовая ненависть толкала владельцев кинофирм, прокатных контор и кинотеатров на путь скрытой борьбы с Советской властью. Саботаж кинодельцов охватил все области кинематографии.

В прокате кинодельцы саботировали призыв Советской власти использовать кино на благо народного просвещения. Они выбросили на экраны киномакулатуру, цинично ссылаясь на то, что «разношерстная толпа, которая сейчас является ценителем киноискусства, требует простых и несложных сюжетов»¹. В кинотеатрах, особенно расположенных в городских центрах, бойкотировались хроникальные фильмы о советской действительности. Впрочем, чувства кинодельцов, ненавидящих советский строй, разделяла и буржуазная публика, в основном посещавшая эти театры. Советская кинохроника встречалась ею свистом и стуком. 28 января 1918 года в петроградском кинотеатре «Пикадилли», расположенном на Невском проспекте, была сорвана демонстрация хроники «Переговоры в Бресте»². И так было во многих центральных кинотеатрах Москвы, Петрограда, Киева и других городов России.

В борьбе против Советской власти кинодельцы опирались на свою организацию — ОКО (объединение кинематографических обществ), — образованную на базе нескольких кинопредпринимательских союзов фабрикантов фильмов, прокатчиков и владельцев кинотеатров.

Обманом и посулами деятели ОКО пытались помешать организации сил пролетарской части кинематографа. С помощью подачек ОКО удалось подчинить своему влиянию руководителей Союза работников художественной кинематографии (СРХК), объединявшего творческих работников кино.

ОКО выступало как организатор саботажа распоряжений и директив Наркомпроса и местных Советов. Оно предписывало частным прокатчикам бойкотировать национализированные Советской властью кинотеатры. Но еще больше, чем открытой борьбой, оно занималось скрытой подрывной деятельностью в советских киноорганизациях.

Аппараты советских киноорганизаций были укомплектованы частично буржуазными специалистами, и многие из этих специалистов продолжали преданно защищать интересы своих бывших хозяев. Эти люди поддерживали

¹ «Киногазета», М., 1918, № 24, июнь.

² «Киногазета», М., 1918, № 5, январь.

требования предпринимателей об официальном их участии в деятельности руководящих кинопромышленностью советских учреждений, закупали у кинопромышленников и кинопрокатчиков оборудование, материалы и фильмы, подлежащие национализации, и, наконец, помогли кинофабрикантам и связанной с ними верхушке творческих работников бежать в районы, находящиеся под властью контрреволюции.

Не у всех творческих работников хватало мужества сразу порвать с прошлым. Большинство кинематографистов еще долго колебалось, занимая выжидательную позицию. Эта самая большая группа кинематографистов, вспоминал Г. Болтянский, «не участвовала в строительстве советской кинематографии, но и не занималась контрреволюционным саботажем. Она соблюдала «нейтралитет», стремилась держаться «вне политики»¹.

Национализация всей кинематографии требовала серьезной подготовки не только в создании государственного аппарата по руководству кинопроизводством и кинопрокатом, но и в укреплении пролетарского влияния на предприятиях. Советская власть постепенно брала на себя всю ответственность за судьбы кинематографа. 4 марта 1918 года было издано первое обязательное постановление — «О контроле в кинопредприятиях», подчинившее частный кинематограф местным Советам. Хозяева были обязаны сообщить сведения о запасах пленки, об оборудовании и другом имуществе. Советская власть запретила продажу кинопредприятий, а также преднамеренное сокращение производства и закрытие ателье прокатных контор и кинотеатров.

Этим же постановлением впервые вводился пятипроцентный государственный налог «на все кинематографические зрелища». Летом 1918 года была введена цензура в кино. Однако бездействовало большинство периферийных кинотеатров, закрылись почти все московские кинофабрики. Оборудование и запасы фильмов были либо спрятаны, либо вывезены в районы, находившиеся под властью оккупантов и белогвардейцев. В этих условиях, когда действия капиталистов-саботажников поставили отечественную кинематографию под угрозу полного уничтожения, Советская власть принимает решение о национализации кинематографа.

27 августа 1919 года В. И. Ленин подписывает декрет Совнаркома «О переходе фотографической и кинематогра-

¹ Г. М. Болтянский, Великая Октябрьская социалистическая революция и рождение советского киноискусства. — Сб. «Из истории кино. Материалы и документы», вып. 2, стр. 78.

фической торговли и промышленности в ведение Народного Комиссариата просвещения».

Согласно этому декрету в ведение Наркомпроса передавалась «вся фотографическая и кинематографическая торговля и промышленность как в отношении своей организации, так и для снабжения и распределения относящихся сюда технических средств и материалов... на всей территории РСФСР»¹.

Для этой цели Наркомпросу предоставлялось право: «а) национализации по соглашению с Высшим Советом Народного Хозяйства как отдельных фотокинопредприятий, так и всей фотокинопромышленности; б) реквизиции предприятий и фотокинотоваров, материалов и инструментов; в) установления твердых и предельных цен на фотокиносырье и фабрикаты; г) производства учета и контроля фотокиноторговли и промышленности и д) регулирования всей фотокиноторговли и промышленности путем издания всякого рода постановлений, обязательных для предприятий и частных лиц, а равно и для советских учреждений, поскольку они имеют отношение к фотокиноделу»². Историческое значение ленинского декрета заключалось в том, что осенью 1919 года он узаконил народное движение за превращение частных кинематографов в культурно-просветительные центры. С первых дней Октябрьской революции местные Советы по собственной инициативе национализировали бездействующие частные кинотеатры, реквизировали для нужд местного кинопроизводства кинотеатры и лаборатории.

К осени 1919 года почти две трети всех частных кинопредприятий было национализировано местными органами Советской власти. Ленинский декрет, предоставляя Наркомпросу право национализации, спасал для народа, для России отечественную кинопромышленность, сохранил техническую базу для первых советских киноорганизаций. В начале 1920 года Наркомпрос, осуществляя положение ленинского декрета, закончил национализацию частных кинопредприятий, создал единый киноцентр — Всероссийский фотокиноотдел Наркомпроса (основой которого стал Московский кинокомитет) — и учредил для Российской Федерации единую сеть местных киноорганизаций — окружных кинофотокомитетов и губернских кинофотосекций при губернских отделах народного образования. Затем в том же 1920 году в связи с началом перехода Советской республики на мирное положение были ликвидированы военные киноорганизации политотделов армий и Полит-

¹ Сб. «Самое важное из всех искусств», стр. 45.

² Там же.

управления Реввоенсовета республики; их функции перешли к Всероссийскому фотокиноотделу (ВФКО). Ленинский декрет определил пути развития кинематографии братских советских республик. После освобождения Красной Армией их территорий там была проведена национализация кинематографа и положено начало развитию советской многонациональной кинематографии. После окончания гражданской войны благодаря некоторому улучшению материального положения трудящихся интерес населения к кинематографу усилился. Этим воспользовались спекулянты. Отовсюду, из разных щелей появились на свет предприимчивые дельцы, скрывшие от национализации старые картины. Всероссийский фотокиноотдел Наркомпроса не сумел четко организовать прием картин с национализированных складов прокатных контор и фабрик. Это позволило спекулянтам утаить большое количество копий, которые они отдавали в прокат. Организовать действенную борьбу против подпольного частного проката ВФКО не смог, а в 1921 году в связи с переходом к новой экономической политике Советская власть разрешила сдачу кинопредприятий и театров в аренду частным лицам. Кинопрокатом занялись различные государственные и общественные организации, а также частные лица. Так Московский отдел народного образования, в ведении которого еще в первые годы революции было несколько киотеатров, создал в начале 1922 года большое прокатное кинопредприятие «Кино — Москва». Рядом с ним появились частные прокатные конторы «Факел», «Елин, Задорожный и К^о», «Кино — труд»; занялся прокатной деятельностью художественный коллектив «Русь», к которому перешла фабрика М. Трофимова. Как и в других областях экономики, в кинопромышленности развернулась борьба между государственным и частным секторами. В годы гражданской войны В. И. Ленин мог лишь урывками следить за кинематографическими делами. С переходом к мирному труду, когда задачи культурного воспитания трудящихся стали первоочередными, Владимир Ильич принял личное участие в реорганизации кинодела. Он привлек внимание кинематографистов к производственной пропаганде, помог приобрести за рубежом аппаратуру и пленку. К Владимиру Ильичу обратился с проектом организации сети автокинопередвижек заведующий ВФКО П. Воеводин. Особое внимание Ленина привлекла докладная записка П. Воеводина о реорганизации ВФКО в условиях перехода к новой экономической политике. В записке был поставлен вопрос о целесообразности прив-

лечь в отечественную кинопромышленность иностранный капитал¹.

В первых числах декабря 1921 года Ленин дал указание о создании специальной «комиссии... для рассмотрения предложения итальянской кинофирмы «Чита-Чинема»². 16 декабря 1921 года Владимиру Ильичу предложил ВФКО и Наркомпросу создать специальную комиссию «для рассмотрения вопроса об организации кинодела в России»³. Сохранившаяся переписка Управления делами Совнаркома и Наркомпроса за конец 1921 — начало 1922 года показывает, какую глубокую заинтересованность проявлял В. И. Ленин к судьбам советской кинематографии. Он неоднократно просил ускорить работу кинокомиссии, напоминая через Управление делами СНК, что время не ждет. Но, так и не дождавшись предложений кинокомиссии, Владимир Ильич 27 января 1922 года продиктовал директиву председателю комиссии А. Литкенсу о наведении порядка в кинопрокате и условиях привлечения частного капитала в кинематографию.

В. И. Ленин не случайно в своих многочисленных беседах и письмах по вопросам строительства советской кинематографии особое внимание уделял кинопрокату. В кинопрокате в годы нэпа создалось крайне сложное и тяжелое положение. Советские киноорганизации еще только приступали к съемкам больших художественных фильмов, и они на первых порах были вынуждены демонстрировать старые дореволюционные и зарубежные картины. Кинопрокат для них оставался единственным источником накопления средств на восстановление кинопромышленности. Зависимостью молодой советской кинематографии от дореволюционного кинофонда и импорта картин из буржуазных стран немедленно воспользовались бывшие кинодельцы и западная кинематографическая буржуазия. Они превратили кинопрокат в арену ожесточенной классовой борьбы.

Наступление капитала шло в разных направлениях. Буржуазные влияния сказывались и на некоторых руководителях советских киноорганизаций, которые в погоне за доходами шли на идейные уступки, выпуская на экран пошлые и вредные фильмы, и на творческих работниках, нередко ориентировавшихся на вкусы буржуазных обывателей. Сохранившиеся проекты договоров, предложенных в те годы зарубежными кинофирмами, красноречиво свидетельствуют о попытках подчинить себе советскую

¹ «Искусство кино», 1959, № 8, стр. 8—11.

² ЦГАОР, ф. 5446, оп. 31, д. 9, л. 75.

³ ЦГАОР, ф. 5446, оп. 31, д. 10, л. 231.

кинематографию, захватить монополию проката в СССР, то есть использовать все советские кинотеатры для показа иностранных картин, несущих чуждую и враждебную буржуазную идеологию.

Естественно, что партия и Советская власть не могли допустить превращения советских кинотеатров в проводников буржуазного влияния. Нельзя было сразу уничтожить и частный кинопрокат: у советских кинематографистов еще не хватало средств на восстановление разрушенной войнами сети кинотеатров, не было и собственного фонда фильмов.

В. И. Ленин видел выход из создавшегося положения в классовом подходе к вопросам кинопроката и в создании специального кинорепертуара для рабочего, крестьянского и красноармейского зрителя.

В. И. Ленин советовал в первую очередь навести строгий порядок и учет в прокатных фондах. «Наркомпрос, — указывал Владимир Ильич в записке зам. Наркомпроса Е. Литкенсу, — должен организовать наблюдение за всеми представлениями и систематизировать это дело. Все ленты, которые демонстрируются в РСФСР, должны быть зарегистрированы и занумерованы в Наркомпросе»¹. Это, по мнению В. И. Ленина, закрыло бы все лазейки для проникновения враждебных революции фильмов.

Однако, учитывая, что небольшое количество советских хроникальных, художественных и просветительных картин никак не могло удовлетворить потребности кинопроката, В. И. Ленин предполагал ввести для каждой кинопрограммы строгую пропорцию:

«а) увеселительные картины, специально для рекламы и для дохода (конечно, без похабщины и контрреволюции) и

б) под фирмой «из жизни народов всех стран» — картины специально пропагандистского содержания...»²

В этой же директиве В. И. Ленин обращал внимание кинокомиссии на исключительную важность продвижения кино в деревню и на окраины страны.

Ленинская «пропорция» в кинорепертуаре позволяла, не сокращая кинопроката, значительно ослабить влияние, буржуазной кинопродукции. Кроме того, обязательное введение в кинопрограмму советской кинохроники и научных лент стимулировало рост их производства.

В одной из бесед с наркомом просвещения А. В. Луначарским, состоявшейся во второй половине февраля 1922 года, В. И. Ленин вновь развил свои мысли о кинематографе.

¹ Сб. «Самое важное из всех искусств», стр. 37.

² Там же.

Он указывал А. В. Луначарскому на необходимость составлять каждую кинопрограмму из хроники, рассказывающей о советской действительности, старых и новых научных кинолент, способствующих культурному просвещению народа, и развлекательного фильма из числа старых, дореволюционных, или зарубежных картин. Ленин опять подчеркнул необходимость определенной последовательности в борьбе за создание советской кинематографии. На первом этапе накопление «благодаря правильному хозяйству»¹ средств от кинопроката (причем Ленин не исключал помощь ссудой со стороны государства и вскоре обещанную ссуду выделил). На втором этапе — восстановление кинопромышленности и начало собственного производства советских кинокартин.

Ленин советовал начинать кинопроизводство с хроники. «Если вы,— сказал Владимир Ильич Луначарскому,— будете иметь хорошую хронику, серьезные и просветительные картины, то не важно, что для привлечения публики пойдет при этом какая-нибудь бесполезная лента, более или менее обычного типа. Конечно, цензура все-таки нужна. Ленты контрреволюционные и безнравственные не должны иметь места»².

В беседе с А. В. Луначарским В. И. Ленин подробно охарактеризовал основные виды кинопроизводства и сформулировал те требования, которые коммунистическая партия предъявляет к хроникальным, научно-просветительным и художественным картинам, подчеркивая, что они должны давать «куски жизни» и быть проникнутыми «нашими идеями». Несколько позже В. И. Ленин в беседе с В. Бонч-Бруевичем определил основную задачу всего советского киноискусства: «Все это должно быть направлено к одной и единственной цели: борьбе за новый быт, за новые нравы, за лучшее будущее, за науку и искусство»³.

В одной из бесед с Лениным Луначарский как-то пожаловался на отсутствие квалифицированных киноспециалистов, особенно коммунистов, способных возглавить советскую кинематографию. Действительно, в первые годы многие коммунисты и работники советского государственного аппарата недооценивали воспитательное значение кино.

Коммунистов в кино было мало, а подготовка новых кадров требовала много времени. Поэтому еще в январской записке Е. Литкенсу В. И. Ленин предлагал привлекать

¹ Сб. «Самое важное из всех искусств», стр. 124.

² Там же, стр. 123—124.

³ Там же, стр. 97.

к проверке картин старых марксистов и литераторов, «чтобы у нас не повторялись не раз происходившие печальные казусы, когда пропаганда достигает обратных целей»¹. Подчеркивая исключительную роль кино в пропаганде коммунистических идей, Ленин заключил беседу с наркомом просвещения Луначарским словами: «...вы должны твердо помнить, что из всех искусств для нас важнейшим является кино»². Вопросы кинематографа становятся предметом специального обсуждения на XII съезде Коммунистической партии, на заседании Совнаркома. Указания В. И. Ленина нашли свое отражение в декрете Совета Народных Комиссаров РСФСР от 19 декабря 1922 года «О преобразовании фотокиноотдела Народного Комиссариата Просвещения в Центральное государственное фотокинопредприятие» (Госкино). Этот декрет имел своей целью навести порядок в кинопрокате и поставить его под постоянный контроль Советского государства — была введена государственная монополия проката, все права, связанные с осуществлением монополии проката, передавались хозрасчетному кинопредприятию — Госкино. Ему была подчинена вся местная сеть кинотеатров и кинопроизводства независимо от их ведомственной принадлежности (исключение составляли кинопередвижки Красной Армии). Деятельность киноорганизаций разрешалась только на договорных началах с Госкино. Декрет СНК позволял Госкино, используя его право монополии проката, через систему договоров с киноорганизациями и лицензий на фильмы не только оказывать сильнейшее влияние на их прокатную политику, заставляя ее служить интересам Советского государства, но и стимулировать производство нужных народу картин. Таким образом, декретом создавались условия для начала успешного строительства советской кинематографии и ее активного участия в деле коммунистического воспитания трудящихся.

Однако Госкино было организовано почти через год после того, как Ленин дал свои указания руководителям Наркомпроса. За это время в республике возникли новые хозрасчетные государственные и частные киноорганизации, большие изменения произошли в деятельности ранее существовавших кинопредприятий. С момента своего рождения Госкино пришлось сразу иметь дело с рядом экономически более сильных киноорганизаций. Севзапкино, «Кино — Москва», акционерное общество «Межрабпом-Русь», возникшее в 1923 году

¹ Сб. «Самое важное из всех искусств», стр. 37.

² Там же, стр. 124.

на базе коллектива «Русь», «Кино — Север», Пролеткино и другие владели лучшими, самыми доходными кинотеатрами, их кинофабрики выпускали хронику и приступили к съемкам больших художественных картин. Наконец, в их руках находился местный кинопрокат, а их представители за границей обеспечивали им поступление из-за рубежа большого количества импортных картин.

Положение осложнялось еще и тем, что само Госкино являлось хозрасчетным кинопредприятием, которое также должно было за счет доходов от проката накапливать средства на восстановление кинофабрик и производство своих картин. Все это не могло не привести к столкновению на кинорынке интересов Госкино и других киноорганизаций.

И оно сразу возникло, как только Госкино приступило к оформлению договоров с местными киноорганизациями. Госкино, получив в наследство от ВФКО разрушенную сеть кинотеатров, полупустые коробки зданий кинофабрик да громоздкий, дорогостоящий аппарат управления (до 213 человек), с первых дней своего существования вместо накопления средств для восстановления всей кинопромышленности взяло курс на покрытие своих расходов за счет долевых отчислений от прибылей других киноорганизаций. Владея монополией кинопроката, Госкино по собственному усмотрению передавало ее в ряде районов местным киноорганизациям, взимая с них за это от 50 до 70% валового оборота. Тем самым Госкино, не создавая собственное кинематографическое хозяйство, подрывало экономическую базу местных государственных киноорганизаций.

Погоня Госкино за «нетрудовыми доходами», как тогда кинематографисты говорили, привела также к вадорожанию билетов в кинотеатрах, они стали меньше посещаться зрителями.

Зависящие от Госкино киноорганизации старались восполнить свои потери усиленным ввозом в СССР залежавшегося, давно обшедшего иностранные экраны кинохлама и энергичными попытками расширить свой кинорынок за счет других районов. Севзапкино, выйдя за пределы Ленинградской и граничащих с ней губерний, создало свое отделение в Москве, посылало свои киноэкспедиции на Дальний Восток, Кавказ, Украину, в Белоруссию, Среднюю Азию и даже в Китай.

Конкурентной борьбой государственных киноорганизаций, как и неспособностью Госкино обеспечивать свои кинотеатры фильмами опять воспользовались частные прокатные конторы. «Монополия проката,— писала в своем отчете комиссия Юго-Восточного бюро ЦК РКП(б), про-

верявшая в начале 1924 года работу кинопроката в южных районах страны,— фактически выражается в том, что частные лица, монопольно снабжающие рынок, платят Госкино за разрешение демонстрировать их картины»¹, а основная сумма выручки остается у частного. А эта сумма нередко составляла 60 и более процентов со сбора. В результате стоимость проката вздорожала в четыре-пять раз.

«Госкино, ВУФКУ и др.,— отмечалось в материалах Агитпропа ЦК РКП(б) к XIII съезду партии,— взимают в свою пользу с валового дохода от проката картин других кинопредприятий до 70% валового дохода за одно допущение к прокату (договор Госкино с «Межрабпомом»). Нет ничего удивительного, что лишь центральные кино больших городов могут выжить при этих условиях»². Резкое удорожание проката кинокартин, как и высокое налоговое обложение, делало показ фильмов нерентабельным.

В 1924 году киносет Украины сократилась вдвое. В Туркестане к 1925 году из 54 кинотеатров осталось только 16, причем регулярно работало лишь четыре. Киносет по сравнению с дореволюционной сократилась более чем в два раза. В первую очередь пострадали кинотеатры небольших городов и создававшийся в те годы так называемый «деревенский кинопрокат».

Положение в кинематографии волновало советскую общественность. Партийная пресса опубликовала ряд критических статей по вопросам кино, организовала на страницах газеты «Правда» дискуссию об экономических путях развития советской кинопромышленности. О кино писали В. Маяковский, М. Кольцов, А. Толстой. Широкие круги кинематографической общественности провели в кинотеатрах и московском Политехническом музее диспуты о судьбах отечественной кинематографии.

Состояние кинематографии вызывало тревогу в партийных организациях. XII съезд партии, отметив возросшую роль кино в жизни народа, указал на опасные последствия демонстрации старых дореволюционных русских и импортных фильмов. Для оздоровления кинематографии съезд постановил направить на работу в кино «как коммунистов, работавших по кинематографии до революции, так и хозяйственников, могущих поставить дело на основе хозяйственного расчета, с одной сто-

¹ А. Л ь в о в, Кинематографическая язва излечима. На правах рукописи, М., 1924, стр. 9.

² Р е н з М а р ш а н и П е т р В е й н ш т е й н, 5 лет советской кинематографии (1919—1924), изд. «Кинонеделя», Л.— М., 1925, стр. 214.

роны, и возможно полного обслуживания масс — с другой»¹.

По указанию XII съезда партия направила в кинематографию коммунистов, поставила во главе Госкино опытных руководителей — членов партии (Э. С. Кадомцева, А. В. Голдобина и др.).

Коммунисты, пришедшие в кинематографию, попытались ускорить восстановление кинофабрик и начать съемки больших художественных картин. Новое руководство Госкино приняло меры к упорядочению кинопроката, к вытеснению из проката частного капитала.

Вскоре после XII съезда партии Совет Народных Комиссаров СССР создал специальную комиссию под председательством В. Н. Манцева для разработки проекта реорганизации всего кинодела.

Комиссия, состоявшая из представителей Наркомпроса и государственных кинопредприятий, пришла к выводу о необходимости объединения всех государственных кинопредприятий (в пределах каждой союзной республики) в одно акционерное общество. Это было подсказано самой жизнью.

Конкурентная борьба государственных киноорганизаций распыляла доходы, получаемые от проката.

Государство, восстанавливающее промышленность, не могло выделить больших средств для кинематографии; попытки же привлечения иностранного капитала оканчивались неудачно. Оставался один путь — путь объединения капиталов всех хозрасчетных государственных кинопредприятий и привлечения в качестве крупных вкладчиков сильных организаций: банков, наркомата внешней торговли и т. д.

К этому времени почти во всех союзных республиках были созданы или находились в стадии организации свои национальные кинопредприятия. На Украине — ВУФКУ, в Азербайджане — АФКУ. Успешно хозяйствовало Государственное акционерное общество Госкинпром Грузии. В Средней Азии свой первый фильм снимало Бухарское русское кинотоварищество (Бухкино).

В конце 1923 года Московское совещание наркомов просвещения союзных и автономных республик, обсудив предложения комиссии Манцева, приняло резолюцию «Об объединении кинодела в общесоюзном масштабе», в которой рекомендовало предоставить право монопольного проката всем республикам.

Идея объединения государственных кинопредприятий в каждой из союзных республик была поддержана также

¹ Сб. «Партия о кино», М., Госкиноиздат, 1949, стр. 65.

Всесоюзным совещанием по киноделу 1924 года. В начале мая 1924 года, накануне XIII партийного съезда, Советское правительство одобрило предложения комиссии Манцева и поручило новой комиссии под председательством Л. Б. Красина разработать проект создания акционерного кинообщества в масштабах Российской Федерации.

На XIII съезде партии Центральный Комитет в отчетном докладе вновь отметил, что по-прежнему плохо обстоит дело с кино, что кино является величайшим средством массовой агитации, которое партия должна взять в свои руки. В резолюцию съезда «Об агитпропработе» был включен специальный раздел «О кино». В нем вновь обращалось внимание коммунистов на исключительное значение кино в деле коммунистического воспитания трудящихся и в связи с этим подчеркивалась особая важность задачи повышения идеологического руководства кинематографа, укрепления его кадрами коммунистов.

По решению съезда при отделах агитации и пропаганды ЦК партии в республиках были созданы специальные кинокомиссии из представителей Агитпропа ЦК, Наркомпроса, профсоюзов и киноорганизаций. Эти кинокомиссии в течение 1924—1926 годов приняли активное участие в реорганизации всего кинодела в стране, в частности создания деревенского кинопроката.

Кинокомиссия ЦК, выполняя решение XIII съезда партии о необходимости привлечения к кинематографу внимания широких пролетарских масс, партийных и профсоюзных организаций, стала инициатором создания Общества друзей советской кинематографии (ОДСК).

В конце 1923 года работники кинематографии решили создать свою общественную организацию, лозунгом которой стало «Кино не самоцель, а сильнейшее орудие борьбы за коммунистическую культуру». Так возникла сыгравшая большую роль в развитии советской кинематографии «Ассоциация революционной кинематографии» (АРК).

В декабре 1924 года, спустя два года после организации Госкино, Совнарком РСФСР утвердил новое акционерное общество — Совкино, — членами которого стали все кинопредприятия Российской Федерации, ВСНХ, наркоматы внешней торговли и народного просвещения, а также городские Советы Москвы и Ленинграда. Другие киноорганизации Госкино — Севзапкино, объединившееся в 1924 году с «Кино — Севером», киноконтора ПУРа «Красная звезда», акционерное общество «Межрабпом-Русь» — были лишены права проката и закупки фильмов за границей, и за ними были оставлены только производственные функции. Функции же проката, экспорта и импорта отошли к Совкино и аналогичным организациям в союзных респуб-

ликаx. Несколько позднее к Совкино отошли и производственные предприятия Госкино и Севзапкино, кинофабрика «Межрабпом-Русь» полностью перешла в ведение «Межрабпома» и была переименована в «Межрабпомфильм». Объединение проката и производства в крупных республиканских кинопредприятиях позволило окончательно вытеснить из кинематографии частный капитал и обратить доходы от эксплуатации фильмов на расширение отечественного кинопроизводства. Организационное строительство кинематографии, как важное условие развития советского киноискусства и идейно-творческого роста его художников, всегда являлось предметом постоянной заботы партии и правительства. Решениями XV съезда партии (1927 г.) было положено начало созданию отечественной киноплёночной и киномеханической промышленности, без которой советская кинематография не могла освободиться от иностранной зависимости, а также обеспечено резкое увеличение количества сельских киноустановок. Всесоюзное партийное совещание по кино, созванное в 1928 году, определило первоочередные задачи сельской киноработы, развития кинофикации и кинопроката и выдвинуло перед организациями актуальные проблемы создания детских и научно-учебных фильмов. Все эти важнейшие решения обусловили дальнейшее организационно-хозяйственное укрепление советской кинематографии. А созданная новая структура киноорганизаций оказалась вполне жизнеспособной и сохранилась без существенных изменений вплоть до конца 20-х годов.

РОЖДЕНИЕ СОВЕТСКОГО КИНО

РУССКОЕ КИНО

Глава 1

Революция и кинематограф

В дни Октября. В ночь на 26 октября (8 ноября) 1917 года закрылся исторический II Всероссийский съезд Советов, провозгласивший Советскую власть. Делегаты съезда разъехались по воинским частям, фабрикам и заводам, напутствуемые словами В. И. Ленина: «Нам нельзя терять времени... Завтра утром вся Россия должна узнать новости колоссального значения!»¹ Для информации населения о переходе власти в руки Советов ЦК партии решил использовать и кинематограф. Есть свидетельство о том, что в первые дни Октября несколько кинохроникеров получили мандаты на право кинематографических съемок в революционном Петрограде и его окрестностях². Оператор П. Новицкий и работник кинохроники Г. Болтянский, в частности, сняли на пленку штаб революции — Смольный, крейсер «Аврора» на Неве и последний оплот Временного правительства — Зимний дворец. Однако события первых дней Октябрьской революции почти не были зафиксированы на пленку. «Сколько я ни пытался, — вспоминал впоследствии кинооператор А. Лемберг, — достать у своих бывших хозяев киноаппарат, чтобы производить съемку октябрьских событий, я всегда получал отказ. Кинопредприниматели, с ненавистью

¹ Джон Рид, 10 дней, которые потрясли мир, М., Госполитиздат, 1957, стр. 124.

² Журн. «Кино», 1923, № 5/9, стр. 42.

относившиеся к революции, не хотели ее снимать. И это является главной причиной того, что в дни революционной борьбы съемки почти не производились»¹.

Лишь нескольким операторам удалось заполучить в свои руки кинокамеры. Они засняли места ожесточенных боев в Москве и Петрограде, похороны погибших красногвардейцев².

Спустя некоторое время отдел социальной хроники Скобелевского комитета выпустил на экраны хроникальный фильм «Октябрьский переворот. Вторая революция»³. Этот фильм снимали и монтировали разные люди. Некоторые из них стремились объективно отразить события первых дней революции. Другие старались привлечь внимание зрителей главным образом на картины разрушений. В фильме ничего не говорилось о политической сущности происходящих в стране событий. И не удивительно, что в этом первом документальном фильме о Великой Октябрьской социалистической революции трудно понять, что же несет народу новая, Советская власть.

С ноября 1917 года по март 1918-го кинооператоры Скобелевского комитета сняли несколько политически злободневных картин: «Мирные переговоры в Брест-Литовске», «В дни мирных переговоров на фронте» (о братании русских и немецких солдат на Северном фронте), «Красная Финляндия» (о революции в Финляндии) и т. д.

Однако таких киносъемок было мало, значительно большее место занимали другие, имевшие скрыто враждебный, а порою и явно антисоветский характер. Скобелевский комитет, как и вся буржуазная пресса, старался отметить каждую, даже самую жалкую манифестацию контрреволюционеров.

Антисоветскими были два хроникальных фильма — «К открытию Учредительного собрания» и «К роспуску Учредительного собрания» (операторы П. Новицкий и Д. Модзалевский⁴). В фильме «К роспуску Учредительного собрания» внимание зрителей искусственно привлекалось к столкновению контрреволюционной толпы, пытавшейся проникнуть в Таврический дворец, с охраной здания. Подбор кадров и клеветнические надписи искажали в фильме историческую правду о причинах роспуска Учредительного собрания.

А. В. Лумачарский



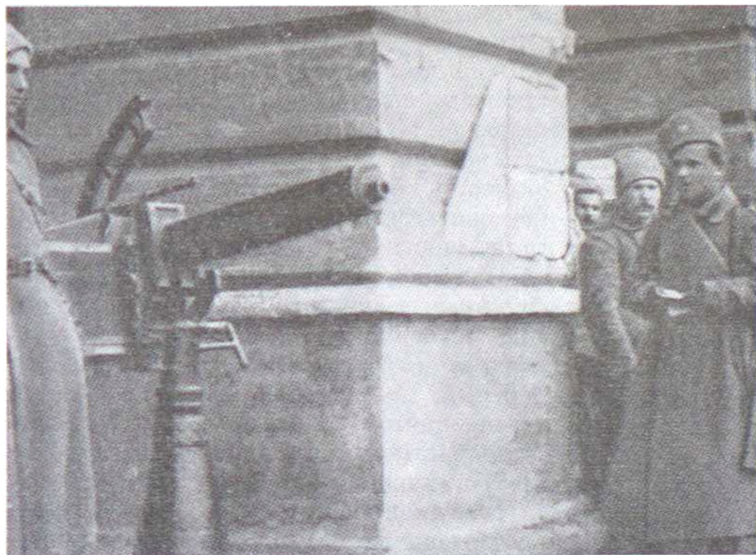
¹ Сб. «Из истории кино. Материалы и документы», вып. 2, стр. 125.

² Сб. «Кино- и фотодокументы по истории Великого Октября», М., Изд-во АН СССР, 1958, стр. 25—27.

³ В дальнейшем этот фильм демонстрировался под разными названиями («К московским ноябрьским событиям» и т. д.).

⁴ Впоследствии Д. Модзалевский эмигрировал в Польшу, захватив с собой казенный съемочный аппарат и некоторые негативы хроникальных съемок большого исторического значения.

У Смольного в дни Октябрьской революции. Петроград. 1917



С каждым днем фильмы Скобелевского кинокомитета становились все более контрреволюционными, враждебными Советской власти. Выступая 19 марта 1918 года на заседании Государственной комиссии по просвещению, Н. К. Крупская отметила, что «вред кинематографа как проводника буржуазной морали и буржуазных идей тем больше, что даже съемки с натуры могут давать в опытных руках тенденциозный до искажения истины результат, как это и имело место при съемках, например, Учредительного собрания. Надо,— предложила она в заключение,— взять кинематограф в свои руки»¹. В этот же день Государственная комиссия по просвещению приняла решение о национализации кинопредприятий Скобелевского комитета и передаче кинематографического отдела Моссовета в Наркомпрос. На базе национализированных кинопредприятий в Москве была создана первая советская киноорганизация — Московский кинокомитет, а спустя некоторое время в Петрограде при Совете коммун Северной области был организован Петроградский кинокомитет.

Закат буржуазного кино. Буржуазный кинематограф не хотел сдавать свои позиции без боя. Его деятели саботировали мероприятия Советской власти, выступали с призывами защитить «святое искусство» от большевиков. Вплоть до национализации кинематографа частное производство

¹ ВГИК, Кабинет истории советского кино. Рукописный фонд, д. 15719, стр. 6—7.

выпускало значительно больше фильмов, чем государственное, советское: только в 1918 году частные кинофирмы поставили около 150 полнометражных картин.

В фильмах буржуазного кино, отражавших растерянность эксплуататорских классов, их тоску и ужас перед грядущим, главенствовали реакционные мотивы богоискательства и мистической власти злого начала. Не случайны были воспевание низменных инстинктов и культ подсознательного. И все-таки «частная» кинопродукция 1918—1920 годов не была однородна. В некоторых фильмах сказались художественные традиции русской культуры, определившие лучшие достижения дореволюционного кино. Хотя репертуар, создаваемый частными кинофабриками, был чрезвычайно пестрым, можно довольно легко различить его основные тенденции.

Одно из ведущих мест в частном кинопроизводстве занимали так называемые «сатанинские» фильмы. Они по-своему проповедовали идеи реакционной интеллигенции, считавшей, что историческое развитие общества отражает извечную борьбу «божественного» и «дьявольского» начал. Главным выразителем подобных взглядов в философии и в искусстве предреволюционной поры был мистик и декадент Д. Мережковский. В своих многочисленных романах и драмах он рассматривал историю человечества как смену различных форм религиозной борьбы — «борьбы Христа и Антихриста».

Буржуазный кинематограф и после Октября выпустил ряд «сатанинских» фильмов. Их было так много, что даже реакционная «Киногазета» посвятила им ироническую заметку: «Если бы не было дьявола, его надо было бы выдумать». «Это крылатое изречение, — писала газета, — в настоящее время более всего применимо к кинематографии. Вот уж подлинно — царство сатаны. Кинематографисты шагу без него не ступят... У каждой фирмы есть за душой сатана в том или ином виде. В самом деле, например, у Харитонова — «Потомок дьявола», у Ермольева — «Сатана Ликующий», у «Биофильма» — «Скерцо дьявола»... и, наконец, — «Венчал их Сатана» («Эра»)... Дьявол здесь притянут буквально за рога!»¹

Перечень названий (его можно продолжить: «Дети сатаны», «Сатана тут правит бал» и т. д.) столь же однообразен, как и содержание фильмов. Почти во всех подобных картинах сатана, принявший человеческий облик, творил зло, завлекая в свои сети непорочные души.

Наиболее крупным произведением «сатанинского» цикла была картина «Девы горы», выделявшаяся масштабом

¹ «Киногазета», М., 1918, № 15, стр. 7.

**«Сатана ликующий». И. Мос-
жухин в роли пастора Талья-
некса**



постановки. К работе над фильмом Т/Д «Русь» привлекло солидные творческие силы — писателя Е. Чирикова, режиссера Художественного театра А. Санина, операторов Ю. Желябужского и В. Старевича, художника В. Симова. Последний должен был оформить каждый эпизод в духе модных тогда живописных течений: ад — в стиле народного лубка, деревню — в манере сказочной живописи Билибина, монастырь — под Нестерова... Кинофирма не пожалела затрат, чтобы достойно представить на экране Сатану и Иуду, путешествующих по векам и странам в поисках непорочной девичьей души. И все же постановочный размах фильма «Девьи горы» не смог скрыть его убожества, дурного вкуса, примитивности кинематографических средств. Снятые на натуре кадры с участием статистов, одетых в «пейзанские» костюмы, напоминают сцены из первого русского фильма «Понизовая вольница» 1908 года. Реальная натура лишь подчеркивает нестерпимую балаганную условность Сатаны и Иуды. Их поиски девичьей души даются на экране в эпизодах, представляющих собой смесь мистики с эротикой. Примитивные киночудеса (вроде «таинственного» исчезновения Сатаны с помощью стоп-камеры) вряд ли даже тогда могли поразить воображение самых отсталых зрителей.

Утомительно мелькающие кадры, где непричесанные хори-стки с картонными ножами изображают легендарных дев-



«Девы горы». Е. Найденова
в роли Девы-воительницы,
Н. Подгорный в роли Сатаны,
В. Лазаренко в роли черта

воительниц, где из гроба встает старец-монах, а Сатана обольщает непорочную деву, возлежащую на шкуре белого медведя, преследовали определенную цель. Не случайно мешанина бутафорских сцен оканчивалась появлением на свет антихриста. И в финале картины «огненными буквами» загорались на стене монастырской кельи слова: «Сокрушим врага рода человеческого». Имели ли эти слова отношение только к легенде или они были скрытым призывом? Как бы то ни было, в фильме «Девы горы» и в некоторых других произведениях «сатанинской» серии можно было почувствовать контрреволюционный подтекст.

Творчество Д. Мережковского пользовалось особым признанием буржуазных кинематографистов. В «Киножурнале» было напечатано ширококвотное объявление: «Цепи, которыми жандармский строй сковал все живое, все честное в России, пали. Пали запреты и для экрана... Когда создавалась первая часть трилогии Д. С. Мережковского «Смерть богов» («Юлиан Отступник»), мы с горечью сознавали, что заключительную ее часть — «Антихрист» («Петр и Алексей») — мы дать не сможем. Невозможное, однако, стало достижимым и настолько соблазнительным, что мы, нарушая художественную цельность трилогии, спешим поставить «Петра и Алексея» раньше второй части — «Воскресение богов» («Леонардо да Винчи»)¹.

¹ «Киножурнал», М., 1917, № 5—6, стр. 57.

Товарищество «Кинотворчество», поместившее объявление, не выполнило своего обещания. Последняя часть трилогии Д. Мережковского была экранизирована другой фирмой, «Русь», и, что весьма существенно, уже после Октябрьской революции. В картине «Царевич Алексей», поставленной по роману Д. Мережковского «Христос и Антихрист», мистическая оболочка прикрывала реакционную политическую идею: все новое в жизни — от дьявола, все старое — от бога. Под видом осуждения петровских реформ фильм выступал против революционной ломки вообще.

Интерес к истории, который пробудила революция, буржуазный кинематограф пытался удовлетворить такими картинами, как «Петр и Алексей», или низкопробными поделками вроде фильмов «Шут на троне», «Тайна смерти Петра III», «Фаворит Екатерины II». При всех частных достоинствах (исполнение роли Петра актером МХАТ Л. Леонидовым в картине «Царевич Алексей», интересные работы талантливых художников В. Симова, С. Козловского и оператора Ю. Желябужского в картинах «Калиостро» и «Масоны») идейное и художественное качество этих фильмов было невысоким.

Под общим прокатным названием «Ищущие бога» были выпущены на экран фильмы о сектантах. Картины этой серии — «Лгущие богу», «Хлысты», «Белые голуби», «Бегуны» — оказались насыщены мистико-эротическими мотивами, рассчитанными на обывательские вкусы. Буржуазная пресса рекламировала эти картины. «Мы — на верной дороге, оставьте нас», — писала «Киногазета» и утверждала, что эти фильмы «показали самое ценное, привлекательное в нашей кинематографии»¹. Между тем сохранившиеся фрагменты серии «Ищущие бога» поражают своим убожеством.

В годы напряженной борьбы против интервентов и белогвардейцев, против голода и разрухи частные кинопредприятия предлагали зрителям историю кровосмесительной любви («И огонь сошел с небес»), изображали похождения авантюриста («Последние приключения Арсена Люпена»), экранизировали мистерию дяди последнего царя — Константина Романова («Царь Иудейский»).

Очевидно, предчувствуя свой близкий конец, частный кинематограф спешил увековечить имена «королей» и «королев» буржуазного экрана. Появились кинобиография Веры Холодной — «Тернистый славы путь», мелодрама «Кулисы экрана», в которой участвовали под собственными именами И. Мозжухин и Н. Лисенко, фильм о жизни кинематогра-

¹ «Киногазета», М., 1918, № 15, стр. 2.



«Царевич Алексей». Кадр из фильма

фической богемы под знаменательным названием «Пусть завтра смерть — сегодня мы живем».

Мотивы упадка получили свое классическое завершение в мелодраме «Молчи, грусть... молчи». Поставленная режиссером П. Чардыниным к десятилетнему юбилею его кинематографической деятельности с участием чуть ли не всех «звезд» экрана, она прозвучала как своеобразный реквием буржуазному кинематографу.

Последние свои дни частный кинематограф доживал на юге России. Сюда под видом летних экспедиций съехалось большинство кинопредпринимателей. Напуганные разрухой и голодом, соблазненные возможностью провести сезон у моря — подальше от холодных ателье Москвы и Петрограда, — актеры, режиссеры, операторы потянулись вслед за хозяевами в Одессу и Крым. Ялтинские парки, набережная и пляжи стали последней съемочной площадкой, на которой была разыграна финальная сцена из истории частнопредпринимательского русского кино. Некоторые ее участники затем увидели родную землю в последний раз с борта парохода, увозившего их в эмиграцию.

«Лучшие артистические силы вывозятся из Москвы в новое Запорожье»¹, — сообщала частная «Киногазета». Но растерянные кучки кинематографистов, собравшихся в Ялте,

¹ «Киногазета», 1918, № 35, стр. 2.

вскоре отрезанной фронтами гражданской войны от центров страны, мало напоминали казацкую вольницу. По своему красочное описание царившей в Крыму атмосферы сделал актер Ваграм Папазян: «Это общество состояло из людей, упоенных своим богатством и ограниченных в своем мировоззрении, из бледных неврастеничек, зараженных эксцентричностью или салонными мечтаниями о восточной «экзотике», о которой они не имели никакого понятия, и занятых плетением любовных интриг в духе Казановы. Все это напоминало мне своеобразный пир Валтасара, где пировавшие в своем ослеплении не были в состоянии понять пророческую фразу, неведомой рукой начертанную на стене их дворца»¹.

Под именем «Эрнесто Ваграм» Папазян снимался в картинах, которые ставились в ялтинском ателье А. Ханжонкова, уехавшего в Крым еще весной 1917 года и решившего оборудовать здесь летнюю съемочную базу. Переезд из Москвы не принес удачи одному из самых энергичных и культурных кинопредпринимателей. Начало его деятельности в Ялте было ознаменовано трагическим событием: приехавший в Крым для натурных съемок фильма «Король Парижа» режиссер Евгений Францевич Бауэр, оступившись, упал и после недолгой болезни умер. Так погибли надежды А. Ханжонкова развернуть здесь производство картин под эгидой этого крупного мастера русского кино. Спустя два года при загадочных обстоятельствах умирает в Одессе некогда открытая Е. Бауэром самая яркая «звезда» дореволюционного русского кино, и толпы зрителей заполняют залы, где идет последний ее фильм — «Похороны Веры Холодной».

Старый кинематограф уходил в прошлое. Фильмы, снятые на фоне моря и роскошных вилл, украшенные заманчивыми названиями — «В стране любви» или «Любовь, одна любовь...», — выглядели все более неуместными, нелепыми и фальшивыми.

Режиссер-экспериментатор В. Старевич, пытаясь выразить владевшие им ощущения, снимал на один и тот же негатив «низвергающиеся с гор облака, прибой разбушевавшегося моря, нагую деву, молнию, рассекающую облака, и, наконец, целый ряд клубящихся в этом стихийном хаосе человеческих тел»².

Как наивна, но и как показательна символика этих кадров из фильма «Звезда моря», где режиссер с помощью крым-

«Царевич Алексей». Л. Леонадов в роли Петра I, Н. Рыбников в роли царевича Алексея



¹ В. Папазян, По театрам мира, Л.—М., «Искусство», 1937, стр. 244 (см. также сб. «Вопросы киноискусства», М., Изд-во АН СССР, 1958, стр. 306).

² А. Ханжонков, Первые годы русской кинематографии, М.—Л., «Искусство», 1937, стр. 122.

ской натуры и многократной экспозиции набрасывал картину всемирного потопа!

Ни экранизация романа С. Пшибышевского «Сумерки», ни мистическая кинодрама «Великий аспид» не прибавили славы и доходов А. Ханжонкову. Зачастую он вынужден был приглашать на роли людей, не имевших никакого актерского опыта, зато обладавших княжескими титулами, сдавать съемочные площадки богатым коннозаводчикам для постановок фильмов на волновавшие их темы, вроде «Кобыла лорда Мортон», и пользоваться сомнительными услугами перекупщиков пленки в кафе «Чашка чая». Другой крупный предприниматель, И. Ермольев, повез в Крым режиссера Я. Протазанова, актеров И. Мозжухина и Н. Лисенко. Однако поставленные ими в Ялте фильмы «Голгофа женщины» и «Немой страж» (по балладе А. К. Толстого) мало чем отличались от таких картин, как «Конкурс красоты», «О, женщины, ничтожество вам имя...», выпущенных И. Ермольевым в надежде на курортные умонастроения зрителей.



Г. Гибер

Но бежавшая в Крым, под защиту интервентов и врангелевцев, русская публика паковала чемоданы, прислушиваясь к орудийным раскатам. Собирались в дорогу и находившиеся здесь кинематографисты — одни, чтобы через несколько лет вернуться на родину, как А. Ханжонков и Я. Протазанов, другие, чтобы умереть, как И. Мозжухин, на чужбине в одиночестве и безвестности. «Шевелились по кафе какие-то перекупщики поставленных и непоставленных картин, они предлагали их каким-то покупателям из Константинополя для эксплуатации в дальних странах»¹, — вспоминает в своих мемуарах о последних днях русского кино свидетель и участник этих событий А. Ханжонков.

Видимо, одним из таких перекупщиков был вывезен обнаруженный во Французской синематеке Ж. Садулем и ныне хранящийся там фильм «Жизнь — родине, честь — никому». Эта откровенная контрреволюционная лента на тему «большевики — немецкие шпионы», снятая в Ялте и Ростове-на-Дону, завершалась сценой взятия Москвы белогвардейцами. Поставленный для поднятия духа белого воинства, фильм был погружен на пароход в часы, когда Красная Армия с боями прорывалась в Крым.

Летописцы новой России. Кто же были первые советские хроникеры? В Центральном государственном архиве Октябрьской революции СССР среди документов Москов-

¹ А. Ханжонков, Первые годы русской кинематографии, стр. 126.

ского кинокомитета сохранилась ведомость на зарплату. По ней мы можем судить, что во второй половине 1918 года в секции кинохроники Московского кинокомитета работали: «1) Д. Вертов — заведующий секции, 2) П. Новицкий — съемщик, 3) Э. Тисса — съемщик, 4) Г. Гибер — съемщик, 5) С. Забозлаев — съемщик, 6) П. Ермолов — съемщик, 7) А. Топорков — съемщик, 8) А. Винклер — съемщик, 9) М. Налетный — съемщик, 10) Г. Гольдштейн — фотограф, 11) С. Смирнов — фотограф, 12) А. Савельев — фотограф, 13) Быстров — фотограф и 14) М. Кузнецов — фотограф»¹.

Разные пути привели в кино этих людей, представителей демократической интеллигенции, решивших отдать свои силы и знания народу. Среди них был и молодой, еще неизвестный журналист Михаил Кольцов, на первых порах возглавивший секцию кинохроники в Московском кинокомитете. Его помощником — секретарем секции — стал работать студент Дзига Вертов, в будущем известный кинорежиссер-документалист. Помогать молодой советской кинематографии пришли и мастера кинорепортажа П. Новицкий и П. Ермолов, старые опытные операторы художественного кино: А. Левицкий, Г. Гибер, Г. Лемберг (отец), Н. Козловский, А. Вериге-Даровский и другие, молодые кинохроникеры: Э. Тисса, А. Лемберг, А. Дорн, С. Забозлаев, П. Вейнштейн. Первыми режиссерами советской кинохроники стали Г. Болтянский, Д. Вертов, В. Гардин, Л. Кулешов, Н. Тихонов и М. Шнейдер.

Таким образом, летом 1918 года в кинохронике были сконцентрированы лучшие силы отечественного кинематографа. С чего же начиналась советская кинохроника?

В исторической литературе принято начинать рассказ о советской кинохронике с изложения известной беседы В. И. Ленина с А. В. Луначарским, где, в частности, говорилось, что «производство новых фильмов, проникнутых коммунистическими идеями, отражающих советскую действительность, надо начинать с хроники...»². Однако нередко забывают, что эта беседа состоялась в 1922 году, когда уже были заложены основы советской кинопублицистики. При этом не учитывается та большая повседневная помощь, которую оказывал Ленин работникам кино в то время, когда первые советские кинокомитеты еще только начинали свою работу. Судя по опубликованным ныне материалам, уже тогда, в 1918 году, Ленин обращал

П. Ермолов



¹ ЦГАОР, ф. 2306, оп. 7, д. 2.

² Сб. «Самое важное из всех искусств», стр. 123.

внимание руководителей кинокомитетов на особую роль кинохроники в агитационной работе среди населения¹. 27 июля 1918 года по указанию Ленина из Московского кинокомитета были срочно затребованы «по одному экзemplару кинолент, изданных с начала революции...»². Вечером того же дня в Совнарком, согласно телефонограмме В. И. Ленина, было отправлено более десятка хроникальных лент. Среди них были и первые восемь номеров нового киножурнала «Кинонеделя», который выпускался Московским кинокомитетом с середины 1918 года (вышло 42 номера).

Первым редактором «Кинонедели» был М. Кольцов, затем Д. Вертов.

Журнал составлялся из пяти-шести, реже семи сюжетов разнообразной тематики. Здесь были короткие кино-репортажи с фронтов гражданской войны, революционных празднеств, информации о съездах партии и Советов, митингах, хроника общественной и культурной жизни Советской республики.

Первые номера киножурнала напоминали дореволюционные журналы «Пате» и «Гомон» нарочитой бесстрастностью в подаче материала, аполитичными надписями. Своеобразный «нейтрализм» «Кинонедели» объяснялся главным образом тем, что хроникеры еще не умели придать своим съемкам активный агитационный характер, вскрыть политическое значение конкретного факта действительности. Им не хватало идейной зрелости, к тому же довели штампы дореволюционной кинематографии.

Но постепенно под влиянием советской действительности изменялись содержание и характер киножурнала.

Тематика «Кинонедели» стала ближе к требованиям революционного времени. Вместо аполитичных кинокорреспонденций зрители все чаще видели теперь такие сюжеты, как: «Москва. Призыв рабочих на защиту социалистического отечества» («Кинонеделя», 1918, № 4), «Ржев. Отправление отряда советских войск против чехословаков» («Кинонеделя», 1918, № 11) или «Нам нужна трехмиллионная армия» («Кинонеделя», 1918, № 25).

В отборе фактов все более четко вырисовывались политическая позиция авторов киножурнала, их отношение к действительности.

Дзига Вертов, ставший после отъезда Михаила Кольцова на Украину редактором «Кинонедели», стремился найти формы активного отклика киножурнала на злободневные

¹ Сб. «Из истории кино. «Материалы и документы», вып. 1, стр. 86—89, 94—95; Сб. «Самое важное из всех искусств».

² ЦГАЛИ, ф. 989, оп. 14, д. 1, лл. 61, 63.

Части Красной Армии на Красной площади. 1918



Смотр Н. И. Подвойским красноармейских частей, отправляющихся на фронт. 1918



Начдив С. П. Захаров и начдив В. И. Чаппев на чехословацком фронте. 1918





Советские пограничники поздравляют немецких солдат с началом революции в Германии. «Кинонеделя», 1918, № 24

события жизни Советской республики. Вот содержание рядового выпуска «Кинонедели», № 24, 1918 года: 1) «Москва, VI чрезвычайный Всероссийский съезд Советов», 2) «Выпуск красных офицеров в Алексеевском училище», 3) «Торжество закладки Дворца Октябрьской революции», 4) «Открытие памятника Тарасу Шевченко на Трубной площади», 5) «Открытие памятника Робеспьеру», 6) «Орша. К германской революции. Советские пограничники поздравляют германских товарищей с освобождением от рабства монархии»¹.

Мобильная форма периодического киножурнала использовалась для сообщения экстренных новостей (например, «Москва. Владимир Ильич Ленин, глава советского правительства, оправившийся от ран». — «Кинонеделя», 1918, № 22). В агитационно-разъяснительных целях в сюжете о приходе поезда из Воронежа сообщалось, что «до 1 октября трудящимся разрешен свободный провоз полутора пудов продовольствия» («Кинонеделя», 1918, № 17) и т. д.

Особое место в киножурнале отводилось военной информации. Почти в каждом номере «Кинонедели» были материалы о положении на фронтах гражданской войны. Например, летом 1918 года в нескольких номерах киножурнала (№ 27, 28, 29 и других) помещались военные корреспонденции оператора Э. Тиссэ, в которых расска-

¹ Сб. «Кино- и фотодокументы по истории Великого Октября», стр. 45—46.

зывалось об отдельных эпизодах жизни в партизанской армии И. С. Кожевникова в тылу у белочехословаков.

В 1919 году военная тематика становится главной в киножурнале. Кинокорреспонденты от показа отдельных случайных эпизодов фронтовой жизни переходят к всестороннему освещению боевых операций Красной Армии. Объем киножурнала резко возрастает, а количество сюжетов сокращается почти вдвое. На смену коротким военным кинокорреспонденциям приходят тематические очерки, которые по своему характеру и композиции напоминали выходившие в те годы на экран хроникальные спецвыпуски: «Чехословацкий фронт», «Кавказский фронт» и т. д. Впервые в истории кинопериодики делается попытка создать кинопортрет народного героя. Так, об одном из них, семнадцатилетнем командире бронепоезда № 3 «За власть Советов» Л. Мокиевской, погибшей в боях с белогвардейцами, рассказал в «Кинонеделе» (1919, № 38) кинооператор П. Ермолов.

Раньше, в дореволюционных киножурналах, показ человека на экране ограничивался статичным портретом, похожим на обычную фотографию. П. Ермолов впервые в хроникальном сюжете попытался проследить судьбу человека.

Вначале зритель видел героиню — молодую хрупкую девушку в черной черкеске, когда она вместе со своими товарищами — членами команды бронепоезда — позирова-



Похороны женщины-командира Л. Мокиевской. «Кинонеделя», 1919, № 38

ла кинооператору. Но П. Ермолову было мало этой групповой фотографии. Он стремился показать героиню в действии, в привычной для нее атмосфере фронтовой жизни. Зритель видел Л. Мокиевскую в простом солдатском ватнике и папахе среди орудийного расчета бронепоезда, ведущего огонь. Ракурс сверху подчеркивал мощь батарей бронепоезда, который отправлялся на защиту Донбасса. Здесь, на Южном фронте, в бою под станцией Дебальцево и погибла Л. Мокиевская. Зритель успел познакомиться с ней, видел ее в жизни, в бою, и ему понятно было горе бойцов 13-й армии, собравшихся на траурный митинг. Широкая панорама площади, заполненной народом, и лица красноармейцев, молча, взглядом провожающих процессию с гробом героини, и красные знамена, клятва мести — эти кадры достойно завершали кинорассказ о человеке, отдавшем жизнь за свободу народа.

В киножурнале шли поиски новых форм комментария событий и фактов. Сначала информация и комментарий к факту объединяются в одной надписи к сюжету: «Красный террор. Матрос Ф. Баткин расстрелян за выступление против Советской власти» («Кинонеделя», 1918, октябрь)¹. В дальнейшем происходит отделение информации от комментариев, появляются титры с призывными агитационными лозунгами. С конца 1918 года заключительными титрами киножурнала «Кинонеделя» становятся слова: «Все силы на оборону Советской России!» («Кинонеделя», 1918, № 27)².

Журнал «Кинонеделя» выходил на экраны всего только один год. За это время резко изменился характер киноинформации. Подбор и трактовка фактов действительности в последних выпусках свидетельствовали о более определенной политической направленности первого советского киножурнала, его агитационности.

Несмотря на короткий срок своего существования, «Кинонеделя»³ сыграла немалую роль в становлении революционной кинопублицистики, заложив основы советской кинопериодики.

«От тайги до британских морей...». По призыву Ленина мобилизация в Красную Армию была объявлена «гро-



А. Левинский

¹ Сб. «Кино- и фотодокументы по истории Великого Октября», стр. 45.

² ЦГАКФФД, Киноотдел, № 1532.

³ Почти одновременно с «Кинонеделей» в Петрограде и других городах стали выходить местные киножурналы. Однако с началом гражданской войны многие из них прекратили свое существование. Только в Петрограде продолжал регулярно выходить киножурнал «Хроника». К сожалению, почти все его номера, как и всех последующих ленинградских киножурналов, не сохранились.

маднейшей политической кампанией рабочего класса», для проведения которой был «нужен новый размах» агитационной работы¹. Московский и Петроградский кинокомитеты направили своих лучших кинооператоров и режиссеров в армию. «Съемщик» П. Ермолов в сопровождении «инструктора-организатора» Д. Вертова выехал на Южный фронт². Кинооператор А. Лемберг получил назначение в 11-ю армию в Астрахань³. П. Новицкий отправился в первый рейс агитпоезда ВЦИК имени Октябрьской революции. Э. Тисса в это время снимал в рядах 1-й Крымской партизанской армии П. Дыбенко, а петроградские кинооператоры вели фото- и киносъемки работ по обороне Петрограда.

За годы гражданской войны, по сведениям старейшего деятеля советской кинохроники Г. Болтянского, было снято свыше 200 хроникальных фильмов и специальных киновыпусков общим объемом до 100 тысяч метров⁴. Тематика этих фильмов отличалась большим разнообразием.

Для первого этапа развития советской кинохроники характерны небольшие, очень локальные по теме киносюжеты, чаще всего рассказывавшие об отдельных событиях («Похороны жертв взрыва на Казанской железной дороге», «Открытие памятника Тарасу Шевченко в Петрограде» и т. д.). В этих короткометражных выпусках факт действительности давался сам по себе, в отрыве от других событий в жизни республики; снятый материал почти не комментировался.

Такова, например, хроника «Разоружение московских анархистов». Оператор П. Новицкий по заданию Московского кинокомитета участвовал в крупной операции 12—13 апреля 1918 года по очищению советской столицы от вооруженных отрядов анархистов.

П. Новицкий сумел передать напряженность коротких уличных схваток. Но дальше показа военной стороны операции кинохроникер пойти не смог. Он оказался бессильным разглядеть ее политический характер. Даже такие снятые им факты, как опознание москвичами среди арестованных анархистов вчерашних налетчиков и грабителей и показ награбленных вещей, кинохроникер не использовал для раскрытия подлинного лица этого сброда, скатившегося к уголовщине и контрреволюции. Поэтому весь фильм «Разоружение московских анархистов» производил впечатление сухой, бесстрастной информации о сенсационном событии дня.

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 38, стр. 283.

² ЦГАОР, ф. 2306, оп. 27, д. 12, л. 22.

³ Сб. «Из истории кино. Материалы и документы», вып. 2, стр. 128.

⁴ Там же, стр. 113.

А. Лемберг



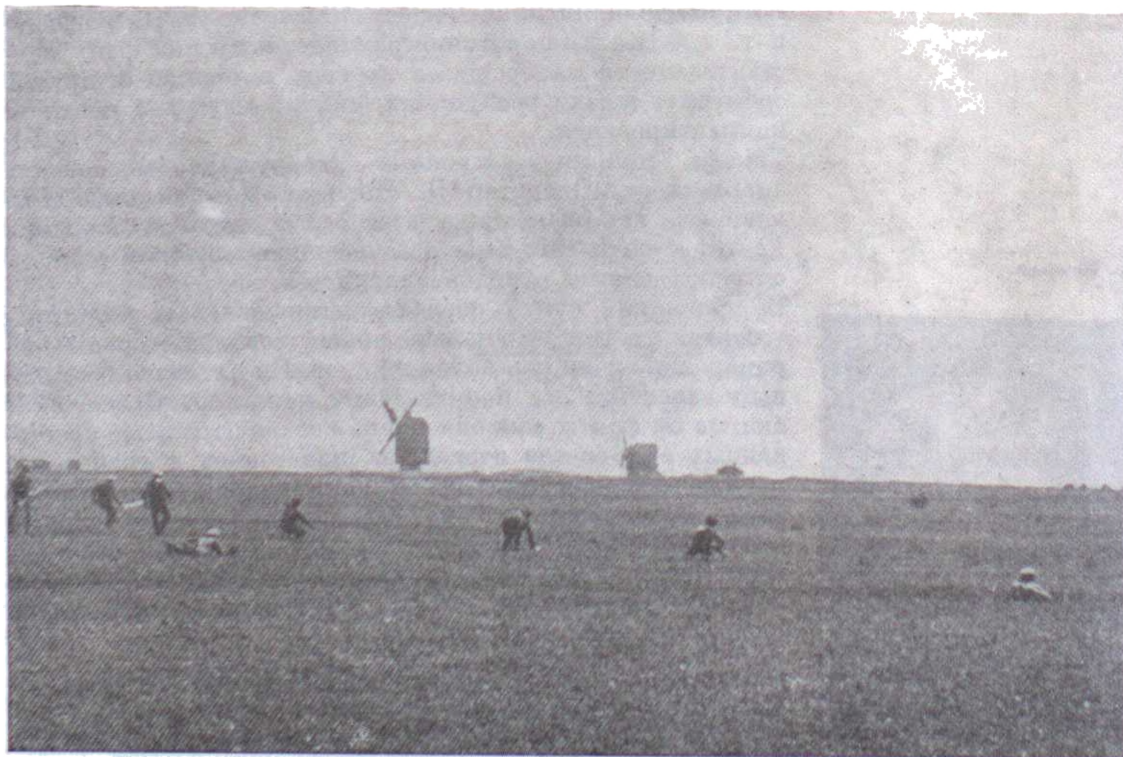
Несмотря на все свои недостатки, первые событийные короткометражные киновыпуски Московского и Петроградского кинокомитетов все же заслуживают положительной оценки. Короткие, разнообразные по содержанию, они в какой-то мере отражали важные стороны жизни страны.

В конце 1918 года на экранах появились первые советские полнометражные хроникальные фильмы. Они были посвящены важнейшему событию этого времени — разгрому белочехословацкого мятежа. Первый фильм — «Чехословацкий фронт» — снял кинооператор П. Ермолов, второй — «В тылу у чехословаков» — Э. Тиссэ.

Авторы обоих фильмов стремились как можно более подробно и полно показать размах военной операции. По форме эти фильмы-обозрения несколько отличаются друг от друга.

П. Ермолов, судя по сохранившимся фрагментам фильма, мыслил проследить развитие боевых действий от наступления красноармейских частей по суше и движения судов Волжской военной флотилии до завершающего десанта моряков у Казани.

Наступление частей 1-й Крымской партизанской армии П. Дыбенко на Керчь. 1919





«Разоружение московских анархистов». 1918

Но в те годы в боевых условиях почти не снимали — мешали громоздкость кинокамеры, слабые кинообъективы и плохая пленка. П. Ермолов не смог снять решающих боев за Казань, тем более что десант моряков был высажен ночью¹. Напряженность боя он постарался показать чередованием двух монтажных кусков — кадров дальнотбойных морских орудий знаменитой в то время баржи «Сережа», ведущей артиллерийскую дуэль с противником, и кадров, показывающих работников штаба Восточного фронта, наблюдавших с борта парохода «Григорий» за продвижением частей к городу. В финале фильма на длинных общих и средних планах кинооператор показывал места недавних ожесточенных уличных боев и богатые боевые трофеи, стремясь подчеркнуть значение одержанной победы.

«Чехословацкий фронт» пользовался в свое время большим успехом у зрителей. Несмотря на острый пленочный голод, фильм отпечатали в очень большом по тому времени тираже (50 экземпляров). Три копии фильма по распоряжению В. И. Ленина были посланы за границу.

Э. Тиссэ сделал свой фильм в форме кинодневника. Сначала последовательно были зафиксированы этапы подготовки

¹ Спустя некоторое время под Самарой П. Ермолов вернулся к съемкам десанта и инсценировал высадку моряков на берег. Эти исключительно динамичные кадры стремительно сбегающих по трапу моряков с винтовками наперевес позже вошли почти во все документальные историко-революционные фильмы.

специальной экспедиции И. С. Кожевникова в тыл врага: отправка отряда на пароходе (прекрасно снятая с высокого берега Волги), следование парохода к месту высадки партизанского отряда. Затем шли отдельные эпизоды из боевой жизни партизан: конная разведка, уничтожение вражеской телеграфной связи, обыск подозрительных лиц, партизанский отряд в походе, запись местного татарского населения в партизанскую армию в тылу у белочехословаков, освобождение городов.

Фильм Э. Тиссэ сложился постепенно из отдельных законченных эпизодов, которые в свое время регулярно появлялись на экране в киножурнале «Кинопонеделье» как корреспонденции с «фронта Н-ской армии». Это наложило своеобразный отпечаток на композицию картины, придав ей некоторую фрагментарность.

В 1919—1920 годы на экраны вышла серия военных киноочерков, которые рассказывали о боях и победах Красной Армии на фронтах гражданской войны. Это — «Оборона Царицына» и «Оборона Астрахани» А. Лемберга; «Взятие Одессы советскими войсками», «На пути к Уфе», «Кавказский фронт» П. Ермолова; «Фронт и обозрение Советской Латвии» Э. Тиссэ и др.

Кинооператоры Э. Тиссэ, Д. Сахненко, А. Левицкий и П. Новицкий засняли героический путь Первой Конной армии от ее первой победы в декабре 1918 года под городом Валуйки до знаменитого Чонгарского прорыва в Крыму в ноябре 1920 года.

О многих героях гражданской войны рассказали кинохроникеры в своих фронтовых репортажах. Советский народ впервые увидел на экране людей, имена которых до того он знал лишь по газетным сводкам, — М. В. Фрунзе, М. Н. Тухачевского, С. М. Буденного, В. И. Чапаева, Г. К. Орджоникидзе, С. М. Кирова, К. Е. Ворошилова и других.

В военных фильмах 1919—1920 годов была сделана попытка отразить классовый характер гражданской войны, показать, кто поддерживает белогвардейщину, разоблачить поджигательскую роль империалистических держав.

Почти во все хроникальные фильмы были включены кадры, показывающие вступление частей Красной Армии в освобождаемые города России, их восторженную встречу трудящимися, помощь красноармейцев крестьянам во время уборки урожая. В этих съемках раскрывалась основная тема советской военной хроники — тема единства народа и его армии. Кадры похорон жертв белого террора взывали к отпущению. Надписи помогали зрителям понять сущность происходящих событий, смысл классовой борьбы. Например, в небольшом, ныне не

П. Новицкий



сохранившемся киноочерке «Разгром Врангеля» (1 ч., 1920) значение военной операции раскрывалось в словах приказа: «Мы не должны успокаиваться до тех пор, пока мы не сбросим в Черное море последнего царского генерала и его золотопогонную армию». В фильме показывалось, как Красная Армия готовилась к штурму Перекопа, как эскадроны Первой Конной армии в мурное снежное утро 28 октября 1920 года переправлялись по понтонному мосту через Днепр, направляясь к Перекопу. Тема разгрома последнего белогвардейского генерала Врангеля развивалась дальше в боевых эпизодах (конной атаке, захвате дальноточных орудий), а также в финальных кадрах, показывающих боевые трофеи Красной Армии. Киноочерк заканчивался надписями-лозунгами: «Да здравствует Красная Армия социализма! Да здравствует новая эпоха мирного производительного труда!» Эта лозунговость была свойственна многим боевым киноочеркам конца гражданской войны.

«Годовщина революции». В течение всей гражданской войны выходили и хроникальные фильмы, в которых освещалась общественно-политическая и культурная жизнь Советской России.

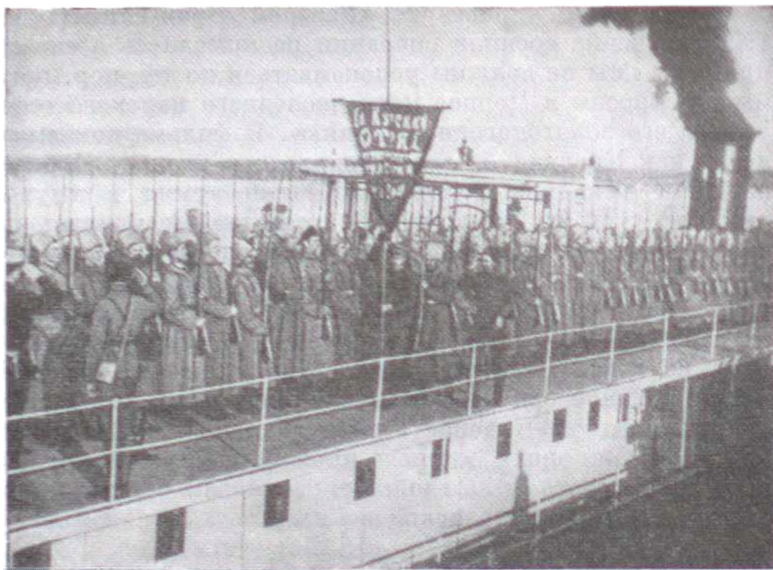
Это были киноотчеты о работе наркоматов («Наркомпрос» — А. Левицкого и др.), об агитпоездах и пароходах («Агитпароход «Красная звезда» — А. Лемберга и др.).

Выпускались картины о революционных народных праздниках, коммунистических субботниках, о новых трудовых коммунах, домах отдыха для рабочих, открытых по инициативе Ленина, о памятниках революции и многих других явлениях советской действительности. Словом, кинохроника стремилась отразить рождение в России нового, советского быта, нового отношения к труду.

Большую роль в научно-просветительной пропаганде тех лет сыграли хроникальные атеистические фильмы о вскрытии мощей Тихона Задонского и Сергия Радонежского в 1919 году.

В. И. Ленин высоко оценил антирелигиозное значение этих фильмов, сказав В. Д. Бонч-Бруевичу, что «показать то, чем были набиты попами эти чучела, показать, что покоилось, какие именно «святости» в этих богатых раках, к чему так много веков с благоговением относился народ и за что так умело стригли шерсть с простолюдина служители алтаря, — этого одного достаточно, чтобы оттолкнуть от религии сотни тысяч лиц»¹.

¹ Сб. «Самое важное из всех искусств», стр. 94—95.



Отправка красного десанта
в тыл белочехов. «В тылу
у чехословаков». 1918

Хроникальные фильмы периода гражданской войны стремились сочетать информацию с решением определенных агитационных задач. 26 ноября 1920 года В. И. Ленин указал, что надо срочно показать в кинохронике: «1) Материнские дома и охрана детства. 2) Дворцы, превращенные в детские дома. 3) Фронт Врангеля»¹.

Всероссийский фотокиноотдел Наркомпроса организовал съемки нескольких хроникальных фильмов о воспитании детей в Советской России («Детские колонии в России», 1919; «Клуб одаренных ребят», 1920; «Положение детей в Советской России», 1921; «Наркомпрос», 1921, и т. д.). Об одном из этих несохранившихся фильмов — «Наркомпрос» А. Левицкого — заведующий секцией кинохроники Московского кинокомитета Г. М. Болтянский позже вспоминал как о «выдающемся по тематике и исполнению... Отправленный за границу в том же году, фильм «Наркомпрос» произвел там большое впечатление»², разоблачив лживые утверждения зарубежной буржуазной прессы о Советской России.

Уже в то время появились фильмы, в которых была сделана попытка обобщения, публицистической организации материала.

В ноябре 1918 года на экраны Москвы вышла документальная картина «Годовщина революции», смонтированная Вертовым в основном из старых хроникальных съе-

¹ Сб. «Самое важное из всех искусств», стр. 28.

² Сб. «Из истории кино. Материалы и документы», вып. 2, стр. 115.



Д. Тиссов

мок. В ней Вертов первым в кинематографе попытался с помощью архивных киноматериалов воссоздать картину революционного преобразования царской России в Россию советскую, социалистическую.

Этот первый полнометражный фильм Вертова не сохранился в своем первоначальном виде. Известно, что он состоял из пяти частей и охватывал исторический период с момента подготовки Октябрьской революции до побед Советской республики на фронтах гражданской войны.

В «Годовщине революции» зрители увидели на экране относительно цельную картину развития революционных событий. Однако Вертов не сумел еще по-настоящему использовать огромную впечатляющую силу кинодокумента. Он лишь объединил старую кинохронику в хронологической последовательности исторических фактов. Судя по немногочисленным сведениям, фильм был составлен из отдельных ранее снятых хроникальных фильмов. Вертов почти ни в чем не изменил монтаж прежних картин. Только в двух последних частях, рассказывавших о принципах организации Советской власти в России, он монтировал хронику в соответствии со своим замыслом.

Фильм «Годовщина революции» имел большое общественное звучание и по указанию В. И. Ленина был послан за границу.

Поиски нового, соответствующего духу революционной эпохи, шли в разных направлениях. В съемках, композиции, надписях (титрах) кинохроникеры стремились полнее выявить свое личное отношение к происходящим в стране событиям. Как отклик на злободневные вопросы революционного времени в 1920 году появились новые жанры в кинохронике: киноплакаты, историко-революционные монтажи, составленные из старых хроник, биографические фильмы. Смелее стала разрабатываться тема социалистического отношения к труду, столь важная в момент перехода Советской республики к восстановлению народного хозяйства.

Глава 2

От хроники
к образной
публицистике

Рождение документального киноплаката. Опыт первых лет, когда операторы осваивали новый для них жизненный материал, показал, что для отражения событий революционной действительности совершенно непригодны старые методы буржуазного кинорепортажа. Молодой советской кинохронике предстояло в корне изменить принципы и формы изображения жизни в кино. Этот процесс ломки старого был длительным и сложным.

С первых дней хроникеры кинокомитетов стремились осваивать опыт советской партийной прессы.

Газету и кинохронику всегда роднили общность задач и сходство в методах отражения действительности. Критическая оценка В. И. Лениным в те годы некоторых публицистов, увлекавшихся политической трескотней и декларациями, должна была предостеречь хроникеров от поверхностного освещения жизненных фактов. Однако в первой советской хронике освещались преимущественно, как писал в 1919 году П. М. Керженцев, «разные официальные события, съезды, демонстрации, торжественные собрания, открытия памятников, похороны и т. д.». Он отмечал, что «показать будничную жизнь гражданина Советской республики во всех ее проявлениях — задача очень трудная, но очень благородная и чрезвычайно интересная не только для заграничных товарищей, но и для самих русских. Можно найти много тем и сцен будничного характера, которые подчеркнут происходящие социальные перемены гораздо выпуклее, чем все съемки торжественных процессий и многочисленных съездов»¹.

Советская кинохроника, таким образом, с самого начала нацеливалась на вскрытие глубинных социальных процессов, происходящих в жизни советского общества. Вопрос о тематике хроники в те годы тесно увязывался с методами отражения действительности на экране. Советская печать неоднократно отмечала, что хроникеры должны научиться «в каждой своей картине, в каждой надписи... выявлять определенное, субъективное отношение к изображаемым фактам и давать свою собственную оценку происходящего...

Только при этом условии кинохроника «дойдет» до зрителя и будет не только правильно воспринята им, но и послужит одним из элементов для создания нового мировоззрения. Надо помнить, что кинохроника — это в сущности киногазета, которая должна не только давать отклик на все происходящее, но и освещать его с определенной точки зрения...»².

В годы гражданской войны (почти за десять лет до первых фильмов Э. Шуб) в советской кинохронике был впервые найден прием столкновения в документальном киноматериале противоположных по своему значению и содержанию фактов. Этот очень популярный в первые годы Советской власти агитационный прием противопоставления «вчерашнего» («что было») с «сегодняшним» («что теперь») широко использовался Коммунистической партией.

¹ П. К е р ж е н ц е в, Социальная борьба и экран. — Сб. «Кинематограф», М., Госиздат, 1919, стр. 93.

² Там же, стр. 90—91.

Такое противопоставление помогало наглядно показать те колоссальные изменения, которые произошли в жизни Советской страны, глубже раскрывать преимущества нового советского общественного строя. В газетах, плакатах, песнях, в театральных и киноагитках гражданской войны этот агитационный прием нашел широкое применение, с его помощью народ усваивал первые азы политграмоты. Еще в 1919 году П. Керженцев подчеркивал, как выигрышен может быть этот прием в хронике. Отмечая, что для более яркого противопоставления «что было» и «что есть» можно использовать и специальные съемки и кадры дореволюционной хроники, он давал и конкретные практические рекомендации. Так, он советовал: «Покажите тот же самый дом московского генерал-губернатора в минуту какого-нибудь официального торжества самодержавной России и затем в дни Октябрьского праздника или будничной работы Московского Совета. Покажите, как веселилась раньше буржуазия, как кутила она у «Яра», играла на скачках, блаженствовала в своих особняках,— и сопоставьте это с тем, как веселится пролетариат, как он учится в клубе, созданном на месте «Яра», как он празднует свои праздники, как использует барские особняки. Кроме того, можно интересно сопоставить факты текущей российской жизни с событиями Западной Европы и путем такого сопоставления наглядно показать, какие общие черты сходства в деятельности, скажем, капиталистических верхов или в методах борьбы рабочего класса за освобождение...»¹.

Правда, никто в те годы не предполагал, что такое сопоставление разных по содержанию кинокадров может привести к рождению нового, монтажного образа. Не думали об этом и те, кто в годы гражданской войны монтировал хроникальные фильмы. Д. Вертов, Г. Болтянский, А. Лемберг и другие режиссеры хроники использовали этот прием лишь для усиления агитационного звучания своих фильмов. Например, кинооператор А. Лемберг в фильме «Агитпароход «Красная звезда» (1919) сделал попытку, изображая старую крестьянскую соху и новые сельскохозяйственные машины, противопоставить прошлое России будущему советского сельского хозяйства. В другом своем фильме — «Первый агропоезд имени товарища Ленина» (1922) — А. Лемберг монтировал рядом кадры полей, обработанных коммунарами и единоличниками, подчеркивая этим преимущества коллективного труда и передовой агротехники.

¹ П. Керженцев, Социальная борьба и экран. — Сб. «Кинематограф», стр. 92.

Стремление к публицистичности особенно усилилось, когда с окончанием гражданской войны наступил новый исторический этап — хозяйственное строительство Советской республики. Без энтузиазма и самоотверженности народа нельзя было восстановить хозяйство страны. Коммунистическая партия сосредоточила все средства агитации и пропаганды — газеты, журналы и т. д. — на задачах хозяйственного строительства. По личному указанию В. И. Ленина кинохроника также включилась в производственную пропаганду.

Задачи времени вызвали к жизни новый для кинохроники жанр — агитационный киноплакат.

В основе первых киноплакатов обычно лежал конкретный факт действительности. Например, приходил к представителям Советской власти старик казак с жалобой на трудности ведения хозяйства после войны. Это давало повод сотрудникам агитпоезда «Красный казак» выпустить киноплакат, в котором они напоминали: «Товарищи, не забывайте, что белые, уходя, разрушили все, что только было возможно». Надпись-обращение сменяли кадры, которые показывали обработку крестьянских полей близ Екатеринодара (Краснодара) трактором. По мнению авторов агитплаката, эти кадры должны были вселить уверенность в том, что Советская власть не оставит казаков без поддержки. Фильм заканчивался призывом: «Товарищи, вас, отныне свободных, Красная Москва призывает к вольному и радостному труду!» (киноплакат «Красный казак», 1920).

Этот и ему подобные киноплакаты были во многом примитивны и наивны. Обычно авторы фильма, ставя перед собой конкретную агитационную задачу, стремились путем соответствующего монтажа придать конкретным кадрам хроники некоторую плакатную символичность. На экранах появлялись обобщенные символы войны, голода, разрухи и т. д. Такой показ сочетался с объяснением причин тех или иных трудностей, указанием путей их преодоления. Большинство киноплакатов того времени не сохранилось. Не дошел до наших дней и такой агитационный хроникальный фильм, как «Борьба за восстановление транспорта» (1921). Однако по сохранившемуся монтажному листу с разбивкой текста-надписей по кадрам можно в какой-то степени судить о композиционном замысле.

Агитплакат начинался словами: «Великую разруху оставила нам в наследство проклятая война, затеянная капиталистами всего мира...» (следовали, очевидно, кадры дореволюционной военной хроники). Затем в фильме возникала тема гражданской войны. Надписи объясняли, кто является виновником царящей в России разрухи:

«Наемники Антанты — белогвардейские банды внутри России продолжали дело разрушения...

Взрывались мосты...

Калечились паровозы...

Вдребезги разбивались драгоценные вагоны...

А рабочие в городах сидели без хлеба...

Без топлива...

Без света.

Усталые, измученные борьбой, рабочие часто опускали руки, падали духом».

В этот рассказ от гражданской войны постепенно входила основная тема фильма — тема самоотверженного созидательного труда рабочего класса, восстанавливающего народное хозяйство.

Фильм заканчивался призывом:

«Необходимо еще и еще напрячь усилия, чтобы окончательно победить разруху и закончить создание новой светлой трудовой свободной жизни...

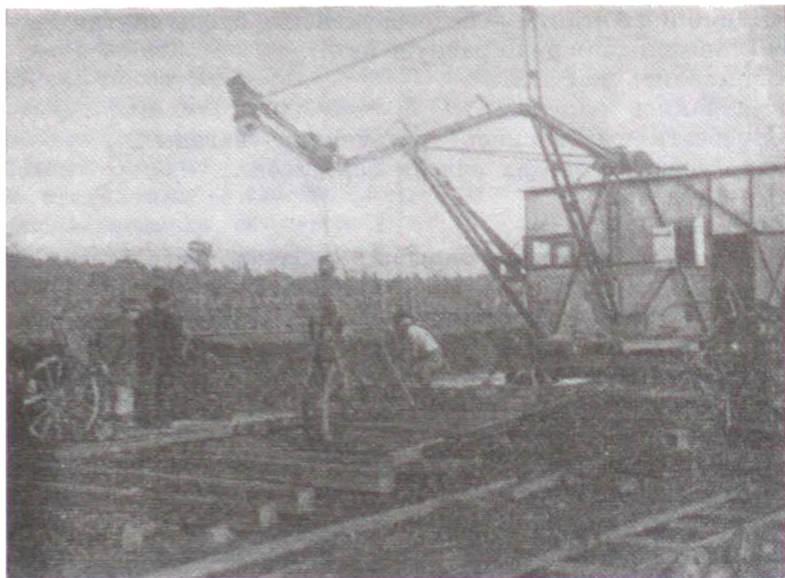
Помните это, товарищи-рабочие! Вы совершили беспрецедентную в истории социальную революцию и вы должны ее закрепить!»¹

С изменением форм и методов агитации и пропаганды менялся и характер хроникальных киноагиток. После окончания гражданской войны Коммунистическая партия в своей агитационной работе переходит от старых методов — призывов и убеждений с помощью политических лозунгов — к обучению народных масс на их собственном опыте искусству управления государством, промышленностью. «Нужно, — подчеркивал в те годы В. И. Ленин, — практически показать, как надо социализм строить»². Поэтому с начала 20-х годов определяющее место в пропаганде заняло отображение положительного опыта.

В те годы Всероссийский фотокиноотдел выпустил, например, киноплакат «Топливный фронт». Фильм, как и все киноагитки, начинался с призыва: «Все силы и внимание на топливный фронт!» Кадры хроники напоминали зрителю об опасности топливного голода: «Без топлива замрет транспорт, остановятся фабрики. Голод и холод наступят в городах, в нужде и нищете будет деревня!» Хроникальные планы нефтяных вышек, работающих насосов чередовались с информационными титрами, сообщавшими о количестве нефти, добытой в январе 1921 года. Фильм знакомил зрителей с той конкретной работой по преодолению топливного голода, которую вели партия и народ.

¹ ВГИК, Кабинет истории советского кино. Рукописный фонд, д. 15718.

² В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 41, стр. 407.



«Гидроторф». 1919

И когда в финале вновь повторялся призыв бороться за топливо — за «хлеб» для транспорта и промышленности, — он был подкреплён реальным примером этой борьбы.

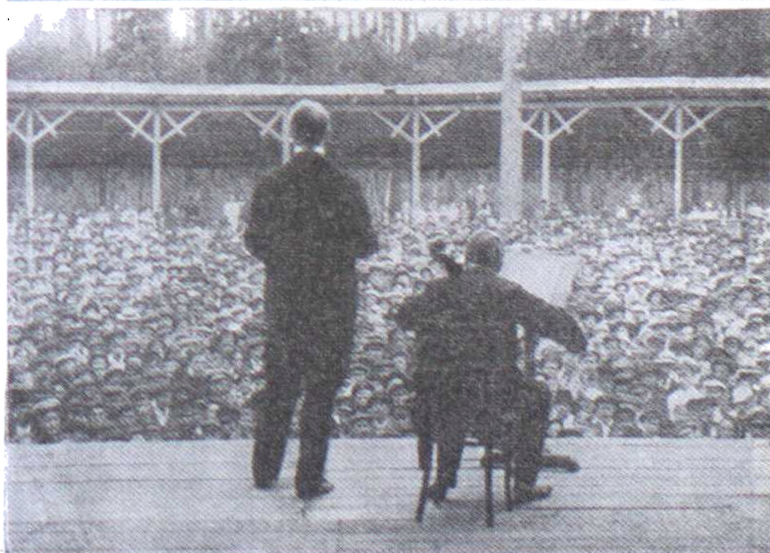
Задачи построения социализма в технически отсталой, полуграмотной стране требовали просвещения и политехнизации миллионных масс населения России. Вся Советская страна по призыву В. И. Ленина стала учиться. Политическое просвещение тесно связывалось с производственным. В республике не хватало учебников и учителей. На помощь пришли пресса и кино. Кинохроника стала пропагандистом передовых методов труда. Многие хроникальные фильмы на производственные темы, в том числе и снятый по заданию В. И. Ленина фильм «Гидроторф» и смонтированная на его основе серия короткометражек о гидродобыче торфа, познакомили зрителей с новыми машинами, прогрессивной организацией труда.

Хроникальные агитфильмы отвечали задачам времени. Но не только в этом их положительный опыт. Для кинематографистов они были в какой-то мере практической школой освоения монтажного построения эпизода, драматургической композиции материала, поиском соотношений слова и изображения на экране.

Хроникальные агитки были как бы переходной ступенью от информации к образному отражению действительности в документальном кино.

Революционная действительность вынуждала кинохроникеров отказываться от привычных форм репортажа, заставляла искать новые точки съемки, иное композиционное решение кадра.

Кинооператоры, снимая разного рода народные шествия, первомайские и ноябрьские демонстрации трудящихся, траурные процессии, носившие в годы гражданской войны характер политических манифестаций, используют нередко верхние точки для передачи масштабности события.



**Выступление Ф. И. Шалипина
в Орехово-Зуеве. «Кинонеде-
ля», 1918, № 12**

С помощью нижних точек съемок (ракурсы тогда применялись редко) они старались выделить фигуры ораторов, передать динамику и внутреннюю экспрессивность происходящего, убежденность выступающих и т. д.

В эти годы кинооператоры в своем стремлении передать на экране революционную значимость снимаемых событий впервые в кинохронике пытаются снимать монтажно, используя разные точки съемок и продуманно строя композицию кадра.

В сюжете «Клятвы красных бойцов», снятом кинооператором П. Ермоловым летом 1918 года на Восточном фронте, положение киноаппарата менялось несколько раз. Сначала, снимая издали, через головы красноармейцев, виднеющийся на дальнем плане автомобиль с выступающим оратором, кинооператор передавал общую картину митинга. Затем киноаппарат как бы приближается к оратору, давая возможность зрителю лучше разглядеть его. Выразительные динамичные кинопортреты выступающих с автомобиля комиссаров по приемам съемки и композиции кадра напоминают известные кадры из фильма «Чапаев». Оканчивался сюжет фронтально снятыми общими

«Вступление Украинских советских войск в Киев 6 февраля 1919 года». 1919



планами, которые создавали волнующий кинопортрет этой красноразвездной массы.

Для передачи на экране масштабности событий кинорепортеры начинают все чаще использовать панораму. Например, в фильме «Вступление украинских советских войск в Киев 6 февраля 1919 г.» панорама по заполненным киевлянами Крещатику и Думской площади, украшенными в честь освободителей кумачовыми полотнищами и транспарантами, помогала ярче раскрыть всенародный характер восторженной встречи советских войск.

Сначала случайно, а потом все более осознанно в годы гражданской войны в кинохронике стала применяться съемка с движения (с поезда, с парохода, из танка, как вспоминал Э. Тиссэ).

Особый динамизм был характерен для съемок кинооператоров П. Новицкого, Э. Тиссэ и А. Левицкого. Они насыщали композицию сложным внутрикадровым движением, часто использовали глубинное построение кадра.

В съемках Э. Тиссэ Первой Конной армии лавина всадников обычно врывалась откуда-то сбоку или из глубины кадра. Стремительность знаменитых буденновских тачанок он подчеркивал нижними точками съемок, а неудержимость конных атак — диагональной композицией кадра. Другой кинооператор, П. Новицкий, снял на врангелевском фронте эффектные, по словам Г. Болтянского (пленка не сохранилась), кадры («ночной бег конницы»), очевидно, применив контражурную съемку¹.

Стремление ярко передать тревожную, грозную атмосферу революционной эпохи часто приводило к плакатной лаконичности построения кадра. В то же время именно в годы гражданской войны в кадрах кинохроники появляется лиризм, раздумье о происходящем.

Впервые в истории кинохроники пейзаж начинает использоваться для создания особого настроения. В некоторых съемках он передавал атмосферу борьбы, трудностей, лишений (например, кадры идущей по осенней слякоти, в непогоду колонны красноармейцев, обутых в простые лапти, или кадр медленно тянущихся по светлой узкой полоске небосклона черных силуэтов измученных людей, шагающих с военным обозом). В других — рождал чувство оптимизма, вселял уверенность в скорую победу. Так, в фильме «Черные дни Кронштадта» (1921) кадры рассеивающегося над Красной площадью утреннего тумана, снятые Э. Тиссэ, вдруг приобретали особую символичность. «Переход от туманного утра, — вспоминал Г. Болтянский, — к бликам прорвавшегося сквозь туман солнца

¹ Журн. «Кино», М., 1923, № 5/9, стр. 42.



В. И. Ленин на Красной площади 1 мая 1919 года

удачно символизировал в деталях съемки парада важный перевал — от эпохи борьбы и последнего восстания — к солнцу, ничем не омраченному хозяйственному строительству Советской страны»¹.

В другом фильме — «Вскрытие мощей Тихона Задонского» (1919) — кадры стройных белых берез, пронизанных лучами восходящего солнца, резко контрастировали с мрачными, черными неуклюжими фигурами монахов, как бы олицетворяющими прошлое России.

Очевидно, под влиянием более высокой изобразительной культуры, которую принесли с собой операторы игрового кинематографа, в советской кинохронике впервые начинают появляться крупные планы (особенно в фильме «Черные дни Кронштадта»), монтажные перебивки, детали (например, крупный план черепа, набитого ватой, в фильме «Вскрытие мощей Тихона Задонского»).

¹ Г. Болтянский, Культура кинооператора, М.—Л., 1927, стр. 22.

**В. И. Ленин на Красной площади
7 ноября 1919 года**



Однако наряду с этими редкими находками в съемках первых советских кинооператоров оставалось много еще от дореволюционной, «патеевской» хроники (однообразные, длинные общие планы, снятые по старинке, с традиционных точек и т. д.).

И все же именно в хронике впервые в истории кино с полнотой и правдивостью был создан на экране образ революционной эпохи.

Кинологенина. Высшим достижением советской кинопублицистики эпохи гражданской войны была документальная кинологенина. Не все из ленинских киносъемок сохранились: часть погибла, судьба других до сих пор неизвестна. В частности, не сохранились первые киносъемки В. И. Ленина, произведенные кинооператорами А. Лембергом и, по утверждению И. Фролова, им самим в мае 1917 года в Петрограде¹.

¹ «Искусство кино», 1957, № 11, стр. 16—18.



В. И. Ленин и Н. К. Крупская
выходят из Дома Союзов. 1919

Впервые после Великой Октябрьской социалистической революции В. И. Ленин был снят 1 мая 1918 года в Москве на Ходынском поле. Эти кинокадры вошли в фильм «Пролетарский праздник в Москве» и в первый номер журнала «Кинонеделя».

С тех пор советские кинохроникеры за период с 1918 по 1922 год более двадцати раз снимали В. И. Ленина¹. Зрители видели, как Ленин выступает с речью на открытии временного памятника К. Марксу и Ф. Энгельсу на площади Революции, беседует с рабочими, обращается с балкона Моссовета с приветственной речью к уходящим на Южный фронт коммунистам Ярославской и Владимирской губерний, идет в праздничной колонне с делегатами II конгресса Коминтерна.

В ранних ленинских съемках, относившихся главным образом к 1918 году, еще во многом чувствовалось влияние старой манеры холодного, официозного показа. Кинооператоры, придерживавшиеся привычных для дореволюционной кинохроники приемов съемки, не умели еще схватить характерные ленинские черты. Фигура В. И. Ленина терялась где-то в общей массе; она не являлась стержневым центром композиции кадра.

¹ См.: М. Г р е б е н н и к о в, Фильмографическое описание документальных кадров прижизненных съемок В. И. Ленина. — Сб. «Из истории кино. Материалы и документы», вып. 1, стр. 11—24.

Но, увлеченные съемками Ленина, кинохроникеры ломали традиционные формы, они искали новые выразительные средства для воплощения образа вождя. Стремление запечатлеть вдохновенное лицо, жесты выступающего с речью В. И. Ленина заставляло их отказываться от привычных в репортажных портретах средних планов. В отличие от многих других документальных съемок тех лет, показывавших человека на экране, ленинские кинокадры 1919—1922 годов изобилуют выразительными крупными планами.

В этих съемках меньше стало и нейтральных общих планов. К ним операторы обращались или тогда, когда они были предусмотрены художественным замыслом, или в том случае, когда к этому понуждали технические условия съемки. Известно, например, что осенью 1918 года, снимая первую после ранения прогулку В. И. Ленина в Кремле, московские кинохроникеры намеренно использовали дальние общие планы, чтобы показать выздоровевшего Владимира Ильича.

На общем плане Ленина чаще всего снимали во время митингов. При этом операторы, как и фотографы, стремились в композиционном решении кадра выделить Владимира Ильича.

В съемках выступления В. И. Ленина с балкона Моссовета (операторы П. Новицкий, Н. Козловский и Г. Гибер)



В. И. Ленин выступает с балкона Моссовета. 1919

и на Красной площади во время праздника Всевобуча (оператор А. Левицкий) ленинский силуэт мощной вертикалью рассекает кадр, образуя его смысловой и композиционный центр. Нижние ракурсы в сочетании со светлым фоном придают фигуре Ленина особую выразительность, динамичность. Ленин устремлен вперед, поднятая вверх рука с зажатой в ней кепкой подчеркивает энергию, волю, убежденность.

Разными художественными средствами добивались советские кинохроникеры отображения неразрывной связи Ленина с народом. И, несмотря на то, что Ленина обычно снимали во время официальных церемоний (заседаний, митингов, демонстраций и т. д.), его образ в документальном кино не стал парадным и холодным. Кинохроникеры стремились отобразить на экране глубокую человечность и простоту вождя. Зритель видел Ленина в минуту задумчивости, присевшего во время митинга на борт машины, видел его крепкое пожатие руки бойца-всевобучника. Зрителю была близка радость улыбающегося вождя, наблюдающего колонны демонстрантов на Красной площади, ему понятно было и горе Ильича, хоронящего товарищей по партии и родных.

Эти короткие планы-штрихи были новым явлением в кинохронике. Они закладывали основы нового портретного жанра. Однако таких съемок, к сожалению, сохранилось немного. Летом 1921 года оператору Г. Гиберу во время заседаний II конгресса Коминтерна случайно удалось снять Ленина так, как до этого его никогда не снимали.

Владимир Ильич скромно сидел где-то на ступеньках трибуны, в его руке был карандаш, на коленях лежал открытый блокнот. Ленин был весь поглощен своими мыслями, изредка поднимал голову, вслушивался в слова оратора и снова погружался в свои размышления; его рука быстро делала какие-то наброски в блокноте. В несколько сгорбленной фигуре Ленина, снятого крупным планом сверху, не было ничего монументального, плакатного. Вместе с тем этот глубоко психологический репортажный кинопортрет вождя всегда вызывал и вызывает в людях чувство восхищения.

Кинохроникерам не удалось снять специальные документальные фильмы, посвященные В. И. Ленину. Ленинские кинокадры были рассыпаны по многим событийным киновыпускам.

Известно, что лишь в конце 1918 года Д. Вертов использовал кадры съемок Ленина на прогулке в Кремле в своем историко-революционном фильме «Годовщина революции», показывая кинопортреты руководителей Советского госу-

дарства. В 1919—1920 годы с небольшими изменениями эта часть его картины под названием «Мозг советской России» демонстрировалась сначала в России, а затем была послана за границу.

Смелые, во многом новаторские киносъемки В. И. Ленина положили начало новым принципам изобразительной трактовки человека на экране, во многом определив пути дальнейшего развития советского киноискусства.

Агитки. Самая ранняя форма советской игровой кинокартины, родившаяся в годы гражданской войны, — агитка — появилась на свет под прямым влиянием хроникальных лент. В этом сказалось благотворное воздействие хроники на художественный фильм, с которым мы еще неоднократно столкнемся, прослеживая пути развития киноискусства 20-х годов.

Агитфильмы представляли собой разные по жанрам короткометражные ленты на злобу дня, прямо и непосредственно обращавшиеся к зрителям. Названия агиток нередко перекликались с плакатами гражданской войны: «Красноармеец, кто твой враг?», «На фронт!», «Так быть не должно!», «Да здравствует рабоче-крестьянская Польша!». Небольшие по метражу, политически актуальные по содержанию агитки, провозгласив в названии тот или иной лозунг, иллюстрировали его рядом сцен, разыгранных актерами. Эти сцены объединялись неким «сюжетом-доказательством».

Метод художественной иллюстрации был необходим в первые годы советского кино. Он был приспособлен к задачам агитационного искусства и сыграл свою положительную роль.

Более 50 агитфильмов было выпущено в РСФСР за годы гражданской войны.

Сценарии агиток писали многие крупные литераторы, поставившие свое творчество на службу революции. Один из первых советских агитфильмов «Уплотнение» был создан в Петрограде по сценарию А. В. Луначарского, другой, выпущенный Московским кинокомитетом агитфильм «Подполье» — на основе сценария А. Серафимовича.

Демонстрация агиток на экране, как правило, приурочивалась к важнейшим общественно-политическим событиям или памятным датам.

Агитфильмы «Уплотнение», «Восстание», «Подполье», «О попе Панкрате, тетке Домне и явленной иконе в Коломне» были выпущены к празднованию первой годовщины Октября. Защита Петрограда от Юденича, мобилизация сил на войну с белопанской Польшей, организация помощи голодающим в Поволжье — эти и другие

события находили незамедлительный отклик на экране. Острая нехватка творческих кадров, саботаж актеров, не желавших сниматься в агитационных фильмах, побудили председателя Московского кинокомитета Н. Преображенского сыграть роль попа в агитке «О попе Панкрате».

Интересно, что фильм «Уплотнение» был снят режиссерами А. Пантелеевым, Д. Пашковским и А. Долиновым в служебных комнатах Петроградского кинокомитета и всего за несколько дней. А. В. Луначарский написал сценарий «Уплотнение» и появился в первых кадрах фильма как нарком просвещения. В картине снялся также председатель Петроградского кинокомитета Д. Лещенко в главной роли профессора химии Хрустина.

А. В. Луначарский поставил героя фильма — старого профессора Хрустина — перед необходимостью выбора. Переселившийся из подвала в квартиру Хрустина слесарь Пульников (И. Лерский) и его дочь наталкиваются на откровенную враждебность старшего сына профессора — юнкера, между тем как младший сын, гимназист, влюбляется в дочь рабочего. Пульников и его товарищи приглашают профессора читать популярные лекции в рабочем клубе. Ученик профессора, настроенный антибольшевистски, напрасно пытается перетянуть Хрустина в свой лагерь.



«Уплотнение». Кадр из фильма

Нетрудно уловить в сценарии А. В. Луначарского некоторые идейные и даже сюжетные мотивы, близкие фильму «Депутат Балтики» — крупнейшему произведению советского киноискусства 30-х годов.

Но, естественно, агитка «Уплотнение» оставалась детищем своего времени. Союз науки и рабочих иллюстрировался на экране кадрами, где рабочий в кожаной куртке и седобородый профессор пожимают друг другу руки, вместе читают книгу, идут рядом в шеренгах демонстрантов. Любовь гимназиста и дочери рабочего рисовалась в идиллических сценках, а эпизод ареста старшего сына, юнкера, был подан как акт торжествующего возмездия: человек в красноармейской шинели, потрясая револьвером, обращался с экрана в зал, приглашая зрителей разделить его справедливый гнев.

Мелодраматизм в значительной мере окрашивал действие агитфильма. Но это было свойственно не одному «Уплотнению».

В начале 1919 года по инициативе А. М. Горького отдел театров и зрелищ Наркомпроса объявил конкурс на мелодраму с условием: «Так как мелодрама строится на психологическом примитивизме — на упрощении чувств и взаимоотношений действующих лиц, — желательно, чтобы авторы определенно и ясно подчеркивали свои симпатии или антипатии к тому или иному герою»¹. Особенности мелодрамы позволяли «определенно и ясно» выявить расстановку социальных сил на сцене и на экране.

На историческом материале был создан агитфильм «Подполье» по сценарию А. Серафимовича (режиссер В. Касьянов) о революционной борьбе большевиков в эпоху царизма. Дошедшие до нас крайне скудные сведения об этой несохранившейся агитке могут быть дополнены высказыванием самого А. Серафимовича:

«Почему и как я стал писать агитки?

В то время (1917—1918) Советская власть только-только организовалась.

Трудности были невероятные. Все надо было восстанавливать, а средств и людей не было. Борьба с классовым врагом шла не на жизнь, а на смерть.

В деревне какие только небылицы не ходили про Советскую власть. Поэтому лжи и клевете надо было непременно противопоставить нашу агитацию. Надо было непрерывно внедрять в массы правильное представление о Советской власти и делать это убедительно.

Я принялся писать маленькие картинки, очерки, коррес-

¹ Л. Тамашин, Советская драматургия в годы гражданской войны, М., «Искусство», 1961, стр. 271.

понденции. Старался попроще да поясней. Чтобы правдиво было и убедительно.

Писал и о религии, и о Советской власти, и о большевиках, и о деревне»¹.

А. Серафимович имеет здесь в виду свою литературно-агитационную деятельность в целом, в том числе и работу в кино. Повседневный труд, важный сам по себе, кроме того, открыл перед А. Серафимовичем новые пласты жизни и завершился созданием пьесы «Марьяна» — первого значительного произведения советской драматургии о деревне.

Комедийный жанр в массе агитфильмов представляла киноинсценировка басни Демьяна Бедного «О попе Панкрате, тетке Домне и явленной иконе в Коломне» (режиссеры Н. Преображенский и А. Аркатов). Демьян Бедный вслед за А. Луначарским и А. Серафимовичем видел в кинематографе огромные, далеко еще не использованные возможности. Хотя только две его басни были экранизированы², несомненно, поэзия Демьяна Бедного оказала большое влияние на агитки времен гражданской войны.

В сохранившемся сценарии «О попе Панкрате» имеется пометка: «Всю пьесу необходимо ставить в виде лубка, с самыми примитивными декорациями и шаржированными гримами и костюмами... Или же всю пьесу снять мультипликаторным способом, то есть при помощи рисунков — без участия артистов»³.

Сейчас невозможно установить, кому принадлежит это очень точное и интересное замечание. Однако сохранившиеся фрагменты агитфильма показывают, что оно не было учтено.

Агитка была поставлена в бытовом ключе, излишне «всерьез». Лишь немногие кадры — например, сцена в церкви, где попик, исповедуя старушку, лукаво «договаривался» с богом, типы попов: тощего и толстого, да стилизованные надписи — сближали в какой-то мере агитку с писательской манерой Демьяна Бедного. Завершали фильм документальные кадры крестного хода на Красной площади. Они несколько неожиданно возникали на экране, но сам по себе прием совмещения игрового и документального материала был чрезвычайно характерен для агитфильмов. Хроникальные кадры имелись и в «Уплот-

¹ А. С е р а ф и м о в и ч, Собрание сочинений, т. 8, М., Гослитиздат, 1948, стр. 425.

² Вторая постановка — «Митька-бегунец» — по мотивам басни «О Митьке-бегунце и его конце». Всеукраинский кинокомитет (Одесса), 1920.

³ Архив Госфильмофонда, ед. хр. 1969.

нении» и в агитке «Восстание» (сценарист В. Добровольский, режиссер А. Разумный).

23 февраля 1919 года в газете «Известия» было напечатано объявление: «Сегодня в лучших кинотеатрах Москвы для тов. красноармейцев и рабочих организаций будут демонстрироваться бесплатно с 4 до 6 час. вечера картины: «Смельчак» (по сценарию А. В. Луначарского), «Красная звезда», «За красное знамя», «Последний патрон», «Дезертиры», «Глаза открылись», «Товарищ Абрам», «За новый мир», «Сон Тараса», «Мы выше мести», «В Красную Армию!», «Беглец». От 7 до 11 час. вечера вход платный, открыт для всех граждан. Сбор на «Красный подарок». Общая длина заснятых картин свыше 7000 метров».

Так появилась на экране самая большая серия агитфильмов, выпущенных Московским кинокомитетом к первой годовщине Красной Армии. Не имея собственной производственной базы, Московский кинокомитет создал их по договорам на базе частных кинопредприятий.

Согласно объявленному 4 февраля 1919 года конкурсу агитфильмы должны были раскрыть содержание лозунгов:

«За красное знамя». Кадр из фильма



«За что борется Красная Армия? Против чего она борется? Как ей помочь в борьбе?».

Сюжеты большинства «красноармейских» агиток строились на мотивах прозрения героя: бежавший из части боец вновь возвращается в Красную Армию, когда фронт подходит к его деревне («Беглец»), отсталый рабочий под влиянием событий гражданской войны идет на фронт добровольцем («Глаза открылись»), два брата-дезертира, вернувшись домой и узнав, что белогвардейцы расстреляли их отца, возвращаются в строй («Дезертиры»). Этот мотив прозрения был важен для наглядной, доходчивой агитации. Конечно, имевшиеся здесь возможности психологической разработки характеров почти не использовались. Но все же плакатные фигуры героев убеждали зрителей конкретными поступками.

В агитках, близких к жанру мелодрамы, прозрение героя наступало часто под влиянием личных, семейных переживаний.

В агитфильме «За красное знамя» отец, старый большевик, видя колебания сына, сам отправляется на фронт. Вслед за ним идет и сын; тяжело раненный в бою отец передает сыну знамя, обогрешенное своей кровью. До конца 20-х годов не сходила с экранов агитка «Отец и сын», поставленная по сценарию А. Рублева будущим режиссером «Красных дьяволят» И. Перестиани. Сюжет «Отца и сына» чрезвычайно близок агитпьесе «Через победу к миру», автором которой был П. Бляхин — будущий автор повести «Красные дьяволята». И в агитфильме и в агитпьесе рассказывалось о сыне-красноармейце, попавшем в плен к белым и встретившем там своего отца; убедившись в правоте сына, отец переходит на сторону красных.

Эта пока еще заочная встреча П. Бляхина и И. Перестиани в дальнейшем привела их к тесному творческому содружеству, которое дало нашему кинематографу одно из лучших кинопроизведений тех лет.

В серию «красноармейских» агитфильмов входили совсем небольшие агитки, вроде «Последнего патрона» — киноиллюстрации к плакату «Граждане! Сдавайте оружие», и сравнительно развернутые повествования о судьбах людей в революционную эпоху, как, например, агитфильм «Товарищ Абрам» по сценарию Ф. Шипулинского в постановке режиссера А. Разумного.

Действие агитфильма «Товарищ Абрам» охватывало время с империалистической до гражданской войны. Связанные судьбой героя — еврейского паренька, на экране проходили достоверные кадры, рисовавшие фронт империалистической войны, налет черной сотни на еврейское местечко,

митинги и манифестации, аресты стражников, обучение красноармейцев, бой отряда красных.

Значительной для своего времени агиткой был «Смельчак» по сценарию А. Луначарского (режиссеры М. Нароков и Н. Туркин).

Сюжет этого агитфильма близок «Товарищу Абраму». «Смельчак» рассказывал о пути в революцию юноши Вани Баева, бывшего циркового акробата. События стягивались вокруг центрального эпизода, где красноармеец Баев, пользуясь навыками циркового артиста, спасал из плена группу революционеров. Работая над сценарием «Смельчак», Луначарский едва ли не первым увидел возможности нового жанра советского кино — приключенческого. Некоторые кадры «Смельчака» предвосхищали овеванные романтикой гражданской войны приключения «Красных дьяволят».

Порой авторы агиток в силу политической незрелости нечетко или даже неверно решали поставленную идейную задачу. Это произошло, например, в фильме «Сон Тараса», который должен был противопоставить сознательную

«Товарищ Абрам». Кадр из фильма





«Сон Тараса». В. Рябцов
в роли Тараса, Л. Данилов
в роли унтер-офицера

дисциплину в Красной Армии палочной дисциплине в армии царской. Красноармеец Тарас, хлебнув самогона из огромной бутылки, конфискованной у спекулянта, засыпал на посту. Во сне он видел себя солдатом царской армии, сбежавшим «погулять». Встреча с генералом на квартире у девицы оканчивалась для него печально: генерал приказывал расстрелять беглеца. В момент расстрела Тарас просыпался. Следовала финальная надпись: «Ну, счастлив ты, что это теперь только сон?» Сами того не желая, сценарист Зорин (М. Алейников) и режиссер Ю. Желябужский оправдывали красноармейца-разгильдяя. Появление Тараса из-под кровати, бутыл с самогоном, наплывом переходящая в фельдфебеля, белые фасолины, сыплющиеся изо рта, как выбитые зубы, — эти и другие немудреные приемы, заимствованные из дореволюционных фарсов, усугубляли недостатки картины.

Неудачные опыты были по-своему показательны и определялись трудностями нового материала, желанием опе-

реться на привычные кинематографические конфликты и ситуации.

Режиссер и оператор Ю. Желябужский по сценарию И. Новикова ставит в 1920 году агитфильм «Домовой-агитатор». Странное название картины точно отвечало содержанию.

В роли агитатора на экране выступал городской домовый, украшенный бакенбардами, с цилиндром на голове. Вскочив на спину крестьянину и пришпорив его наподобие гоголевского черта, он переносится с ним в город, чтобы тот убедился, как нужен голодающим рабочим и их семьям припрятанный в закромах хлеб. Сказочный сюжет, навеянный «Ночью перед Рождеством», авторы использовали... для иллюстрации лозунга о необходимости смычки между городом и деревней. Хотя фильм не сохранился, очевидцы свидетельствуют, что он выполнил свое агитзадание. Недаром сценарий И. Новикова получил первую премию на конкурсе ВФКО, проведенном в июле 1920 года под девизом «Продовольствие для рабочих, солдат, трудящихся». Ю. Желябужский сумел привлечь к участию в фильме впервые выступавших на экране актеров МХАТ — Г. Бурджалова, Б. Добронравова, Н. Хмелева, выдающегося театрального и кинематографического художника В. Егорова и гримера МХАТ Я. Гремиславского.

Сходен по приему, но значительно менее удачен, чем «Домовой-агитатор», другой фильм по сценарию И. Но-



«Домовой-агитатор». Н. Костромской в роли крестьянина Андрея, Г. Бурджалов в роли деревенского домового

викова — «Дети учат стариков», поставленный режиссером А. Ивановским. Тема борьбы с продовольственным кризисом вновь решалась на экране с помощью, казалось бы, весьма далекого от советской действительности литературного образа. На этот раз в роли агитатора выступал не домовой, а епископ Гаттон — герой средневековой легенды, сгноивший в подвалах огромные запасы зерна и в наказание съеденный вместе со своими богатствами сонмищем крыс.

Интересно проследить, как в агитфильмах сталкивались между собой старые представления об искусстве и веяния нового.

Сценарист и режиссер А. Иванов-Гай выступил в 1921 году с агиткой «Голод». По первоначальному замыслу основой агитфильма должна была стать мистическая пьеса Л. Андреева «Царь-голод». Но в ходе постановки фильм подвергся коренной переделке. Возник совершенно новый сюжет с центральной фигурой рабочего, который прибыл в деревню для организации сельскохозяйственной коммуны и погиб от рук кулаков.

От первоначального замысла в агитке остались два кадра: в начале фильма на экране появлялась символическая фигура Царя-голода, восседающего на троне, а в финале Царь-голод под ударом молота рассыпался в прах. В фильм вошли документальные кадры, иллюстрирующие речь рабочего, обращенную к крестьянам. Они показывали раздачу пищи голодающим на питательных пунктах, развернутых Советской властью на вокзалах Поволжья. Неприкрашенная правда этих эпизодов потрясает. И рядом с ними фальшивыми и никчемными оказываются игровые кадры с Царем-голодом, которого представлял актер, одетый в белое трико и загримированный Кашеем, сцены любовной похоти кулака, словом, все то, чем режиссер стремился привлечь интерес зрителей к реальному материалу классовой борьбы в деревне.

Грубая эклектика агитки «Голод», где наивная символика перемешана с документальной правдой жизни, вызвана столкновением нового материала действительности и старых ремесленных приемов игровой кинематографии.

Документальное начало одержало победу в другом агитфильме — «Голод... голод... голод...», смонтированном режиссерами В. Гардиным и В. Пудовкиным из хроникальных кадров, снятых оператором Э. Тиссэ в Поволжье. Объединенная несколькими игровыми сценами хроника была не просто правдива — она взывала о помощи, как плакат Д. Моора «Помоги!» с фигурой старика, проткнутого хлебным колосом.



«Дети учат стариков». Г. Хмара в роли епископа Гаттона

Никогда до агиток (да, пожалуй, и после) кинематограф не откликался так быстро, так активно на запросы дня. Лишь в период Великой Отечественной войны «Боевые киносборники» возродили на новом этапе и в новом качестве свойственную агитфильмам оперативность. Осенью 1919 года, когда войска генерала Юденича повели наступление на Петроград, кинокомитет выпустил агитфильмы — «Все под ружье!» и «Пролетарград на страже революции». Весной 1920 года открылся фронт войны с белополяками, и ВФКО, немедленно объявив очередной конкурс, подготовил новую большую серию агиток — «В дни борьбы», «Война войне», «Два поляка», «На мужицкой земле», «Да здравствует рабоче-крестьянская Польша!», «Народ — сам кузнец своего счастья», «На красном фронте», «На фронт!», «Пан или пропал», «Паны-налетчики».

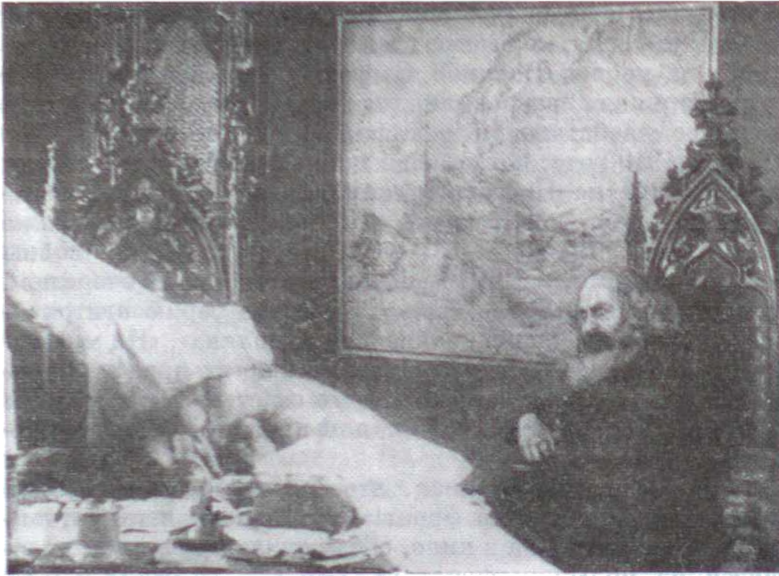
В. Маяковский вспоминал, что по его сценарию была поставлена агитка «На фронт!», «исполненная в кратчайший срок и двинутая в кино, обслуживающее армии, дравшиеся на польском фронте»¹.

Первой работой известной впоследствии экспериментальной группы режиссера Л. Кулешова стала агитка «На красном фронте» — о борьбе красноармейца с польским шпионом. По воспоминаниям Э. Тиссэ, она была столь же незамедлительно отправлена в части: «Едва лишь был просушен первый позитивный экземпляр, как Ермолов лично повез его на линию фронта, где фильм стали показывать красноармейским частям, шедшим в наступление»². Агитка «На красном фронте» соединяла документальный материал с игровым сюжетом, трактованным в духе о тросюжетных приключенческих картин. Имеются, правда, не подтвержденные документально, сведения о том, что агитфильм «На красном фронте» был просмотрен и одобрен В. И. Лениным.

Злободневность агитфильмов, выставшая из прямого призыва бить врага, не была однобокой. В агитках «польской» серии раскрывался не только военный, но и социальный смысл этой борьбы. Например, агитфильмы «Да здравствует рабоче-крестьянская Польша!» и «Два поляка» воспроизводили эпизоды из истории революционной борьбы польских трудящихся. В «Двух поляках» действие сюжетно объединялось вокруг красного знамени. Некогда знамя гордо реяло над баррикадой и после разгрома восставших бережно сохранялось героем-рабочим. Рабо-

¹ В. Маяковский, Полное собрание сочинений в 13-ти томах, т. 12, М., Гослитиздат, 1959, стр. 126.

² «Искусство кино», 1940, № 1, стр. 84.



«Пролетарии всех стран, соединяйтесь!». Кадр из фильма

чий, отправленный Пилсудским на фронт, вновь поднимал знамя, призывал солдат к братанию с частями Красной Армии.

В этих агитках отчетливо прозвучала тема интернациональной солидарности трудящихся.

История классовой борьбы, ведущая тема массовых представлений, обычно воплощалась в искусстве тех лет с помощью символических, аллегорических образов.

Так, в агитфильме «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» (1919) зритель видел, как актер, играющий Карла Маркса, писал на листе бумаги великий лозунг, и изображение перекрывали мускулистые рабочие руки, сплетенные в крепком рукопожатии. Этот лозунг проходил через всю картину, аллегорически объединяя отдельные, не связанные сюжетом сцены из истории международного рабочего движения.

Однако авторы агитфильмов относительно редко обращались к аллегориям и символике. Помимо плакатного кадра из агитки «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» или аллегорической фигуры из картины «Голод» можно назвать лишь картину «Победа Мая», о которой пресса писала, что «содержание картины носит отчасти символический характер и построено на сопоставлении существующего режима с режимом царского правительства»¹.

¹ Сб. «Из истории кино. Материалы и документы», вып. 4, 1961, стр. 65.

Агитки «Победа Мая» и «Борцы за светлое царство III Интернационала» были поставлены в Петрограде режиссером Б. Светловым под прямым влиянием происходивших там массовых театрализованных представлений, а два других фильма этого режиссера непосредственно запечатлели на пленке массовые «действия» в Петрограде 1 мая и 7 ноября 1920 года — «Гимн освобожденному труду» и «Взятие Зимнего дворца».

В истории первых лет советского кино известен уникальный случай, когда стремление экрана к обобщенности и плакатности действия вылилось в некую промежуточную форму между театром и кино. Руководитель Госкиношколы режиссер и педагог В. Гардин вместе со своими учениками осуществил на сцене Художественного кинотеатра в Москве инсценировку романа Джека Лондона «Железная пята». Историк кино Н. Иезуитов писал об этой постановке как о «своеобразном представлении, в котором театральные сцены сменялись кинематографическими кадрами, причем в тех и других фигурировали одни и те же актеры...»¹.

Кино не владело еще приемами гротескного плакатного искусства. Когда мы говорим о близости агитфильмов к «Окнам сатиры РОСТА», то имеем в виду общность цели, а не художественных средств. Что же касается художественных средств, то здесь прогрессивная тенденция заключалась в стремлении к достоверности, документальности экранного зрелища, которых, в частности, добивался и В. Гардин вместе с руководимым им коллективом Госкиношколы.

В. Гардин и оператор А. Левицкий еще во время съемок агитки «96» вынесли аппарат из павильона на Красную площадь, в толпу людей, слушающих речь Владимира Ильича Ленина.

Левицкому удалось даже снять актера рядом с Владимиром Ильичем. Но, как это нередко случалось, агитка из-за отсутствия пленки не увидела экрана. Впоследствии она оказалась утраченной вместе с большей частью ценнейших съемок В. И. Ленина. Однако сам принцип ее постановки — соединение игрового и документального материала, Красная площадь как съемочная площадка, перенесение действия в реальную обстановку митинга — свидетельствовал о настойчивом стремлении мастеров кино к достоверности.

Еще очень несовершенны были художественные средства агиток и зачастую примитивна их форма. Однако здесь важна мысль А. М. Горького, который говорил, что

¹ Н. Иезуитов, Гардин, М., Госкиноиздат, 1940, стр. 28.



«Серп и молот». В. Пудовкин в роли Андрея

«этот примитивизм... есть... сила... концентрирующая душу вокруг основных ее стремлений»¹. В. И. Ленин говорил в беседе с А. Луначарским о новых явлениях в искусстве: «Пусть это будет сначала слабо: тут нельзя применять одни эстетические суждения, иначе старое, более зрелое искусство затормозит развитие нового...»².

Развитие советского кино в период гражданской войны завершается фильмом «Серп и молот», который перерос рамки агитки, стал одним из примечательных явлений нового, революционного кинематографа. Он был поставлен В. Гардиным со своими учениками в 1921 году. Спустя много лет оператор фильма Эдуард Тиссэ писал: «В работе над «Серпом и молотом» я использовал весь тот жизненный опыт, который вынес из работы в фронтовой кинохронике времен гражданской войны»³. Эти слова могут быть отнесены и к фильму в целом.

Первоначально «Серп и молот» был задуман как «агитационно-продовольственный» фильм. «Россия — житница Европы» — так озаглавлены сохранившиеся четыре машинописных листочка первого варианта сценария. Его автор, студент Госкиношколы А. Горчилин, предполагал

¹ «Архив А. М. Горького», т. 3, М., Гослитиздат, 1951, стр. 221.

² Из предисловия А. В. Луначарского к кн.: К. Державин, Эпохи Александрийской сцены, Ленгизл, 1932, стр. 10.

³ Сб. «30 лет советской кинематографии», М., Госкиноиздат, 1950, стр. 329.

начать будущий фильм с надписи: «Мировой кормилец, русский крестьянин Иван Горбов сам живет в нищете и рабстве»¹.

Но в ходе постановки задачи фильма изменились. К написанию сценария помимо А. Горчилина был привлечен преподаватель школы Ф. Шипулинский, а затем — весь коллектив мастерской В. Гардина. Сценарий разрастался и в окончательном варианте был признан руководством ВФКО «серьезным вкладом в историю киноискусства, открывающим новые пути композиционного подхода к постановке кинокартин»².

«Серп и молот» унаследовал многие сюжетные мотивы от более ранних агиток. Гражданская война, борьба с кулаками в деревне, положение рабочих в городах, изъятие излишков хлеба, помощь голодающим, мешочники и дезертиры — ни одна из этих важнейших тем дня не пропущена в «Серпе и молоте».

Сюжет картины строился на открытом противопоставлении судеб двух семей — бедняка и кулака. Крестьянин Иван Горбов, побывавший в городе, призывает односельчан помочь рабочим хлебом — кулак Пахом Кривцов прячет в яму мешки с зерном; сыновья Горбова сражаются на фронте — сыновья кулака по подложным справкам избегают призыва в Красную Армию; дочь бедняка Агаша и ее муж Андрей хоронят в городе умершего от голода ребенка — сынки Кривцова спекулируют на базаре хлебом.

В роли большевика Андрея Краснова выступил Всеволод Пудовкин, впервые снявшийся в агитфильме «В дни борьбы». Его герой вобрал в себя социальные признаки едва ли не всех персонажей агиток: он батрачит у кулака в деревне, работает на заводе, сражается на фронте в рядах Красной Армии. Но Андрей не был только схемой: Пудовкин раскрывал волевой, резкий, вспыльчивый характер своего героя.

Документальные или снятые «под хронику» кадры, рисовавшие деревню, город, фронт, расширяли повествование, придавали ему масштабность. Надпись «Горбов увидел тяжелое положение города» иллюстрировалась кадрами, где рабочие восстанавливали завод. После надписи «Кто разрушил транспорт?» следовали кадры железных дорог, вокзалов, поездов, облепленных мешочниками. Фронтовые эпизоды — ранение Андрея и гибель во время атаки Петра, сына Горбова, — давали возможность режиссеру

¹ ВГИК, Кабинет истории советского кино. Рукописный фонд, стр. 4, д. 483.

² Н. Иезуитов, Гардин, стр. 30.

и оператору показать действия Красной Армии с участием всех видов войск: пехоты, броневиков, конницы. Благодаря широкому фону жизни картина рождала у зрителя точное ощущение времени.

Здесь уже проступало эпическое начало, которое утвердилось в классических фильмах Эйзенштейна, Пудовкина и Довженко.

Просветительное кино. Использование экрана в целях популяризации научных знаний начинается с первых лет возникновения советского кино.

Уже на рубеже XIX и XX веков сложились основные типы научно-просветительных картин. К ним относятся прежде всего видовые и этнографические ленты, рассказывающие зрителям о природе, животном мире и населении разных стран.

В то же время кинематограф начинают применять в области научного исследования. На пленке фиксируются опыты с жидким воздухом, с рентгеновскими лучами; снимаются различные хирургические операции. Киноаппарат становится верным помощником путешественников и первооткрывателей новых земель (съемки плавания адмирала С. Макарова, экспедиции Скотта к Южному полюсу); с его помощью ученые уточняют расход энергии при работе парового молота (опыты Фукса), изучают деятельность сердца (доктор Браун), механизм движения человека и животных (Марей), развитие зародышей живых организмов (Рисс, Шервон), образование кристаллов (Леман и Зоммерфельд).

В отдельных случаях при создании научных фильмов разрабатываются новые приемы и методика использования специальных видов съемки (замедленная и ускоренная съемка, съемка под микроскопом), что способствует обогащению не только науки, но и съемочной техники самого кинематографа.

При всем значении и исторической перспективности попыток создания научно-просветительных фильмов следует все же отметить их ограниченность и в общем низкое эстетическое качество.

Как уже отмечалось выше, в первое десятилетие своего существования кинематограф повсеместно оставался, по существу, лишь занимательным аттракционом, используемым главным образом в коммерческих целях. Захватившие производство и прокат фильмов дельцы вовсе не считали своей задачей серьезное и подлинно научное просвещение народных масс.

«Если современный кинематограф берется за сюжеты, затрагивающие классовые интересы, то его лейтмотивы

буржуазно-реакционны или лицемерно-либеральны»¹, — писала в 1914 году газета «Путь правды».

Пионерами научно-популярного кино в России были режиссеры Н. Баклин, А. Дворецкий, Ф. Бреммер, операторы В. Старевич, М. Владимирский, Е. Франциссон, Д. Сахненко. При студии А. Ханжонкова в 1911 году организовался специальный отдел, ведавший выпуском просветительных фильмов.

Снятые русскими кинематографистами научно-популярные фильмы в общем мало чем отличались от аналогичных картин, созданных за рубежом. Это была все та же инсценированная хроника, демонстрирующая зрителю живописные уголки природы или поверхностно рассказывающая о том или ином промысле, ремесле, реже — промышленном производстве (фильмы о ловле рыбы в Астрахани, о добыче золота на Урале, о нефтяных промыслах Баку). Подобные картины были мало доходны, поэтому выпуском их киностудии занимались от случая к случаю. В чем-то они, несомненно, расширяли кругозор зрителя, обогащали его представление о мире. Некоторые из них (например, снятые на студии Ханжонкова фильмы на медицинские темы — «Туберкулез», «Дыхание», «Нервная система» и др.) выделялись своей научной серьезностью. В первые годы после Октября положение с репертуаром научно-просветительного кинематографа не изменилось. В известном отношении оно стало даже хуже, так как новых поступлений научных лент из-за границы не было, часть имевшегося запаса пропала, а производство собственных картин приостановилось.

Но вместе с тем уже в этот ранний период в советском кино делаются первые попытки организации киноработы, которая в дальнейшем, к середине 20-х годов, оформляется уже достаточно четко и определенно.

Всего лишь несколько месяцев спустя после Октябрьской революции киноотдел Наркомпроса РСФСР, касаясь программы своих действий, указывал, что он «будет обращать усиленное внимание на организацию научно-просветительных сеансов»². 9 ноября 1918 года правлением Союза киноработников было принято постановление об организации культурно-просветительного отдела. Тогда же (17 ноября) организуется секция школьного кинематографа при отделе средних учебных заведений Наркомпроса. В резолюции киносекции внешкольного отдела Наркомпроса, возглавляемого Н. К. Крупской (декабрь 1918 г.),

¹ Сб. «Дооктябрьская «Правда» об искусстве и литературе», М., Гослитиздат, 1936 стр. 314.

² «Обозрение театров», Пг., 1918, 22 мая, стр. 9.

подчеркивается необходимость широкого использования кино для распространения знаний. 21 февраля 1920 года последовало распоряжение ВФКО об устройстве лекций совместно с демонстрацией научно-просветительных лент.

Указания по развертыванию просветительного кинематографа неоднократно делал в этот период и непосредственно В. И. Ленин, считавший одной из первоочередных задач кино ближайшего будущего создание «образных публичных лекций по различным вопросам науки и техники»¹.

В годы гражданской войны, как уже говорилось, Ленин требовал соблюдения определенной пропорции киносеанса — обязательного сочетания развлекательных и пропагандистских картин.

Первоначально для этих целей использовался имевшийся фонд фильмов. На базе старых картин проводились первые лекции-сеансы Московским и Петроградским кинокомитетами в 1918—1919 годах. Научно-просветительные картины (в частности, фильмы по гигиене) демонстрировались в рабочих клубах, красноармейских частях, госпиталях, лечебных пунктах. Но было ясно, что для удовлетворения запросов нового зрителя, для серьезного развертывания культурно-просветительной работы в массах требовались и другая тематика и новые методы популяризации. Надо было налаживать отечественное кинопроизводство.

Задача была исключительно трудной. В области научно-просветительных картин, как и во всех других видах кинематографа, речь шла не только о национализации промышленности, преодолении саботажа кинопредпринимателей и восстановлении разрушенного хозяйства. Интересы Советского государства выдвигали перед кино особые требования.

«Дело идет о создании совершенно нового духа в этой отрасли искусства и просвещения»², — писал в 1919 году А. В. Луначарский.

В статье, вошедшей в сборник «Кинематограф» — первую серьезную книгу по теории кино, Луначарский выдвинул обширный проект производства просветительных фильмов, освещающих историю революционного движения в России. Он писал о возможностях широкого использования кино для пропаганды лучших достижений мировой культуры, для воспроизведения на экране истории человечества.

¹ А. В. Луначарский, Кино на Западе и у нас. — Сб. «Самое важное из всех искусств», стр. 125.

² Сб. «Кинематограф», стр. 5.

В марте 1919 года с большим проектом предполагаемых инсценировок по истории мировой культуры выступил М. Горький. В плане Горького содержалось около трехсот тем, охватывающих античную мифологию, жизнь Византии, крестовые походы, эпоху Возрождения, важнейшие моменты русской истории. Отдельные разделы этого проекта предусматривали создание картин, касающихся эволюции технической мысли, искусства, государственного устройства и т. д.

В том же 1919 году большой план инсценировок на тему «100 лет революционной борьбы в России» предложил кинорежиссер В. Касьянов. План Касьянова неоднократно обсуждался и перерабатывался при участии известных литераторов и ученых — А. К. Дживелегова, Ю. В. Готье, Н. М. Тарабукина, И. Ф. Рыбакова, М. М. Богословского и других.

Однако в связи с трудностями, которые переживала тогда страна, все эти интереснейшие проекты не были осуществлены.

Одним из первых советских просветительных фильмов был фильм режиссера и оператора Ю. Желябужского «Дети — цветы жизни» (1919).

Характерно, что в первые послереволюционные годы в кино не было отчетливого видового и жанрового разграничения. Хроника, мультипликация, научно-популярное и игровое кино сосуществовали в непосредственной творческой близости, дополняя, а нередко и взаимозаменяя друг друга. Приемы и методы различных видов кинематографического искусства вступали в тесный контакт в пределах ограниченного метража одного фильма: Агитационно-пропагандистская тематика переплеталась с просветительной, съемка подлинных фактов жизни соседствовала с рисованной диаграммой, шаржем, актерской инсценировкой.

Все эти черты были характерны и для фильма «Дети — цветы жизни».

Кинематографическое решение картины Ю. Желябужского не представляло значительного интереса. Игровые сцены, монтировавшиеся в отдельных кусках фильма с документальными съемками, оказались далекими от образности подлинного искусства.

Но при всем том в фильме была значительная социальная идея. В нем затрагивался жизненно важный материал, поднималась гражданская тема заботы о детях, любви к ним.

Фильм открывался хроникальными кадрами, запечатлевшими группу беспризорных, нашедших себе приют в трамвайном парке. Тема беспризорности — для того времени

острая и актуальная — развивалась и в двух-трех последующих сценах.

Далее начиналось развитие основного сюжета.

Действие строилось на контрастном противопоставлении двух семей: слесаря Кулешова и вагоновожатого Зайцева. Роли героев исполняли актеры А. Нелидов, В. Освецимский, Е. Истомина и А. Дмоховская.

Жена Кулешова Вера не верит врачам. Когда у нее заболевает ребенок, она идет не в больницу, а к знахарке. В результате ребенок умирает. Тяжелые переживания в связи со смертью ребенка отражаются на отношениях мужа с женой. В семье Кулешова наступает разлад. Такова первая драматическая линия картины.

Параллельно демонстрировался «положительный пример». Мать и отец Зайцевы строго соблюдают все предписания врача, наблюдающего за здоровьем их сына. Благодаря этому ребенок растет бодрым, крепким, и это еще более укрепляет семью.

В фильме «Дети — цветы жизни» содержалось лишь двести надписей, разъясняющие значение медицины в воспитании здорового поколения. Просветительная идея его основывалась на непосредственном воздействии зрительного материала, на уроках конкретных человеческих судеб. Помимо этого воспитательную роль призваны были играть кадры, показывающие по ходу действия детский и родильные дома, процедуры врачебного осмотра и кормления детей.

В правдивом изображении быта, в достоверности киноэкрана, запечатлевшего важные приметы нового в жизни людей тех лет, заключалась главная ценность фильма.

Аналогичными приемами в первые годы советского кино решалась и тема борьбы с туберкулезом (фильм режиссера А. Замкового «Жертвы подвала»), пропагандировались предупредительные мероприятия по борьбе с холерой («Азиатская гостя», режиссер М. Вернер). Обе эти картины сняты в 1919 году Всеукраинским кинокомитетом на киностудии в Киеве.

Фильмы на медицинские темы, трактующие главным образом вопросы социальной гигиены, составили первое важное направление нового просветительного кино. Необходимость их создания была продиктована самой жизнью. Работа кинематографистов непосредственно смыкалась с деятельностью санитарно-эпидемиологического отдела Наркомздрава и других медицинских органов, боровшихся в трудные годы гражданской войны за сохранение здоровья народа.

Ко второму и едва ли не самому распространенному типу просветительных фильмов 1918—1921 годов относятся

картины о внедрении новой техники и производственной пропаганде.

На необходимость систематического использования для этой цели фильмов В. И. Ленин указывал в черновом наброске «Тезисов о производственной пропаганде», датированном 18 ноября 1920 года¹.

В широком просвещении масс, в показе промышленных предприятий нового типа Ленин видел важнейшее условие подъема производительности труда и укрепления социалистической дисциплины. Создание научно-просветительных картин, рассказывающих о новых условиях жизни, об организации социалистического производства, партия рассматривала в прямой зависимости от задачи «вовлечения широких масс трудящихся в круг производственных интересов как данного предприятия, так и всего производства в целом» (из резолюции X съезда РКП(б), март 1921 г.). В том же документе указывалось: «Заводские собрания, технические совещания, конференции всякого рода и в их числе производственные, делегатские совещания, печать, искусство, передвижные выставки, кино, промышленные музеи, клубы и т. д. — все это должно быть использовано для производственной пропаганды»².

В осуществление этой программы советскими кинематографистами было снято несколько документальных картин, рассказывающих о Волховстрое, о Тверской мануфактуре, о заводах «Красный выборжец», «Эриксон» и др.

В одной из них, посвященной Надеждинскому заводу (1923), Э. Тиссэ выразительно показал цикл движения металла, начиная от выгрузки руды из железнодорожного вагона до работы мартеновской печи. Это построение картины Эдуардом Тиссэ, оказавшееся весьма удачным, предопределило целый ряд аналогичных композиционных решений в фильмах последующих лет.

27 октября 1920 года в Кремле состоялся просмотр картин, рассказывающих о добывании торфа. На сеансе присутствовал В. И. Ленин. Его внимание в особенности привлек двухчастный фильм «Гидроторф» («Как надо уметь использовать свое богатство»), снятый Ю. Желябужским в Шатуре и Богородске и показывающий новые методы добычи торфа. Запечатленный на экране гидравлический способ модернизировал существующие методы торфяных разработок, во много раз повышая их промышленную эффективность. В связи с просмотром фильма «Гидроторф» В. И. Ленин подписал распоряжение киноотделу

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 42, стр. 14—16.

² «КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК», ч. I, М., Госполитиздат, 1954, стр. 546.

Наркомпроса, обязывающее последний широко развернуть пропаганду гидравлического способа торфодобыwania кинематографическими средствами¹.

Возвращаясь к той же проблеме, В. И. Ленин в апреле 1921 года в письме Наркомпросу (копия Главторфу) писал:

«Чтобы поднять торфодобыwanie, надо широко поставить пропаганду — листовки, брошюры, передвижные выставки, кинематографические снимки, издание учебников; ввести обязательный предмет в школах и в высших технических учебных заведениях о торфодобывании; составить учебники; ежегодно посылать экскурсию за границу». Далее в письме следовало поручение киноотделу Наркомпроса «в течение мая снять 12 лент — под руководством Главторфа — торфодобычи (для России, Украины, Урала, Белоруссии и Сибири)»².

Таковы были первые опыты советских кинематографистов в новом для них деле подлинного народного просветительства и пропаганды научных знаний. На первом этапе этой работы, как мы видели, еще не были достигнуты значительные успехи. Но и то, что было сделано, оказалось полезным начинанием, укрепившим связи кино с жизнью, с революционной действительностью, с общественно-политическими и экономическими проблемами, встававшими перед молодым Советским государством.

Кинохроника мирных лет. *Периодика.* Летом 1923 года на экранах появился первый номер нового московского хроникального еженедельника «Госкинокалендарь» производства Госкино. Киножурналы выпускались также в Петрограде, Киеве. Пролеткино создал журнал «Кинохроника»; Юго-восточное краевое издательство с середины лета 1924 года выпускало журнал «Комсомол»; Общество друзей воздушного флота РСФСР, не располагая собственным кинопроизводством, заказывало съемки непериодического «Авиакиножурнала» различным киноорганизациям. Киножурналы рассказывали о борьбе с голодом, работе заводов и фабрик, революционных и спортивных празднествах, вечерах смычки рабочих, крестьян и красноармейцев, приезде в СССР иностранных рабочих делегаций, вселении рабочих в новые дома, построенные Моссоветом, испытаниях тракторов, пуске первых электростанций, автомобильных гонках и т. п.

Глава 3

Первые поиски и сопротивление старого

¹ Сб. «Самое важное из всех искусств», стр. 25.

² Там же, стр. 30.

Если в годы гражданской войны хроникеры снимали, как правило, только народную массу в целом, то в 20-е годы они попытались отобразить на экране отдельных ее представителей — рабочих и крестьян, строящих новую жизнь.

Вот как, например, был снят традиционный для кино-журналов первой половины 20-х годов сюжет об октябринах («Октябрины в Доме крестьянина», «Госкинокалендарь», 1924, № 15). Сюжет начинался с общего плана сидящих перед киноаппаратом пионеров. Затем следовал крупный план секретаря комячейки, которая зачитывала заявление рабочего Осокина. Надпись-титр сообщала решение комячейки: «Принять в нашу семью родившегося у него сына». Монтажными перебивками крупных планов присутствующих (растерянное лицо жены Осокина с ребенком на руках, смущенно улыбающийся Осокин, притихшие, внимательно слушающие ребята и т. д.) подчеркивалась значительность момента. После каждого крупного плана ораторов, выступавших с докладами об обрядах и о положении матери в Советской республике, режиссер возвращался к группе ребят. Сначала это казалось непонятным: ведь не они здесь главные герои.

Мысль автора сюжета раскрывалась в конце, когда, держа на руках малыша, секретарь комячейки обращалась к пионерам: «Передаю вам будущего борца за счастье пролетарской семьи».



«Октябрины в Доме крестьянина». «Госкинокалендарь», 1924, № 15

Здесь кинооператор попытался перебивками кадров — сменной крупных, средних и общих планов ребят (пионерки с ребенком на руках, салютующего пионера, девочки, кричащей «ура») передать картину общего ликования. Крупные планы лиц крестьянских ходоков, поздравляющих мать, вносили в атмосферу ребячьей радости некоторую величавую торжественность.

Так с помощью монтажа оператор не только подробно показывал процедуру нового бытового обряда, но и подчеркивал его общественную значимость.

Как только кинохроникеры научились снимать монтажно, они сразу почувствовали необходимость отбора наиболее важных моментов события. Детали сразу приобрели идейный смысл. В одних случаях они помогали оператору анализировать объект съемки, в других — передать исторические приметы времени. Еще начиная с революционных демонстраций и митингов 1917 года, кинохроникеры обстоятельно снимали все лозунги, плакаты. Теперь крупный план позволял подмечать и другие характерные черты времени.

Например, в одном из киножурналов «Госкинокалендаря» (1924, № 4) в сюжете, посвященном вручению верительных грамот иностранными послами, вслед за привычными кадрами Кремля, приемной и эпизода вручения грамот на экране вдруг возникал один короткий кадр: крупный план легендарной буденовки и парадного цилиндра дипломата, мирно лежащих рядом на полке гардероба. Эта неожиданная деталь точно характеризовала и само событие и время.

Но наряду с этим в киножурналах в угоду эппаманской публике появляются многочисленные сюжеты о крушениях поездов, скачках, смотрах и парадах пожарников и т. д. Погоня за внешней занимательностью и дешевой сенсационностью материала часто ослабляла пропагандистское воздействие кинохроники.

В эти годы несколько изменился и характер надписей в хроникальных фильмах. Утратив агитационную призывность хроники годов гражданской войны, надпись-титр ограничивается сюжетными и информационными функциями. Подчеркнуто информационный характер был особенно явным в сюжетах, рассказывающих о политических процессах эсеров и разоблаченных агентов царской охраны, где надписи только передавали диалог судьи и подсудимых, речи прокурора и свидетелей.

Весьма значительное место в советском кинематографическом производстве занимали тематические хроникальные фильмы, которые снимались по заказу разных организаций и приносили кинофабрикам известный доход.

Выступление М. Калинина на митинге около агитпосада «Октябрьская революция». «Всероссийский староста», 1919



В 1922—1924 годах было снято более 100 таких полнометражных картин и киноочерков. Событиям политической жизни посвящались фильмы «Четвертый конгресс Коминтерна» (оператор Н. Григор, 1922), «Генуэзская конференция» (оператор Н. Козловский, 1922), «25-летие РКП(б)» (режиссер Г. Болтянский, оператор И. Кобозев, 1924) и др.

Расширение круга тем повело за собой жанровые поиски. Стал развиваться жанр тематического киноочерка, начало которому было положено еще в 1920 году фильмом «Клуб одаренных детей» А. Левицкого и картиной о М. И. Калинине «Всероссийский староста», снятой в 1919 году П. Новицким.

Сделанные, очевидно, по заказу в 1923 году кинокартины «Завод «Красный выборжец» и «Завод «Эрикссон» явились первыми хроникальными очерками о советских фабриках и заводах.

Но большинство хроникальных фильмов — как «событийных», так и «тематических» — ограничивалось, как правило, простой констатацией факта. Актуальные по материалу, они, за редким исключением, не несли ни обобщений, ни образных построений, ни масштабных картин жизни.

К тому же именно в эти годы зародились вреднейшие штампы и приемы документальной съемки.

К числу таких приемов относятся, в частности, попытки подмены репортажного метода инсценированной съемкой.

В 1924 году был выпущен фильм «На рубеже пяти лет» (режиссер Б. Булатов), сделанный на средства профсоюза общественных и торговых организаций. В этой невероятно затянутой (около 1500 м) картине не было ни одного живого репортажного кадра, ни одной подлинно жизненной, не разыгранной перед аппаратом сцены. Люди в нем откровенно позируют; операторски картина снята в духе дореволюционной хроники.

Типично информационными и профессионально беспомощными были и такие картины, как «Тверская мануфактура» (1922) и «Всероссийская конференция текстильщиков в Иваново-Вознесенске» (1923), а также большинство киноочерков, посвященных революционным праздникам и парадом. Их нередко снимали по одному установившемуся шаблону событийной хроники.

В отдельных случаях, однако, ощущалось стремление к разнообразию приемов. Так, например, в финале киноочерка «История «Правды» (1924) удачно были введены мультипликация и политический шарж. Зрители видели, как сидящий в служебном кабинете рисованный жандарм пытается разными способами уничтожить снова и снова появляющуюся перед ним газету. Взрыв бомбы — и вместо «Правды» возникает новое название «Рабочий и солдат», затем — «Пролетариат», «Рабочий» и т. д. Отчаявшись в своих попытках истребить газету, жандарм садится в поезд с надписью «за границу», а в кадре остается гордо возвышающийся фасад здания «Правды».

Интересные поиски имели место в фильме «Ветераны русской революции». Фильм посвящался съезду политкаторжан, состоявшемуся в марте 1924 года в Москве. В финале фильма, снятом методом кинорепортажа, авторам удалось передать взволнованную атмосферу события и снять несколько выразительных кинопортретов старых большевиков. Все же предшествующее содержание являлось рассказом об истоках русской революции, начиная с декабристов и Герцена. Здесь режиссер фильма пошел на рискованный эксперимент. Съемки подлинных архивных документов (например, листы обвинительного заключения по делу декабристов), дополненные портретами и рисунками (каторжная тюрьма в Сибири и др.), он смонтировал с откровенно игровыми актерскими сценами, воспроизводящими исторические события: хождение «в народ», выступил Каракозова, наказание крестьянина, казнь Нечаева и т. д. Показан был даже... «живой» Герцен.

Однако средства игровой кинематографии не помогли решению основных задач, стоявших в то время перед документальным кино. Эти творческие задачи требовали разработки собственного метода образной кинопублицистики.

От факта — к обобщению. «После всякого глубокого политического переворота, — говорил Ленин в 1921 году делегатам II Всероссийского съезда политпросветов, — народу нужно много времени для того, чтобы этот переворот себе усвоить»¹. Начало 20-х годов было характерно именно таким коллективным усвоением политического опыта, осмыслением пройденного пути.

В эти годы в кино рождается новый жанр документального историко-революционного фильма.

В короткометражной картине «Коммунистический Интернационал» (1920) Г. Болтянский попытался на хроникальном киноматериале показать историю создания III Интернационала, нового международного товарищества рабочих², раскрыть его значение. Однако основная тема фильма лишь декларировалась общими фразами текста вроде: «В грандиозных играх и шествиях юности Москва выявила таящуюся мощь будущности молодой Советской республики», а хроникальные кадры только иллюстрировали общие политические тезисы.

В фильме Э. Тиссэ и Г. Болтянского «Борьба за мир» (1921), незаслуженно забытом историками кино, была найдена совершенно иная организация материала: от факта, знакомого зрителю, пережитого им, — к политическим выводам и обобщениям, логически возникавшим из кинематографического повествования. Посредством монтажных столкновений и особой интонации текста надписей авторы фильма стремились выразить свое отношение к показываемым на экране фактам истории.

Например, кадры военной хроники, обличавшие убийц миллионов людей, виновников разрушения сотен городов и селений, сопровождала саркастическая надпись: «Дело разрушения и убийства миллионов жизней трудящихся на суше и на море, под водой и в воздухе блестяще поставлено в капиталистическом строе» и т. д.

Фильм «Борьба за мир»³ для своего времени был во многих отношениях новаторским. Э. Тиссэ и Г. Болтянский

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 44, стр. 168.

² ВГИК, Кабинет истории советского кино. Рукописный фонд, д. 15718.

³ Фильм сохранился не полностью. Часть фрагментов его была впоследствии использована в фильмах Э. Шуб «Великий путь» и др. (эпизод подписания Версальского мирного договора, книга договора, хроника ноябрьской революции 1918 г. в Германии и т. д.), другие его кадры впоследствии широко использовались при монтаже историко-революционных картин. В ЦГАЛИ СССР (в фонде Г. М. Болтянского) и в рукописном фонде Кабинета истории советского кино ВГИКа сохранился (не полностью) сценарный план этой картины с пометками о разбивке на кадры и замечаниями по отдельным фрагментам фильма.

свободно монтировали дореволюционную, советскую и зарубежную кинохронику, добивались слияния изобразительного ряда с надписями. Судя по сохранившимся заметкам в монтажном листе, они пытались в зависимости от смысловой или эмоциональной нагрузки слова использовать в надписях разные шрифты. Успешные попытки изложения материала в публицистической форме выдвигали работу Э. Тиссэ и Г. Болтянского в ряд лучших документальных фильмов тех лет.

Почти одновременно на экраны вышла картина Д. Вертова «История гражданской войны». Первоначально ее соби-рался делать Г. Болтянский. Он отобрал лучшие хрони-кальные фильмы гражданской войны, наметил в основных чертах композицию фильма и произвел разметку кино-материала по частям. Однако в дальнейшем выпуск «Исто-рии гражданской войны» был поручен Д. Вертову.

«История гражданской войны» строилась и как обзорное совсем недавнего прошлого и как призыв к современни-кам. Ее основу составляли 11, как их называл Д. Вер-тов, «картин фильма». Судя по сохранившимся сведениям и наметкам сценария, они должны были быть следующими:

Броневик : «Смерч», захва-ченный у денкинцев. «Исто-рия гражданской войны», 1921



1-я картина — «Белый террор», 2-я картина — «Подавление контрреволюционных восстаний», 3-я и 4-я картины — «Партизанское движение» и т. д.

Ни сам фильм, ни монтажные листы к нему полностью не сохранились. Однако уцелевшие фрагменты говорят о том, что Д. Вертов еще не смог органически объединить разнородные материалы. Так, «картина» «Партизанское движение» была составлена из фильмов П. Ермолова «Чехословацкий фронт» и Э. Тисса «В тылу у чехословаков». Д. Вертов не изменил прежнего монтажа этих картин и в ряде кадров лишь опустил или слегка изменил надписи. Но тем не менее в сохранившейся первой части фильма заметен поэтический поиск. В ритмичном монтаже, эмоциональной интонации надписей ощущается поэтичность будущего Вертова.

«Сквозь болезни: тиф, холеру» (следовали кадры холерных бараков, умирающих от тифа людей),

«Сквозь железнодорожную разруху» (демонстрировались кадры разрушенных железнодорожных путей и мостов),

«В огне мятежей» (показывались разрушения в Ярославле после мятежа левых эсеров),

«К победам!»

Цитируемый по надписям фильма текст этот был использован Вертовым вновь в «Ленинской кино-правде», затем почти без изменений он вошел в литературную заявку к фильму «Три песни о Ленине»¹.

Отдельные фрагменты «Истории гражданской войны» не позволяют в полной мере судить о работе Д. Вертова. Неизвестно, использовал ли он в других частях поэтическую интонацию в надписях, неизвестно вообще, как была сделана вся вторая половина фильма. Очевидно, фильм был творческой разведкой молодого художника, стремящегося найти новые выразительные средства для поэтического воплощения политических замыслов.

Вертовская «Кино-правда». «Кино-правда» явилась первым не только на советском, но и на мировом экране журналом, поставившим своей целью активное отображение действительности. «Кино-правда» заложила твердые основы поэтического направления в совет-

¹ Впоследствии к литературной заявке к фильму «Три песни о Ленине» он напишет:

«И люди — рабочие, крестьяне, красноармейцы шли
сквозь разруху,
сквозь голод,
сквозь тиф,
сквозь смерть» (Д. В е р т о в, Литературная заявка. Три песни о Ленине. — Сб. «Из истории кино. Материалы и документы», вып. 2, стр. 62).

ском киноискусстве, и поэтому ее значение (как и всего творчества Вертова) далеко выходит за пределы документального кино.

Тематика журнала была, в общем, достаточно разнообразной. В «Кино-правде» так или иначе затронуты и отображены важные политические события (процесс правых эсеров, революционные праздники и манифестации трудящихся, визиты иностранных дипломатов в СССР, конгресс Коминтерна), новости текущей трудовой жизни (открытие Каширской электростанции и сельскохозяйственной выставки, стройка автомобильного завода, работы по восстановлению бездействующих трамвайных линий, строительство новых домов), социалистические изменения в быту (отдых трудящихся на курортах и в санаториях, «октябрины», празднование Дня комсомола, открытие народных читален и библиотек, массовые занятия спортом и т. п.). Несколько сюжетов показывали помощь голодающим Поволжья. В отдельных случаях снимались события, нередко фиксировавшиеся и дореволюционной хроникой: автопробеги, открытие бегов, зимнее купание, трамвайные и авиационные катастрофы и т. п.

В основном «Кино-правда» рассказывала о жизни Москвы, ибо Госкино не имело своей сети корреспондентов-хроникеров в других городах. События, происходящие в национальных республиках, освещались лишь в единичных сюжетах. Еще более скупо были отображены новости зарубежной жизни. Этой последней во всех выпусках журнала посвящались всего три коротких сценки: отправка шелка из Ирана на Бакинскую ярмарку, национальный праздник «ураза» в Кабуле («Кино-правда», № 7) и несколько планов Парижа («Кино-правда», № 18).

Как правило, Вертов монтировал «Кино-правду» из обычных материалов, поступавших на киностудию. Очень редко режиссеру удавалось получить кадры, снятые по его непосредственному заданию и именно в задуманном им поэтическом ключе. Так, в частности, были проведены съемки отдельных сцен для двадцать первой «Ленинской кино-правды».

Первые номера «Кино-правды» включали три-четыре различных, не связанных между собой сюжета. Они смотрелись как привычная нам теперь хроника «Новости дня». Но Вертова это построение не удовлетворяло, он стремился превратить выпуски «Кино-правды» в тематические фильмы, составленные из отдельных документальных киноновелл. Именно такова, например, тринадцатая («Октябрьская») «Кино-правда», посвященная празднованию пятой годовщины Октября в Москве, семнадцатый выпуск, рассказывающий о Первой сельскохозяйственной

и кустарно-промышленной выставке СССР, двадцатый, получивший название «Пионерской кино-правды». Интересно отметить, что двадцатый номер «Кино-правды» был сделан Вертовым почти целиком на основе кинонаблюдений молодых «киноков», примкнувших к его группе «Кино-глаз».

Принцип тематического объединения хроникального материала, примененный Вертовым в последних выпусках «Кино-правды», сам по себе был далеко не нов.

Главным, подлинно революционным достижением Вертова в этот период явилось образное монтажное объединение и истолкование кадров, нередко весьма далеких друг от друга по содержанию и характеру съемки, сведение разнородных и разнообразных съемок в единую, спаянную общей идеей, художественно целостную картину жизни. Поиски Вертова во многом подготовили монтажные открытия С. Эйзенштейна.

Касаясь возможности монтажного истолкования отдельных кадров, Вертов писал:

«...Ты идешь по улице г. Чикаго сегодня, в 1923 году, но я заставляю тебя поклониться т. Володарскому, который в 1918 году идет по улице Петрограда, и он отвечает тебе на поклон».

Еще пример: Опускают в могилу гробы народных героев (снято в Астрахани, 1918), засыпают могилу (Кронштадт, 1921), салют пушек (Петроград, 1920), вечная память, снимают шапки (Москва, 1922) — такие вещи сочетаются друг с другом даже при неблагоприятном, не специально заснятом материале...»¹.

Первый из упомянутых здесь эпизодов был не более чем кинематографическим трюком, оставшимся в воображении режиссера. Но вторая монтажная фраза воплощена Вертовым в тринадцатом выпуске «Кино-правды».

Образный монтаж кинодокументов был осуществлен Дзигой Вертовым в следующем, четырнадцатом номере журнала в эпизоде, показывающем, как разные люди в разных концах страны приветствуют Ленина. Через всю сцену красной нитью проходила тема глубочайшего уважения и любви народа к своему вождю. Эти чувства объединяли разнообразный жизненный материал в единый эмоциональный образ. Вертов монтировал кинопортреты людей, кадры работающих станков, льющихся потоков стали, паровоза, мчащегося по железнодорожным путям. Рождалась сложная и яркая кинематографическая метафора. И как выражение авторской мысли через всю монтажную

¹ Д з и г а В е р т о в, Статьи. Дневники. Замыслы, М., «Искусство», 1966, стр. 54.

фразу проходили три лаконичные надписи: «Л е н и н у...
Л е н и н у... В е р и м».

Качественно иная, нежели ранее в хронике, роль слова в титрах-надписях также была существенно важным новшеством «Кино-правды». Вертов до предела ограничил собственно информационную роль надписи. Надпись являлась у него элементом кинематографического выражения и вместе с тем сгустком идейного содержания монтажной фразы. В отдельных выпусках журнала Вертов пользовался различными по шрифту и величине надписями. Надписи двигались, впечатывались в кадр, стремительно наплывали на зрителя, уходили в глубину экрана. С помощью художника А. Родченко Вертов создавал выразительные световые титры (вырезанные в листе черной бумаги), черные надписи на белом фоне, движущиеся конструкции из букв и т. д.

Надписи в «Кино-правде» исключительно богаты по интонационному смыслу, по тем приемам, с помощью которых они сочетались с изображением. В сущности говоря, они подготовили современные формы дикторского текста звуковых документальных фильмов.

С помощью надписей Вертов вел живой диалог со зрителем, приобщая его к разворачивающимся на экране событиям, превращая его из пассивного созерцателя как бы в их участника, вносил активную авторскую оценку происходящего. Он негодовал и восхищался, поддерживал и осуждал то, что происходит на экране, угадывая мысли и состояние действующих лиц.

Уже в первом выпуске «Кино-правды» в эпизоде, показывающем голод в Поволжье, на кадры изможденных, измученных детей наплывают трагические, звучащие, как стоны, титры.

После тяжелого известия о смерти Владимира Ильича Ленина группе кинематографистов была доверена съемка похорон вождя. В нее вошли операторы Э. Тиссэ, П. Ермолов, Г. Гибер, А. Лемберг, режиссеры А. Разумный, Ю. Желябужский и Дзига Вертов. «Несколько дней и ночей мы не закрывали глаз... Минута за минутой, кадр за кадром мы фиксировали проводы великого вождя»¹, — вспоминал Вертов. Фильм «Похороны Ленина» вышел на экран в феврале 1924 года. Несколько раньше, как свидетельствует Вертов², монтажер Е. Свилова сделала попытку собрать отдельные кинокадры, запечатлевшие Ленина. В результате этой работы еще при жизни Владимира Ильича, в апреле 1922 года,

¹ Сб. «Из истории кино. Материалы и документы», вып. 2, стр. 33.

² Там же.

на экраны был выпущен специальный номер журнала «Госкинокалендарь», посвященный деятельности Ленина. Документальные съемки Ленина были включены также в выпуски «Кинонедели» и в фильм Вертова «Годовщина революции».

Но наиболее ярко и впечатляюще ленинская тема прозвучала в двадцать первом и двадцать втором выпусках «Кино-правды», сделанных через год после смерти вождя. В двадцать первой «Ленинской кино-правде» было представлено большинство имевшихся документальных кадров В. И. Ленина. Уже одно это придавало фильму громадный интерес и величайшую историческую ценность. Кроме того, именно в нем открытые Дзигой Вертовым методы образного монтажа достигли наивысшей для тех лет выразительности и силы. И если тринадцатый выпуск журнала «Кино-правда» знаменовал собой рождение образной кинопублицистики, то «Ленинская кино-правда» в полной мере была выражением широты ее возможностей.

Выступление В. И. Ленина.
«Ленинская кино-правда»





Рабочий, вступивший в партию
по ленинскому призыву. «Ле-
нинская кино-правда»

Фильм (а это был именно художественно целостный полнометражный фильм) состоял из трех разделов.

Первая часть была посвящена многосторонней деятельности Ленина в послереволюционные годы, его феноменальной работоспособности. Вместе с тем это был как бы документальный обзор политической и хозяйственной жизни Республики Советов.

Вторая часть рассказывала о болезни и смерти Ленина, о его похоронах, о великом народном горе. Зрители видели скорбные лица близких Владимира Ильича, его друзей и учеников, застывших в почетном карауле, нескончаемый поток рабочих, крестьян, красноармейцев, движущийся через Колонный зал Дома Союзов.

Третья часть фильма — торжество дела Ленина. Она начиналась с титра: «Ленина нет, но сила его с нами». Далее следовали кадры народных демонстраций, кинопортреты рабочих, вступивших в партию по ленинскому призыву, эпизоды митингов в городе и деревне, проход колонны пионеров перед Мавзолеем Ленина на Красной площади. Показывались изменения в быту, явившиеся следствием воплощения ленинских идей в жизнь.

Фильм завершался кадрами стремительно мчавшегося поезда, символизировавшего путь страны к коммунизму.

«Ленинская кино-правда» захватывала широкие пласты действительности, показывала большое в малом, типиче-

ское в единичном. Фильм состоял из образных сцен, каждая из которых имела свою тему: Ленин и Красная Армия, массы — Ленину, юные ленинцы и т. д. Все вместе составляло волнующее изображение современности, выливалось в яркий, вдохновенный гимн Революции, в патетическое утверждение ленинизма. Отдельные эпизоды картины Вертов окрашивал (вирировал) в разные цвета: желтый, оранжевый, красный. Это еще больше повышало эмоциональную насыщенность кадра, сцены. Свое художественное завершение находят в «Ленинской кино-правде» и эксперименты Дзиги Вертова с надписью.

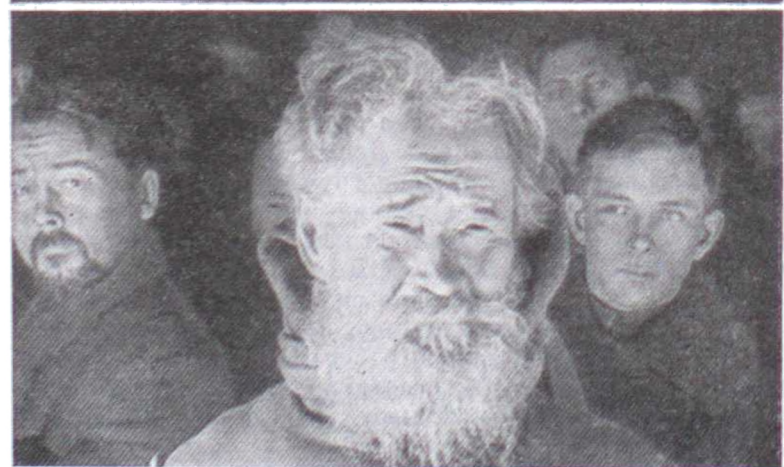
Замечательно начало фильма. В нем нет ни столь распротранившегося в последующие годы в советском документальном кино затянутого «введения в тему», ни навязчивой обрисовки «фона».

Фильм открывается кадром, в котором выходящий из ворот завода рабочий, обращаясь прямо в зрительный зал, начинает говорить. Орывочные, взволнованные надписи передают содержание его речи: «Я рабочий завода имени Ленина... Я задержал стрелявшую в нашего Ильича эсерку Каплан... Покушение произошло здесь... Раны Ленина никогда не будут забыты...». И далее, после крупного плана браунинга, из которого стреляли в Ленина, на экране — выздоравливающий Ленин на прогулке во дворе Кремля.

В эпизоде «у гроба Ленина» надпись становится как бы «равнозначной» изображению, вступает с ним в сложные контрапунктические взаимоотношения. Кадр показывает Ленина в гробу — следует надпись: «А не движется...» Снова кадр Ленина — и надпись: «А молчит...» Затем монтируется изображение проходящего мимо гроба потока людей, которое зритель внутренне читает по смыслу как слово «массы», — и надпись: «Движутся»; опять кадр скорбного людского потока — и завершающая надпись: «Молчат».

Двадцать второй выпуск «Кино-правды», названный Вертовым «В сердце крестьянина Ленин жив», был построен в форме дневника путешествия группы крестьян по стране и повествовал о том, какие изменения произошли в жизни Советского государства, как воплощаются в труде и быту людей ленинские заветы.

Последний, двадцать третий выпуск «Кино-правды» рассказывал о роли радио в культурной революции страны. Это была экспериментальная работа Вертова, предопределившая дальнейшее исследование темы «радиоглаза» в снятом им через несколько лет фильме «Симфония Донбасса».



Похороны Леммы.
«Ленинская» кино-правда»

Фильмы «Ленинская кино-правда» и «В сердце крестьянина Ленин жив» были горячо встречены советскими зрителями, поддержаны прессой и, как показало дальнейшее развитие советского документального кино, явились знаменательной вехой на его пути.

Становление художественного кино. Как мы могли убедиться, документальное кино развивалось достаточно быстро, успешно осваивая революционную действительность и делая первые плодотворные опыты образного ее отображения. Общая панорама художественного кино начала 20-х годов гораздо более противоречива, здесь сближение с жизнью идет извилистыми путями, ибо велико сопротивление рутины и навыков прошлого. Сложность процесса особенно ясно обнаружилась, когда от агиток гражданской войны кино перешло к выпуску полнометражных картин в мирных условиях стабилизирующегося производства.

Кино не обладало той огромной культурой, выработанной веками и сохраненной для нового мира, какой была культура русской литературы, живописи, театра. Оно еще не вошло в семью высоких искусств. В дореволюционные годы, создав несколько значительных и серьезных картин, кино по общему своему уровню стояло где-то рядом с второсортным провинциальным театром, сабуровским фарсом и околослитературными опусами Арцыбашева и Вербицкой.

У молодого советского кинематографа не было той собственной прочной традиции, на которую литература и театр всегда опирались даже в тех случаях, когда молодые и горячие ниспровергатели прокламировали отказ от всех накопленных традиций. Аналогии между мастерами старшего поколения в кино и режиссурой Художественного театра, с одной стороны, и ранними кинематографическими поисками и «левым фронтом» в театре, с другой, — неточны хотя бы уже потому, что речь идет о разных стадиях развития «старших» искусств и кинематографа. Это необходимо помнить.

Кино только становилось самостоятельным. Оно самоопределялось, перерабатывая опыт других искусств, отказываясь от собственного дурного наследия. Поэтому особенно дорог и важен был каждый шаг к действительности, каждый прорыв устойчивой кинематографической рутины. Ростки нового пробивались с трудом, и все же их можно заметить в некоторых ранних картинах, даже и выпущенных частнопредпринимательской кинематографией. Вернемся же в первые послереволюционные годы.

Маяковский в кино. В эти годы в кино начинает работать В. Маяковский (о его сценарных опытах подробно сказано в главе о кинодраматургии). Фирма «Нептун» заказала поэту несколько сценариев и использовала его как актера, исходя из чисто рекламных соображений, но художественное значение работ поэта в кино бесспорно. Повесть Э. Амигиса «Учительница рабочих» легла в основу фильма «Барышня и хулиган», действие которого было перенесено в Россию. Это была несколько сентиментальная история любви молодого рабочего к учительнице вечерней школы. Роль рабочего («хулигана») играл сам Маяковский, роль учительницы — хорошая актриса А. Ребикова. Ставил и снимал фильм опытный оператор Е. Славинский.

Маяковский играл без грима, легко и непринужденно двигался в кадре, его пластика была выразительна. После выхода фильма в прессе говорилось, что Маяковский «произвел очень хорошее впечатление и обещает быть хорошим характерным киноактером», а А. Ребикова отмечала, что у него был «настоящий сценический серьез, настоящие живые человеческие глаза».

«Барышня и хулиган».
Кадр из фильма





«Барышня и хулиган». В. Маяковский в роли хулигана

Безвозвратно утерян второй фильм, поставленный по сценарию Маяковского и с его участием в главной роли, — «Не для денег родившийся» (вольное переложение «Мартина Идена»). Нам известны только либретто и отзыв о картине, написанный, по-видимому, самим поэтом: «К сожалению, огромный и сильный Иден испорчен плаксивым концом. В своем киноромане «Не для денег родившийся» Маяковский дает Ивана Нова, это тот же Иден, только сумевший не быть сломленным под тяжестью хлынувшего золота»¹.

«Вольное переложение» Маяковским романа Джека Лондона нескрываяемо тенденциозно. Видимо, фальшивый, сентиментальный конец «Барышни и хулигана» послужил для поэта уроком. Иван Нов не уходил из жизни, подобно герою Джека Лондона. Он лишь инсценировал самоубийство, сжигая одетый в костюм скелет, и вновь возвращался в среду рабочих.

К этому фильму, как и к первому, Маяковский отнесся сугубо критически. Но замысел экранизации романа Джека Лондона «в понимании Маяковского» (так значилось в титрах), с переносом действия в Россию, в среду футуристов, вождем которых был поэт из рабочих, уже свидетельствовал о более тесном сближении сценарных и актерских опытов поэта с основным направлением его творчества. Следующий свой оригинальный сценарий — «Закованная фильмой», — поставленный в фирме «Нептун», сам Маяковский считал «стоявшим в ряду с нашей литературной новаторской работой»² и в 1926 году переработал его в сценарий «Сердце кино».

Как и предыдущая картина, «Закованная фильмой» не сохранилась. Представление о ней можно составить по либретто, записанному со слов Л. Брик. Она играла в картине фантастическую роль героини экрана — балерину, которая по зову влюбленного в нее художника (Маяковского) сходит с белого полотна в жизнь, но, «закованная фильмой», в конце возвращается на экран.

Сценарием «Закованная фильмой» Маяковский атаковал мещанство, обывательские представления о счастье. Не случайно фильм открывался своеобразным эпиграфом — сердца людей начинали просвечивать на экране, и зритель видел их содержимое: шляпки, ожерелья, булавки, карты, бутылки, монеты.

Смешение реального и экранного мира было для Маяковского не только средством гротескного воплощения замыс-

¹ В. Маяковский, Театр и кино, т. 2, М., «Искусство», 1954, стр. 465.

² Там же, стр. 431.

ла, но смелым и важным кинематографическим экспериментом. В «Закованной фильмой» сделана попытка материализации поэтических метафор на экране.

Она не удалась, осуществившись лишь позднее, благодаря открытиям Эйзенштейна. Однако не следует забывать, что сами эти открытия были предварены и поэтическим творчеством Маяковского, оказавшим на Эйзенштейна большое влияние.

Таким образом, фильмы, поставленные по сценариям Маяковского, имеют не только историко-литературное, но и историко-кинематографическое значение. Картины «Барышня и хулиган» и «Не для денег родившийся» отличались от обычной продукции частных фирм демократической направленностью. Что же касается «Закованной фильмой», то это был серьезный опыт в познании языка кино.

Соприкоснувшись с кино, Маяковский пришел к выводу, что «перед кинематографом, помимо художественных, стоят колоссальные просветительные задачи...»¹. Это была главная мысль всех, кто верил в кино и подготавливал будущий расцвет молодого искусства. Она вдохновляла деятельность руководителей первых советских киноорганизаций, сумевших использовать даже частный кинематограф для создания художественно ценных произведений. Родилась система «договоров», которые заключались между кинокомитетами и частными фирмами на постановку одной картины или целой серии. «Право общего руководства постановкой остается за Кинокомитетом, — говорилось в одном из таких договоров, — причем «фирма» назначает режиссеров, художников и исполнителей главных ролей сценария лишь по утверждению этих лиц Кинокомитетом»².

Экранизация классики. Наркомпрос и киноотдел, «желая приблизить к широким демократическим массам творчество Тургенева посредством огромных и далеко еще не использованных средств кинематографа»³, объявили в августе 1918 года сценарный «Тургеневский конкурс» — к 100-летию со дня рождения великого русского писателя. По договору киноотдела с фирмой «И. Ермольев» были выпущены картины «Герасим и Муму» (режиссер

¹ Из выступления на заседании киноотдела в Наркомпросе РСФСР 5 декабря 1918 г. Госфильмофонд, архив В. Вишневского, т. 2, стр. 400.

² Договор Кинокомитета с фирмой «И. Ермольев» на постановку кинокартины «Савва» (ВГИК, Кабинет истории советского кино. Рукописный фонд, д. 16719).

³ «Киногазета», М., 1918, № 34.

Ч. Сабинский), «Пунин и Бабурия» и «Три портрета» (обе в постановке А. Ивановского). Сохранившийся небольшой фрагмент фильма «Пунин и Бабурия» позволяет считать, что экранизация рассказа Тургенева была сделана в традициях русского актерского кинематографа, с тщательным воспроизведением обстановки действия, без больших отступлений от литературного источника.

Революционное время формировало у массового зрителя совершенно новое отношение к классике. Рабочие, крестьяне, красноармейцы находили здесь материал для раздумий о прошлом, на борьбу с которым их подняла революция. Даже скромный детский фильм «Герасим и Муму» чем-то отвечал их запросам. Горестная судьба немого крестьянина-богатыря Герасима по-своему убеждала зрителя в высшей справедливости революционного переворота.

Вот как очевидец, один из петроградских киноработников — М. Крессин, описывает сеанс, организованный для рабочего зрителя: «Первый сеанс происходил за Нарвскими воротами в существовавшем тогда огромном деревянном кинотеатре «Колизее». На экране — картина «Руслан и Людмила». Лектор говорит о Пушкине, о декабристах, о Николае I и о Николае последнем, об Октябре»¹.

Если старая дореволюционная лента «Руслан и Людмила» позволила находчивому оратору прямо перейти к событиям дня, то, по-видимому, киноинсценировки рассказов Тургенева могли помочь лекторам, обычно выступавшим перед сеансами, в гораздо большей степени.

В 1920 году был выпущен фильм «Сорока-воровка» по повести Герцена в постановке режиссера А. Санина (совместное производство ВФКО и «Русь») с участием в главной роли талантливой артистки О. Гзовской. С большой силой прозвучала для новых зрителей трагическая история русской женщины, талантливой крепостной актрисы.

Даже сказки Андерсена «Девочка со спичками» и «Новое платье короля», экранизированные Ю. Желябужским (ВФКО и «Русь») в 1919 году, обрели в восприятии зрителей острый социальный смысл.

Было задумано переложить для кинематографа несколько романов Горького. Недостаток средств и производственные трудности, как это часто случалось в то время, ограничили первоначальный замысел. В 1919 году были

¹ Газ. «Кино», 1932, 6 ноября, стр. 4.

поставлены фильмы «Трое» (ВФКО и «Нептун», режиссер М. Нароков) и «Мать». Последняя картина, созданная уже без участия частного кинематографа, целиком силами Московского кинокомитета, явилась началом серьезной разработки горьковской темы в советском кино. Фильм «Трое» из-за отсутствия пленки после единственного просмотра в сентябре 1919 года был законсервирован и вышел на экраны лишь в 1922 году. Ныне фильм утрачен. Зато сохранившаяся, за исключением нескольких сцен, картина «Мать» дает представление о характере первых инсценировок Горького. Сценаристка М. Ступина и молодой режиссер А. Разумный создали, по существу, не экранизацию, а только киноиллюстрацию к роману. Довольно удачно отобрав важнейшие эпизоды, они соединяли сцены надписями, попытались сохранить, хотя бы частично, многоплановую структуру произведения, для чего прибегали к несложному, но доходчивому приему воспоминаний. Сцены, снятые «из затемнения» и уходящие «в затемнение», повествуют о безрадостном прошлом Ниловны. По актерскому исполнению фильм «Мать» очень неровен.

«Мать». Н. Берсенев в роли Павла



Актриса Д. Сычева провела роль Ниловны на одной безрадостной ноте, она не сумела раскрыть перелом, совершившийся в душе матери. Зато талантливый артист Первой студии Художественного театра И. Берсенев наметил, хотя и пунктирно, линию развития образа Павла Власова — от рабочего паренька с щегольскими усиками, лихо растягивающего меха гармоники, от задорного Пашки, бросающего с балкона театра листовки, к зрелому революционеру Павлу Власову, произносящему свою знаменитую речь на суде.

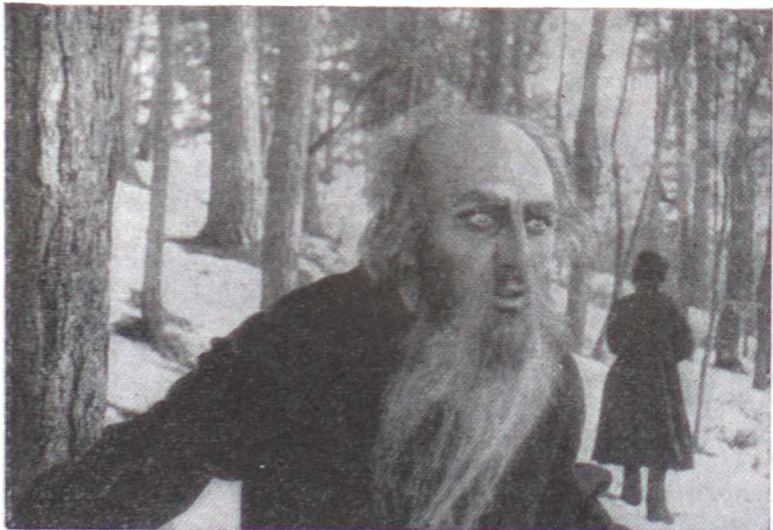
Тщательное воспроизведение художником В. Егоровым деталей быта и обстановки усиливали достоверность фильма, снятого оператором А. Левицким в спокойной манере, преимущественно средними планами, правда, из-за отсутствия должного освещения они были немного темноваты.

При всех своих скромных художественных достоинствах картина «Мать» важна как первая добросовестная попытка перенести на экран революционное горьковское слово. Этим фильм резко отличался от крайне неудачных дореволюционных экранизаций Горького.

Наиболее значительные экранизации классических литературных произведений тех лет — «Отец Сергей» и «Поликушка».

Фильм «Отец Сергей», начатый постановкой еще летом 1917 года, был закончен уже после Октябрьской революции и вышел на экран в мае 1918 года. Необычно большой срок работы над фильмом свидетельствовал о серьезности замыслов режиссера Я. Протазанова.

История князя Касатского — отца Сергея (И. Мозжухин), его мучительных поисков правды и чистоты была перенесена на экран сценаристом А. Волковым и режиссером с редкой для той поры глубиной и точностью. Юность Касатского в кадетском корпусе, его необыкновенная любовь к царю, увлечение Мэри Коротковой и трагический разрыв со светом после того, как он узнает о связи своей невесты с Николаем I, — эти сцены составляют как бы пролог фильма. Они еще достаточно иллюстративны, композиционно невыразительны. Пространство кадра загромождено бутафорией — исключением является великолепная сцена придворного бала с участием сотен статистов, решенная режиссером и снятая операторами Н. Рудаковым и Ф. Бургасовым масштабно и эффектно. Но в трактовке основного социального и психологического конфликта фильм поднимается до большой художественной высоты. Протазанов подчеркивает антиклерикальную направленность замысла Л. Н. Толстого, порой приходит к самостоятельным кинематографическим



**«Отец Сергей». И. Мозжухин
в заглавной роли**

решениям, соответствующим духу литературного оригинала. В сцене пострижения фигура Касатского, охваченного религиозным экстазом, противопоставлена суетливому иерею, который совершает обряд с привычной, бытовой расторопностью. Режиссеру требуется всего два-три кадра, чтобы точно по Толстому вылепить фигуру купца в шубе, который с наглыми, хозяйскими ухватками гонит от отца Сергея богомольцев.

Исполнение И. Мозжухиным роли отца Сергея — крупнейшее достижение актера. В первых сценах он еще

**«Поликушка». И. Москвин
в роли Поликушки**



несколько традиционно и внешне играет блестящего офицера, картинно опираясь на саблю, щеголяя подчеркнутой выправкой. Но с момента, когда высокий черный клобук покрывает голову Касатского, не только рисунок образа, но и стиль исполнения резко меняется. Скупая манера игры Мозжухина особенно выразительна на крупных планах.

Сыграв отца Сергея, Мозжухин имел право написать: «У кино нет языка, но есть лицо — настоящее дорогое зеркало души»¹.

В фильме «Отец Сергей» при всех его несомненных художественных достоинствах повесть Толстого получила либерально-буржуазную трактовку, что сказалось в ограниченном толковании коренных пороков старого строя как «отдельных недостатков» царизма и буржуазного общества. Однако могучая сила толстовского реализма нашла выражение в лучших эпизодах картины.

Фильм «Поликушка», в отличие от «Отца Сергея», фильма режиссерски яркого для тех лет, — был целиком актерским. Вернее, фильмом одного актера — И. Москвина, хотя вместе с ним снимались такие мастера сцены, как В. Пашенная и В. Массалитинова.

Постановщик картины, талантливый театральный ре-

¹ Цит. по кн.: В. Р. Гардин, Воспоминания, т. I, М., Госкиноиздат, 1949, стр. 152.

жиссер А. Санин, кинорежиссером оказался весьма слабым.

В. Гардин справедливо писал, что его «Девьи горы» поражали в 1918 году безвкусной мистикой, а «Поликушка» попал в первые ряды картин «благодаря виртуозной игре Ивана Михайловича Москвина»¹.

Правда, надо отметить, что «Поликушка» создавался в очень трудных условиях гражданской войны и экономической разрухи. Но все же этим можно объяснить только бедность интерьера да тусклую фотографию, так как фильм снимался на бракованной завуалированной пленке.

На съемочной площадке режиссер плохо работал с актерами. Москвин с его огромным даром и смелой самостоятельностью здесь был исключением. Когда на экране не было Москвина, фильм становился похожим на примитивные инсценировки самых ранних лет русского кино. Но с появлением Поликушки — Москвина экран оживал. Образ крепостного Поликея, «совестливого холопа», нечистого на руку, но однажды решившего лучше умереть, чем быть заподозренным в воровстве, Москвин сыграл мастерски.

Рассказ о прошлом Поликушки возникал на экране в статичных кадрах, где актеру, по сути, нечего было играть. Вслед за надписью, извещавшей зрителя о том, что Поликей при конюшне «убирал жеребцов», следовало изображение: Поликушка, стоя между двумя лошадьми, ласково поглаживает их морды. Но лицо Поликея — Москвина с выражением какой-то виноватой озабоченности неожиданно расцветало добродушной улыбкой, и сам по себе неподвижный, бездейственный кадр уже не казался статичным.

Москвину приходилось иллюстрировать отдельные, драматургически не связанные сценки, вроде: «Поликушка-коновал» или «Поликушка в кабаке». Но большой художник сумел превратить эти эпизоды-иллюстрации в законченные кинематографические миниатюры. С комичной серьезностью Поликей — Москвин врачевал заморенную крестьянскую лошадедку; добродушен и залихватски весел был он пьяненький, готовый обнять весь мир, но вынужденный довольствоваться обществом мрачного кабатчика.

Москвин показывал Поликушку суетливым, с массой ненужных как будто жестов. Но прав был Н. Иезуитов, который писал, что «некоторые критики приняли за театральность резкость и суетливость движений Москвина, которые составляют характеристику образа Поликея —

¹ Цит. по кн.: В. Р. Гардин, Воспоминания, т. I, стр. 150.

суетливого человека»¹. С развитием действия, когда Поликушку охватывает все большее волнение, необходимость этой лихорадки бессмысленных движений становится все более оправданной. Поликушка пытается пересчитать оброчные деньги, полученные от садовника в городе, однако волнение мешает ему... Он поминутно трогает шапку, куда запрятал конверт с деньгами, но разве можно считать «лишним» этот жест, хотя он и повторяется из кадра в кадр?

По пути домой Поликушка засыпает, и злополучный конверт вываливается на дорогу. Сцена пробуждения и поисков денег до сих пор остается образцом актерского искусства в кино. Лихорадка движений достигает здесь необыкновенной выразительной силы. Проскочившая сквозь дыру в подкладке растопыренная пятерня застывает на экране символом предельного отчаяния... Потом наезд на крупный план и крик Поликушки, крик, взорвавший немоту экрана.

Немецкий критик Артур Голичер писал в берлинском журнале «Красная новь»: «Человек кричит в кино! Человек! В кино!.. Крик Поликушки, словно иерихонская труба, разрушит китайскую стену лжи и лицемерия, которой капитализм ограждает от действительной жизни народ в деморализующих галлюцинациях кино»².

На этом крике кончается лихорадка движений Поликушки. Жесты Поликея — Москвина становятся скупыми и точными: заслонить рукой притворную зевоту (когда жена спросила, благополучно ли привез деньги); быстро отвязать веревку от люльки; перекрестить детей перед выходом в сени; еще раз, вытянув шею, посмотреть из-за дверей на семью; по-крестьянски заботливо ощупать чердачную балку и навязать на ней петлю; раздеться, снять крест. В оставшиеся мгновения жизни Поликушка совершает лишь самое главное, самое необходимое. Жесты отобраны Москвиным из сотен возможных других. Правда, Поликушка совершает один «ненужный» жест. Перед тем как сунуть голову в петлю, он снова берет шапку и еще раз выворачивает подкладку — конверта по-прежнему нет. «Ненужный» жест — замечательный по простоте и выразительности!

Когда перечитываешь толстовскую повесть, неожиданно наталкиваешься на фразу: «Шапка его, вывернутая, лежала тут же». Нашел ли Москвин свой жест в этой фразе или самостоятельно пришел к нему — в любом

¹ Н. И в у н о в, Актеры МХАТ в кино, М., Госкиноиздат, 1938, стр. 19.

² Цит. по кн.: М. А л е й н и к о в, Пути советского кино и МХАТ, М., Госкиноиздат, 1947, стр. 69.

случае он является примером проникновения в самую суть литературного образа.

«Поликушка» завоевал для отечественного кинематографа зарубежные экраны. В Америке на традиционном конкурсе «Поликушка» вошел в число десяти лучших фильмов года.

Как и другие экранизации классических произведений, фильм «Поликушка» решал важную задачу искусства, о которой говорил Александр Блок: «Воспользовавшись историческими обобщениями нашего времени, нужно как бы совершить при свете их обратный путь...»¹.

Старые песни на новые слова. В 1922 году на кинофабриках Москвы и Ленинграда было сделано шесть полнометражных картин, в 1923-м — десять, а в 1924-м — уже более тридцати (включая шесть серий цикла «Из искры пламя», а также картины, снятые в Ростове-на-Дону, Саратове и Сибири).

Если окинуть взглядом эти фильмы, предстанет достаточно широкий круг тематики, сюжетов и жанров: здесь и картины, где сделаны попытки как-то осмыслить революцию, и исторические ленты, воскрешающие события освободительной борьбы (пользуясь сегодняшней терминологией — «историко-революционные»), и цикл фильмов, трактующих современные моральные вопросы, и комедии, и первые детективы.

Однако это видимое разнообразие весьма обманчиво. Самым несходным фильмам свойственна одна общая черта: современная тема только названа в них, а действие строится по всем законам дореволюционного коммерческого кино.

В качестве типического примера можно привести одну из первых полнометражных картин советского производства «Скорбь бесконечная» (1922), поставленную силами 1-го петроградского коллектива артистов экрана и фабрики Севзапкино. Режиссер фильма А. Пантелеев в предреволюционные годы сделал более десяти довольно средних картин. Он принадлежал к числу тех старых кинематографистов, которые стремились добросовестно сотрудничать с Советской властью с первых послеоктябрьских дней, поставив агитфильм «Уплотнение», а потом еще несколько картин. Сценарий «Скорби бесконечной» написал А. Зарин, один из первых советских сценаристов.

Фильм не сохранился, но весьма подробные описания и сценарий дают представление о крайне эклектичной его

¹ Журн. «Искусство кино», 1936, № 9, стр. 52.

природе. Поводом для фильма явились реальные события — голод в Поволжье. В «Скорби бесконечной» заметны приемы агиток с их наглядным иллюстрированием тезисов и лозунгов дня (изображение голодающих деревень, сцена отправления продотряда и т. д.). Режиссер нагнетал ужасы, показывал мертвецов, безумных от голода крестьян, собирающих дохлых собак, вереницы нищих на дорогах, включал в инсценировку для вящей убедительности кадры кинохроники. А параллельно развертывал душещипательную семейную драму молодого ученого Коренева, который, отправив в Самарскую губернию жену и малолетнего сына, сам развлекался карточной игрой в столице. Потеряв семью, погибшую от голода, пережив тяжелый душевный кризис, он отправлялся с продотрядом в Поволжье. В. Максимов, известный дореволюционный «король экрана», играл Коренева традиционным героем-неврастеником.

В другой картине А. Пантелеева — «Нет счастья на земле» (1923) — в обличье современной драмы воскресал традиционный кинематографический сюжет роковой измены. Отдельные кабинеты ресторана, элегантные яхты и бешено мчащиеся автомобили — вся эта «шикарная» среда фильма ничего общего с реальностью не имела (действие происходило в голодном Петрограде 1922 года). Реальность обозначалась лишь новым социальным положением персонажей: благородная, но сбившаяся с пути дама оказы-



«Нет счастья на земле».
Кадр из фильма

валась сотрудницей советского учреждения; ее муж, который раньше именовался бы бедным чиновником, сейчас фигурировал в качестве скромного совслужащего, а в роли обольстителя выступал уже не знатный барон или фабрикант, а делец, приехавший из Америки. Столь же условной была связь с современностью и во множестве других фильмов.

Душераздирающая история покинутой крестьянской девушки в картине «Доля ты русская, долюшка женская» (1920) режиссера В. Светлова; любовь шахтера к дочке директора шахты в картине «В вихре революции» (1922) режиссера А. Чаргонина по сценарию П. Воеводина; любовные и кровавые интриги при дворе Николая II в фильме «Камергер его величества» (1924) режиссера М. Доронина по сценарию Л. Никулина — все эти сюжеты вне зависимости от места, времени и обстоятельств их действия воплощались, по сути дела, одинаково, со всем набором старых штампов.

В фильмах, непосредственно откликающихся на события дня, зло кинематографической рутины сказывалось весьма отчетливо.

Характерен в этом отношении цикл фильмов о нэпе. Действительная сложность общественных процессов, буржуазные влияния, шумные уголовные «дела» растратчиков, оживление мещанства и, с другой стороны, неправильное восприятие нэпа многими представителями революционной интеллигенции — все это вызвало к жизни роман «Вор» Л. Леонова, пьесы «Воздушный пирог» и «Конец Криворыльска» Б. Ромашова, «Мандат» Н. Эрзмана, «Луна слева» В. Билль-Белоцерковского и другие произведения, где с большей или меньшей глубиной, но правдиво было изображено время.

Кинематограф берет лишь один поворот темы — моральное разложение советского работника (например, фильм «В угаре нэпа» режиссера Б. Светозарова, 1924) — и опять-таки попадает на накатанные рельсы авантюрно-мелодраматического сюжета, где действуют морально неустойчивый герой и соблазнительница-вамп. Дело здесь не просто в индивидуальных просчетах кинематографистов, а в общем уровне и профессиональных навыках экрана.

Те же штампы быстро проникали и обосновывались в кинодетektивах, в комедии, в приключенческих лентах на материале гражданской войны. «Красные дьяволята» И. Перестигани — замечательная картина (речь о ней пойдет в разделе, посвященном кинематографии Советской Грузии) — вызвала много подражаний, к сожалению, не сохранивших привлекательность и свежесть оригинала.

«В угаре века». Кадр из фильма



Сумбурные, громоздкие, неправдоподобные сюжеты в фильмах «Борьба за ультиматум» (1923) Д. Бассалыго, «Банда батьки Кныша» (1924) режиссера А. Разумного и другие в основе своей имели схему старого детектива. Только вместо шпионов и злодеев-министров здесь подвизались диверсанты-белогвардейцы и бандиты, переодетые командирами Красной Армии.

Режиссура картин на современную тему была крайне слаба. Всюду — бутафорские павильоны и натура, похожая на плохо расписанные задники, загроможденные, «слепые», по выражению Л. Кулешова, кадры, ясно видный актерский грим: густые тени под глазами у героев, намалеванные брови и губки сердечком у героинь, ассортимент исполнительских штампов и условных «знаков чувств».

Художественный и профессиональный уровень этих фильмов, составлявших основной поток кинорепертуара, ниже уровня средних фильмов 1914—1917 годов. Это, по сути дела, эпигонское кино, лишившееся и таких существенных для своего времени режиссерских достижений, какими были отмечены лучшие дореволюционные картины Е. Бауэра и Я. Протазанова, и того актерского мастерства, которым владели И. Мозжухин, Н. Лисенко и другие звезды русского кинематографа.

Оставаясь без подпорок старых сюжетов, схем и проверенных штампов, кинематограф в своем обращении к современности и революционной истории зачастую оказывался беспомощным. Средства образного постижения новой действительности еще не были открыты и найдены. Их пока заменяло вялое иллюстрирование политических идей и тезисов, лишившееся боевого пафоса агиток и не приобретшее силы художественного анализа. Шесть серий (общей длиной 9200 м) фильма Д. Бассалыго «Из искры пламя» (1924), воскрешавшего историю революционного движения рабочих-текстильщиков, картина «Красные партизаны» В. Висковского (1924), рисовавшая борьбу с колчаковщиной, и другие фильмы могут служить тому примером. На экране — в сибирских лесах, в цехах заводов, на митингах, в окопах, в селах, полыхавших унылым огнем, — металась, шла колоннами, слушала речи вожakov огромная безликая толпа — массовка.

Более профессионально умелым, но не менее скучным был второй фильм В. Висковского «Девятое января» (1925), поставленный по сценарию крупного историка П. Щеголева.

Сохранившиеся документы съемочного периода показывают, как крепко, добротнo, широко поставлено было дело у режиссера В. Висковского, в прошлом постановщика фильмов «золотой серии». Сцена на заводском дворе снята была действительно у входа на завод «Красный треугольник» в Ленинграде. Натуру снимали на Дворцовой площади, у Казанского собора, у Адмиралтейства. В массовках участвовало 367 актеров, 2500 человек так называемой «экстра-массовки» и 340 человек — войска. Ежедневные сводки по производимым съемкам рассказывают нам о превосходной дисциплине и четкой организации.

Но тщательность и размах постановки не возместили отсутствия художественного образа исторической эпохи, хотя отдельные эпизоды и сцены (например, расстрел у Зимнего дворца) были выразительны.

Так при переходе русского кино к налаженному советскому производству, когда уже надо было выпускать десятки полнометражных картин, старое, заштамповавшееся кинематографическое ремесло и беспомощное, вялое иллюстрирование мешали подняться на решение новых задач революционного искусства.

Первые удачи. И все же новое сначала еще очень робко, соседствуя и переплетаясь со старым, возникало на экране. По художественному уровню фильм «Чудотворец» (1922) А. Пантелеева по сценарию А. Зарина еще целиком

в кругу современных ему фильмов. Картина выглядит спектаклем, разыгранным в плохих павильонах и на натуре.

Театральность на экране тех лет была не просто недостатком, а свидетельством скованности зрения художника, который воспроизводит жизнь не непосредственно, а как бы косвенно, согласно знакомым сценическим построениям. Рамка кадра резко отделяла экран от действительности. Эта общая беда почти всех ранних советских кинокартин сказалась и в «Чудотворце».

Действие фильма происходило во времена Николая I, начинаясь в деревне обычными пейзажными сценами в духе агитфильма «На мужицкой земле» Б. Чайковского. Здесь резвились у реки сильно загримированные девушки в сарафанах, а парни плясали русскую под балалайку. Столь же условными были фарсовые эпизоды в помещичьем доме, где озорник и весельчак крепостной Еремей Мизгирь издевался над злобной барыней и ее уродливой приживалкой.

Но когда начинал разворачиваться основной комедийный сюжет, фильм обретал и живость, и веселье, и определенную оригинальность. Сюжет этот был построен на остроумном анекдоте. Стоя на часах у иконы Казанской божьей матери, солдат Мизгирь выкидывает самую лучшую свою шутку: он разбивает штыком стекло, вынимает из оклада богородицы большой бриллиант, а потом уверяет, что милосердная владычица явилась ему ночью, сошла с иконы живая и подарила камень на выкуп невесты.

По городу мгновенно разносится весть о «чуде». Перед военными властями, перед святейшим синодом встает дилемма: то ли наказать дерзкого богохульника, то ли признать явление пресвятой девы.

Вся история «чуда» была показана интересно. Беглые, но точные зарисовки столицы: уличная торговка, которая в придачу к пирожкам сообщает покупателям неслыханную новость; уродливые кавалеры в великосветских гостиных, нашептывающие о «чуде» жеманным барышням; испуганный и разъяренный пьяный фельдфебель; выше — покой великого князя, царский дворец и, наконец, сам император с императрицей и наследником-цесаревичем — этот «срез» города, охваченного слухами, сделан с юмором и зло.

Здесь сознательно применен параллельный монтаж действия, знакомый еще дореволюционному кино, но в первые советские годы на экране редкий. Распространение вести о «чуде» монтировалось со сценами, где военное начальство пробирало беднягу Мизгирия за его еретическую

выходку, и этот контраст тоже создавал яркий в комедийный эффект.

Некоторые кадры были выразительны и сами по себе, например, толстые, величественные иеромонахи в ризах и черных клобуках, с важным видом засевшие вокруг стола, покрытого торжественной парчовой скатертью: святейший синод обсуждает дело Мизгиря.

Актёр П. Кириллов, выпускник Петроградской школы экранного искусства, сыграл Мизгиря весело. Особенно удалась ему сцена караула у иконы. Пусть артист и не смог полностью преодолеть господствовавшей в раннем кинематографе театральности: его грим был грубоватым, мимика подчеркнутой, жесты порой нарочитыми. Но все же в игре Кириллова уже было меньше режущих глаз экранных штампов, и озорная, лукавая усмешка освещала симпатичное лицо героя.

В историю кино вошло свидетельство Н. К. Крупской, что В. И. Ленину понравился фильм «Чудотворец».

Антирелигиозной теме была посвящена еще одна из ранних картин, на сей раз построенная на бытовом современном материале, — «Комбриг Иванов» (1922) режиссера А. Разумного по сценарию Волеро (коллективный псевдоним).

Это была экранизация очень слабого стихотворения «Коммунар о комбриге Иванове» Г. Лелевича. Манерное слово «коммунар» никак не соответствовало содержанию стихотворения о командире бригады, влюбившемся в провинциальную поповну и сумевшем перебороть отсталость невесты, убедив ее не венчаться в церкви, а расписаться в городском Совете. При экранизации «Коммунара» превратилась в простого «Комбрига Иванова». Это был чрезвычайно наивный фильм, авторы которого честно стремились передать некоторые черты нового советского быта.

Стилистически картина продолжала линию агиток. Стихотворные надписи сопровождались рисунками — попытка как-то разнообразить «внешний вид» фильма в соответствии с его комедийным жанром. Режиссура фильма была очень неровной. Отдельные сцены, например красноармейские учения, антирелигиозная лекция комбрига, эпизод в доме попа, где поповна Олимпиада с увлечением читает уже не «Ключи счастья» и не Чарскую, а «Азбуку коммунизма», сняты неплохо. Представляли интерес жанровые сценки деревенской улицы с народом.

Но если анекдот, положенный в основу «Чудотворца», позволял правдиво показать лицемерие и ханжество церковников, то анекдот, рассказанный Г. Лелевичем,

этим достоинством не обладал. История поповны, полюбившей красного командира, имела в общем мало антирелигиозного смысла.

Вскоре советское кино добилось успеха, его принес фильм «Дворец и крепость», поставленный режиссером А. Ивановским (1923).

В основу сценария «Дворец и крепость» были положены открытия и находки историков, получивших доступ к рассекреченным после революции архивам III отделения. Уже первоначальное изучение архивов дало возможность разгадать многое из того, что долгое время приводило в недоумение дореволюционных исследователей. Петроградская фабрика Севзапкино замыслила серию картин об узниках царских крепостей — Петропавловской и Шлиссельбургской. Было представлено много заявок на сценарии, но осуществилась постановка лишь одного фильма, рассказавшего о тайне Алексеевского рavelина, самого мрачного каземата Петропавловской крепости.

Сценарий «Дворец и крепость» написали писательница О. Форш и историк П. Щеголев, восстановивший биографию заключенного, который двадцать лет просидел в Алексеевском рavelине, — поручика Михаила Бейдемана. По тем же материалам О. Форш написала свой роман «Одеты камнем», а П. Щеголев — повесть «Таинственный узник». Но между романом О. Форш, одним из интересных произведений ранней советской художественной прозы, и фильмом существовала та же разница, что и между тогдашним кинематографом и литературой.

В картине почти отсутствовали фактические ошибки. Тщательно загримированные актеры старались быть похожими на своих исторических прототипов — Николая I, графа Муравьева, Дмитрия Каракозова, революционера Нечаева и многих-многих других, среди которых был также и Герцен. Добросовестно сделанный фильм имел два ключа, две разные темы.

Одна — это противопоставление роскоши жизни правящих кругов («дворец») и ужасающих бедствий борцов-революционеров («крепость»). Противопоставления такого рода были характерны для промежуточной стадии между старым кино и новым советским кинематографом, для раннего этапа освоения социальной проблематики. Это — «все еще построения нескрещивающегося параллелизма типа: «здесь и там», «прежде и теперь» ... совершенно в духе плакатов того времени»¹, — писал

¹ С. М. Эйзенштейн, Избранные статьи, М., «Искусство», 1956, стр. 201.



«Дворец и крепость». Е. Хмельская в роли Веры, Е. Воронихин в роли Бейдемана



«Дворец и крепость». Е. Воронихин в роли Бейдемана, П. Андреевский в роли коменданта Петропавловской крепости

Эйзенштейн. Такой подход к историческому конфликту, характерный для ранней агитки, вызывал нагромождение пышности и богатства во «дворце», ужасов и мрака — в «крепости», введением параллельного монтажа — крупным планом ножки балерины на пуантах и в следующем кадре ноги революционера в кандалах. При всей прямолинейности подобных сопоставлений это было для кино новым, прогрессивным.

Другой движущей силой фильма была все та же традиционная любовная история: любовь юного поручика

Бейдемана к дочери помещика Вере, сватовство богатого князя, двадцатилетняя разлука и, наконец, встреча преданной Веры с умалишенным стариком, который умирает, падая к ее ногам. Сюжетные штампы дополнились и актерскими; исполнение было целиком на уровне самой ординарной кинематографической продукции тех лет, хотя снимались у Ивановского такие крупные театральные артисты, как Ю. Корвин-Круковский (помещик Лагутин), К. Яковлев (граф Муравьев) и другие. Центральную роль Михаила Бейдемана играл Е. Боронихин, весьма темпераментный артист, склонный к мелодраме. Пластическое решение фильма было лучше. Художник В. Щуко и операторы И. Фролов и В. Гласс воссоздали на экране весьма достоверно, а местами даже образно атмосферу Петербурга — гранитной столицы Российской империи. Режиссер и операторы применяли и такой новаторский прием, как живописный лейтмотив: кадры Петропавловской крепости, снятой из-за Невы, с Дворцовой набережной, и часового, вышагивающего по парапету у реки, повторялись несколько раз, возникая как символ тупой и бесчеловечной царской власти. Режиссер использовал эффект тени — как бы отраженного изображения героя, — впервые найденный Протазановым в «Пиковой даме», и некоторые другие кинематографические приемы, знакомые русскому дореволюционному экрану, но забытые в годы гражданской войны. Тщательность, серьезность в подходе к историческому материалу выделяли картину «Дворец и крепость» из общей кинематографической продукции начала 20-х годов.

Дашь советский боевик! Вся сложность утверждения нового и отчаянное сопротивление старых кинематографических навыков особенно отчетливо просматриваются в творчестве крупнейшего русского кинорежиссера Я. А. Протазанова, хотя его картинам были свойственны и высокий профессионализм, и уверенное режиссерское мастерство, и определенная художественная завершенность. В 1920 году Протазанов эмигрировал. За два года он успел на студиях Парижа и Берлина сделать шесть фильмов, некоторые из них со своими постоянными актерами И. Мозжухиным и Н. Лисенко. В двух картинах снимался молодой Рене Клер, работавший также ассистентом Протазанова. Фильмы эти оказали известное влияние на французский коммерческий кинематограф, шли с большим успехом, а четыре из них («За ночь любви», «Правосудие прежде всего», «Тень греха», «Страшное приключение») попали и в советский прокат.

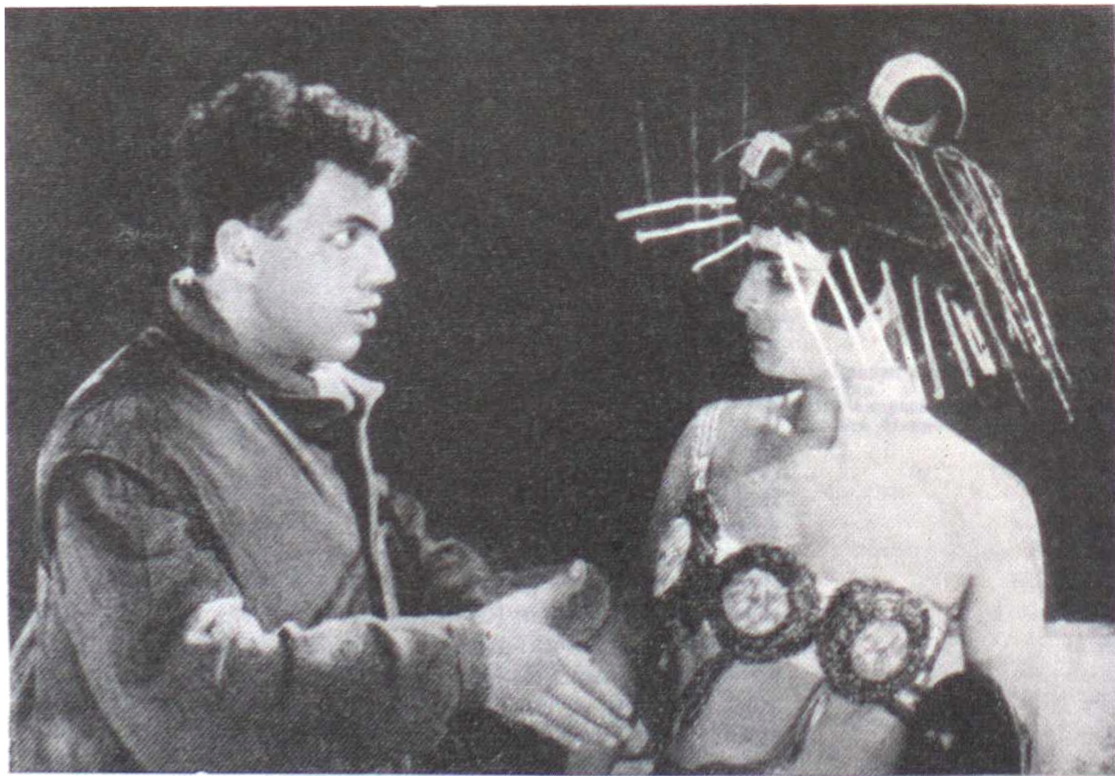
Несмотря на удачно сложившуюся судьбу в эмиграции, Протазанов не захотел оставаться за границей, вернулся в 1922 году на родину и стал работать в «Межрабпом-Руси», где и поставил свой первый советский фильм «Аэлита» (1924).

В отличие от «Отца Сергия», произведения для своего времени эстетически цельного, «Аэлиту» характеризовали эклектика и сумбурность. Поставив перед собой задачи значительно более трудные и широкие, чем авторы всех предшествовавших советских картин, режиссер остановился в растерянности. Тем более что и сам жанр фильма и его структура были непосильно сложными для кинематографа на тогдашнем уровне его развития.

Картина снималась по роману А. Н. Толстого, переработанному в сценарий Ф. Оцепом, А. Файко и самим автором.

В форму фантастического романа А. Толстой облек свои раздумья о современном мире, навеянные ему годами эмиграции, трудными поисками пути, которые завершились возвращением на родину. При всей смутности

«Аэлита» Н. Батазов в роли
красноармейца Гусева,
Ю. Солищева в роли Аэлиты





С. Козловский

и наивности некоторых писательских концепций в «Аэлит» ясно возникало противопоставление изжившей себя, агонизирующей цивилизации Марса и рождающейся цивилизации Земли, олицетворенной в молодой Советской стране.

Нетрудно увидеть за этой фантастической аллегорией реальный контраст советского и буржуазного миров. Резко его подчеркивая, А. Толстой выступал в защиту юной республики.

По пути из романа в фильм и философское содержание и образное противопоставление двух миров попросту исчезли. Подчиняясь неписаным законам кинофабрик и павильонов, сценаристы нанизали разнообразные и разнотипные «земные» и «марсианские» эпизоды «Аэлиты» на все тот же стержень стопроцентной старой любовной интриги — ревности инженера Лося к жене Наташе, понапрасну подозреваемой им в прелюбодеянии.

Постановка отстояла от оригинала еще дальше, чем сценарная основа, — Протазанов стал строить совсем иное произведение, вполне кинематографически самостоятельное. В этой самостоятельности проявились и слабость и сила режиссера.

Художник И. Рабинович, приглашенный к работе над фильмом вместе с мхатовским декоратором В. Симовым, сделал макет декораций Марса — строгий, белый, с гладкими геометрическими плоскостями. Но Протазанов не рискнул остановиться на нем — решение было слишком необычным — и избрал нечто среднее между чисто фантастической и реалистической средой. Художник фильма С. Козловский (осуществлявший постановку по эскизам В. Симова и И. Рабиновича) выстроил на Марсе модные театральные декорации в духе спектаклей Камерного театра или «Принцессы Турандот» со смещенными косыми площадками, шероховатой фактурой и винтовыми лестницами. Режиссер одел марсианок по эскизам художницы-конструктивистки А. Экстер. На главную роль пригласили восходящую звезду «Межрабпома», юную актрису Камерного театра красавицу Юлию Солнцеву, а ее партнером молодого Ю. Завадского — очень популярного у московской публики артиста, исполнителя роли принца Калафа в «Принцессе Турандот» в Театре имени Вахтангова.

Одновременно две роли — инженера Лося (образ которого А. Толстой навеян был фигурой К. Э. Циолковского) и негодяя Спиридонова исполнял премьер Камерного театра изысканно декадентский артист Н. Церетели, изображавший еще в дореволюционном кино неврастеников. К. Эггерт играл демонического марсианина Тускуба,

комик П. Польш — спекулянта и ловкого дельца Эрлиха, В. Орлова — Машу, жену Гусева. Молодой актер театра Мейерхольда И. Ильинский в эксцентрической роли детектива и, наконец, Н. Баталов из Художественного театра в роли красноармейца Гусева дополняли актерский состав «Аэлиты», крайне причудливый, разностильный и никак не объединенный режиссером.

Режиссура «Аэлиты» была столь же эклектична. Фантастический и бытовой планы не рождали художественного контраста. Они смешивались произвольно и часто, особенно в сценах на Марсе, производили впечатление «вампуки». Массовки были поставлены хаотично, сумбурно, неряшливо, по сравнению с массовыми сценами «Отца Сергия» они оказались явным шагом назад. Любви драмы Лоса трактовалась в самых старозаветных тонах «золотой серии» — с воздеванием рук, вращением глаз, рыданиями, тенями целующейся пары на стене и так далее. Но в этом пышном зрелище вдруг возникали точные наблюдения революционного быта, остроумные жанровые зарисовки, характерные лица и фигуры времени. Протазанов фиксировал некоторые новые явления, подмечая и то, что было действительно существенно для подлинной атмосферы начала 20-х годов. Таковы, например, сцены в лазарете, в райсовете, в детдоме для сирот революции. Колоритно и свежо запечатлена была сцена самодеятельного спектакля на эвакуационном пункте, выхваченная из гущи подлинного тогдашнего быта.

Главной удачей фильма явился образ красноармейца Гусева, демобилизованного по ранению, веселого и обаятельного парня. Это — первая роль в кино Н. Баталова, и честь открытия для экрана замечательного артиста принадлежит Протазанову. Проницательность режиссера заслуживает уважения еще и потому, что он пригласил Баталова еще до его знаменитого выступления в роли Васьки Окорока в спектакле МХАТ «Бронепоезд 14-69». В Баталове Протазанов предугадал нового социального героя, новый актерский тип. И хотя Гусев был лишь второстепенным персонажем фильма, почти эпизодическим лицом, пресса отметила эту роль как принципиальную удачу.

Наблюдательно и остро Протазанов рисовал и нэпманскую среду. В сцене тайного бала нэпманов и «бывших людей» возникали элементы целенаправленной сатиры.

Бытовой фон, реалистически изображенная среда составили главную ценность и следующей картины Протазанова — «Его призыв» (1925).

Выпуск ее был приурочен к первой годовщине со дня смерти В. И. Ленина, что дало основание впоследствии

«Его призыв». Н. Конюс
в роли Кати (в детстве)
М. Блюменталь-Тамарина в
роли ее бабушки



утверждать, будто «Его призыв» является первой художественной картиной о Ленине. Это фактическая ошибка хотя бы уже потому, что ленинская тема еще раньше была затронута в фильме «Как Петюнька ездил к Ильичу». Фильм состоял как бы из трех «массивов»: первый — исторический, действие происходит в 1917 году и рисует детство героини картины Кати, второй — судьба белоэмигранта Заглобина (его играл постоянный герой-любовник Протазанова — А. Кторов), который пробирается в Советскую Россию, чтобы захватить спрятанные отцом бриллианты, и пытается соблазнить, а потом убить доверчивую Катю, и, наконец, третий — финал: в деревенский клуб приходит известие о смерти вождя, и начинается тема ленинского призыва.

«Его призыв» по сравнению с «Аэлитой» при всей своей сумбуриности давал более широкую и более целостную панораму советской жизни. Она существовала опять-таки независимо от приключенческой интриги, от истории любви. Количественно сцены, рисующие новый быт, уже преобладали.

Протазанов подробно, достоверно, любовно показывал ткацкую фабрику, фабричный клуб, ясли, библиотеку, деревню, где впервые зажигаются электрические лампы. Роль Кати хорошо играла актриса Театра имени Вахтангова В. Попова. В ней, как и в Н. Баталове, режиссер угадал обаяние нового жизненного и кинема-

тографического типа — героя из народа. И в образе Кати и в картинах рабочего быта утверждалась на экране живая советская действительность. Недаром Протазанов считал возможным (впервые для себя) включить в фильм фрагменты хроники — похороны Ленина, — и они в сопоставлении с игровыми кадрами последней части уже не выглядели резко чужеродными. Так, даже в картине Протазанова — наиболее «кинематографического» из режиссеров раннего русского кино, то есть в наибольшей степени вобравшего в себя его профессионализм и его штампы, — можно наблюдать некоторое приближение к хронике, что тогда непреложно знаменовало выход из условного экранного мира на просторы реальной жизни.

Зарисовки с натуры. Начиная уже с агитфильмов, наиболее выразительными и правдивыми получались на экране те эпизоды, которые непосредственно следовали за течением самой жизни. В них задача кинематографистов, пробующих передать современность средствами художественного кино, была в какой-то степени сходна с задачей хроникеров, и потому гипноз старых форм действовал слабее.

В этом смысле примечательна была маленькая, ныне совсем забытая, скромная картина режиссера М. Доронина «Как Петюнька ездил к Ильичу» (1924).

Она родилась как живой отклик на смерть Ленина и примыкала к многим и многим рассказам, очеркам, стихам, рисункам, запечатлевшим январские дни 1924 года и горе народное. Картина М. Доронина была поставлена по одноименному рассказу П. Дорохова, рисующему поездку мальчика из провинциального детдома в Москву, на похороны Ленина.

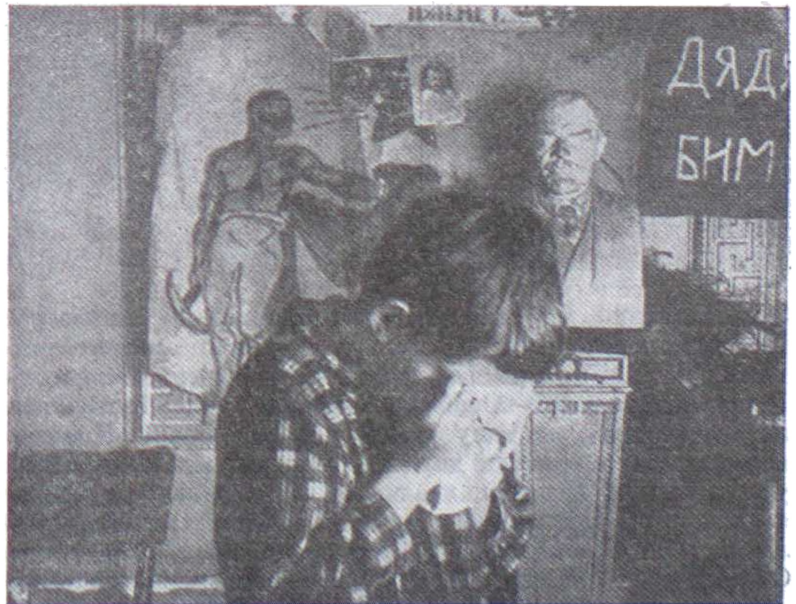
Сегодня картина удивляет не только своей непосредственностью, но и необычной для тех лет скромной выразительностью. В фильме играют дети, и их безыскусность наложила отпечаток на всю стилистику. Фильм кажется снятым целиком на натуре: детдом с его заиндевевшими окнами, трогательный детский праздник, запечатлевший и бедность страны и заботу о сиротах, групповые портреты детей, выполненные с определенным чувством композиции кадра. В картине, что тогда было еще совсем редко, кинематографическими средствами созданы настроение и атмосфера действия: заснеженный тихий городок, многолюдный московский вокзал, куда на буфере, в компании беспризорников, прибывает Петюнька, трамваи, извозчики, люди, тянущиеся к центру, к Колонному залу. Давая длинные кадры толпы и московских улиц,

режиссер и оператор создают впечатляющую картину: сумятица, толчея вокзальной площади и окраин постепенно переходит в строгий, скорбный порядок черных лент по снегу — очередей к гробу вождя.

Хроникальные кадры были включены в картину уже не отдельными врезками, как в других фильмах, а давали тон всему экранному изображению. В сценах детдома, на уроках, когда учительница рассказывала о жизни Ленина, ленинские съемки монтировались с лицами слушающих детей. А в эпизодах траурной Москвы документальные кадры похорон Ленина занимали метраж больший, чем собственно игровые сцены (в ленте «Как Петюнька ездил к Ильичу» сохранились уникальные кадры, утраченные при многочисленных монтажах последующих документальных картин).

Игровые сцены сочетались с хроникой столь органично, что и странствия маленького Петюньки воспринимались, как одна из тысяч реальных человеческих историй в январской траурной Москве. Картина М. Доронина может рассматриваться как ранний документально-художественный очерк, непосредственно запечатлевший живые факты действительности.

Необходимо еще раз подчеркнуть, что это было самой плодотворной тенденцией раннего кинематографа: разбивая экранно-павильонную условность, обратиться непосредственно к самой жизни.



«Как Петюнька ездил к Ильичу». Кадр из фильма



«Особняк Голубиных». Кадр из фильма



«Особняк Голубиных». А. Файт в роли Авангулова. Н. Ли в роли Нелли, В. Лалин в роли Игоря Голубина

Эту тенденцию можно наблюдать в фильме режиссера В. Гардина «Особняк Голубиных» (1925), где старые навыки и новые поиски весьма сложно переплелись. По своему заданию «Особняк Голубиных» был типичным культурфильмом на тему борьбы с туберкулезом. Помимо всего прочего картина должна была преподать зрителю уроки личной гигиены, что и осуществлялось на экране посредством длинных надписей о распространении палочки Коха через плевки туберкулезного больного и т. д. Сценарий «Особняка Голубиных» написал Натан Зар-

хи, в будущем крупнейший советский киносценарист, и эта первая его работа в кино представляет интерес не только в творческой биографии художника, но и как свидетельство общих процессов развития кинематографа. Сценарий строился по методу того самого «параллелизма», действиях, а характерного для многих ранних картин, начиная с «Дворца и крепости». В фильме одновременно разворачивалась история двух семей — буржуазной семьи Голубиных («особняк») и рабочей семьи Скворцовых («подвал»).

Этот принцип изображения событий через контрастные судьбы двух семей впоследствии лег в основу сценариев того же Н. Зархи «Конец Санкт-Петербурга» (первоначальный вариант назывался «Петербург — Петроград — Ленинград») и «Последняя ночь» Е. Габриловича и Ю. Райзмана. В «Особняке Голубиных» сопоставления еще крайне прямолинейны, подобны параллельному монтажу «дворца» и «крепости» в фильме А. Ивановского.

В подвале, истощенный, изголодавшийся, умирает туберкулезный больной, и нет денег на лекарство, а в особняке юные оболтусы обжираются пирожными на пари, и профессор мчится по вызову к девице, получившей острое желудочное расстройство. Разложение «особняка» и нищета «подвала» составляют содержание первой — дореволюционной — части фильма, а дальше показаны судьбы членов семей Голубиных и Скворцовых после революции и превращение голубинского особняка в туберкулезный санаторий, где лечится героиня фильма Ксюша, бывшая горничная Голубиных.

При всей назидательности такого построения и при искусственном сочетании просветительно-инструктивной и сюжетной задач в картине все же отразились и реальная жизнь рабочей бедноты до революции и черты нового советского быта. Это было принесено в фильм и сценаристом и режиссером, для которого работа над «Особняком Голубиных» явилась продолжением опыта «Серпа и молота». Именно в «Особняке Голубиных» значительно яснее, чем в стопроцентно условных фильмах, таких, как «Четыре и пять» или «Поединок» («Последняя ставка мистера Энниока»), сказалось влияние новой действительности на Гардина — режиссера, обремененного грузом прошлого, но обнаружившего, как и Протазанов, и умение весьма точно подмечать изменения в жизни и мастерство бытописания. П. Ермолов, опытный оператор-хроникер, с профессиональной культурой снял фильм. В нем имелись и выразительные крупные планы, и кадры, снятые с необычных точек, и даже некоторые элементы монтажного

строения отдельных эпизодов. В. Гардин одним из первых русских кинематографистов декларировал, что монтаж является важнейшим специфическим и художественным средством кино как искусства. При всей робости режиссера в этой области его опыт свидетельствовал об определенном движении кинематографии к новой выразительности, а фильм в целом еще раз подтвердил благотворное влияние ранней революционной хроники на развитие художественного фильма.

Успехи и отдельные удачи в фильмах, о которых шла речь, остроумное воплощение актуальной темы в «Чудотворце», историческая тщательность «Дворца и крепости», внимательное и любовное бытописание в фильмах Протазанова, утверждение некоторых новых и воскрешенных с дореволюционных лет приемов кинематографической выразительности в картинах Гардина, Ивановского, Разумного и других — носили все же эмпирический характер некоего «первоначального накопления».

Таким же эмпирическим, идейно не осмысленным явилось, по сути, и сближение художественного, игрового кино с хроникой, достаточно тесное и очевидное в некоторых фильмах. На ощупь, интуитивно шли кинематографисты к познанию важнейшего специфического свойства экрана — его натурности. Так начиналось преодоление ремесленной рутины.

Куда пойдет кинематограф? «Еще студии не приступили к производственной работе, — пишет один из первых историков советского кино Н. Иезуитов, — не было сделано еще ни одной полнометражной картины, а уже в кинематографических кругах начались споры о том, каким должен быть художественный фильм. Не будучи изолированной ни от общей дискуссии о задачах советского искусства, протекавшей в ту пору с необыкновенной страстностью, ни от борьбы на идеологическом фронте в широком смысле этих слов, — кинематографическая дискуссия ломала установленные ею границы, врывается в соседние области, поджигала разнообразный горючий материал... Дерзость суждений, доходивших порой до парадокса, являлась одной из характерных черт деятелей искусства того времени. Ниспровержение основ дореволюционного искусства обращалось в устах некоторых в абсолютное отрицание последнего. На расчищенной от обломков почве стали произрастать самые причудливые и уродливые цветы художественной теории, и это продолжалось до тех пор, покада советские садовники не вывели тех сортов растений, прекрасных по форме и совершенных по содержанию, которые составили гор-

дость социалистического сада. Но это произошло позже. Пока же продолжали возникать и расти, соседствуя, самые разнообразные кинематографические идеи, никого уже не удивляя своей экзотикой»¹.

Это было время манифестов, деклараций, время ожесточенных прений, вызываемых любым поводом — выходом ли в свет книги Луи Деллюка «Фотогения кино» в русском переводе (1924) или появлением в прокате немецкого экспрессионистского фильма «Кабинет доктора Калигари». Спорили о том, каким должен быть киносценарий, нужен ли «Красный Пинкертон» и т. д.

На протяжении лишь нескольких месяцев 1923 года состоялось три диспута о кино, проходивших в больших публичных аудиториях: в кинотеатрах «Малая Дмитровка» — по докладу В. Туркина, «Мозаика» — по докладу А. Анощенко и в Политехническом музее — по докладу В. Шкловского.

На страницах журналов «Кино-фот», «Леф», газеты «Кино» появились программные статьи молодых кинематографистов. С декларацией о кинематографе в 1922 году выступил Маяковский. Вышли первые в советское время отечественные теоретические труды по кино (начиная с серьезного, содержательного сборника «Кинематограф», изданного в 1918 году).

Тогда же обнаружился основной водораздел между спорящими. Речь, по сути дела, шла о пути киноискусства. Продолжать ли уже начатое в дореволюционные годы, в частности так называемой «психологической школой»? Или, наоборот, заново переоценить методы работы и сложившуюся систему художественных средств, чтобы двинуться вперед и стать подлинно современным новаторским искусством.

Среди сторонников плавного, «эволюционного» развития наиболее стройную и законченную систему аргументации представил в нескольких теоретических работах Б. Чайковский, в прошлом режиссер фирмы Ханжонкова, немало сделавший для профессионализации и повышения культуры кинематографа. В его школе-студии занятия по системе К. С. Станиславского вел (правда, короткое время) Е. Б. Вахтангов, там начинали известный театральный режиссер Н. Горчаков и кинорежиссер Е. Дзиган, читал лекции В. Туркин, один из первых советских сценаристов и теоретиков кино. Б. Чайковский выступал как наиболее убежденный пропагандист опыта русского дореволюционного экрана.

¹ Н. М. И в з у н т о в, История киноискусства в СССР, глава III. Рукопись. ВГИК, Кабинет киноведения.

Б. Чайковский много говорил о человеке как главном объекте внимания художника, о необходимости передавать на экране «квинтэссенцию человеческой жизни». Он стоял за кинематограф актерский, раскрывающий «тончайшие извилины души человеческой», и уверял, что никакие режиссерские ухищрения и трюки не могут спасти фильм, не согретый «истинным переживанием актера-творца».

Если не учитывать реальной кинематографической обстановки и условий времени, когда говорились эти слова, — позиция Б. Чайковского может показаться наиболее прогрессивной и даже последовательно-реалистической, некоей проекцией театральных взглядов К. С. Станиславского на киноискусство.

На деле же все обстояло далеко не так, потому что сам уровень того «психологического кинематографа», адептом которого выступал Чайковский, был чрезвычайно низким, далеким от подлинно психологического искусства русской прозы и передовой дореволюционной сцены. Актер кино, столь пышно превозносимый здесь в качестве творца, пока еще в большинстве случаев был либо ремесленником, либо прямо переносил на экран театральную манеру, что всегда и неизбежно дает отрицательный результат.

Высокое для раннего этапа актерское мастерство, которым обладали лучшие русские киноактеры во главе с И. Мозжухиным, сформировалось в иные времена и на ином репертуаре. Не говоря уже о том, что лучшие из этих дореволюционных киноактеров по разным причинам уже не работали, так называемая «психологическая школа» русского кино была беспомощна перед лицом грандиозных задач, выдвинутых самой жизнью в первые послереволюционные годы. На поверку взгляды Б. Чайковского оказывались ретроградными, тормозящими развитие кино и мешающими молодому искусству осваивать новые темы и новый жизненный материал. Чайковский и его единомышленники отнюдь не боролись за реализм, как это может показаться, если рассматривать их высказывания изолированно от их собственной творческой практики и реальных условий того времени. Они, по сути дела, оберегали кинематографическую рутину, совсем не по праву оперируя именами великих художников — Станиславского и Немировича-Данченко.

Вот почему те, кто действительно искал путей сближения кино с новой, революционной действительностью, били тревогу. Со страстью и ненавистью, порой даже чрезмерной и всеобъемлющей, они обрушивались на современный им кинематограф. Маяковский выразил это отношение

«левых» в знаменитой своей декларации «Кино и кино», опубликованной в 1922 году в журнале «Кино-фот»:
«Для вас кино — зрелище.

Для меня — почти мирозерцание.

Кино — проводник движения.

Кино — новатор литератур.

Кино — разрушитель эстетики.

Кино — бесстрашность.

Кино — спортсмен.

Кино — рассеиватель идей.

Но — кино болен. Капитализм засыпал ему глаза золотом. Ловкие предприниматели водят его за ручку по улицам. Собирают деньги, шевеля сердце плаксивыми сюжетами.

Этому должен быть конец.

Коммунизм должен отобрать кино у спекулятивных поворотов¹.

С тем же неистовым темпераментом, обрушивая проклятия на голову традиционного искусства, призывал к обновлению кинематографа молодой Дзига Вертов. Та же ненависть к прошлому и вера в огромные возможности киноискусства стали пафосом первых новаторских поисков, экспериментов и открытий Льва Кулешова, чье имя по праву открывает список первопроходцев, пионеров и корифеев советского художественного кино.

Глава 4

Кулешов и его мастерская

Всесильная власть монтажа. Актер или «натурщик»?
Лев Владимирович Кулешов родился в 1899 году, учился в Московском Училище живописи, ваяния и зодчества и в 1916 году поступил художником в акционерное общество А. Ханжонкова. Придя в кинематограф, он стал горячим энтузиастом и исследователем молодого искусства. У Ханжонкова Кулешов встретился с режиссером Е. Ф. Бауэром, большим мастером изобразительной композиции на экране, убедившим его в том, что кинематограф предоставляет широкие возможности и для художника. У Кулешова постепенно складывается мнение о кино как искусстве преимущественно изобразительном. Кулешов считает, что кинематографу надо ориентироваться вовсе не на театр и литературу, а на искусства пластические. Одна из первых статей его, опубликованная в 1918 году, так и называлась «Искусство светотворчества» («Киногазета», № 12). Подобный взгляд распространялся и у нас и за рубежом, в частности, его выра-

¹ Журн. «Кино-фот», 1922, № 4, стр. 5.

зил в своей работе «Искусство экрана (Опыт анализа и определения)» В. Туркин. Книга Луи Деллюка «Фотогения», где кино рассматривалось как сфера пластики и светотени, повлияла на многие западные кинематографические поиски 20-х годов.

При известной односторонности такого взгляда на кино — искусство органического синтеза пространственных и временных искусств — он безусловно был в то время взглядом передовым, помогая кинематографу выработать собственную выразительность и отказаться от репродуцирования спектакля и иллюстрирования литературного произведения, чем, по существу, тот и занимался на ранней своей стадии.

Кулешов — художник в картинах Е. Бауэра «Набат», «За счастьем» и «Король Парижа». Он снимается в главной роли фильма «За счастьем», а потом пробует силы и в режиссуре, ставя для фирмы Ханжонкова картину «Проект инженера Прайта» (она вышла уже после революции, в 1918 году) и совместно с «королем экрана» В. Полонским «Песнь любви недопетую» на фабрике «Козловский — Юрьев».

Последняя была заурядным детищем кинематографа частных фирм. Зато в «Проекте инженера Прайта» появилось нечто новое для русского экрана.

По сюжету это была вполне обычная приключенческая лента, хотя и в духе «промышленного» XX века. От нее сохранились, к сожалению, только две части. Сам Кулешов пересказывал сюжет «Проекта» следующим образом: «Инженер изобрел гидроторф и спроектировал мощную электрическую станцию. Параллельно любил девушку, дочку директора. Злодей, подкупленный конкурентами электрической компании, мешает инженеру осуществить план. В день пуска новой станции злодей устраивает повреждение в трансформаторном помещении, из-за которого погибнут рабочие на новой станции»¹.

Картина была снята отлично, на высоком профессиональном уровне, прежде незнакомом русскому экрану. Разнообразие приемов, подлинность среды и обстановки, смелое включение крупных планов и склейка коротких, неправдоподобно коротких для той поры кусков пленки — все здесь было необычно.

В фильме играли статисты, осветители ханжонковской фабрики, просто знакомые режиссера и его родной брат, Б. Кулешов (инженер Прайт). Правда, они старались быть похожими на тогдашних «звезд» экрана. Но в самом



Л. Кулешов

¹ Л. Кулешов, Мои первые картины (Страничка воспоминаний). — «Советский экран», 1928, № 46, стр. 8—9.

обращении к исполнителям-непрофессионалам и к лицам, неизвестным зрителю, уже слышались предвестия будущих кинематографических поисков. Новыми (конечно, в известных пределах) были и типы персонажей. Уже не расслабленные сластолюбцы и невинные жертвы роковых страстей, а деловитые и активные герои, неутомимый инженер и целеустремленная девушка-спортсменка, вели действие. С. Гинабург, исследуя предреволюционное русское кино, делает точный вывод, что «появление статей Кулешова знаменовало кризис декадентского кинематографа...»¹. Тот же смысл несет в себе и скромная лента «Проект инженера Прайта».

С самого начала работы в кино Кулешов особенно горячо увлекся возможностями монтажа. В «Проекте инженера Прайта», строя все действие монтажно, он сделал важное для себя открытие: сопоставлением кадров можно придать их контексту значение, которого каждый кадр в отдельности не имеет. Тогда-то Кулешов и проделал множество опытов, проверяя свою догадку: знаменитую, неоднократно описанную в кинолитературе склейку кадров — крупных планов тарелки супа и лица Мозжухина, игравшего любовное страдание, что выглядело в контексте муками голода. Тот же план артиста, смонтированный с детским гробом, читался как горе отца.

Далее Кулешов смонтировал Белый дом, памятник Гоголю и пейзаж Москвы-реки и пришел к заключению о всемогуществе монтажа, с помощью которого на экране можно создать новое, реально не существующее пространство, передать не пережитое актерами чувство и даже сконструировать совершенного, идеального человека, взяв у одного лицо, у другого — руки, у третьего — ноги. Все эти монтажные опыты Кулешов вел параллельно с Вертовым, хотя и без всякого с ним контакта (что еще раз подтверждает закономерность подобных экспериментов).

Кулешов был человеком, склонным к теоретическим обобщениям и далеко идущим выводам. Он решил, что сам кадр не несет в себе самостоятельного содержания, являясь лишь буквой, знаком, кирпичом в здании фильма; монтаж же универсален.

Оба вывода Кулешов возвел в степень чуть ли не всеобъемлющих и непреложных кинематографических законов, и в этом его заблуждение, вполне естественное в пылу полемики и экспериментаторства. Что же касается самой сути, то его выводы имели большую важность, утвер-

¹ С. Гинабург, Кинематография дореволюционной России, М., «Искусство», 1963, стр. 384.

ждая волнующие возможности экрана, дальние пути познания и изображения действительности с помощью киноаппарата. От ранних монтажных открытий Кулешова потянулась нить к осознанию кино как искусства движения, ритма, меняющейся дистанции между художником и объектом изображения, то есть специфических свойств киноискусства. В ту раннюю пору никто из кинематографистов мира не осознал роль монтажа теоретически столь глубоко, как Кулешов, и никто не был таким настойчивым его пропагандистом.

Монтаж короткими кусками Кулешов стал называть «американским», находя его примеры в американских детективах и «комических». Однако то, что в американских лентах возникало чисто эмпирически, сам Кулешов возвел в художественный и технологический принцип. Поэтому не случайно, что монтаж коротких кусков кинематографисты мира, в том числе и американцы, вскоре стали называть «русским монтажом», считая его открытием советской кинематографической школы.

Сама жизнь развивающегося киноискусства внесла коррективы в монтажную теорию Кулешова. В частности, произведения и теоретические работы Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, Шенгелая вскоре восстановили в правах образное значение кадра как первоклеточки, «микроскопа» фильма; изучались и другие стороны кинематографической выразительности. Но опыты Кулешова, начавшего именно с монтажа и осмыслившего его образную силу, стимулировали процесс становления кино как самостоятельного искусства. Процесс этот шел, разумеется, и в непосредственной кинопрактике, спонтанно, помимо экспериментов Кулешова, но шел медленно, без закрепления достигнутого, от одной случайной находки к другой. Опыты режиссера и теоретические статьи по вопросам монтажа, с которыми Кулешов выступал в начале 20-х годов весьма часто, разбудили кинематографическую мысль, поставили проблему монтажа первой на профессиональное обсуждение.

Если обратиться, скажем, к кинематографической прессе 1922 года, то можно убедиться, что не только журнал «Кино-фот», объединявший молодых кинематографистов, близких «левому фронту» искусств, но и значительно более «умеренный» журнал «Кино» систематически публиковали статьи и высказывания о специфике кино, монтаже и всей «азбуке киноискусства», разработку которой начал Кулешов. Естественно, не обошлось и без сопротивления. Ученик и помощник Кулешова Л. Оболенский рассказывал, например, что заведующий ВФКО Д. Лещенко запретил печатать кулешовскую картину — агитку

1920 года «На красном фронте» потому, что она была смонтирована «вредным» и «развращающим» монтажом, где куски доходили даже до трех кадров¹.

Монтажные открытия Кулешова имели не только временное значение. Избавленными от своей полемической чрезмерности они вошли в развитую теорию современного киноискусства. Сейчас, разумеется, никто не повторит ранних кулешовских утверждений о кадре лишь как «букве». Но зато каждому очевидно, что кадр обретает свое окончательное значение только в контексте монтажной фразы, подобно тому как монтажная фраза обретает свое значение в контексте эпизода, а эпизод — в контексте всего фильма.

Кулешову, в какой-то момент, может быть, и слишком увлекшемуся конструированием неких особых экранных пространств и персонажей, грозила бы опасность ретортного производства гомункулусов, если бы с самого начала своих экспериментов режиссер не увлекся еще одним свойством молодого искусства — его натурностью, его особой жизненной фактурой. Материал жизни в его предметности, вещественности, свежести раскрывался перед Кулешовым как волнующая новая сфера. В ней вел он свои эксперименты, противопоставляя ее условному павильонному миру с его бутафорией, картоном, актерским гримом, историческими костюмами из старых гардеробов и фальшивыми слезами артистов-премьеров. Свою формулировку о монтаже как основе киноискусства Кулешов скоро уточнил следующим образом: основа кино — это монтаж реального материала. Он намечает следующий план работы кинематографиста: «1) Точность во времени. 2) Точность в пространстве. 3) Реальность материала. 4) Точность организации (спайка элементов между собой и распределение их)»².

Интерес к предметности и натурности экрана подсказала и увеличила хроника, где Кулешов работал в качестве режиссера с 1918 по 1920 год (одно время будучи даже во главе хроникального производства). Снимая боевые действия Красной Армии против Колчака, «Ревизию ВЦИК в Тверской губернии», «Всероссийский субботник 1 мая 1920 года» и другие хроникальные сюжеты первых послеоктябрьских лет, Кулешов проходил ту школу жизни, которая раньше, в павильонах дореволюционного кино, была ему вовсе неведома. Хроника многое определила в дальнейшем творчестве Кулешова, хотя он с нею

¹ Журн. «Кино-фот», 1922, № 4, стр. 3.

² Л е в К у л е ш о в, Искусство, современная жизнь и кинематография. — «Кино-фот», 1922, № 1, стр. 2.

расстался и его интересы полностью устремились в иное русло — к экспериментаторству в художественном фильме. Хроника дала Кулешову — «конструктору» и выдумщику — опору на реальный материал и еще углубила его ненависть к экранной фальши, бутафории, обману. Опыты Кулешова, казалось бы, «внутрикинематографические», служат еще одним доказательством того, насколько важной и всеобъемлющей для всего революционного киноискусства была школа кинодокументализма. После Октября Кулешов отправляется на фронт, где руководит хроникальными съемками, работая вместе с Э. Тиссэ, А. Лембергом, П. Ермоловым. Там, в обстановке реальных, а не инсценированных статистами боев, в тяжелых производственных условиях Кулешов применяет свои первые монтажные открытия. Он проверяет новые методы съемки, внедряет крупные планы, подсказывает операторам необычные точки и в то же время многому учится сам. На польском фронте делает Кулешов и свою полужигровую, полухроникальную агитку «На красном фронте» (1920), к сожалению, не сохранившуюся. Как и в «Проекте инженера Прайта», это был сюжет приключенческий, с погонями, драками, резкими поворотами интриги — здесь снова ощущалось влияние американских лент, которые Кулешов считал образцом подлинной динамики в отличие от вялых, статичных дореволюционных фильмов. Драматургическая основа картины «На красном фронте», очевидно, была несамостоятельна и имела для режиссера второстепенное значение — сценарий был написан им самим и являлся лишь стержнем экранного действия. На его канве Кулешов и монтировал «реальный материал», снимая фильм одновременно и как хронику и как игровой. Само сочетание игровых кусков с хроникальными осуществлялось под главенством хроники: актеров, занятых в фильме, своих молодых учеников режиссер вписывал в документальную среду, а инсценировка стилистически подравнивалась под съемки подлинные.

Некоторые кадры фильма «На красном фронте» — как, например, кадр, запечатлевший Тухачевского, или атака конницы Гая — вошли в документальную «летопись гражданской войны» и впоследствии многократно воспроизводились. По свидетельству Н. К. Крупской, фильм «На красном фронте» смотрел В. И. Ленин.

Еще в «Проекте инженера Прайта» Кулешов развернул действие в индустриальной обстановке (в частности, там были сняты знаменитые машины Классона). Это начало своеобразного кулешовского конструктивизма, увлечения техникой, которое пережили в то время многие пред-

ставители «левой» революционной художественной молодежи. Футуристы, конструктивисты, производственники, как бы они себя ни называли, обожеествляли технику, прокламируя ее формы для искусства, выдвигали множество лозунгов, в частности «технизации творчества». Техницизм, столь распространенный в раннем советском искусстве, отразился на самых разных течениях и на творчестве несходных художников: и на стихах Маяковского, и на театральных спектаклях начала 20-х годов, и на манифестах Дзиги Вертова и «киноков». Во многом он был трогательно наивен, и прежде всего потому, что и техника и индустрия сами-то были еще, скорее, мечтой, предчувствием в ту пору разрухи и отсталости, в ту пору, когда дом Моссельпрома казался небоскребом и даже обыкновенный «юпитер», будучи отснятым с необычных ракурсов, любовно, с особым уважением к металлу и стеклу, производил впечатление сложнейшего индустриального устройства.

Многие тогдашние призывы, в том числе и сама технизация творчества, канули в вечность, оставшись детскими болезнями «левизны». Но было в поисках тех лет много здорового, талантливое, принесшего определенную пользу формирующемуся советскому искусству.

Художники открывали для себя новый мир реальности, того жизненного материала, который за «неэстетичностью» раньше оставался вне высокого искусства. Воспевая технику, машину, человека, делающего машину, вводя в искусство незнакомые ритмы, подслушанные в жизни, распознавая в стихе новые возможности слова, слова бытового, разговорного, «грубого», согласно старым поэтическим понятиям, молодые мастера начисто отвергали декадентскую красоту и буржуазные эстетические нормы, заново открывали действительность. Свежими, веселыми красками сверкала она на полотнах революционных художников. Фотокомпозиции и портреты А. Родченко говорили о юношеском видении мира — остром, внимательном к вещественности и самой фактуре изображаемого. Веселое, жизнерадостное и мужественное искусство оттесняло конфетную «красоту» и те самые «плаксивые сюжетцы», о которых с ненавистью писал Маяковский. Кулешов был близок к этой «левой» художественной молодежи и своими интересами, и поисками, и ненавистью, и любовью. Без общей атмосферы эстетической борьбы, побед, ошибок, открытий «левых» нельзя верно судить об опытах Кулешова, о его вкладе в киноискусство 20-х годов.

Он увлечен реальным материалом кино, простотой, ясностью, доходчивостью и конструктивной целесообразно-

стью кинокадра. Он ненавидит кадр старого кино с его, как он выражается, «слякотью», загроможденностью ненужными подробностями, которые не читаются с экрана и создают лишь сутолоку и сумятицу. Он объявляет войну бутафорскому натурализму кинопавильонов. Его знамя — «кинематография не халтурно психологическая, кинематография, не фиксирующая театральное действие, а кинематография закономерная, законно распределенная во времени и пространстве. Кинематография, фиксирующая организованный человеческий и натурный материал и организующая при проекции путем монтажа внимание зрителя... Ждите картины, снятой по закономерному сценарию... с действием необходимых людей-натурщиков»¹, — пишет Кулешов в 1922 году.

Знаменитый термин «натурщик» изобретен не Кулешовым, но им поднят был на щит и потому стал для позднейших исследователей неотделимым именно от Кулешова. Утверждение натурщика в качестве единственно приемлемого для экрана человека-исполнителя как бы завершило первоначальный кулешовский цикл поисков.

Разработанная Кулешовым теория натурщика и его педагогическая практика, основанная на этой теории, на долгие годы служили мишенью для обвинений режиссера в формализме и недооценке роли актера-творца, в отождествлении актера почти что с пассивной моделью художника.

Но сам термин «натурщик» тоже был полемическим. Кулешову он понадобился прежде всего для того, чтобы сразу отделить нового, видевшегося ему человека на экране от всего комплекса тяжелых и мрачных представлений, связанных с самими словами «актер», «психология», «переживание» и тому подобное. «Психологии» прежнего актера — «короля экрана» Кулешов и мечтал противопоставить естественную красоту, здоровье и целесообразные, закономерные действия своего натурщика.

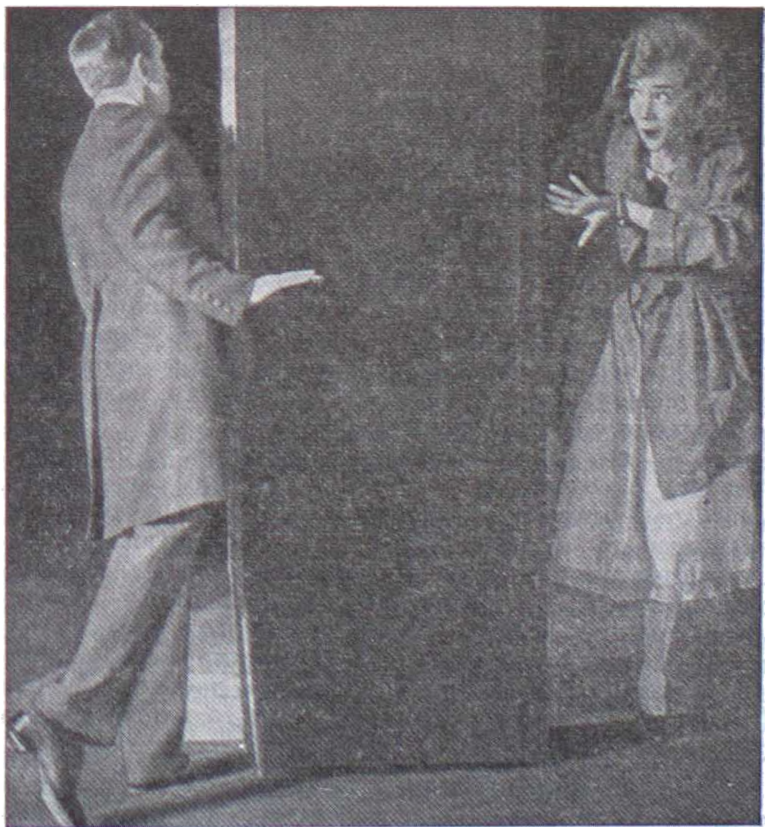
Сегодня полемические преувеличения Кулешова видны невооруженным глазом. Но, однако, нельзя не заметить и того, что Кулешов одним из первых в советском кино попытался создать актерскую школу, разработать теоретически вопрос о кинематографическом актере и специфике работы артиста в кино. Он первым поставил перед собой задачу создания в фильме актерского ансамбля, основанного на коллективном, едином творческом понимании принципов искусства. Отрицая актера как самодовлеющую силу в кино, Кулешов тем не менее попробовал воспитать актера для кино.

¹ Журн. «Кино-фот», 1922, № 1, стр. 2.

Приехав с фронта в 1919 году, Кулешов начинает посещать Госкиношколу и работать в качестве педагога сначала с группой студийцев, провалившихся на экзаменах, а потом с целым классом.

Далее образовалась мастерская Кулешова, в которую вошли А. Хохлова, В. Пудовкин, П. Подобед, Л. Оболенский, П. Галаджев, В. Фогель, С. Комаров, несколько позднее Б. Барнет, М. Доллер и другие. Агитку «На красном фронте» режиссер делал уже будучи руководителем мастерской, вместе со своими учениками. Как вспоминал впоследствии Кулешов, «это была первая работа новым методом, сделанная с молодыми советскими актерами». Продолжая разрабатывать вопросы монтажа, киноматериала, выразительности кадра, Кулешов сосредоточивает свое внимание на воспитании коллектива.

Госкиношкола была бедна. Пленка отсутствовала — и Кулешов начал ставить со своими учениками «фильмы без пленки», учебные этюды, которые демонстрировались



В мастерской Кулешова. Этюд.
П. подобед и А. Хохлова

на показательных вечерах и неожиданно превратились в событие московской художественной жизни.

Эти этюды («На улице святого Иосифа № 147», «Венецианский чулок», «Кольцо», «Золото» — по рассказу Джека Лондона, «Кусок мяса» и др.) отличались от обычных театрально-студийных этюдов тем, что сюжеты и действие их строились монтажно¹, состояли из многих коротких эпизодов, а каждый момент представления как бы фиксировался подобно кадру. Главным требованием Кулешова была точность — точность в эмоциях, в мимике, жесте, мизансцене и т. д. «Мы боролись, — говорил Кулешов, — за каждый сантиметр движения». Сюжеты этюдов, как и ранних картин Кулешова, были чисто «событийными», основанными на внезапностях и совпадениях. Психология присутствовала в них лишь в самом простейшем выражении и констатации отдельных чувств — страха, ревности, радости, печали.

Молодые, одаренные и страстно увлеченные артисты продемонстрировали на вечерах-спектаклях отличную технику движения, почти акробатическую свободу владения собственным телом, чувство ритма и слаженность. Вот как описывал необычный спектакль корреспондент немецкой газеты «Берлинер тагеблат», присутствовавший на генеральной репетиции:

«Ни одного отрывка без своей особой композиции. Безукоризненное построение всех движений. Ничего случайного — все строго определено... Все впечатляет, все согласованно, и всем руководит режиссерская воля... В крошечном зале, на плохих стульях сидели лучшие представители художественного мира Москвы. С большой внимательностью и неутомимым пониманием они следили за происходящим действием. Это была семья тесная, одной художественной веры. И все это происходило в наскоро приспособленном помещении на третьем этаже какого-то доходного дома...

Но вне всяких пределов игра госпожи Хохловой... Актриса с совершенной мимикой. В белых шелковых, много раз штопанных чулках, с прежних времен сохранившимся гардеробом, она создала законченный образ одушевленной тени. Полная естественность в зависимости от музыки, которую можно было бы назвать зависимостью музыки от нее... Великолепная игра глаз, неопишуемая молниеносность взгляда... Счастливая своей бедностью Москва! В ней не воздвигается дворцов времени Потемкина и старого Лондона. Вместо этого Москва

¹ Этюды подробно описаны самим Л. В. Кулешовым в книге «Репетиционный метод в кино» (М., Кинофотоиздат, 1935, стр. 11—14).

В мастерской Кулешова
Этюд. В. Пудовкин



принесет в Европу высокую кинематографию, которая создается этими людьми в киношколе»¹.

Альбом фотографий сохранил нам облик персонажей — В. Пудовкина с жесткой складкой у губ, в безупречно отутюженном сюртуке и с какой-то особой застывшей механичностью позы обманутого мужа; А. Хохлову с ее мгновенной широкой улыбкой и непринужденностью поведения, с ее стилистикой, балансирующей где-то на грани быта и акробатики.

Ненавидя «глаза со слезой Мозжухиных», Кулешов объявил войну «переживанию» вообще, а не только тому типу псевдопереживания, который господствовал тогда на экране. Но и этот полемический «перехлест» Кулешова на определенном этапе развития кино имел положительное значение.

«Изображать, притворяться, играть — невыгодно, это очень плохо выглядит на экране»², — не устал повторять Кулешов, противопоставляя киноактерам людей, «которые представляют собой интересный материал для кинематографической обработки. Человек с характерной внешностью, с определенным, ярко выраженным харак-

¹ Цит. по кн.: В. Шкловский, С. Эйзенштейн, А. Хохлова, М., «Кинопечать», 1926, стр. 15—16.

² Л. Кулешов, Искусство кино, М., «Тео-кинопечать», 1929, стр. 46.

тером есть кинематографический натурщик», «индивидуальность чрезвычайно важна в натурщике»¹.

Здесь Кулешов намечал новый кинематографический подход к выбору исполнителя роли. Освободившись от категоричности, этот подход впоследствии полностью утвердился на практике. Кулешов считал, скажем, что любой театральный актер непригоден для кино, — и в этом он был неправ. Но он был абсолютно прав, когда почувствовал и понял, что для экрана первоочередным, более важным, нежели артистическое мастерство и техника перевоплощения, является сам материал и индивидуальность человека. В этом смысле теория натурщика возникла закономерно и имела далеко не только временный характер, как и более поздняя теория типажа.

Принципиальное отличие типажной теории от кулешовской теории натурщика заключалось в том, что Кулешов стремился воспитать киноактера-профессионала, а сторонники типажного принципа вообще отрицали профессионализм на экране. Но и в тех и в других поисках кино ощутить приходило к пониманию главенства образа человека на экране над фигурой самого артиста, его умением, именем, популярностью. Крайности ранних кинематографических теорий будут сглажены временем, а рациональное их зерно даст свои всходы.

Отсюда шло еще одно важное свойство кулешовского воспитания киноактера — воспитания в коллективе. Экрану того времени ансамбль еще не был известен. Даже фильмы Протазанова — самое высшее выражение актерского кинематографа тех лет — были построены так, что каждый актерский образ оставался самодовлеющим, каждый сам по себе, как и в большинстве других картин.

Но уже «фильмы без пленки» отличались ансамблевой целостностью. Артисты работали как единый организм. Материал каждого, личная их артистическая выразительность, характерность их внешности — все было использовано до предела, все играло и одновременно подчинялось выверенному общему рисунку каждого сценического момента — «кадра», каждого эпизода и всего этюда.

Но здесь мы неизбежно подходим и к ограниченности метода Кулешова, которая не позволила режиссеру достичь больших творческих результатов.

Заменив актерское переживание «системой целесообразных движений» и демонстрируя лишь простейшие, статические состояния и эмоции, Кулешов сузил сферу воз-

¹ Л. Кулешов, Искусство кино, стр. 46—47.

возможностей своих талантливых учеников и воспитывал в них артистов чисто внешней выразительности. Это соответствовало и представлению режиссера о кино как искусстве «светотворчества», искусстве, передающем лишь видимые действия, но не внутренние процессы. Соответствовало и тем чисто технологическим приемам, с помощью которых Кулешов тренировал своих натурщиков. Соответствовало и режиссерскому понятию о ясности и четкости кадра, где Кулешов часто исходил из чисто геометрических построений, признавая допустимыми на экране лишь прямолинейные движения, скажем, параллельные краям кадра или разворачивающиеся по диагонали. Возникала опасность неких новых нормативов, которые, к счастью, никем другим не были восприняты, но самого Кулешова привели к чрезмерному аскетизму и сухости, порой лишавших кадр его жизненной непосредственности, а следовательно, и натурности, которой так добивался режиссер (отсюда шли и злоупотребление черными фонами, диафрагмами и чувство жизненной неполноты, вызываемое многими кадрами кулешовских картин, исключая, пожалуй, «Мистера Веста» и «По закону»).

Кулешовская система воспитания актера фактически была тренингом. Кулешов требовал от своих учеников безупречной физической подготовки к любому трюку, филигранной работы ног и особенно рук, которые считал наиболее выразительными, способными передать и происхождение, и профессию, и характер человека. Не случайно, что для такого рода тренажа актеров Кулешов широко применял систему Дельсарта — французского артиста и педагога, создавшего целую классификацию внешних движений, якобы способных передавать внутреннее состояние человека.

Система Дельсарта распространялась в России благодаря нашедшей в ней С. Волконского «Выразительный человек». Опубликованная в 1913 году, она стала чуть ли не евангелием декадентских театров и студий. По Волконскому Кулешов и разработал собственные теории выразительности: движения по осям — «горизонтальной», «вертикальной» и «поперечной», «метрической сетки», «линий концентрации и эксцентрации» (свертывания и развертывания) и др.

Сейчас, за давностью времени, трудно установить, помогали ли студийцам практически эти теории — со стороны они, во всяком случае, выглядят схоластикой и заумью. Наверное, система Дельсарта способствовала выработке некоторых профессиональных навыков и сыграла определенную роль в борьбе с кустарщиной и дилетантизмом.

Но как основа актерской тренировки она неизбежно приводила к замене одной условности — условностью другой, одной искусственности — другой искусственностью.

Следуя Дельсарту в его вере, что плечо, откинутое вперед, лучше всего может передать мольбу, что человек движется лишь по трем осям и т. д., Кулешов, по существу, воскрешал ту же актерскую практику жестов — «знаков чувств», что в дореволюционном кинематографе, но только на иной, более солидной основе. В этом и заключался трагический парадокс метода Кулешова, который вместо живого человека-натурщика, о котором он страстно мечтал, по существу, приходил к утверждению на экране великолепно тренированного, профессионально безупречного актера. Увы, только лишь актера-исполнителя, да еще и такого, которого Станиславский в 20-е годы справедливо называл «актером, пока еще с маленькой буквы: актером-акробатом, певцом, танцором, декламатором, пластиком... умеющим делать все... и играть в футбол, и танцевать фокстрот, и кувыряться, и стоять, и ходить на руках, и играть трагедию и водевиль», но еще неспособным при всей своей культуре тела передавать «в художественной форме жизнь человеческого духа»¹. Характерно, что весьма скоро в мастерской Кулешова не только ученики (как порой об этом пишется), но и сам учитель почувствовал узость собственных принципов.

Опыты Кулешова по воспитанию актера были сходны с некоторыми творческими поисками, которые шли в театрах и студиях тех лет и простирались от мейерхольдовской «биомеханики» до метода «тон-плассо», по которому обучали артистов в маленькой студии Первого рабочего театра Пролеткульта (там, где начинал Эйзенштейн). Искания Кулешова можно легко сопоставить, например, с экспериментами Б. Фердинандова в его Опытном-героическом театре, под чьим покровительством, кстати, и начала работать с 1922 года кулешовская мастерская, отколовшись от Госкиношколы. Однако при общих интересах и часто общих заблуждениях была между ними принципиальная разница.

В театре уже существовала разработанная теория и технология актерского мастерства, в частности система К. С. Станиславского. Новые поиски шли или в полемике, или в утверждении, но так или иначе в связи с системой. Кулешов же был первооткрывателем и работал как бы с чистым листом бумаги. Иная — более ранняя — стадия развития киноискусства делала важными достижения и столь же понятными слабости Кулешова.

¹ К. С. Станиславский, Собрание сочинений в 8-ми томах, т. 1, М., «Искусство», 1954, стр. 398—399.



«Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков». А. Хохлова в роли «графини»

«Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков». П. Подобед в роли мистера Веста



«Мистер Вест в стране большевиков», «Луч смерти», «По закону». Первыми картинами кулешовского коллектива, снятыми на 1-й и 3-й фабриках Госкино, были «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» (1924) и «Луч смерти» (1925). «Мистер Вест» по праву признан одним из крупных успехов киноискусства 20-х годов. Вторая картина вошла в историю как неудача Кулепова и его товарищей. Однако при всей своей неравноценности обе они продемонстрировали как сильные, так и слабые стороны режиссерского метода, ибо обе были произведениями программными, воплощающими на практике то, что найдено было Кулеповым в его экспериментальных исследованиях монтажа, композиции кадра, работы с натурщиком.

«Мистер Вест» был поставлен по сценарию Н. Асеева «Чем это кончится?». Автор взял сюжетом визит в СССР некоего иностранца, американского сенатора. Мотив этот был весьма распространенным в 20-е годы: ситуация давала возможность со стороны взглянуть на достижения юной Советской республики и высмеять вздорные предрассудки и клевету буржуазной пропаганды.

Мистер Вест начитался всяких ужасов о Москве и, отправляясь туда по делам, взял с собой фотографический альбом «Типы русских большевиков», где засняты уса-тые и обросшие бандиты в папах и дохах. На ловца и зверь бежит: шайка темных жуликов со дна нэповской Москвы сразу же прибрала к рукам глуповатого и трусливого американца, обманула и ограбила простофилю Веста, разыграв перед ним те самые «ужасы большевистского режима», которых он и ждал в Советской России. Когда, доведенный до крайности, посаженный в «тюрьму» и «спасенный» оттуда через дымовую трубу за немалые доллары, мистер Вест уже совсем устал от своих приключений, в московский притон, где и разворачивалась комедия, приходят агенты МУРа. Аферистов разоблачали. Мистер Вест в сопровождении настоящих большевиков осматривал Москву и в Первомай присутствовал на Красной площади. Он был восхищен и писал жене: «Да здравствуют большевики!»

Это была веселая и остроумная пародия на глупую и невежественную американскую желтую прессу, на бытовые представления о Москве с белыми медведями и дикарями, а также и на приключенческую ленту с ее подвигами обаятельных бандитов и удачливых проходимцев.

Доработав сценарий Н. Асеева вместе с В. Пудовкиным, режиссер включил туда еще одну сюжетную линию: американского ковбоя Джедди — телохранителя мистера

Веста. Возникла новая пародийная струя фильма -- забавное и ироническое подражание американским ковбойским лентам. В этой ироничности и бурлескности «Мистера Веста» тоже проявляется связь кулешовского творчества с его временем, — первые послеоктябрьские годы дают в искусстве множество талантливых и ярких пародий, среди которых и искрящаяся вахтанговская «Принцесса Турандот», и «На всякого мудреца довольно простоты» Эйзенштейна, и другие.

Кулешов наполнил свою картину действием стремительным и пружинистым. Актеры бегали, неслись на лошадях, автомобилях, мотоциклах, боксировали, на высоте шестиэтажного дома перебирались по проводу через улицу. Эта знаменитая сцена ковбоя Джедди, снятая без всякого обмана, очень напоминает характерный мотив фотокомпозиций Родченко: срез верхних этажей домов и протянутая между ними проволока создают ощущение высоты и своеобразного «урбанизма».

Вот здесь-то и распознается забавный, оригинальный, только лишь этой картине свойственный сплав пародийных, условно-кинематографических элементов с элементами подлинного, советского живого быта 1924 года и с любимыми мотивами «левого» искусства. Действие «Мистера Веста», построенное по законам традиционных приключенческих и комических лент, их пародирующее



«Необычайные приключения мистера Веста в стране больших животных». В. Пудовкин в роли Жибана

и им подражающее, развертывалось в чисто московской натурной среде. Занесенные снегом улочки, площади в сугробах, беспризорики на буферах и погоня, в духе американской, и не где-нибудь, а по Волхонке и Моховой, мимо храма Христа Спасителя, мимо Александровского сада, мимо Василия Блаженного, и бегут за диковинным ковбоем на облучке типичные московские обыватели и бывшие барыньки в каракулях, летят в сугробы мотоциклы. А тем временем мимо деревянных заборов и облупившихся кирпичных стен шагает на «работу» — провести богатого и глупого американца — «теплая компания» во главе с таинственным вожакom. Это — «когда-то эстет, ныне просто авантюрист» Жбан, как гласит надпись, представляющая зрителю героя В. Пудовкина.

Согласно жанру эксцентрической, пародийной комедии и действующие лица «Мистера Веста» были задуманы масками. Порой словно на минуту маски приподнимались, обнаруживая веселую и легкую усмешку актеров над их персонажами, достойными осмеяния. Порой становились видны белые нитки кулешовской технологии, и тогда обнаруживалась механическая расчлененность актерских движений, нарочитая фиксация душевных состояний: оскал рта вместо улыбки, поворот головы вправо и влево словно по команде и т. д. Даже при учете стилистики вещи это иногда нарушало свободу и стремительность, которыми обладало действие в целом, становилось неорганичным и резало глаз. Но такими были лишь отдельные моменты, в целом же комедия оказалась сыгранной блестяще — озорно, молодо, с юмором, потому-то она и сейчас сохраняет свою свежесть. И еще одно свойство продемонстрировали снова, как и в «фильмах без пленки», молодые ученики Кулешова: точность. Чувство кинематографической формы, острота характерности, умение подметить самое своеобразное в поведении и манере человека — все это сливалось в удивительную точность изображения. И здесь тоже, как и во всем фильме, свежесть материала, наблюдательность, непосредственность вступали в своеобразный союз с пародийной стихией. На экране возникали живые лица московского «дна»: уголовники, бывшие люди, аферисты, эппманы. Прежде всего нужно отметить Александру Хохлову, которая играла мнимую графиню фон Сакс.

Хохловой — выдающейся актрисе немного кино — все же не довелось полностью раскрыть свое замечательное дарование (недаром Эйзенштейн писал о преступном невнимании кинематографистов к таланту Хохловой, о необходимости ставить для нее целые циклы картин,

например, «Дунька в городе» — серию приключений деревенской девчонки, попавшей в Москву). В «Мистере Весте», первой большой своей работе, Хохлова проявила себя как редкий тип актрисы-эксцентрика. Впервые появившись на экране перед странным натюрмортом из хрустальных флаконов и осколка зеркала, чертя мелом невиданные завитки некоего герба графини фон Сакс, Хохлова выплескивала зрителю целый каскад эксцентрических трюков, обольщений, улыбок. Странное сочетание какого-то потрепанного, старорежимного аристократизма и благоприобретенных авантюрных замашек было и во внешности и в психологическом образе чудной героини Хохловой, равно свободной и в вечернем туалете «люкс», в диковинном тюрбане с перьями еще довоенной моды и в разодранной фуфайке. Старомодная элегантность, аристократические манеры, умение носить цилиндр тоже явно выдавали прошлое авантюриста Жбана — Пудовкина и его помощника — грустного, глуповатого Франта (Л. Оболенский), сохранившего от лучших дней лишь холеные усы и своровку небрежно и печально опохмеляться из тонкой бутылки. Рядом с этими живыми тенями — Одноглазый (С. Комаров), гнилозубый, злоедающий, подлинный уголовник с белой мышкой на плече, и «теплая компания» номер 2 — совсем подонки, проделывающие разнообразные чаплиновские трюки «гэги» в каком-то глубоком захламленном подвале. Отвлечшись от кобоя Дждди, который по окончании погони теряет всякую самобытность, превращаясь в добропорядочного возлюбленного американки Элли, лента устремляется в темные проулки деревянной Москвы, в ее тайные труппы и скрипучие «хазы». Забавен контраст между Москвой большевистской и этим захламленным, нелегальным, обреченным бытом (недаром на стене дома, где обитает и плетет свои сети «теплая компания», уже вывешен плакат о собрании жильцов). А Москва большевистская предстает в финале, когда на экране возникает Красная площадь вся в лесе винтовок и буденовок и восхищенный Вест осматривает город вместе с добродушным большевиком в кожаной тужурке.

Ничего равного операторской работе А. Левицкого русский экран не знал. Фильм снимался в исключительно тяжелых производственных условиях — с нищенским декоративным оформлением, при кустарном освещении так называемыми «арками». Тем более удивительны были светлая, ясная фотография Левицкого, его оригинальные кадры, как, например, неоднократно отмеченный в кино-литературе кадр в тюрьме, снятый оператором сквозь выломанную где-то во дворе фабрики решетку. Левицкому

**«Луч смерти». В. Пудовкин
в роли патера Рево**



удалось добиться большого эффекта: человеческие фигуры просматривались сквозь темные полосы и узоры. Правда, во многих кадрах чрезмерная лаконичность обстановки и деталей оборачивалась некоторой сухостью. Это было следствием полемического запала режиссера в его справедливой борьбе против натуралистического кадра.

В «Луче смерти» Кулешов и Левицкий продолжали свои поиски выразительных фактур, реального материала, портретной яркости персонажей. На экране возникла в ее вещественной, индустриальной красоте заводская среда: могучие контуры машин, величавые корпуса, кладбище металла на заводском дворе. Великолепны были динамические композиции массовых сцен восстания рабочих. Массовые сцены «Луча смерти» и изображение завода стилистически были близки эйзенштейновской «Стачке», законченной чуть раньше и выпущенной на экран за несколько дней до фильма Кулешова. Совпадение стилистики знаменательно, оно говорит о точках соприкосновения разных режиссерских поисков.

В «Луче смерти» участвовали почти все актеры кулешовской мастерской. Режиссер блестяще обыгрывал индивидуальные данные каждого. Пудовкин с бритым черепом, одетый в черный свитер, воротник которого поднят, как монашеский капюшон, был зловещим шпионом, переодетым фашистом аббатом Рево. Светились ореолом белокурые волосы, и над ними колыхались страусовые

перья очаровательной 'Эдит — Хохловой, соблазняющей кого-то, чтобы вызнать военную тайну. Таинственная дача среди полей служила местом конспиративных встреч, драк, прыжков из окон, виртуозно выполняемых актерами. Аббат Рево, влача на плечах какой-то ценный груз, пересекал лужайки, перелески и ручьи, оставляя за собой кровавый след, — и аппарат следовал за ним. Все по отдельности было снято очень талантливо и ярко. Целого же решительно не было.

«Луч смерти», поставленный Кулешовым по сценарию Пудовкина, явился детективом с чрезвычайно запутанным и сумбурным сюжетом, сводящимся к борьбе рабочих и фашистов в некоей зарубежной стране за аппарат «луч смерти», изобретенный советским инженером. Этот удивительный прибор необходим рабочим для уничтожения эксплуататоров, а хозяевам — для подавления восстания. Вокруг него-то и завязывается клубок сложной интриги, а действие перебрасывается из Москвы за границу и обратно, наполняясь погонями, трюками и всем ассортиментом приемов из прежних фильмов Кулешова.

В «Луче смерти» ясно обнаружилось основное противоречие творчества Кулешова.

Сделав столь много для открытия выразительных средств буквально во всех областях киноискусства, Кулешов в области драматургии здесь остался на уровне современных ему посредственных картин. Дело было не только в недооценке сценария. Дело в том, что вопрос, «как говорить» с экрана, для Кулешова всегда был важнее вопроса «что говорить». Именно здесь корни кулешовского увлечения технологией творчества. Начиная с первого послеоктябрьского фильма «Проект инженера Прайта» и до «Луча смерти» Кулешов стремительно двигался вперед, постигая и создавая законы нового искусства, но мир его образов в итоге оставался условным миром кинематографических персонажей. Правда, «попадание» в материал давало иной результат — пример тому «Мистер Вест», где сюжет, тоже в общем маленький, второстепенный, обретал живую прелесть благодаря своей пародийности и ироничности, и фильм действительно звучал современно, будучи связанным с современностью не только заявленной темой, но и образно, эмоционально. Но насколько важен был именно для этого (как, впрочем, и для любого другого) режиссера драматургический материал, показывает и дальнейшая работа Кулешова. В «Луче смерти» первопричиной неудачи явился сумбурный, в целом весьма плоский и художественно наивный сценарий. На хорошей драматургической основе вырос следующий кулешовский фильм — «По закону» (1926).

Кулешов поставил его на 1-й фабрике Госкино по сценарию В. Шкловского. В истории кино принято считать фильм «По закону» примером случайного успеха, некоей счастливой и неожиданной удачей. Созданию такой репутации фильма немало способствовали сами Кулешов и Шкловский, неоднократно повторявшие, что они не ставили в «По закону» никаких задач, кроме хозяйственной — «сделать дешевую ленту». Много говорилось и о том, что простаивала декорация, была маленькая смета и т. п. и лишь потом «вещь перескочила через эксперимент, сделалась самодовлеющим событием»¹.

Но каковы бы ни были случайности, они помогают выявить закономерности, может быть, скрытые и от глаз самих участников событий. В постановке фильма «По закону» Кулешов имел и доброкачественный литературный материал и хорошее его кинематографическое переложение, ибо сценарий В. Шкловского является одним из примеров удачной ранней экранизации. (Основой фильма послужил рассказ Джека Лондона «Неожиданное».)

Джек Лондон в «Неожиданном» (как и в других произведениях своего клондайкского цикла) рассказывает, как законы капиталистического общества, его привычки и установления, его фарисейская мораль торжествуют даже в романтической обстановке севера, в борьбе человека с природой один на один, в условиях, казалось бы, полярно противоположных той буржуазной цивилизации, которая приучает человека к раз и навсегда заведенному порядку, к внутреннему сопротивлению всему неожиданному. Джек Лондон раскрывает эту мысль заостренно, резко, с помощью контраста. Мирная, успокоенная атмосфера начала рассказа, рисующего зимовку старателей, которые накопили достаточно золота и ждут весны, вдруг сменяется приходом того самого «неожиданного»: мирный ирландец, шутник, неразлучный с идиллической пастушьей дудочкой, стреляет в двоих своих товарищей и собирается расправиться с остальными. Тогда в действие вступает Эдит Нильсеп и начинает вершить суд, опираясь на свое безотчетное, инстинктивное уважение к привычному, к законности.

«Да, она вступила в борьбу с неожиданным, прыгнув, как кошка, на убийцу и вцепившись обеими руками ему в ворот. Она столкнулась с убийцей грудь с грудью, и под тяжестью ее тела он невольно попятился назад. Не выпуская ружья из рук, он старался стряхнуть ее с себя... Но он выпрямился и бешено рванулся в другую

¹ Виктор Шкловский, Их настоящее, М.—Л., «Кинопечать», 1927, стр. 54.

сторону, увлекая за собой Эдит. Ее ноги отделились от пола и описали в воздухе дугу, но она крепко держалась за его ворот и не разжимала пальцев», — так описывает Лондон события в маленькой избушке у Юкона. Сам способ описания не мог не привлечь Кулешова и Шкловского своей динамичностью, передачей внутренних состояний человека через выразительное внешнее действие. Гармония сюжета и его воплощения, литературного и кинематографического стиля создала в фильме «По закону» ощущение равновесия, прозрачной ясности.

С первого кадра, когда на экране медленно катились воды Юкона и одиноко высилась на берегу северная сосна, возникал особый ритм действия, внешне спокойный и внутренне напряженный, словно готовящий к грозовой вспышке. Кулешов достигал этого впечатления тончайшим, незаметным сочетанием в монтаже тревожных, неустойчивых по композиции кадров: волос Эдит — Хохловой, трепещущих на ветру, бьющегося от ветра края палатки, черных фигур на белом снегу. Здесь режиссер продемонстрировал свое тонкое чувство композиции кадра, на сей раз без аскетизма и чрезмерной лаконичности

«По закону». Кадр из фильма

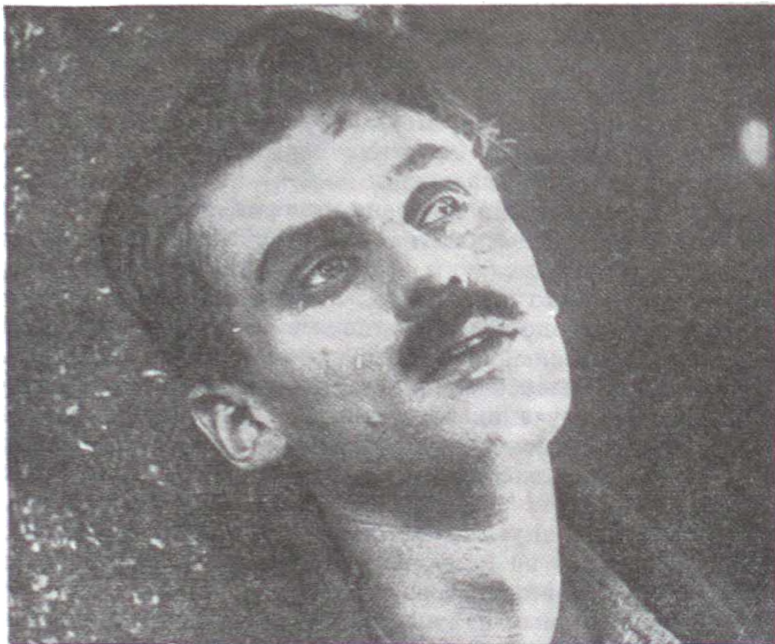


прежних его картин. Здесь в полной мере проявился и характер кулешовского монтажа, лишенного метафоричности, кадров-ассоциаций, свойственных, скажем, манере Эйзенштейна, но ясного, переливчатого, с безупречным ощущением смены крупности планов. Единственная «пейзажная» картина Кулешова была поразительна и в этом отношении.

Юкон снимали на Москве-реке, причем, по свидетельству американцев, он выглядел не менее убедительно, нежели Юкон, снятый с натуры. Сочетание пейзажей и фигур было необычайно органично, а некоторые кадры, как, например, в сцене казни Деннина с ее фигурами-силуэтами, абрисом сосны, петлей на крупном плане, принадлежат к числу классических композиций советского кино. Картину снял ученик А. Левицкого оператор К. Кузнецов, великолепно чувствовавший натуру и достигший столь же прославленных в кинолитературе эффектов, как Левицкий в сцене тюрьмы из «Мистера Веста». Такими были в «По закону» сцены разлива Юкона, когда на потолке избушки, на полу, залитом водой, на лицах Эдит Нильсена и Деннина играют солнечные зайчики.

Но, конечно, самым важным и принципиальным для Кулешова достижением было решение самой драмы. Здесь режиссер, целиком опираясь на сценарий, показал, как в напряженной борьбе человечности, естественных людских чувств и бюргерского, мещанского сознания «так надо» побеждает последнее и торжествует буржуазный закон, получивший силу божественной власти.

Эту драму Кулешов и его актеры тонко раскрывали во взаимоотношениях трех центральных персонажей фильма: четы Нильсенов и их пленного, осужденного ими «по закону» на казнь Майкла Деннина. Режиссер заставил играть сам интерьер, создав на экране обстановку замкнутого мира, где клокочут страсти, контрастирующего широкому раздолью природы за стенами домика, буйному весеннему половодью. Трое героев фильма связаны тесными внутренними узами, их чувства напряжены до предела. В этом сложном переплетении страстей и чувств разобраться с помощью односложных «рационально сконструированных» и «закономерно организованных» действий натурщиков, разумеется, было невозможно. И Кулешов вместе с исполнителями склоняется к методу психологической школы, к актерскому переживанию. Так, на практике, при соприкосновении с новыми задачами искусства трещит по швам строгая режиссерская система, и ограничения, добровольно взятые на себя, становятся обременительными. Характерно, что сам термин «натурщик» исчезает из лексикона Кулешова в период работы



«По закону», В. Фогель в роли
Майкла Деннина

над этой картиной и позднее. «По закону»... первая попытка психологической драмы с кинематографическими актерами», — неоднократно подчеркивал режиссер. Некоторые критики увидели у исполнителей «По закону» пережитки «представленчества», например Н. А. Лебедев писал, что «Хохлова, Фогель и Комаров передают только высшие проявления чувств — жадность, гнев, ужас, ненависть, страх — без переходов от чувства к чувству, без полутонов, без нюансов; их психология истерична»¹. Но ведь так написана сама эта драма Джеком Лондоном, и рассказ «Неожиданное» кончается истерическим хохотом Эдит Нильсен после казни. (Кстати, финал явился единственной сценой, где сценарист и режиссер отступали от литературного оригинала: фильм кончается возвращением Деннина в избушку с разорванной петлей, как бы символизирующей непрочность той законности, которой поклоняется героиня.) Нет, следует, скорее, согласиться с С. Юткевичем, считающим, что в картине «По закону» особенно проявились те черты углубленной психологической разработки человеческих характеров, которые впоследствии пленили многих молодых кинематографистов следующего поколения»².

¹ Н. А. Лебедев, Очерки истории кино СССР, т. 1, М., Госкиноиздат, 1947, стр. 120.

² «Искусство кино», 1962, № 1, стр. 15.

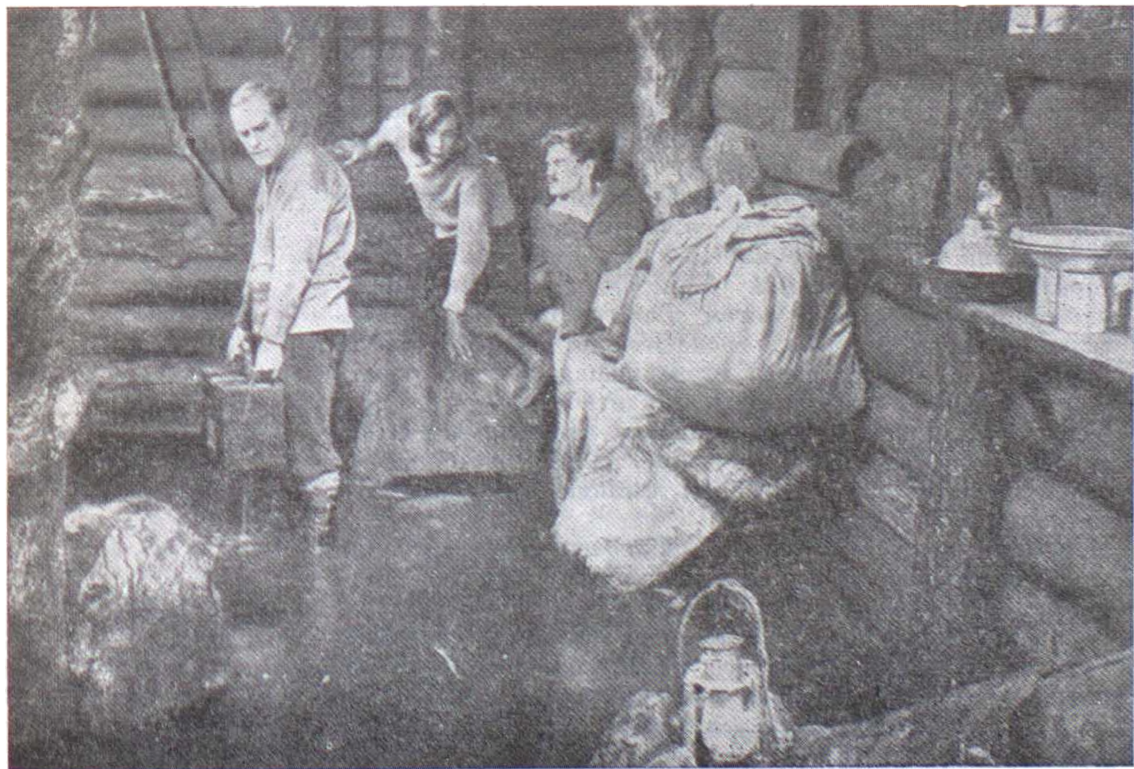
Пути кулешовской школы. Фильм «По закону» явился высшим режиссерским достижением Кулешова и высшим проявлением кулешовской школы в период немого кино.

От этой картины в будущее потянулась нить к оригинальнейшему созданию режиссера — фильму «Великий утешитель» (1933), продолжившему антибуржуазную тему в творчестве Кулешова.

Но в 30-е годы до уровня «По закону» Кулешов уже не смог подняться.

Началась полоса его неудач, метаний и острой неудовлетворенности собой. И действительно, последующие кулешовские картины, современницы «Конец Санкт-Петербурга», «Арсенала», «Октября», уже не выдерживали соперничества не только с великими шедеврами 20-х годов, но и со многими фильмами «второго ряда». Так получилось с «Журналисткой» (1927), произведением небезынтересным, поставленным по оригинальному сценарию А. Курса «Ваша знакомая». Это был первый опыт Кулешова в «изучении и съемке простых бытовых явле-

«По закону». Кадр из фильма



ний»¹. Однако скромная лирическая история молодой журналистки, которая увлеклась крупным ответственным работником, а потом разочаровалась в своем избраннике, вступала в противоречие со средствами ее воплощения: рациональными, суховатыми, условными. Картина получила отрицательную оценку прессы. Еще тяжелее пришлось Кулешову с двумя картинами, воскрешающими эпизоды гражданской войны: «Веселая канарейка» и «Два-Бульди-Два», поставленными в 1929 году.

При сравнении последних с классическими картинами второй половины 20-х годов на ту же тему бросается в глаза их чрезвычайная наивность, условность ситуаций, нарочитость сюжетов. В «Веселой канарейке» действуют большевики, больше похожие на сыщиков или героев-любовников, девица из кабаре и ее разнообразные поклонники. «Веселая канарейка», сделанная на «Межрабпомфильме», в печати и на разнообразных совещаниях 1929 года фигурировала как эталон буржуазной пошлости и приспособленчества.

Шапка подборки статей в ленинградской газете «Кино» — «Против желтых «канареек» и «Белых орлов» («Белый орел» — картина Я. Протазанова, обвиненная в контрреволюции) — была чрезвычайно характерна для оценки фильма кинематографической критикой, преимущественно критикой 20-х годов, которая не стеснялась в выражениях, охарактеризовала «Веселую канарейку» как политически неграмотную, вредную картину.

Между тем беда картины заключалась лишь в том, что новатор Кулешов отступал ею на позиции того самого традиционного старого кинематографа, проклиная который режиссер начинал свои эксперименты. «Веселая канарейка» была актом капитуляции. «С удивительной тщательностью... подаются отдельные детали: кружевные дэсу, пижамы, завалившаяся под кровать монета, дающая возможность пикантно «обыграть» сложение француженки, ползающей на четвереньках в поисках... — писала одна из газет, и при всей злости такого критического описания фильма, оно — увы! — соответствовало истине.

В «Два-Бульди-Два» чисто приключенческие ситуации и сюжетные повороты и сходный круг персонажей были перенесены в среду провинциального цирка, где за кулисами и даже под куполом идет борьба «белых» и «красных». Ретивые деятели тогдашнего реперткома пытались запрещать «Два-Бульди-Два» и даже находили в фильме

¹ Газ. «Киево», 1927, 28 июня.

идеологические извращения. Таковых не было — были просто очень наивный сюжет и игра в гражданскую войну.

Таким образом, в практической режиссерской работе Кулешова к концу немого кино происходит резкий спад. Но зато в том же 1929 году выходит его книга «Искусство кино», представляющая как бы итог его теоретических исследований природы киноискусства и режиссерской практики.

Книга до сих пор сохраняет свое значение и входит в фонд классических трудов по теории кино. Конец расцвета кулешовской режиссуры совпадает с окончанием первой стадии развития революционного кинематографа — стадии лабораторной. Творчество Кулешова выразило этот этап наиболее цельно, ярко, полно.

Но наступала новая пора художественного развития киноискусства. Не только сейчас, по прошествии тридцати с лишним лет, — тогда же, в конце 20-х годов, чувствовалось, что здесь проходит некий рубеж. Перейти его не было дано Кулешову — первому новатору советского кино. Однако помимо причин субъективных, связанных с дарованием, интересами, творческим складом самого Кулешова, тому были причины, от него не зависящие, затруднившие режиссеру скачок от экспериментов к дальнейшим свершениям.

Это, во-первых, чересчур суровая оценка «Журналистки», объявленной произведением порочным, что решительно не соответствовало действительности. Это и вошедшая в привычку, еще начиная с «Луча смерти», ругань, адресуемая Кулешову по любым поводам. Вероятно, для того, чтобы застраховать Кулешова от увлечения «американизмом», ему предлагают для работы самых почтенных, самых театральных, а следовательно, для него непригодных актеров и сотрудников. С горечью Кулешов писал еще в 1926 году: «Совершенно незаслуженна та идеологическая травля, которая была поднята вокруг последней картины. Нельзя забывать, что все до сих пор сделанное нашей группой должно было расцениваться только как преискурант советской кинотехники — нашего ремесленного умения, а не как законченные фильмы... В мраке и нищете, пять голодных лет строилась и росла моя киногруппа, выросла, возмужала и имеет право на работу...»¹ В этом крике души чувствуется и та атмосфера, которая окружала мастерскую Кулешова после «Луча смерти», и, так сказать, внешние, организационные причины ее

¹ Л. Кулешов, Почему я не работаю? — Газ. «Кино», 1926, 9 марта.

расиада. А рядом, в том же номере газеты «Кино», где напечатана была статья Кулешова, от имени кинозрителя говорилось строго и грозно: «Нельзя эксперименту претендовать стать товаром широкого потребления... Период опытов в нашей кинематографии проходит. Советская публика ждет... зрелых работ»¹.

Сегодня нам яснее видна историческая истина. В свое время Маяковский назвал Хлебникова «поэтом для производителя». Здесь возможна аналогия. Если бы Кулешов даже и не поставил «Мистера Веста» и «По закону» (переросшие рамки эксперимента), а потом «Великого утешителя», его заслуги перед советским и мировым киноискусством значительны. Он открывал новые пути. Недаром его ученики — Пудовкин, Оболенский, Комаров, Фогель — в своем коллективном предисловии к изданию «Искусство кино» говорили: «Мы на его плечах прошли... в открытое море. Мы делаем картины — Кулешов сделал кинематографию».

Пусть эти слова и слишком патетичны, но в них содержится правда о Кулешове-первооткрывателе, первом большом художнике советского кино.

На Украине инициативу в деле строительства советской кинематографии взяли на себя военно-политические организации.

В начале марта 1919 года при киносекции агитпросвета Киевского военно-окружного управления был образован центр, объединивший большую группу писателей, кинорежиссеров, актеров, художников, политпросветработников.

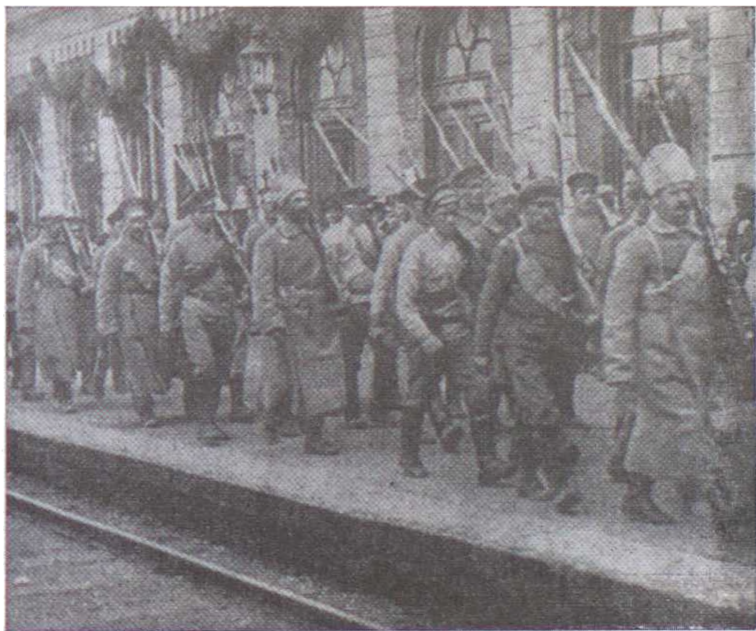
Несколько позже руководство киноцентром перешло к агитпросветуправлению Наркомвоена УССР. Для производства агитационных фильмов было создано специальное киноиздательство «Красная звезда», которому передали национализированную частную киностудию «Художественный экран». Ее снабжала электроэнергией мощная военная электростанция.

Затем Наркомпрос УССР организовал Всеукраинский фотокинокомитет и осуществил национализацию частных прокатных контор. Всеукраинский фотокинокомитет взял на себя и цензурные функции — определение политической, художественной и нравственной ценности картин.

УКРАИНСКОЕ КИНО

¹ Л. Кулешов, Почему я не работаю? — Газ. «Кино», 1926, 9 марта.

Отряд рабочих и крестьян
перед отправкой на борьбу
с петлюровцами. 1918



Вместе с военно-политическими организациями он приступил к формированию сети киноустановок, обслуживающих рабочих, крестьян и красноармейцев.

Всеукраинский фотокинокомитет установил связь с Всероссийским фотокиноотделом Наркомпроса РСФСР, стал получать отсюда остродефицитную пленку и обмениваться фильмами с киноорганизациями РСФСР. По мере освобождения Украины от контрреволюционных правительств и интервентов началась организация областных кинокомитетов.

Кроме киноиздательства «Красная звезда» и Всеукраинского кинокомитета производством фильмов занялись также Народный комиссариат пропаганды УССР и Бюро печати УССР¹. При Киевском отделении Бюро печати был основан специальный киноотдел, сыгравший большую роль в развитии советской украинской кинохроники. Сразу после освобождения Киева возник Союз киноработников во главе с кинорежиссерами М. Бонч-Томашевским и А. Лундиным. Режиссеры Г. Азагаров и А. Сойфер организовали кооператив кинодеятелей, который взялся за производство картин и открыл студию экранного искусства.

¹ Телеграмма Врем. Раб.-Крест. правительства от 28 февраля 1919 г., № 360.—ЦГАОР УССР, ф. 1736, оп. 1, д. 8, стр. 17.



Похороны красноармейцев,
погибших при освобождении
Киева. 1919

В деятельности других творческих организаций Киева, в частности Художественной мастерской — своеобразной федерации работников литературы и искусства, участвовали опытные кинематографисты — А. Вознесенский, С. Глаголин и Л. Никулин. Там же начал свою творческую работу будущий кинорежиссер Г. Рошаль.

Кинохроника. 26 февраля 1919 года в газете «Коммунар» появилось извещение: «В ближайшие дни во всех кинотеатрах Киева будут сообщаться с экрана наиважнейшие информационные известия украинского Бюро печати — телеграммы и информация».

В начале апреля того же года во Всеукраинском фотокинокомитете был образован отдел кинохроники во главе с М. Кольцовым. 4 апреля газета «Комуніст» объявила, что отдел хроники приступает к выпуску еженедельного «Живого журнала», который будет демонстрироваться во всех электротeatрах Украины. В июне на экранах появились первые четыре номера «Живого журнала». «Живой журнал» включал отдельные хроникальные сюжеты и короткометражные документальные очерки, посвященные политической и культурной жизни Советской Украины. Так, например, в состав четвертого номера журнала входили документальный очерк «Первый подвижной поезд-сцена имени Подвойского» и хроникальные сюжеты «Открытие Всеукраинского съезда волостных исполкомов», «Вручение знамени Московского

Воскресник 1 мая 1920 года в
Харькове



Совета рабочих и крестьянских депутатов Киевскому гарнизону»¹.

Документальные съемки отражали самые разнообразные стороны жизни Украинской Советской Республики. В 1919 году зрителям были показаны документальный фильм «Жизнь красных курсантов» и хроникальные сюжеты «Отправление на фронт первого интернационального полка», «Деятели социалистической революции на Украине» (сюда были включены съемки Г. Петровского, В. Затонского, М. Подвойского, Д. Мануильского, А. Бубнова, С. Коснора, М. Черного и других), «Первый выпуск советских врачей», «Празднование дня ребенка 9 июня» и др.

Специальный сюжет кинохроника посвятила выставке картин народного творчества, лучшие произведения которой были приобретены для государственного музея². В короткометражном документальном фильме «50-летие со дня смерти Т. Г. Шевченко» были запечатлены демонстрации в Киеве в честь великого Кобзаря, закладка памятника поэту на Михайловской площади, выставка, посвященная его жизни и творчеству.

Однако самое большое внимание украинская кинохроника уделяла боевым действиям Красной Армии. В числе документальных лент 1919 года были: «Митинг в Киеве

¹ ЦГАОР УССР, ф. 1738, оп. 1, д. 62, стр. 68.

² ЦГАОР УССР, ф. 1738, оп. 1, д. 38, стр. 82а.

по случаю освобождения города от петлюровцев», «Празднование дня Красной Армии в Киеве», «Захваченные Красной Армией под Березовкой танки», «Манифестация в Киеве по случаю взятия Одессы», «Парад войск и шествие 1 мая в Киеве», «Красная Одесса», «Освобожденный Киев», «Рейс агитпоезда имени Ленина», «Праздник Всеобуча в Киеве». Эти документальные ленты кинокомитет рассылал по всей Украине, а также в Москву. В свою очередь он получал из Москвы кинохронику, заснятую в РСФСР.

Была предпринята попытка наладить регулярный обмен кинохроникой с Венгерской Советской Республикой. По сообщению Бюро украинской печати, «отдел кинохроники при кинокомитете вступил в контакт с Венгерским Комиссариатом по военным делам с целью обмена кинохроникой текущих событий. Кинофильмы будут перевозиться на аэропланах»¹.

По специальному правительственному указанию Киевский кинокомитет занялся съемкой разрушений, совершенных белополяками на Украине. Каждый сюжет, посвященный этой теме, выпускался тиражом в три копии: две шли в прокат, а одна передавалась «Комитету по обследованию разрушений»².

С 26 по 31 октября 1920 года в Киеве проводилась «Неделя помощи фронту». Это событие нашло отражение в специальном документальном очерке, знакомившем с работой для фронта на обувной и швейной фабриках, на заводах и в железнодорожных мастерских. Приезду на Украину делегатов конгресса III Интернационала был посвящен специальный сюжет.

Ряд ценных кинодокументов был заснят работниками киносекции Одесского губнаробраза. Среди них: «Вступление в Одессу советских войск во главе с Котовским», «Освобождение Крыма от Врангеля», «Пребывание в Одессе итальянцев», «Похороны итальянских моряков на Куликовом поле», «Вручение тов. Г. И. Петровским старейшему полку Н-ской дивизии знамени за героизм на Перекопском плацдарме» и др.

В 1920 году партия и Советы развернули широкую общенародную кампанию за восстановление промышленности. По инициативе Ленина стали проводиться коммунистические субботники и воскресники. В украинской кинохронике они нашли свое отражение в ряде сюжетов: «На заводе РОПИТа», «Все на укрепление тыла», «Красные металлисты», «На трудовом фронте» и т. д.

¹ ЦГАОР УССР, ф. 1738, оп. 1, д. 38, стр. 78.

² ЦГАОР УССР, ф. 166, оп. 2, д. 32, стр. 3.

Работа в кинохронике для украинских кинооператоров являлась одновременно школой жизни и школой профессионального мастерства. Несмотря на плохое качество пленки и устаревшую, в сущности говоря, непригодную для кинорепортажа аппаратуру, операторы нередко добивались довольно хорошего художественного и технического качества съемок. Композиционное построение кадров отличалось значительно большим разнообразием, чем в дореволюционной хронике. Нередко применялись панорамы, притом не только для расширения границ кадра, но и для передачи движущегося объекта. Использовались разнообразные ракурсы.

Кинохронику снимали опытные профессионалы-операторы: в Киевском кинокомитете — В. Добржанский, А. Майнс, М. Полянский; в Одессе — Г. Дробин, А. Гринберг, Е. Капитта и другие. Пионер украинской кинематографии оператор Д. Сахненко снимал боевые дела Первой Конной армии.

Ряд ценных документальных съемок произвели на Украине и московские кинохроникеры: П. Ермолов, А. Левицкий, П. Новицкий и Э. Тиссэ.

Вступление украинских советских войск в Киев. 1919



От информации к агитации. Украинские киноорганизации, не ограничиваясь хроникальными киносъемками, стремились наладить производство и художественных фильмов.

Весной 1919 года началась подготовка к экранизации социального романа Э. Золя «Труд»¹. Видимо, под явным влиянием мейерхольдовской постановки «Зорь» в Театре РСФСР Первом режиссер А. Аркатов стал готовить фильм по «Зорям» Э. Верхарна². Грандиозный успех поставленного в Киеве режиссером К. Марджановым спектакля «Овечий источник» Лопе де Вега побудил М. Кольцова взяться за сценарий по этой пьесе³. Возникла идея экранизации пьесы «Анатэма» Л. Андреева⁴, в свое время запрещенной для кинематографа царской цензурой.

Задумана была также серия историко-революционных и биографических кинопостановок, в их числе фильм «Карл Маркс и его апостолы»⁵, большая кинодрама «Жизнь и смерть Льва Николаевича Толстого»⁶ и картина, посвященная Т. Г. Шевченко⁷.

В напряженной военной обстановке на Украине создание этих фильмов не оказалось возможным. Известно только, что в мае 1919 года, после специального правительственного конкурса на сценарий о Шевченко, режиссер М. Бонч-Томашевский приступил к съемкам короткометражного биографического фильма о великом поэте⁸. Если создание полнометражных художественных фильмов революционного содержания пришлось отложить до более благоприятного времени, то все же удалось наладить выпуск короткометражных игровых агитфильмов, производство которых было в ведении политических учреждений Красной Армии.

Еще в начале 1919 года редакционно-издательский отдел Наркомвоенна Украины разработал список тем для агитфильмов:

«Деревня, кулак, середняк и бедняк. Мелкобуржуазная и кулацкая сущность контрреволюции. Гетманщина и Директория. Единство вооруженных сил советских республик. Значение союза между рабочим и крестьянином. Нация и класс. Церковь и государство. Борьба с бан-

¹ ЦГАОР УССР, ф. 1738, оп. 1, д. 38, стр. 6.

² «Комуніст», Київ, 1919, 17 апреля, стр. 4.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ «Красная звезда», Киев, 1919, 18 апреля, стр. 4.

⁷ ЦГАОР УССР, ф. 1738, оп. 1, д. 38, стр. 60.

⁸ Имеются сведения, не подтвержденные документами, что этот фильм был закончен и даже демонстрировался в 1919 г.

дитизмом. Оборона социалистического отечества. Роль и значение Красной Армии. Всеобщее военное обучение. Командные и инструкторские курсы. Наши враги»¹. Для постановки агитфильмов удалось сплотить коллектив квалифицированных сценаристов, режиссеров и операторов. Кроме названных выше операторов кинохроники в него вошли писатели Л. Никулин, Я. Ядов, А. Вознесенский, З. Тулуб и Б. Леонидов (впоследствии известный киносценарист), начальник Редиздата Наркомвоенно Украины Н. Наумов, журналист М. Кольцов, работник политуправления 12-й армии Г. Тасин (ставший вскоре видным деятелем украинской кинематографии), педагог Н. Анин, коммунист-кинорежиссер Л. Замковой, опытные профессионалы-кинематографисты — П. Чардынин, Я. Галицкий, Э. Пухальский и Н. Салтыков.

Основную массу агиток составляли картины о Красной Армии, ее борьбе против иностранных интервентов, белогвардейцев и кулацкой контрреволюции. Военные действия против Деникина и Врангеля, против панской Польши, вторгшейся на Украину, совместная борьба трудового крестьянства и революционной армии против кулацких банд, военное обучение трудящихся — таково было содержание большей части агитфильмов. Количественно меньшую группу составляли агитфильмы, посвященные проблемам быта и морали, в том числе и сатирическому осмеянию буржуазии и церковников, и еще меньшую — агитфильмы на историко-революционные темы.

В большинстве своем украинские агитфильмы явились иллюстрациями к важнейшим темам бесед и выступлений большевистских агитаторов.

Простейшим видом агитфильмов были киномонтажи, то есть подборки кадров из разных документальных и художественных картин, иллюстрирующие специально написанный текст, который читался актером перед экраном (жанр кинодекламаций, весьма распространенный в дореволюционные годы). Форма киномонтажа была удобна тем, что не требовала специальных съемок. Например, агитфильм «Не плачьте над трупами павших бойцов» (1919) сделан по этому принципу.

Своеобразный, более развитый вид киномонтажа, уже не нуждавшийся в актере-чтеце и снабженный специально изготовленными надписями, был представлен агитфильмом «Красный командир», построенным как выступление командира перед бойцами. Другой, также простейший тип агитфильмов, но уже требующий специальных

¹ ЦГАОР УССР, ф. 2, оп. 1, д. 463, стр. 2.

съемок, можно условно назвать киноплакатом. Идея такого рода фильмов в броской лозунговой форме выражалась в титрах. А кадры, как фильмотечные, так и снятые специально, иллюстрировали эту идею. К числу киноплакатов относились картины: «Это будет последний и решительный бой», «В царстве палача Деникина», «На помощь красному Харькову», «Все для фронта».

Несколько более сложное построение отличало агитфильмы «Мы победим», «Революционный держите шаг», «Братский союз города и села», «Всевобуч». Их содержание заключалось непосредственно в кадрах и только пояснялось титрами. Агитфильмы этого типа можно назвать публицистическими кинолисточками.

Художественные агитфильмы, идея которых раскрывалась в несложном сюжете, разыгранном актерами, положили начало советской украинской художественной кинематографии. Здесь, пусть еще весьма несовершенно, выразились некоторые важные особенности революционного искусства.

Конфликт художественного агитфильма был при всей своей схематичности конфликтом нового типа. Он выражал социальные противоречия, столкновение враждебных друг другу идеологий, борьбу между революционной новью и бешено сопротивляющимся прошлым, между крестьянином и помещиком, бедняком и кулаком, рабочим и капиталистом, бойцами Красной Армии и белогвардейцами.

Героем большинства художественных агитационных картин была революционная масса, иногда персонифицированная в образах рабочего, крестьянина, солдата или комиссара. Почти во всех таких агитфильмах присутствовал человек в солдатской шинели, в папахе со звездочкой, с винтовкой в руках, патронташем через плечо и наганом на поясе, пришедший из окопов империалистической войны сражаться за революцию. Герой мог быть моложе, старше, порой у него на голове вместо папахи была фуражка, а вместо сапог — рваные ботинки, но всегда он был весел и неустрашим, хладнокровно сворачивал под обстрелом «козью ножку», побеждал английский танк матюком и гранатой, будучи раненым выносил с поля боя потерявшего сознание командира или комиссара, делился с голодными детьми своим скудным солдатским пайком и т. п.

Типичен для кинематографа тех лет герой агитфильма «Мир хижинам — война дворцам», поставленного М. Бонч-Томашевским по сценарию Л. Никулина, — солдат, ставший на фронте империалистической войны большевиком. Вернувшись в родное село и увидев, что в разоренном

«Прозревший». Кадр из фильма



селе живет хорошо только помещику и кулакам, солдат становится во главе поднявшихся на защиту своих прав крестьян. Разгромив кулаков и оставив за собой пылающую усадьбу помещика, он со своими друзьями уходит в Красную Армию.

Участник революционной борьбы был почти всегда в агитфильмах уже сформировавшимся человеком.

В тех же кинокартинах, где характер героя менялся под влиянием каких-нибудь жизненных обстоятельств, например участия в революционных событиях, этот процесс изменения происходил за кадром. Сначала показывалось событие, повлиявшее на мировоззрение героя, а затем появлялся изменившийся герой.

Только в отдельных редких случаях авторы агитфильмов стремились проследить развитие человеческого характера.

Подобная попытка была сделана в агитфильме «Прозревший», поставленном режиссером Л. Замковым по сценарию Н. Анина.

Офицер из интеллигентов, наблюдая моральный распад белогвардейцев, осознает, что правда на стороне нового мира. Под влиянием большевика-комиссара, проникшего в тыл к белым, он окончательно решает перейти на сторону революции. Вместе со своим отрядом он присоединяется к Красной Армии, становится красным командиром, обретает веру и душевное спокойствие. Как вспоминал постановщик фильма Л. Замковой, главная задача, которую ставил перед собой исполнитель роли офицера



«Советское лекарство». Франк-Никольский в роли буржуя

актер П. Ильин, состояла в том, чтобы показать процесс прозрения героя.

Попытка передать изменение характера имела место и в сатирическом агитфильме «Советское лекарство», поставленном М. Вернером по сценарию Я. Ядова и Л. Никулина.

Буржуазный обыватель Недоплюев страдает ожирением, потерял не только аппетит, но и вкус к жизни. Ему не могут помочь ни врачи, ни лекарства. Но вот после революции Недоплюева призывают на трудовой фронт, ему приходится возить на тачке кирпичи, работать в поте лица. И труд превращает его в физически и морально здорового человека. Он даже проявляет неожиданную твердость, заставляя трудиться свою строптивую жену Неонилу.

Комедийные и сатирические агитфильмы были разнообразны по тематике и своим жанровым особенностям. Если в «Советском лекарстве» отчетливо ощущалось влияние дореволюционных комических лент, то другие комедийные агитфильмы нередко строились в форме лубка.

В те годы лубку, как художественной форме, придавали важное значение. О лубке говорили и писали даже как о «выразителе истинного, исконного народного творчества»¹. Такое мнение было, конечно, явным преувеличением.

¹ ЦГАОР УССР, ф. 2, связка 2, оп. 1, д. 731, стр. 163.

Действительно, лубок в силу своей популярности успешно использовался в агитационной работе. Выпускались многочисленные агитплакаты-лубки, создавались театры лубка.

Форма лубка, имевшая широкое распространение в кинематографе начала века, после революции вновь проникла на экран. В первую очередь через агитфильмы-плакаты, в известной мере повторявшие изобразительные лубки, а затем и через репертуар театра лубка.

Примером кинолубка-плаката являлся агитфильм «Красноармеец, кто твой враг?», в котором разоблачались и высмеивались самозванные претенденты на власть — «головной атаман» Петлюра, царский генерал и другие незадачливые реставраторы старых порядков.

Примером театрального лубка, перенесенного на экран, был поставленный режиссером М. Бонч-Томашевским по собственному сценарию агитфильм «Красная репка». Фильм показывал, как белые генералы и интервенты пытались выдернуть красную репку, олицетворяющую Красную Армию, и как все их усилия оказались тщетными. Репка продолжала расти все больше, укрепляясь корнями в родной почве.

Успешно решал А. Лундин тему солидарности трудящихся в агитфильме «Цветы на камнях». Фильм рассказывал о том, как украинские крестьяне всем селом решали помочь голодающим Поволжья. Колеблется только один крестьянин — Михаил Бойченко. Но и он, встретив приехавшего из Поволжья брата и узнав от него о размерах постигшего народ бедствия, вносит хлеб в фонд помощи.

В фильме «Цветы на камнях» зритель видел не только внешне правдоподобные картины жизни украинского села — сюда были введены как рассказ брата Бойченко кадры хроники, рисующей голод в Поволжье.

Прием сочетания хроники с игровым сюжетом применялся довольно часто. Он оказывал влияние на общую стилистику фильма: игровые сцены рядом с документальными кадрами нуждались в строгой и достоверной манере исполнения, иначе они выглядели нестерпимо фальшивыми.

В сближении игрового кино с хроникой, в поисках документально достоверного изображения жизни уже сказывалась та тенденция развития советского кино, которая привела к новаторским достижениям середины 20-х годов. Но все же агитфильмы в художественном отношении оставались еще весьма примитивными. Это объяснялось и техническими трудностями и фантастически краткими сроками постановок. Но главная причина слабости

агитфильмов была обусловлена тем, что авторы их, как правило, недостаточно знали и понимали ту действительность, которую брались отображать. Отсюда и примитивность драматургии, и лобовая характеристика людей и событий, и иллюстративность, и обилие штампов до-революционного буржуазного кинематографа.

Не все творческие работники кино, участвовавшие в создании агитфильмов, определили свое отношение к революции. Некоторые рассматривали свою работу по созданию революционных фильмов как вынужденную обстоятельствами поденщину, другие испытывали мучительные колебания. Под влиянием таких колебаний старейший русский кинорежиссер П. Чардынин эмигрировал, но вскоре, поняв свою ошибку, вернулся на родину. Другой кинорежиссер — А. Аркатов эмигрировал навсегда и стал за границей постановщиком пустых коммерческих картин.

Несмотря на многочисленные недостатки, значение агитфильмов было очень велико. Недаром белая контрразведка считала их опасной большевистской заразой. Немедленно после вступления войск генерала Деникина в Одессу на кинофабрику был направлен специальный белогвардейский отряд, уничтоживший агитационные фильмы «Красная звезда», «Красные по белым», «Паразиты», «Пауки и мухи», «Четыре месяца у Деникина» и другие. Режиссер П. Чардынин был обвинен в пособничестве большевикам, а комендант кинофабрики актер П. Инсаров — расстрелян белогвардейцами. В Киеве белогвардейцы заключили режиссера М. Вернера в тюрьму, и от гибели его спасло то, что части Красной Армии ворвались в город.

Для художников, начинавших свою деятельность в до-революционной кинематографии, участие в строительстве советского кино в годы гражданской войны было политической школой, подготовившей лучших из них к новому, революционному пониманию своих задач.

В годы гражданской войны украинская советская кинематография делала только первые, робкие и неуверенные шаги. Она создала сеть специализированных киноустановок для обслуживания рабоче-крестьянского и красноармейского зрителя, выпустила ряд хроникальных и короткометражных агитационных фильмов. Впервые перед работниками кино была поставлена задача идейного и эстетического воспитания народных масс. Но если в те годы трудно было наладить планомерное производство фильмов в Москве и Петрограде, то это почти невозможно было сделать в городах Украины, охваченных огнем гражданской войны, — Киеве, Харькове, Одессе и Ялте.

В поисках нового. Первые успехи в мирном строительстве позволили уже в 1922 году приступить к налаживанию кинематографического хозяйства.

Вся украинская кинофотопромышленность была сосредоточена в одной государственной организации — Всеукраинском фотокиноуправлении (ВУФКУ).

ВУФКУ были переданы все фотокинопредприятия, кинофабрики Киева, Одессы, Ялты и более 500 кинотеатров. Правительство Советской Украины выделило ВУФКУ значительные по тем временам средства для развития кинопроизводства и предоставило ему финансовую автономию. Отныне на основе хозяйственного расчета можно было приступить к систематическому выпуску фильмов, развивать кинопроизводство на доходы от киносети.

К осени 1922 года в основном закончилась реконструкция Одесской фабрики, созданной на базе национализированных ателье Борисова и Харитонова и кинолаборатории Гросмана. Открытие Ялтинской кинофабрики (объединившей бывшие предприятия Ермолова и Ханжонкова) состоялось 14 сентября того же года.

Не следует переоценивать техническую «мощь» вновь созданных кинофабрик — аппаратура их была устаревшей, изношенной. Тем не менее они предоставили большие возможности для творческой работы, чем базы, на которых снимались агитфильмы.

Главные трудности, с которыми на первых порах столкнулась украинская кинематография, были не столько производственного, сколько творческого и экономического характера.

Основную массу кинозрителей составляла мелкобуржуазная публика, охотнее всего смотревшая дореволюционные фильмы и тот зарубежный хлам, который разными путями попадал на советские экраны. Со вкусами этой публики не могли не считаться кинохозяйственники, которые стремились к тому, чтобы советские фильмы окупали себя в прокате. Это обстоятельство учитывало и большинство творческих работников старшего поколения, выросших в дореволюционном кино.

В начале 20-х годов в украинском кино развивалось по преимуществу направление, которое опиралось, с одной стороны, на опыт предреволюционного психологического фильма, а с другой стороны, на символистский и экспрессионистический театр. И тут дело было не только в художественной моде. Стилистика декадентского психологического кинематографа, равно как и экспрессионистического театра, отказывающихся от изображения конкретной жизненной среды, позволяла обойти трудности, с которыми сталкивались мастера кино, обращаясь к



«Поединок». Кадр из фильма

современной действительности. Не будучи еще способными отобразить смысл революционных преобразований через конкретную практику масс, которую плохо знали и понимали, эти кинематографисты прибегали к туманным и абстрактным аллегориям.

Именно по такому пути шли поиски известного русского кинорежиссера В. Гардина, приглашенного постановщиком на Ялтинскую кинофабрику.

В 1922 — 1923 годах Гардин поставил три фильма, отмеченные единой стилистической манерой, — «Поединок», «Призрак бродит по Европе» и «Слесарь и канцлер».

Сценарий «Поединка» (второе название фильма «Последняя ставка мистера Энниока») написал драматург Г. Вечора по мотивам рассказа А. Грина «Жизнь Гнорра». Журнал «Зритель» писал, что эта картина «символически отображает поединок между мировым пролетариатом и мировой буржуазией». Действительно, Гардин стремился решать эту задачу.

В рассказе Грина описана борьба двух молодых людей — Гнорра и Энниока — за некую Кармен, в которую оба они влюблены. Чтобы избавиться от соперника, коварный Энниок заманил Гнорра на необитаемый остров и оставил его там. Но энергичному Гнорру удалось благополучно вернуться и добиться взаимности Кармен. Энниок же, побежденный противником, погибал.

В сценарии и фильме любовный конфликт был заменен социальным. Энниок выступал в качестве фабриканта,

Гнорр — рабочего, ставшего инженером. Любовное соперничество ушло на второй план. В решающем эпизоде происходит игра в карты между вдохновителем бастующих рабочих Гнорром и капиталистом Энниоком; ставкой в этой игре является жизнь проигравшего.

Действие картины развивается на необитаемом острове, куда Энниок, чтобы избавиться от врага и соперника, посылает Гнорра искать руду. В финале Энниока убивают восставшие рабочие.

В «Поединке» революция трактовалась как роковое столкновение двух противоборствующих сил. Условная среда, условные события и люди — все это определяло аллегорический характер постановки и актерской игры.

Олег Фрелих представил Гнорра человеком сильной воли, хладнокровным, настойчивым. Он исполнил свою роль с профессиональным мастерством опытного театрального и кинематографического актера. Зоя Баранцевич сумела придать своей героине Кармен обаяние. Но, так же как и И. Таланов в роли злобного Энниока, она оставалась в пределах схемы — в героях, которых они пытались нарисовать, ясно проступали черты традиционных персонажей дореволюционного кинематографа.

Критика, давшая в общем высокую оценку актерскому исполнению в «Поединке», отмечала, что фильм ближе к старому, буржуазному кино, чем к новому, советскому.

В октябре 1922 года Гардин с оператором Б. Завелевым и художником В. Егоровым приступил к съемке следую-



«Призрак бродит по Европе».
О. Фрелих в роли императора

щего фильма — «Призрак бродит по Европе» по сценарию Г. Тасина. ВУФКУ предполагало поручить постановку этого фильма Мейерхольду. Мейерхольд сначала заинтересовался сценарием, но затем отказался его ставить.

Сценарий представлял собой переработку известного рассказа Эдгара По «Маска красной смерти», довольно бестактно переосмысленного «в революционном духе».

Действие рассказа Эдгара По происходит в некоей стране, охваченной страшной эпидемией чумы. Принц Просперо вместе со своими приближенными укрылся от опасности в неприступном замке-монастыре. Во время одного из празднеств в замке среди гостей появляется незнакомец в маске красной смерти. Принц приказывает схватить пришельца. Видя, что никто не решается приблизиться к призраку, Просперо, обнажив кинжал, бросается на него, но падает бездыханным. Красная смерть — чума — поражает и всех остальных.

В сценарии и фильме сюжет весьма наивно привязан к событиям революционной борьбы. Главным действующим лицом становится император условной страны. Вместе с императрицей и двором он, спасаясь от надвигающейся революции, бежит на отдаленный остров. Большая часть фильма показывает кошмары и видения, мучившие императора, меньшая — те увеселения, которые он устраивал, чтобы отвлечься от мысли об ожидающей его гибели.

В финале картины восставшие жители острова поджигают дворец. В пламени погибают император и его приближенные.

Роль императора играл О. Фрелих, императрицы — З. Баранцевич, крестьянской девушки Эльки — А. Искрицкая, художник В. Егоров выступил в небольшой роли вождя повстанцев Хмурого.

Даже при самом доброжелательном отношении к этому фильму критика рассматривала его как весьма туманный и неверный по существу отклик на революционные события.

Третьим фильмом, в котором Гардин отдал дань абстрактно-символическому изображению революции, был «Слесарь и канцлер», поставленный по одноименной пьесе А. Луначарского.

Фильм строился на весьма прозрачных ассоциациях. Между Нордландией и Галиканией идет война. Тысячи рабочих оторваны от мирного труда и отправлены на фронт «защитить отечество». Хозяйство Нордландии быстро разрушается. Все тяжелее становится положение трудящихся. Их недовольство растет. Буря революции



«Слесарь и канцлер». Н. Павлов в роли канцлера

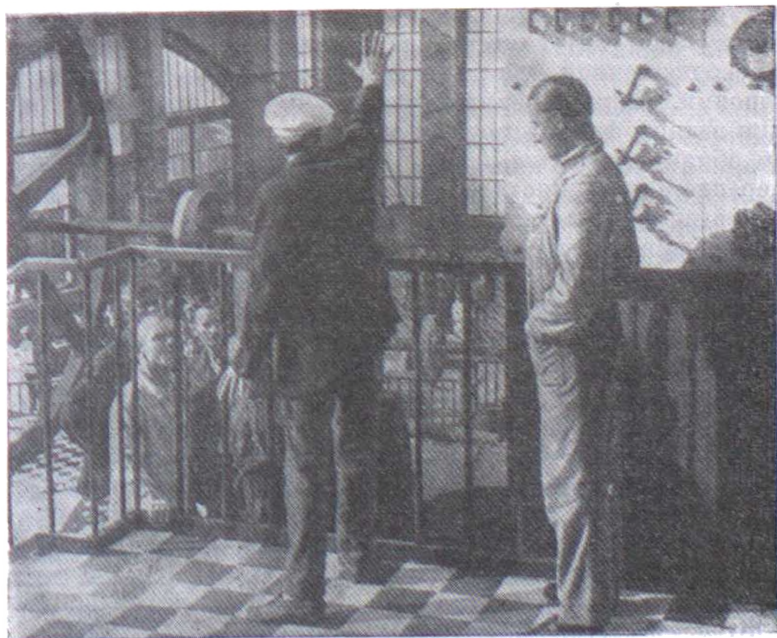
сметает трон императора Нордландии. С помощью демагогических речей и обещаний пост главы правительства захватывает социалист-соглашатель адвокат Фрей. К требованиям рабочих о мире Фрей остается глух. Он приказывает войскам подавить их возмущение. Но рабочие в кровопролитных боях побеждают войска диктатора. Буржуазия бежит за границу. Народ Нордландии празднует освобождение. Реют знамена с лозунгами «Да здравствует труд!». Олицетворяя счастливое будущее, идут ряды веселых, освещенных солнцем детей.

Наивность символики фильма, прямолинейность его коллизий, дидактичность ясны уже из этого короткого пересказа.

И все-таки фильм «Слесарь и канцлер» по сравнению с двумя предыдущими был намного ближе к реалистическому изображению событий революционной борьбы.

Следующий, более решительный шаг к правде жизни В. Гардин сделал в новой своей картине «Хмель» («История одной семьи»), поставленной по сценарию Л. Никулина.

В фильме «Хмель» нашли отражение события гражданской войны уже не в вымышленной Нордландии, а на Украине. В нем показана борьба частей Красной Армии против банды атамана Хмеля, организованной из остатков разбитых белых отрядов.



«Слесарь и канцлер». Кадр из фильма



«Хмель». О. Фрелих в роли
Георгия Загарина

Исторический фон был нарисован для своего времени неплохо. Красноармейцы и участники массовых сцен, а их было в отдельных эпизодах более трех тысяч человек, изображали хорошо знакомые им события недавнего прошлого и вели себя естественно, правдиво. Современная критика находила даже, что массовые сцены фильма «полны художественной правды»¹.

Но основной сюжет фильма, его главный персонаж — буржуазной интеллигент, не имели ничего общего ни с революционной действительностью, ни с ее подлинными героями. Переход интеллигента на сторону революции авторы фильма мотивировали уязвленным самолюбием обманутого мужа. Таким образом, в картине «Хмель» переплетались, противоборствуя, старые киностандарты с новым художественным видением жизни. Место действия, общая атмосфера, народные сцены — все уже связано с современностью. Но на этом достоверном фоне разворачивалась типичная для дореволюционного кино мелодрама с курортным адюльтером, героями которого были голландский банкир (!), титулованный авантюрист и склонная к любовным похождениям барынька.

В следующем фильме В. Гардина — «Остап Бандура» по сценарию М. Майского — революция являлась уже не фоном, а выступала на первый план. Авторы фильма стремились раскрыть ее необходимость и неотвратимость, показать, что приносит революция рабочим и крестьянам, как она изменяет людей, духовно обогащает их.

¹ Журн. «Силуэты», Одесса, 1923, № 13, стр. 14.

Остап Бандура, с юных лет познавший жестокость помещиков-эксплуататоров, бедность и бесправие, в тюрьме и ссылке проходит свои «университеты».

Возникшая дружба с рабочим большевиком Онисимом помогает ему стать настоящим революционером. А в годы гражданской войны Остап оказывается боевым командиром и во главе кавалерийских отрядов Красной Армии громит белогвардейцев.

В начале 20-х годов кинорежиссеры, даже обращаясь к революционной тематике, искали опоры в привычных решениях, выверенных буржуазным коммерческим кинематографом. Гардину и Майскому не удалось этого избежать. Линия личной жизни Остапа решена ими в традиционном мелодраматическом духе. Остап влюбляется в внучку помещика — Юлию, которой он спас жизнь. Но неблагодарная и высокомерная красавица выходит замуж за генерала Корнягина. В конце концов Остапу удается побороть свою любовь, он возвращается к сельской девушке Марийке.

В этом фильме Гардин изменил своему обыкновению привлекать на ответственные роли только опытных актеров. Роль Остапа он поручил молодому артисту Ивану Капралову, недавно окончившему киношколу. Несмотря на малый опыт, Капралов сумел наметить развитие характера своего героя.

Наиболее ценным было участие в фильме группы украинских актеров. Роль матери Остапа исполнила замечательная украинская артистка Мария Заньковецкая, создавшая в театре ряд классических образов людей из народа. М. Заньковецкая раскрыла безграничную любовь к сыну, терпение и самоотверженность украинской крестьянки, способной выдержать любые испытания во имя справедливого народного дела. С поразительным драматизмом и силой играла она сцену, в которой Остап вместе с отцом роют себе могилу на берегу Днепра, не желая просить своих мучителей о пощаде.

Гардин в своих воспоминаниях писал: «...рядом с чудесной артисткой и душевным, умным человеком — Марией Константиновной Заньковецкой, которую я снимал в «Остапе Бандуре», молодые киногерои казались бледными и пустыми»¹.

Отца Остапа играл один из могикан украинской сцены В. Василенко. Среди украинских артистов, выступавших в фильме, были также Д. Капка, Д. Федоровский, В. Лисовский, Т. Брайнин, С. Тобилович.

¹ В. Р. Гардин, Жизнь и труд артиста, М., «Искусство», 1960, стр. 154.



«Остап Бандура» Кадр из фильма

Кинокритики, за исключением отдельных пролеткультовцев, отнесшихся к картине отрицательно, дали хорошую оценку работе режиссера. «Режиссер Гардин,— писал журнал «Силуэты»,— обнаружил чутье современника, широту психологического охвата эпохи»¹.

Действительно, режиссер, особенно в массовых сценах, стремился к жизненной достоверности. Натурные съемки оператора Е. Славинского были стилистически близки к включенным в фильм документальным кадрам гражданской войны, принадлежащим оператору Э. Тиссэ.

В фильме «Остап Бандура» несомненно присутствовали уже некоторые элементы национального своеобразия. Их можно было обнаружить и в облике сел и городов, и в манере поведения людей, и, наконец, в замечательных пейзажах.

Для своего времени «Остап Бандура» имел принципиальное значение, явившись, в сущности, одним из первых кинопроизведений, непосредственно посвященных событиям революции. Кроме того, особый интерес фильму придавало участие в нем М. Заньковецкой. Фильм демонстрировался в дни революционных праздников в Киеве, Харькове и Одессе. «Остап Бандура»,— писал московский журнал «Рабочий зритель»,— несомненно одна из лучших картин»². Рабкор Холмская в «Кинонеделе» пришла к выво-

¹ Журн. «Силуэты», Одесса, 1924, № 29, стр. 2.

² Журн. «Рабочий зритель», М., 1924, № 24, стр. 19.



«Помещик». Кадр из фильма

ду, что «в общем вся картина, как агитационная, очень ценна для пролетарской массы...»¹.

Любопытное сообщение было опубликовано в одесском журнале «Силуэты». Журнал указывал, что «Остап Бандура» превзошел по сборам все фильмы, до сих пор демонстрировавшиеся в Одессе, в том числе «Лукрецию Борджиа»².

Это свидетельство очень важно. Оно говорит о том, что даже в начале 20-х годов отечественные фильмы на революционную тематику могли успешно конкурировать с зарубежными буржуазными развлекательными картинами.

В 1923 году Гардин обратился к русской классике, экранизировав поэму Н. Огарева «Помещик». Немногочисленные отзывы об этом не сохранившемся фильме противоречивы.

Московская «Рабочая газета» дала в целом положительную оценку.

Значительно строже была «Правда», отмечавшая, что в «Помещике» тема крепостничества уступила место изображению сластолюбивых походов барина-крепостника. Учитывая влияние нэпманских вкусов на кинорепертуар тех лет, в том числе создаваемый и советскими кинофабриками, надо полагать, что «Правда» оценила картину более справедливо, чем «Рабочая газета».

¹ «Кинонеделя», 1924, № 35, стр. 8.

² Журн. «Силуэты», Одесса, 1924, № 29, стр. 2.

Вслед за Гардиным в украинской кинематографии стал работать и другой старейший режиссер русского кино, П. И. Чардынин, вернувшийся после непродолжительной эмиграции из Латвии.

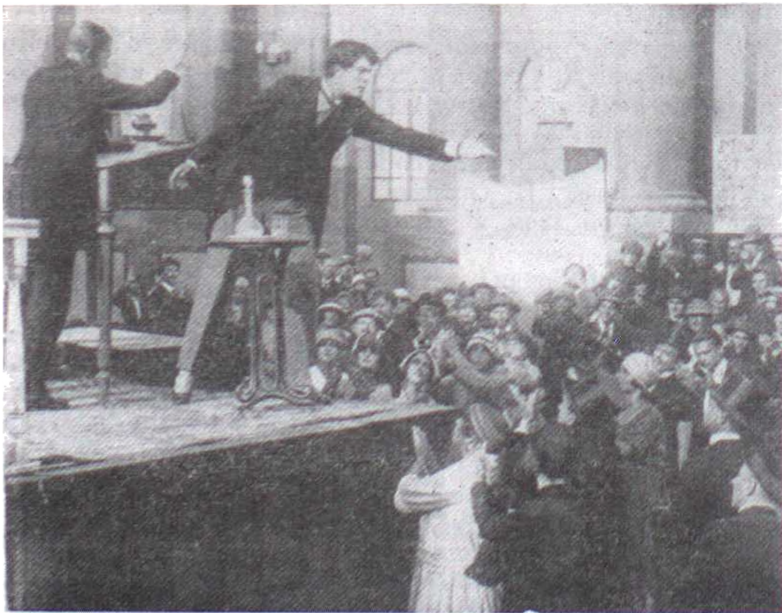
Первый фильм, поставленный им на Украине в 1923 году, был посвящен антирелигиозной теме. В комедии «Хозяин черных скал» (сценарий В. Овчаренко) Чардынин стремился высмеять простодушие верующих и ханжество монахов. Герой этой комедии художник Морне (действие развивалось в некоей зарубежной стране), став послушником, убеждался, как далеки от правды иллюзии о святости посвятивших себя богу, и покидал монастырь.

Несмотря на участие популярных актеров — З. Баранцевич, В. Гардина, Н. Панова, И. Таланова, О. Фрелиха, И. Худолеева и самого П. Чардынина, — фильм успеха не имел.

Надуманность сюжета, искусственность среды и характеров — все это вызывало ощущение фальши даже у самого нетребовательного кинозрителя тех лет.

Другая картина П. Чардынина — «Не пойман — не вор». («Кандидат в президенты») — была задумана как комедия, обличающая капиталистический мир с его властью денег.

Основой для сценария послужила повесть У. Нотари «Три вора», через несколько лет отлично экранизированная Я. Протазановым в «Процессе о трех миллионах».



«Не пойман — не вор».
О. Фрелих в роли Каскариды

У Чардынина сатирические элементы повести отступали на второй план, главное внимание он уделил изображению роскошной жизни банкира и его жены и ловких проделок авантюриста Каскарилья. Светский плут, шулер, сумевший одурачить прожженного биржевого спекулянта Орнано, в исполнении О. Фрелиха был обаятелен и по-своему даже благороден.

Итак, стремясь создать произведения, «созвучные революции», Чардынин сделал две картины, созвучные требованиям и вкусам необуржуазной и обывательской публики.

Можно предполагать, что большего успеха добился П. Чардынин в несохранившейся комедии на советском материале «Магнитная аномалия» (сценарий Я. Ядова).

Большому металлургическому заводу недостает сырья. Заводоуправление посылает в металлотрест требование на железо. Закоренелый бюрократ — управляющий делами треста — оставляет требование без ответа, ибо оно написано «не по форме». Сотни рабочих обречены на бездеятельность. Появившееся в газетах сообщение о Курской магнитной аномалии наталкивает инженера завода на мысль предпринять изыскания железа в своем собственном городе.

Приборы указывают направление залежей. К месту их нахождения отправляется инженер и попадает на склады металлотреста, где скопилось громадное количество метал-



«Лесной зверь». А. Мальюкин
в роли бандита Фотия, Н. Сал-
тыков в роли атамана Забо-
лотного

ла. Затем обнаруживается пропавшее требование, положенное бюрократом под сукно. Железо получено, трудятся рабочие. Срочный заказ на изготовление рельсов для восстанавливаемого железнодорожного транспорта будет выполнен в срок.

Правда факта и правда жизни. Если В. Гардин и П. Чардынин в своей работе на первых порах шли от приемов дореволюционного кино, стремясь уложить новое содержание в привычные сюжетные схемы, то такие кинематографисты, как А. Лундин, Н. Салтыков, Д. Бузько, Г. Тасин, опирались в своих поисках на кинохронику и агитфильмы гражданской войны.

Наиболее ярким примером подобных поисков была картина «Лесной зверь», поставленная в 1924 году на Одесской кинофабрике А. Лундиным по сценарию Д. Бузько. Картина рассказывала о разгроме кулацкой банды атамана Заболотного, свирепствовавшей в районе Одессы в 1921 году. Режиссер стремился с предельной точностью воспроизвести подлинные события. Эпизоды, показывавшие жестокое обращение банды с местным населением, снимались в одном из местечек, наиболее пострадавшем от налетов Заболотного. В съемках участвовали люди, уцелевшие от расправы бандитов. Так же строились и батальные сцены. Режиссер привлек к съемкам наряду с курсантами киношколы красноармейцев, участвовавших в свое время в ликвидации банды.

Подобный метод реконструкции событий в принципе весьма плодотворен и успешно применяется сейчас. Однако Лундин не мог провести его достаточно последовательно, и исполнители волей-неволей повторяли штампы, заимствованные из старых детективных лент; сотрудники чека, действовавшие против заговорщиков и шпионов, мало чем отличались от дореволюционных сыщиков. Критики, писавшие о картине, справедливо называли ее героев людьми-формулами.

Таким «героем-формулой» оказался и главный персонаж — казак Юхим, роль которого исполнял И. Капралов. Ближайший помощник атамана Заболотного, Юхим осознавал, что находится на неверном пути, и переходил на сторону Красной Армии. Роль, казалось бы, весьма благодарная. Но авторы фиксировали только факты биографии героя, оставляя за кадром процесс изменения его психологии.

Несмотря на схематизм в изображении человеческих характеров, фильм «Лесной зверь» много лет не сходил с экрана, он вызывал интерес как свидетельство очевидца. Тенденция к фотографическому восстановлению действи-

тельности свойственна была и другим художественным фильмам, особенно имевшим в своей основе определенное агитационное задание.

Сильное впечатление на зрителей производил шестичастевой фильм «Голод и борьба с ним», поставленный Н. Салтыковым по собственному сценарию. Он начинался кадрами, рассказывающими о причинах голода на Украине в 1921 году: гражданская война, разрушенные заводы и фабрики, горящие деревни, погибший скот, засуха на полях. Затем следовали документально точно снятые кадры голодающей деревни.

Во второй половине фильма были показаны меры, принятые Советской властью для ликвидации голода. Рабочие отчисляют трехдневный заработок в фонд помощи пострадавшим от неурожая. Железнодорожники везут продовольствие. Организуются питательные пункты, оказывается помощь детям.

Картина Н. Салтыкова, подобно почти одновременно поставленной в русском кино ленте А. Пантелеева «Скорбь бесконечная», изобиловала эпизодами, с предельным натурализмом изображающими страдания голодающих. Однако в отличие от Пантелеева Салтыков отказался от шаблонного мелодраматического сюжета. Главный упор он делал на документальные съемки. А игровые эпизоды, в которых участвовали актеры (А. Мальский, Л. Чембарский, Б. Белецкая), связывали и дополняли документальные куски.

В 1923 году к шестой годовщине Великой Октябрьской революции Одесская кинофабрика ВУФКУ выпустила большой художественно-агитационный фильм «Дыхание новой жизни» («Потоки»). Сценарист А. Рубинштейн и режиссер Н. Салтыков стремились показать единство интересов рабочих и крестьян, совместную борьбу города и села за новую жизнь.

Рабочий Корнеев, выходец из села Горбачевки, по поручению завода едет на родину, чтобы организовать сдачу хлеба государству и помочь деревенской бедноте в ее борьбе с кулачеством. А в деревне в это время происходит резкое расслоение. В разных лагерях оказываются даже члены одной семьи. Дочь кулака Ганна всей душой тянется к новой жизни, хотя среди врагов Советской власти ее отец и жених — Пилип, кулацкий сын и бандит. На митинге, организованном Корнеевым, Ганна выступает против кулаков и призывает крестьян поддерживать Красную Армию.

Опасаясь, что политический конфликт сам по себе недостаточно интересен для зрителей, режиссер ввел приключенческие мотивы. После отъезда Корнеева в город Ган-

на, несмотря на угрозы отца, продолжает бороться против кулаков. Она предупреждает красноармейцев о готовящемся кулацко-бандитском заговоре и решает сама доставить по назначению собранный среди крестьян хлеб. На обоз с хлебом неожиданно нападают бандиты, возглавляемые Пилипом. Подоспевший эскадрон кавалерии спасает обоз и сопровождающих его людей, в том числе, конечно, и Ганну.

Любопытно, что даже традиционно приключенческие эпизоды режиссер стремился показать так, чтобы они воспринимались как подлинные события реальной жизни. И в ряде сцен это ему удалось.

Кадры с Ганной, роль которой играла Д. Зеркалова, нередко воспринимались как хроникальные. Сцены тайных сходов заговорщиков, эпизоды в пограничных плавнях, где бандиты встречаются с иностранными шпионами, пожар в селе, погоня и перестрелка выглядели вполне достоверно.

По установившейся традиции художественно-агитационные фильмы тех лет заканчивались оптимистическим апофеозом. Был такой апофеоз и в «Дыхании новой жизни» — на экране показано село Горбачевка, но уже в 1923 году население собирается на торжественный митинг в честь 6-й годовщины Октябрьской революции. После митинга начинается веселье. Хороводы парубков и девчат в праздничной одежде. Красноармейцы танцуют «казачок». Оуществилась казавшаяся несбыточной мечта селян: в окнах ярко сияют электрические лампочки. А тракторы, привезенные Корнеевым в дар от рабочих, символизируют переход к коллективному труду.

В 1925 году вышел на экран большой документально-художественный агитационный фильм «Красная Армия», поставленный режиссером А. Строевым по заданию политического управления Украинского военного округа к 7-й годовщине Красной Армии. Фильм рассказывал о том, как бойцы Красной Армии овладевают военным делом в мирных условиях.

По свидетельству оператора Г. Дробина, в съемках этого фильма в Харькове принимал участие А. Довженко, которого ВУФКУ прикомандировало к группе для ознакомления с кинопроизводством.

Более традиционной по форме была серия коротких агитационных фильмов, в которых непосредственно развивался опыт, накопленный кинематографом в годы гражданской войны. Фильм «От мрака к свету» режиссера Н. Салтыкова и сценариста А. Рубинштейна призывал к ликвидации неграмотности на селе. Картина «Руки прочь от Китая», поставленная Н. Салтыковым по сценарию Г. Стабаваго,

разоблачала захватническую политику империалистов в Китае.

В связи с праздником 1 Мая и дня Парижской коммуны были поставлены агитационные фильмы «История Первого мая» режиссера С. Ценина и «Памяти великих коммунаров» В. Гардина. В первом из этих агитфильмов была сделана попытка портретного воплощения К. Маркса, К. Либкнехта и В. Засулич.

Агитфильм «Октябрина», посвященный новому, советскому быту, имел форму сюжетной киноновеллы. Этой картиной дебютировал как режиссер Г. Тасин (Розов). Окончив в 1917 году Петроградский психоневрологический институт, Тасин в годы гражданской войны переехал на Украину, где работал в Политуправлении 12-й армии и редактировал военную газету. С 1920 года он навсегда связал свою жизнь с украинской кинематографией, став сперва председателем Киевского окружного фотокинокомитета, а затем, в 1922 году, директором Одесской и Ялтинской кинофабрик. Во время гражданской войны Тасин написал ряд сценариев для агитфильмов.

В раннем украинском игровом кино стремление к документальности, к предельно достоверному изображению событий революции и героев революционной борьбы сказывалось более отчетливо, чем в русском кино того же времени. Будучи несомненно прогрессивным, это стремление, однако, не привело к серьезным художественным достижениям. Беда игровых фильмов, «документирующих» действительность, состояла в том, что они по своему идейному уровню, осмыслению процессов общественной борьбы не поднимались выше первых агитфильмов гражданской войны. Все они были схематичны и наивно дидактичны.

Лесь Курбас и рождение киносатиры. Наибольший вклад в развитие украинского советского киноискусства в те годы принадлежит выдающемуся режиссеру театра и кино Лесю Курбасу.

Сын актера Александр Степанович Курбас (Лесь Курбас) родился в Западной Украине. Блестяще окончив Венский университет, он дебютировал как актер в театре Г. Хоткевича. Получив признание, Курбас перешел в прославленную львовскую труппу «Русская беседа», а с 1915 года становится актером театра Микола Садовского в Киеве. Восторженно приняв Великую Октябрьскую революцию, Л. Курбас активно ищет пути развития театрального искусства, созвучного революционной эпохе. Творчество Курбаса, как и других новаторов тех лет, развивалось сложно и противоречиво. Воюя против театральной рутины

и псевдонародных стилизаций, Курбас вместе с тем противопоставлял свои поиски реалистическим художественным традициям. В его постановках в «Молодом театре», а с 1922 года в театре «Березиль» явно сказывалось влияние очень распространенного в то время на Западе экспрессионизма.

Курбас серьезно интересовался и киноискусством, стремясь соединить его с театром.

Осенью 1923 года он разработал сценарный план «кинематографических интермедий» для своего спектакля «Джимми Хиггинс». Однако киноэпизоды спектакля оказались, по существу, не интермедиями, а теми сценами романа, которые средствами театрального искусства невозможно было воплотить. Так, например, в одном из кинематографических фрагментов спектакля Курбас показывал грандиозный взрыв пороховых складов и реакцию толпы. Съемки киноэпизодов для спектакля осуществлял (под руководством самого Курбаса) изобретательный и отлично владеющий техническими средствами кино оператор А. Майнс. Курбас, убедившись, что кино действительно открывает широкие перспективы для поисков, на время расстался с театром и перешел в 1924 году на Одесскую кинофабрику. Первыми фильмами Курбаса были сатирические комедии «Вендетта» и «Макдональд».

«Вендетта» по сценарному замыслу представляла собой комедию бытового плана. В ее основу был положен напечатанный в «Правде» фельетон А. Зорича, переработанный в сценарий Н. Борисовым и С. Лазуриным при участии Г. Стабаваго. Курбас значительно отошел от фельетона, стремясь придать комедии более глубокий обобщающий смысл и политическую злободневность.

В картине высмеивались пороки служителей церкви: стяжательство, корыстолюбие, зависть. Священник Сильвестр Ижехерувимский и дьякон Гордей Святоптицын стали непримиримыми врагами из-за черешни, стоявшей на границе их усадеб.

Для воплощения этого нехитрого бытового антиклерикального сюжета Курбас нашел острую форму гротескной стилизации лубка. Пародируя известную кинофеерию Ж. Мельеса «Курица с золотыми яйцами», он начинал фильм кадрами, изображающими наседку, сидящую в лукошке на яйцах, голову наседки украшает корона. Следует надпись: «Вот коронованная курочка. У нее были такие яички...» На крупном плане из яиц вместо цыплят вылупливаются священник и дьякон.

Курбас показывал, как переменчив успех в борьбе за спорную черешню. Побеждавший в очередном сражении взлетал на дерево и лакомился ягодами. На экране чере-



Л. Курбас

довались кадры, в которых зритель видел на дереве то дьякона, то попа. Широко пользовался Курбас приемом кинематографической метафоры. Так, состояние отца Сильвестра, запутавшегося в своих склочных делах, выражалось кадром, в котором священник, попав во вращающуюся дверь, долго, беспомощно в ней кружился.

Курбас пригласил для участия в фильме актеров руководимого им театра «Березиль». Они хорошо знали быт украинского села, и избранная режиссером гротескная манера образной характеристики героев была им понятна и близка. Роль отца Сильвестра исполнял актер О. Гирняк, его жены — актриса А. Оленич-Алексеева, дьякона — С. Шагайда, дьячихи — О. Подлесная. В небольшой роли сторожа сельсовета впервые выступил в кино замечательный украинский актер Амвросий Бучма.

Фильм снимал один из лучших операторов дореволюционного кино Б. Завелев (впоследствии работавший с А. Довженко над «Звенигорой»), он мастерски выполнил натурные сцены.

Следующий фильм Л. Курбаса — «Макдональд» («История одного договора»), сценарий которого написал Д. Бузько, — политическая сатира на лидера английских лейбористов, проводившего реакционную антисоветскую политику.

Сюжет «Макдональда» был трактован еще более гротескно и разворачивался в стремительном темпе. Особенно динамично сняты сцены преследования Макдональда журналистами. Убегая от них, премьер попадал в рабочий клуб.



«Макдональд». А. Бучма в роли Макдональда

Респектабельный и элегантный вначале, Макдональд после «разговора» с рабочими появлялся в истерзанном костюме, грязный, потерявший величественную осанку и самоуверенный вид.

В «Макдональде» участвовали актеры театра «Березиль»¹. Бучма играл Макдональда. Неподражаемый мастер перевоплощения, актер огромного темперамента и виртуозной техники, он не только добился поразительного внешнего сходства, но и создал сатирически яркую карикатуру на Макдональда.

Сатира Курбаса была острой и неожиданной, она выражалась в злых, броских метафорах. Например, вместо дома буржуазной прессы была показана уборная с рядом унитазов; на бачках помещались надписи с названием того или иного печатного органа.

Мысль о том, что королевская власть в Англии — это только фикция, передавалась таким образом: площадку с тронном и восседающим на нем королем поддерживали на весу министры. Ссорясь между собой, они в пылу спора забывали о троне. Трон шатался все сильнее и сильнее и наконец вместе с королем падал с площадки.

Очень интересной была работа художника В. Мюллера. Совместив искусно сделанный макет Лондона с движущейся толпой, он создал достоверный образ английского города.

Парижские эпизоды снимались на натуре (при свете прожекторов) — в Одессе удалось подобрать подходящий архитектурный ансамбль. Общий план тронного зала в королевском дворце снимался оригинально: взятый с далекой точки, ярко освещенный трон казался стоящим в конце темного зала.

После выхода на экран фильма «Макдональд» помощник Л. Курбаса А. Перегуда поставил (тоже по сценарию Д. Бузько) сатирическую комедию «Сон Толстопузенко», высмеивающую кулачество. Роль Ивана Голодранца в этой комедии исполнял А. Бучма.

Другой молодой кинорежиссер, также ученик Курбаса, В. Ковригин экранизировал рассказ М. Зощенко «Аристократка».

Дискуссии. Борьба идей. На Украине в первой половине 20-х годов споры о путях развития советского кино шли главным образом среди искусствоведов и критиков; создатели фильмов, как правило, непосредственно в них

¹ В. Василько исполнял роль короля Георга, П. Перегуда, П. Долина, А. Клименко — исполняли роли иностранных журналистов. Толстяков-капиталистов играли М. Ляров, А. Симонов, Т. Ружицкий, Ллойд-Джорджа — Л. Юрнев.

не вмешивались. При том, что участники спора стояли на разных эстетических позициях, всех одинаково волновал один вопрос: что является предметом киноискусства — личность или масса, индивидуальность или коллектив, спаянный общностью классовых интересов.

Полярно противоположные взгляды по этому вопросу высказывали теоретики киноискусства А. Топорков и А. Вознесенский. Исходя из выдвинутого принципа «социального сценария», Топорков считал, что если в художественном произведении «представить, например, как революция или война отражаются в индивидуальном сознании», то «все сведется в этом случае к наскучившим всем переживаниям». Топорков утверждал, что сознание «соборно». «Я» есть «мы», — говорил он. «Общее, соборное, коллективное действует в нас и определяет пути нашей мысли»¹.

Термин «соборность» был заимствован Топорковым из арсенала символистской эстетики, вкладывавшей в него реакционное и мистическое содержание. Но сложность подхода к теоретическим высказываниям этих лет состоит в том, что привычные термины в определенном авторском контексте получали новое значение. Пользуясь термином «соборность», Топорков в своих работах стремился обосновать необходимость появления на экране коллективного героя, образа массы, народа.

Главное в методе социального сценария Топорков видел в том, что «социальный сценарий берет целое, коллективное действие и аналитически развертывает его моменты». Топорков призывал бороться с буржуазным искусством предреволюционных лет, в полемическом запале отвергая почти все художественное наследие прошлого. Он считал, что необходимо порвать «решительно и определенно с методом драматургии, укоренившимся за последние десятилетия», и вернуться к античной трагедии, где «действуют не лица, а персоны». «В греческой трагедии, — писал он, — действующие лица не имеют совершенно характера в нашем смысле слова, в них нет обострения индивидуального момента. Они — лишь выражения действия, через них оно звучит... Социальный сценарий восстанавливает утраченное нами значение древней маски»².

Нетрудно заметить связь между этими мыслями и творческой практикой «левого» театра и кинематографа первой половины 20-х годов — поисками Мейерхольда и Курбаса, театром «социальной маски», ранними опытами Вертова и Эйзенштейна.

¹ Журн. «Кино», М. — Пг., 1923, № 2/6, стр. 6.

² Там же, стр. 6—7.

Мысли Топоркова очень характерны для тех лет, когда шла борьба за утверждение коллективного героя, образа массы и во имя этого начисто отрицались индивидуальный герой, отдельная человеческая личность с ее собственными, ей лишь присущими переживаниями. Ошибочность этих воззрений сейчас совершенно очевидна, но в них для своего времени содержался и прогрессивный момент, ибо они исходили из отрицания буржуазного индивидуализма, из стремления выявить классовые мотивы поведения человека.

Иначе звучат сейчас теоретические выступления А. Вознесенского. Если отвлечься от той художественной практики, с которой они были связаны, то они могут показаться выражением последовательно реалистических взглядов. Вознесенский требовал правдивого и точного изображения на экране человеческого поведения и переживаний, он всячески превозносил замечательное актерское искусство школы Станиславского. Между тем по своим художественным убеждениям Вознесенский был отнюдь не последователем Станиславского, а символистом. Поэтому борьба Вознесенского против монтажного кинематографа под флагом защиты русской школы (дореволюционного кино!) только на первый взгляд казалась прогрессивной, а на самом деле имела реакционный смысл. Монтажные поиски революционных киноноваторов выросли из необходимости воплощения событий эпического масштаба, чувств и мыслей борющихся народных масс.

Наиболее интересным и значительным из украинских кинотеоретиков тех лет был Д. Бузько. Участник революционного движения Дмитрий Иванович Бузько бежал из царской ссылки в Данию и окончил университет в Копенгагене.

Вернувшись на родину после Октябрьской революции, Бузько работал сперва в ВУЧК, а с 1920 года — в Харьковском кинокомитете. После организации ВУФКУ Бузько был назначен на пост редактора художественных фильмов.

В 1923—1924 годах Д. Бузько написал книгу «Искусство экрана», основные положения которой он предварительно опубликовал в виде серии статей-писем в газете «Література, наука, мистецтво». Назначение киноискусства Бузько видел в пропаганде передовых идей современности. Он считал бедой то, что техника в кино определила идеологию, и потому на практике не используется и тысячная доля пропагандистских возможностей советского кинематографа.

Наставляя, чтобы в художественных фильмах жизнь отражалась с партийных позиций, Бузько говорил, что глубина

и динамика сценария зависят от того, насколько автор сумеет связать движения героев с движением масс. В «масовости» сюжета он видел источник его «подвижности». Бузько отрицал психологическое кино: «Действия нужны, а не внутренние переживания,— писал он,— потому что мы их увидеть никогда не можем, а рассказывать о них надписями значит получить фильм для иллюстрации чтения литературного произведения, как это случилось, например, с фильмом «Рассказ о семи повешенных»¹.

Бузько, как и Топорков, требовал от киноискусства изображения жизни общества. «Экран может и должен дать движение массы,— утверждал он,— действие коллектива»². Он тут же оговаривался, что подразумевает не баталии и манифестации. Изображение массы должно быть действенным, ярким. Нужно выбирать те моменты, когда проявляется ее «своеобразное величие, сила слияния отдельных единиц в общем действии»³.

Бузько резко выступал против эстетики буржуазного кино. По его образному выражению, буржуазные фильмы «шантажируют» зрителя противоречием между кажущейся и действительной своей ценностью. «Буржуазные сценаристы,— писал Бузько,— уперлись лбами в глухую стену, имя которой индивидуализм в искусстве... тут им и смерть вместе с индивидуализмом в жизни»⁴.

Подобно другим кинотеоретикам этих лет, Бузько подчеркивал коренное различие между театральной и кинематографической динамикой.

Он призывал «кинописателя» идти навстречу режиссеру и в сценарии чрезвычайно внимательно связывать «вещественное окружение» с живыми персонажами и их действиями, памятуя, что «сами по себе пейзажи и любое изображение, к примеру, города, завода и т. п., могут заключать в себе художественный образ, обладающий определенным самостоятельным смыслом»⁵. Поэтому он считал необходимым, чтобы павильонные съемки были сведены к минимуму и максимум места было отведено живой натуре: сельской природе, площадям, улицам и т. д.

Теоретические работы начала 20-х годов отражали практику кинематографа этих лет, ее характерные тенденции, ее основные направления. Под работами Вознесенского могли бы подписаться одни режиссеры, под работами Топоркова и Бузько — другие.

¹ Газ. «Література, наука, мистецтво», Харків, 1924, 22 июня.

² Там же.

³ Газ. «Література, наука, мистецтво», Харків, 1924, 18 мая.

⁴ Газ. «Література, наука, мистецтво», Харків, 1924, 13 апреля.

⁵ Газ. «Література, наука, мистецтво», Харків, 1924, 18 мая.

Документальное и просветительное кино. Наряду с художественными фильмами выпускалось значительное количество документальных, отражавших восстановление народного хозяйства, деятельность Красной Армии и отдельные события культурной жизни республики.

Названия ряда документальных картин начинались со слов «восстановление», «возрождение»: «Восстановление водопровода, зданий, трамвая Одесским губкомунотделом», «Восстановленная джутовая фабрика», «Возрожденное сельское хозяйство Украины». Оживавшая, поднимавшаяся из разлухи страна представляла в этих киносюжетах.

К пятой годовщине Великой Октябрьской социалистической революции большой хроникальный историко-революционный фильм «Великий Октябрь» в пяти частях был смонтирован из фильмотечных кадров В. Гардиным. Одновременно был выпущен другой фильм — «Пять лет Советской власти», в котором отражалась новая жизнь советского села.

В 1923 году в Одессе начал выходить периодический киножурнал, предназначавшийся для Украины, России, братских республик и заграницы. Первый номер журнала составляли сюжеты: «Празднование пятилетия Красной Армии в Одессе», «Воскресник в день пасхи», «Разбивка сквера», «Подарок одесских железнодорожников Ильичу», «Прибытие в одесский порт германских тракторов», «Приезд полковника Гаскаля», «Первый советский пароход, отходящий в Константинополь».

Отдельные хроникальные сюжеты включались в киножурнал «Маховик», представлявший собой сборную программу из агитфильмов, короткометражных комедий и документальных картин.

Хроникально-документальная кинематография на Украине достигала высокой оперативности. Так, например, хроники: демонстрация трудящихся по поводу убийства В. Воровского; торжества в честь прибытия в одесский порт Красного Черноморского флота — появились на экранах в тот же день, когда произошли эти события.

Шестой годовщине Октября был посвящен юбилейный документальный фильм, снятый и смонтированный под руководством режиссера Н. Салтыкова. Сценарий составлялся при участии группы партийных работников. В этот фильм, в отличие от других украинских документальных картин, довольно широко были включены инсценированные с участием актеров игровые эпизоды, восстанавливающие действительные события.

В день смерти В. И. Ленина по всей Украине прошли митинги, посвященные его памяти. Лучшие операторы

ВУФКУ проводили съемки (для хроникальных киножурналов) траурного шествия людей, заполнявших улицы и площади.

В украинской документальной кинематографии в 1922—1924 годах работали многие операторы. Среди них наиболее квалифицированными и опытными были А. Майнс (Майнц), А. Станке, Л. Форестье, Г. Дробин, М. Быстрицкий.

Так же как в русской кинохронике, в украинской стал меняться характер документальных съемок. От простой фиксации тех или иных событий операторы начали переходить к поискам таких композиционных построений, которые вскрывали бы их смысл. Все чаще операторы снимали монтажно, разбивая фиксируемые ими сюжеты на отдельные планы.

Однако камера кинохроникера в те годы все еще оставалась малоподвижной. В большинстве случаев она устанавливалась в одной точке либо на естественном возвышении, либо на партикабле.

По сравнению с русской кинохроникой, сделавшей в эти годы огромный скачок в творчестве Д. Вертова, документальное кино на Украине отставало очень сильно если не по характеру операторской трактовки событий, то по способам режиссерского оформления заснятых оператором фактов.

Научно-популярная кинематография на Украине в 1922—1924 годах развивалась медленно, выпускалось картин мало. Некоторый перелом произошел осенью 1923 года, когда ВУФКУ учредило научно-сценарную комиссию для подготовки сценариев производственных картин и культурфильмов.

Фильм «Сахарная промышленность на Украине» (в 9 частях) показывал технологию производства сахара на заводе имени Калинина, начиная с момента выращивания сахарной свеклы на плантациях в Рыльском уезде, и знакомил с ближайшими перспективами развития этого предприятия.

По заказу Всероссийской сельскохозяйственной выставки киевский отдел ВУФКУ сделал фильм «Махортрест». В фильме было показано как выращивалась махорка на плантациях в Прилуках, а затем фабричное ее приготовление.

Одна из картин была посвящена работе Екатеринославского (Днепропетровского) металлургического завода. Она не только знакомила зрителей с выплавкой стали в реконструированных доменных печах, но и агитировала за привлечение в сталелитейную промышленность новых кадров рабочих. Такие же цели ставил перед собой фильм о судостроительном заводе в Николаеве.

Фильм «Одесская соль» знакомил с технологией добычи соли на лимане. Четырехчастевый фильм «Порты Черного моря» освещал деятельность советского госпароходства: эксплуатацию грузовых судов, работу доков, портовых сооружений. Значительное место было отведено жизни одесского порта, с каждым днем расширявшего свои операции. Картина демонстрировалась на экранах Украины, братских республик, была послана за границу.

Заботу Советского государства о здоровье трудящихся отражали фильмы «Одесские курорты» и «Курорты для рабочих» — о здравницах Черноморского побережья. На сельскохозяйственную тему лучшими были картины «Доброхим» и «Борьба с сусликами». Они рассказывали об использовании химических удобрений для повышения урожайности и химических средств борьбы с сельскохозяйственными вредителями.

Сейчас трудно судить о качестве этих картин. Ни одна из них не сохранилась, а в прессе они нашли крайне скудное освещение. Однако можно предположить, что все названные фильмы не были научно-популярными в том смысле, который мы сейчас вкладываем в это понятие. В годы восстановительного периода подобные фильмы делались по заказу хозяйственных организаций и должны были прежде всего отражать деятельность тех предприятий, которые финансировали их постановку. Поэтому они, хотя и содержали познавательный материал, имели, как правило, рекламно-информационный характер.

Начало пути. С первых же дней своего существования правительство Советской Грузии с особым вниманием отнеслось к развитию культуры. Писателям было передано одно из лучших зданий Тбилиси. Школы, музеи, театры, влачившие при меньшевистской власти жалкое существование, получили государственные дотации для развертывания своей работы. Старейшим, выдающимся деятелям грузинского искусства были назначены персональные пенсии.

В ведение государства были переданы все кинотеатры Грузии, прокатные конторы и киноателье, организованные фирмой «Пироне» при меньшевистском правительстве. В Народном комиссариате просвещения была образована киносекция.

Грузинская советская кинематография началась с хроники. В первые дни установления Советской власти в Грузии оператор А. Дигмелов снял ряд кинодокументов большого

ГРУЗИНСКОЕ КИНО



И. Перестиани

исторического значения и в их числе короткометражный фильм «Вступление частей Красной Армии в Тбилиси».

Затем началось производство художественных фильмов. В кинематографию пришли писатели и крупные театральные деятели. Среди них были люди, работавшие в кино еще до революции, — Иван Перестиани, Александр Цуцунава, Коте Марджанишвили, Александр Дигмелов, Амо Бек-Назаров, Георгий Макаров, Шакро Беришвили и другие.

В конце 1921 года на экраны страны вышел первый грузинский советский фильм «Арсен Джорджиашвили» («Убийство генерала Грязнова»), поставленный режиссером И. Перестиани по сценарию драматурга и театрального деятеля Ш. Дадияни и снятый оператором А. Дигмеловым.

Видный актер и режиссер русского театра и кино Иван Николаевич Перестиани до революции долго жил в Грузии. Он хорошо знал жизнь грузинского народа, помнил многих участников революционных событий 1905 года. И не случайно он избрал для своей картины один из ярких эпизодов истории революционного движения, связанный с именем известного грузинского революционера Арсена Джорджиашвили.

Фильм «Арсен Джорджиашвили» не только первенец грузинского советского кино, но и одно из самых ранних произведений советской художественной кинематографии. Естественно, что в фильме много недостатков. Он был наивен в объяснении политических событий и несовершенен в художественном отношении. Некоторые его сцены были решены театрально, отдельные исполнители чувствовали себя скованными перед объективом киноаппарата.

Но при всем этом фильм пользовался успехом не только в Грузии, но и далеко за ее пределами. Этот успех был вызван тем, что картина воплощала события революционной истории. Кроме того, фильм был интересен и актерскими работами. В особенности это относится к М. Чиаурели (Арсен), Е. Черкезишвили (мать Арсена), А. Кикодзе (невеста Арсена), А. Имедашвили и К. Микаберидзе (рабочие-революционеры) и Г. Давиташвили (писарь).

Опытный оператор А. Дигмелов добился достоверного изобразительного решения.

Заслугу оператора и всего съемочного коллектива следует особенно подчеркнуть потому, что фильм «Арсен Джорджиашвили» создавался в исключительно трудных производственных условиях.



А. Дигмелов



«Сурамская крепость».
М. Чинаурели в роли Дато,
Н. Долгаре в роли Маро

Стоявшая на берегу реки Куры кинофабрика была жалкой хибаркой с разбитыми стеклами, а техническое оснащение ее составляли два маломощных осветительных аппарата и один деревянный съемочный аппарат «Пате». В отдельном здании, вернее в избушке, помещалась «кинолаборатория». «На крохотной площади вверху находились проявочный, окрасочный, промывочный и копировочный отделы кинолаборатории, тут же рядом сушильный барабан на 250 м, любительский копировочный аппарат «Пате». Здесь же «склад» — несколько банок химикалий, красок и сверх всего железный бак с запасом в 200 ведер воды»¹.

Успех фильма «Арсен Джорджиашвили» в прокате позволял укрепить техническую базу кинофабрики, увеличить штат творческих и технических работников и начать систематическое производство фильмов.

Киносекция Наркомпроса Грузии поставила перед кинематографистами задачу популяризировать наиболее значительные по социальному звучанию произведения

¹ Журн. «Кино и жизнь», 1930, № 7, стр. 20.

национальной литературы. Поэтому сразу же после окончания «Арсена Джорджиашвили» Перестиани приступил к экранизации повести классика грузинской литературы Даниэла Чонкадзе «Сурамская крепость», основанной на народной легенде.

Сюжет повести Чонкадзе составляет история крестьянской девушки Вардо и юноши Дурмишхана. Освободившись от крепостной зависимости с помощью Вардо, Дурмишхан забыл о своей возлюбленной и женился на богатой невесте. Покинутая Вардо стала гадалкой. И когда через несколько лет к ней обратились строители Сурамской крепости, у которых обваливались возводимые ими стены, она отомстила обманщику, посоветовав им в качестве искупительной жертвы замуровать в стену единственного сына Дурмишхана.

Произведение Д. Чонкадзе представляло благодарный материал для фильма. В нем на основе острого мелодраматического сюжета исторически достоверно воссоздавалось прошлое грузинского народа. Повесть была построена в форме рассказов отдельных участников драматических событий. Перестиани изложил фабулу повести, све-

«Арсен Джорджиашвили».
М. Чиаурели в роли Арсена



дя ее к двум параллельно развивающимся линиям. И это, естественно, привело к художественным потерям, хотя и не ушел драматизм происходящих событий.

Были в фильме и значительные удаchi. К их числу надо отнести образ героини Вардо в исполнении дебютантки Тамары Сакварелидзе. Перестигани, всегда очень внимательный к исполнителям, умело использовал природные данные молодой актрисы, и благодаря этому созданный ею образ встал вровень с образами других героев, которых играли талантливые и опытные актеры: М. Чиаурели (Осман-Ага), А. Бек-Назаров (Дурмишхан), Ш. Дадигани (князь Церетели), Г. Давиташвили (сын Церетели) и другие.

Опыт создания первых двух художественных фильмов — «Арсен Джорджиашвили» и «Сурамская крепость» — помог наметить путь дальнейших поисков. История революционного движения и классическая грузинская литература стали основными источниками творчества грузинских мастеров кино. В создании национальной кинематографии Грузии немалую роль сыграл и грузинский театр с его реалистическими традициями и высокой актерской культурой.

Следующими постановками грузинских кинематографов явились экранизации двух произведений выдающегося прозаика Александра Казбеги — «Пастырь» (сценарий Ш. Дадигани, режиссер В. Барский, оператор А. Дигмелов, 1922) и «Отцеубийца» (режиссер А. Бек-Назаров, оператор С. Забозлаев, 1923).

Выбор этих двух произведений для экранизации был бы вполне оправдан, если бы постановщики сумели передать остроту социальной проблематики, рельефность характеров, богатство реалистических деталей в изображении быта и нравов, вообще отличавшие все творчество Казбеги. Однако они извлекли из повестей Казбега только фабулу, воспринимавшуюся в отрыве от ярких и реалистических описаний быта и психологии как жестокая мелодрама.

В повести «Пастырь» А. Казбеги рассказывает о трагической судьбе двух влюбленных. Древний обычай горцев Грузии помешал Маквале и Онисе соединить свои жизни. Маквалу выдали замуж за другого, но влюбленные все-таки продолжали встречаться. Узнав об этом, муж Маквалы, Гела, тяжело ранил Онисе. Маквала убежала из дома нелюбимого мужа. Полузамерзшую женщину нашел деревенский священник. Он ухаживал за Маквалой, как за своей дочерью, но Онисе, приревновав к старику, убил ее, и в убийстве обвинили священника. Суд приговорил старика священника к пожизненной каторге, и он погиб

в Сибири. Угрызения совести заставили Онисе покаяться перед односельчанами. Гела убивает Онисе, а его самого забрасывают камнями рассвирепевшие крестьяне. Фильм «Пастырь» воссоздавал на экране только этот внешний ход событий, сюжетные повороты и перипетии. Режиссер В. Барский не сумел проникнуть в сущность конфликтов повести, причиной которых у Казбеги являются отнюдь не только личные отношения, но прежде всего общественные условия. И фильм превратился в мелодраму, трактованную в духе традиционной восточной экзотики.

Надо сказать, что противоречие между глубиной и серьезностью литературного оригинала и облегченным, поверхностным воплощением его неоднократно возникало при экранизациях произведений классической литературы в этот ранний период развития грузинского кино. Оно сказалось и в фильме «Отцеубийца» («У позорного столба»), поставленном А. И. Бек-Назаровым.

В одноименном рассказе Казбеги нарисована ужасающая жизнь горцев-грузин, картина бесправия крестьян, угнетаемых полицейскими и мелкими чиновниками, создан поистине страшный образ полицейского Григолы, циничного и жестокого деспота. Григола отнимает у крестьянина-бедняка Яго невесту Нуну, чтобы женить на ней своего уродливого брата, а потом сделать ее своей наложницей.



«Отцеубийца». Н. Вачнадзе
в роли Нуну

Не добившись от девушки взаимности, он убивает ее отца и Яго, а в убийстве обвиняет Нуну. Ни в чем не повинную девушку приговаривают к публичному наказанию плетью у позорного столба и к ссылке на каторжные работы.

В фильме «Отцеубийца» характеристики героев, особенно Григолы, упрощены. Общественные условия, бесправие крестьянской бедноты не нашли достаточного отражения в фильме. На первый план выступила злая воля деревенского деспота. Но все же фильм «Отцеубийца» был относительно лучше, чем «Пастырь», главным образом благодаря актерскому исполнению В. Сараджишвили (Яго), Н. Вачнадзе (Нуну), А. Васадзе (Григола), Н. Гверадзе (Ниния), К. Андроникашвили (Коба), З. Беришвили (Глаха), Г. Гомартели (Торгва).



П. Бляхин

«Красные дьяволята». Работа над первыми фильмами позволила грузинским кинематографистам накопить профессиональный опыт и тем самым подготовила создание «Красных дьяволят» (1923) — самого популярного произведения советского кино начала 20-х годов.

Успех этого двухсерийного фильма, созданного по одноименной повести П. Бляхина режиссером И. Перестиани и снятого оператором А. Дигмеловым, поистине необычаен.

Никакая другая картина этих лет не пользовалась такой огромной популярностью. И, пожалуй, ни так много было советских фильмов, которые имели такую долгую жизнь на экране. «Красные дьяволята» и поныне, спустя сорок с лишним лет, сохранились в репертуаре детских и юношеских сеансов (в 1943 году картина была озвучена и сведена в одну серию). Чем же объясняется эта поразительная популярность фильма?

Достоинствами литературной основы? В известной мере — да. Однако слава фильма затмила повесть П. Бляхина при всей ее свежести и любви к ней читателей.

Талантливой режиссурой? Тоже в известной мере. Но умелая и умная работа И. Перестиани в этом фильме не содержала в себе никаких кинематографических открытий, хотя была высокопрофессиональной и талантливой, как и операторская работа А. Дигмелова.

Достижениями актеров? Едва ли. Главные исполнители фильма — молодые цирковые артисты П. Есиковский, С. Жозеффи и Кадор Бен-Салим — были точно выбраны режиссером, но их исполнение еще не было отмечено ни талантливым проникновением в человеческие характеры, ни профессиональным мастерством. А очень удачная и интересная трактовка некоторых эпизодических ролей, напри-

мер роли Махно В. Сутыриным, не могла определить актерского уровня фильма в целом. Но большой успех фильма был совершенно закономерным. Прежде всего «Красные дьяволята» были поставлены в приключенческом жанре, который пользовался в те годы огромной популярностью, такой популярностью, что критика всерьез обсуждала вопрос о создании «красного Пинкертона». Повесть Бляхина, как и роман М. Шагинян «Месс-Менд» (также экранизированный в кино), были удачными опытами создания произведений советской революционной приключенческой литературы. А фильм Перестяни опирался не только на удачную литературную основу, но и на традицию приключенческого жанра в кино, самого любимого жанра молодых кинозрителей тех лет. На первый взгляд сюжет фильма и поступки героев мало чем отличались от всего того, что демонстрировалось в те годы на экране в так называемых «вестернах» — американских ковбойских фильмах. Подобно Уильяму Харту Дугласу Фербенксу и другим отважным ковбоям, три героя «Красных дьяволят» прыгали с моста на крыши ваго-

«Красные дьяволята». Кадры
Бен-Салим в роли Джакоша,
С. Жовевфи в роли Дуяши,
П. Есиковский в роли Миши



нов идущего поезда, перебирались по канату через пропасть, бешено мчались на лошадях, удирая от преследователей, метко стреляли на полном скаку, счастливо избегали опасностей и, ловко поймав главного злодея (Махно), доставляли его в свой лагерь.

Тем не менее принципиальное различие между «Красными дьяволятами» и зарубежными приключенческими фильмами было очень велико. В «Красных дьяволятах» за авантурным сюжетом вставали типы и характеры реальной жизни, вставала сама развороченная революцией действительность.

Содержание и логику развития картины определяли не литературные или кинематографические ассоциации, а точно, остро увиденные авторами картины времен гражданской войны. Так в начале фильма самой сильной оказалась сцена налета бандитов-махновцев на станцию.

...Внезапно опустевший перрон, разношерстно одетые всадники, мчащиеся по путям, телеграфист, лихорадочно выстукивающий сообщение о налете; револьвер, медленно поднимаемый палачом-садистом в кайзеровском шлеме; рабочая дружина, спешно организуемая оборону. И трагическая гибель телеграфиста, и смертельная рана у старого рабочего — отца Мишки и Дуняшки, и клятва ребят отомстить за его смерть...

Фильм отличался обилием точных бытовых наблюдений. Особенно удачными, яркими в этом отношении оказались сцены в стане Махно.

Перестиани, его помощник режиссер-ассистент Г. Макаров и оператор А. Дигмелов тщательно проработали второй план, добиваясь полной достоверности изображенного. Зритель, который сам был участником и очевидцем революции, гражданской войны, верил во все происходящее, даже зная, что некоторые эпизоды, как, например, поимка Махно, не соответствуют историческим фактам.

Не было ли во всем этом чрезмерности, компрометации самих исторических событий? Думается, что нет. Разве не были легендарными, невероятными по смелости и дерзости подвиги Дундича и других героев Первой Конной армии.

Перестиани лишь выразил ту романтическую стихию подвига, ощущение возможности невозможного, которое было присуще времени гражданской войны. И при всей наивности и несовершенстве картины в этом была ее эмоциональная правда.

Отмечая недостаточную психологическую разработку характеров трех основных героев, неверно было бы считать работу молодых цирковых актеров неудачной. Конечно, актерская неопытность исполнителей становилась яв-

ной, когда им приходилось передавать переживания героев: они просто изображали эмоциональные состояния — гнев, радость, горе... Но подвиги своих героев они совершали с азартом и искренней увлеченностью.

Особо следует отметить исполнение В. Сутыриным роли Махно. Маленький, длинноволосый, с безвольным подбородком и сумасшедшими глазами, Махно — Сутырин был страшен и смешон одновременно. Спесь и трусость, трезвый расчет и бешенство одержимого соединялись в этом образе.

Как уже отмечалось, «Красные дьяволята» — приключенческий фильм. Но, кроме того, что очень важно, это фильм комедийный. В юмористической стихии картины особенно ощутимы ее народные корни. Бесспорно, не все комедийные эпизоды равноценны. Иногда это просто цирковая клоунада, иногда вставные номера, например, когда кулак Гарбузенко пытается снять горшок со сметаной с головы жены. Но есть в фильме сцены, поднимающиеся до подлинно сатирического звучания. Несоответствие претензий и возможностей «вождя анархистов» раскрывается особенно наглядно, когда мы видим выезд Махно в собственной автомашине, запряженной быками.

Веселое, свежее, молодое восприятие мира отличало фильм «Красные дьяволята», как бы выразивший оптимизм строителей новой жизни и нового искусства.

Критика по заслугам оценила фильм.

«Пока в Москве «прели» о кино, в Тифлисе работали. И сделали фильму, бесспорно лучшую из всей нашей кинопродукции... Революционный сюжет сочетается с увлекательнейшим действием»¹, — писала газета «Правда».

«Красными дьяволятами» Госкинпром показал нашему режиссеру, как нужно ставить советские фильмы. Многие согласятся с нами, если мы скажем, что «Красные дьяволята» до сих пор не превзойдены. В эту фильму режиссер И. Перестняни вложил всю душу гражданской войны»², — отмечал журнал «Советский экран». За создание фильма «Красные дьяволята» постановочной группе и всему коллективу грузинских кинематографистов рабочие фабрики «Коммунистический авангард» в городе Гусь-Хрустальном вручили красное знамя. На знамени было написано «Работникам Госкинпрома при Наркомпросе ССР Грузии, создателям первого лучшего советского фильма «Красные дьяволята». От многих тысяч рабочих фабрики «Коммунавангард» пролетарское спасибо. Да здравствует искусство кино, великий спутник социализма!»

¹ «Правда», 1923, 25 ноября.

² «Советский экран», 1925, № 33, стр. 23.

Торжественное вручение знамени, состоявшееся перед зданием Театра имени Руставели, превратилось поистине в праздник молодой грузинской советской культуры.

Так, фильм «Красные дьяволята» — первый замечательный фильм советского кино — прославил грузинскую кинематографию, а его коммерческий успех позволил значительно укрепить экономическую базу грузинской кинопромышленности.

Таким образом, с самых первых шагов грузинское кино взяло правильное направление творческих поисков, — осваивая передовые художественные традиции грузинской литературы и театра, оно не ограничивало свою тематику исключительно национальным материалом, а сразу сумело осознать себя одним из отрядов многонационального советского киноискусства.

Опыт накапливается. Выдающийся успех фильма «Красные дьяволята» не должен заслонять трудностей, которые испытывало грузинское кино в своем развитии. Собственный кинематографический опыт грузинского искусства был крайне мал, ибо до установления Советской власти в Грузии были созданы всего два полнометражных фильма — документальный («Путешествие Акакия Церетели», оператор В. Амашукели, 1912) и игровой — «Христине» (режиссер А. Цуцунава, оператор А. Дигмелов, 1919). Не хватало режиссерских кадров, достаточно хорошо и глубоко знавших жизнь, быт и нравы грузинского народа.

Требовалась и реорганизация всей системы постановки фильмов и техническая реконструкция кинофабрики.

В Грузии, так же как и в других советских республиках, кинематография была переведена на хозяйственный расчет, а руководство ею передано Госкинопрому Грузии (Грузинское государственное акционерное общество кинопромышленности). Директорами Госкинопрома были назначены опытные деятели кинематографии Г. Гогитидзе и А. Бек-Назаров.

Госкинопром Грузии развил широкую деятельность не только на территории республики, но и за ее пределами. Представительства Госкинопрома Грузии были учреждены в Москве, Ленинграде, Ростове-на-Дону, Краснодаре и других городах, где Госкинопром имел также свои кинотеатры: в Москве — «Малая Дмитровка», в Ленинграде — «Капитолий», в Ростове-на-Дону — «Палас», «Олимпия», «Летний Палас» и т. д.

В обязанности Госкинопрома входила организация проката картин, в частности собственного производства, экспорт грузинских фильмов за границу, информирование прессы

«Пропавшие сокровища».
С. Жозеффи в роли Тани,
П. Есиковский в роли Ильи,
П. Морской в роли Федора



и т. п. После организации Совкино московское представительство Госкинпрома работало с ним в тесном контакте. Создание материальной базы кинопроизводства и приток новых творческих и технических сил дали грузинской кинематографии возможность двинуться вперед. Но главным стимулирующим фактором ее идейного и художественного роста явились в тот период решения XIII съезда партии о кино.

Перестроив работу в соответствии с решениями съезда, коллектив Госкинпрома выпустил ряд новых художественных фильмов: «Пропавшие сокровища», «Три жизни» (1925), «Накануне грозы», «Дело об убийстве Тариэла Мклавадзе» и др. В некоторых из них получили развитие творческие поиски предшествовавших лет.

Крупным и принципиальным достижением грузинского кино тех лет стал фильм «Три жизни», поставленный по роману известного грузинского писателя Георгия Церетели «Первый шаг» режиссером И. Перестняни.

Роман «Первый шаг» отражал сложную пору грузинской истории, когда на смену старому, феодальному строю приходил нарождающийся капитализм. Широко и правдиво рисуя жизнь грузинского народа, автор показывал и деградацию обесилевшего дворянства, и восхождение торговой буржуазии к власти, и, наконец, обнищание крестьян, которых капиталистические отношения заставляли бросать свои лачуги и клочки земли, уходить на за-

работки в портовые города. Исторические процессы, важные социальные конфликты писатель с большим мастерством раскрыл в образах и судьбах героев романа: разбогатевшего крестьянина Бахвы Пулава, бездельника-дворянина Иеремии Царба, княжны Валидэ, бедной швеи Эсмы и ее матери вдовы Саломе, каторжника, бежавшего из Сибири, юриста Цункала, жандарма Лебова и многих других.

Экранизация этого классического романа была для молодой грузинской кинематографии очень нелегким делом. Но Перестиани, который сам писал сценарий для своего фильма, сумел без принципиальных потерь «уложить» основное содержание романа в двухсерийном фильме. Первая серия повествовала о трагическом разрушении счастливой жизни Бахвы Пулава и Эсмы, вторая серия рассказывала о мести Бахвы.

Хотя режиссеру пришлось перестроить материал романа, он сумел найти его кинематографический эквивалент и создать художественно полноценный реалистический фильм, воплотив на экране широкую панораму жизни Грузии второй половины XIX века.

Фильм «Три жизни» отличает высокое (для своего времени, разумеется) профессиональное мастерство, умелое пользование монтажными средствами, выразительность композиционного решения кадров, тщательный выбор художественных деталей, помогающих выявить идейный смысл той или иной сцены и подчеркнуть важные черты отдельных характеров, а так же — что очень важно отметить — высокий уровень актерского исполнения.

Н. Вачнадзе много времени и творческих усилий отдала созданию образа Эсмы — скромной и трудолюбивой молодой женщины. Перестиани, вспоминая об участии Н. Вачнадзе в этом фильме, говорил, что актриса, чувствуя огромную художественную ответственность, работала с большим, чем когда-либо, творческим порывом и упорно искала выражающие характер героини детали поведения, углубляя и оттачивая экранный образ. Реалистический стиль литературного первоисточника определял манеру ее исполнения, свободную от ложнопсихологического нажима и наигрыша, еще сказывавшихся в ее первых ролях. Благодаря этому в сознании зрителей образ романа Церетели полностью слился с его экранным воплощением, а это — наибольший успех для актера, работающего над классикой.

Роль Эсмы выдвинула Н. Вачнадзе в число лучших актрис советского кино.

Успешным было и первое выступление в кино одаренного театрального актера М. Геловани. Геловани дал много-

гранную характеристику своему герою, показав и его искреннюю нежность к Эсме, и его стремление любыми средствами «выбиться в люди», и угнетающее его чувство собственной неполноценности в среде дворян, относящихся к нему, бывшему пастуху, с презрением, несмотря на все его богатство.

Так же четко и многосторонне охарактеризовала Валиду молодая актриса Т. Балквадзе. Валида в ее исполнении — светская покорительница сердец, коварная молодая женщина, умело пользующаяся своей красотой. Первый успех, достигнутый актрисой в этой картине, подготовил ее последующие кинематографические достижения в фильмах «Ханума», «Княжна Мери» и других.

Выразительны были и образы Иеремии Царба, Мейра и торговщика в исполнении актеров Д. Кипиани, З. Бершвили и К. Микаберидзе.

Оператор А. Дигмелов нашел удивительно точное изобразительное соответствие творческой манере писателя. Особенно удались Дигмелову портреты Н. Вачнадзе.

«Дигмелов не только формально, но и по существу ближайший и ценнейший сотрудник тов. Перестиани»¹, — справедливо писала газета «Заря Востока».

Картина «Три жизни» была восторженно встречена грузинскими зрителями и с большим успехом шла по всему Советскому Союзу.

В 1925 году А. В. Луначарский в письме к работникам Главреперткома дал следующую характеристику этому фильму:

«Мы очень внимательно просмотрели постановку, которая заслужила с художественной стороны нашего самого полного одобрения. Я думаю, не является несколько преувеличенным сказать, что с точки зрения количества горькой жизненной правды, бытового материала, захватывающего драматизма, а равным образом и с точки зрения кинопотехники, эта фильма не только равняется с самыми лучшими заграничными произведениями, отличаясь от них глубиной своего реализма, но оставляет далеко за собою и все советское производство»².

Интересной была в постановке Перестиани и картина «Дело об убийстве Таризла Мклавадзе» (1925).

Ш. Дадияни мастерски переработал для экрана повесть Э. Ниношвили «Рыцарь нашего времени», в которой реалистически показаны тяжелая жизнь гурийских крестьян во второй половине XIX века, гнет, эксплуатация и изде-

¹ «Заря Востока», 1924, 20 ноября.

² «Луначарский о кино. Статьи. Высказывания. Сценарии. Документы», М., «Искусство», 1965, стр. 266.



«Дело об убийстве Таризала Мклавадас». Н. Вачнадзе в роли Деспина

вательства, нарастание социальных противоречий. Два мира — мир князя Таризла и его друзей, с одной стороны, и мир Спиридона Мциришвили и Деспина, с другой, — получили в фильме точную социальную и психологическую характеристику. Таризл и его окружающие на первый взгляд imponировали зрителям своей внешней мужественностью, импозантностью манер. Но постепенно зрители замечали, как сквозь благородное обличье проступали черты людей злобных и ничтожных, спесивых, чье благополучие держится на угнетении всех тех, кто стоит ниже их на общественной лестнице.

В образах Спиридона и Деспина, роли которых исполняли молодой артист К. Микаберидзе и уже широко популярная у зрителей Н. Вачнадзе, раскрывалось подлинное благородство простых людей-тружеников. Спиридон у К. Микаберидзе — один из тех самозабвенно преданных служению идее интеллигентов из народа, просветителей, которых немало было в Грузии в конце прошлого века. Этот человек — борец за правду народную, последовательный и удивительно стойкий — внешне чрезвычайно скромен, прост. Его высокая худощавая фигура, всегда облаченная в потертый старый пиджак и блузу, небритое лицо с печатью болезни и усталости, умные и грустные глаза — весь его облик излучает душевность, доброту, любовь к людям.

Н. Вачнадзе убедительно показала, как складывался характер ее героини под влиянием жизни и общественных условий. Вначале ее Деспинэ — шаловливая, любознательная девочка, затем — умная и пытливая девушка, а дальше — верная жена и подруга Спиридона, борющаяся вместе с ним против социальной несправедливости. Правде актерских образов и остроте драматического конфликта соответствовало общее режиссерское решение, реалистически воскрешающее картину исторической эпохи. В фильме имеются отдельные бытовые неточности. Так, например, комната отца Тариэла убрана в европейском стиле; в сцене кутежа в лесу фигурирует самовар; слишком натуралистически решены некоторые сцены хулиганства Тариэла и его дружков. Но эти мелкие просчеты не снижают художественной ценности такого серьезного, идейно значительного произведения, каким явился фильм «Дело Тариэла Мклавадзе».

Фильм был хорошо принят грузинской общественностью и прессой. «Перестиани показал новый образец своего искусства, вытканый на сюжете «Рыцаря нашего времени»¹, — писала газета «Комунисти».

«Новая грузинская картина, идущая... на московском экране, — писала «Правда» по поводу фильма «Дело об убийстве Тариэла Мклавадзе», — представляет собой значительное явление в жизни нашей советской кинематографии... Эта грузинская картина обнаруживает вполне здоровый перелом в сторону социальных и бытовых психологических картин, который является вполне естественной реакцией на преобладавшие до сих пор в кинематографии трюкачество и увлечение фальшиво-запутанной интригой»².

После фильма «Три жизни» Перестиани вернулся к своим юным героям-разведчикам — Мишке, Дуняше и Тому, попытавшись с их участием сделать третью серию «Красных дьяволят» — приключенческий фильм «Савур-могила». Эта попытка не принесла режиссеру успеха, — по общему признанию критики, картина «Савур-могила» оказалась неудачной. Не потому, что актеры играли хуже или съемки Дигмелова оказались менее профессиональными, а трюки менее занимательными. Просто здесь создатели фильма повторяли самих себя. И, как при всяком эпигонстве, из их картины ушли свежесть эмоций, острота восприятия жизни, молодой революционный темперамент, составлявшие главное достоинство «Красных дьяволят». Не стала удачей и кинокартина «Пропавшие сокровища»

¹ «Комунисти», 1925, 18 февраля.

² «Правда», 1925, 27 марта.

(1924), снятая режиссером А. Бек-Назаровым и оператором С. Забозлаевым по рассказу (и сценарию) П. Морского. Она была задумана как антирелигиозное приключенческое кинопроизведение, основанное, подобно «Красным дьяволятам», на реальном жизненном материале — истории похищения церковных сокровищ духовенством одного из монастырей и передачи их контрреволюционным бандам, боровшимся против молодой Советской республики. К сожалению, и по своей литературной основе и по режиссерской трактовке фильм остался далеко позади «Красных дьяволят». Схематизм образов действующих лиц, шаблоны буржуазных детективных фильмов помешали правдивому воплощению и раскрытию острого драматического конфликта, заложенного в самом историческом материале.

Коте Марджанишвили и кино. Важное значение для развития грузинской советской кинематографии имел приход в кино виднейшего деятеля грузинского, русского и украинского театрального искусства режиссера Коте Марджанишвили. Первый руководитель Театра имени Руставели, Марджанишвили воспитал целую плеяду выдающихся грузинских актеров. Вместе со своей театральной молодежью он взялся и за работу в кино, поставив по сценарию Ш. Дадияни фильм «Накануне грозы» (1925).

Строго говоря, фильм «Накануне грозы» не был первым знакомством режиссера с кинематографом. Еще до революции К. Марджанишвили осуществил в театре Соловцова в Киеве интересную постановку «пьесы без слов» «Слезы» А. Вознесенского. Спектакль был настолько «кинематографичен», что умный и культурный русский предприниматель А. Ханжонков счел возможным запечатлеть его на пленке.

Вот что вспоминает об этом А. Ханжонков:

«Я без изменения перенес на пленку интереснейшую театральную постановку сезона, пантомиму «Слезы». Она принесла фирме много прибыли и славы. История этой постановки такова. Режиссер Московского художественного театра К. А. Марджанов организовал небольшую труппу для постановки пьесы без слов, в девяти картинах драматурга А. С. Вознесенского, в декорациях художника Симова, со специальной музыкой композитора И. А. Саца. Постановка была как бы перенесена с экрана на сцену и поражала оригинальностью и сходством с кинематографом. Эта пьеса и была теперь водворена нами на экран. Главную роль исполняла премьерша театра Незлобина В. Л. Юренева»¹.

¹ А. А. Ханжонков, Первые годы русской кинематографии, стр. 70.



К. Марджанишвили

В 1916 году Коте Марджанишвили согласился взять на себя художественное руководство кинофабрикой А. Дранкова и поставить фильм «Любовь всесильная».

Принимая приглашение Дранкова, К. Марджанишвили не знал, что тот хочет использовать его имя в рекламных целях и вовсе не заинтересован в улучшении художественного качества своих фильмов. Познакомившись с Дранковым поближе, Марджанишвили вынужден был отказаться от совместной с ним работы.

Таким образом, К. Марджанишвили имел уже некоторое представление о кино, хотя оно и было омрачено столкновением с А. Дранковым, одним из самых беспринципных дореволюционных дельцов. Но режиссер понимал, что теперь он получает возможность работать в кинематографии творчески, и подошел к своей первой кинопостановке «Накануне грозы» с такой же художественной ответственностью, которую он проявлял во всех своих театральных работах. К. Марджанишвили, как художник, постоянно ищущий новое, старался найти формы воплощения в кинофильме сложного исторического материала.

Действительно, в картине очень хорошо запечатлены старый быт и обычаи Грузии, например традиционный праздник «кееноба». Как всегда, у К. Марджанишвили выразительны были массовые сцены, как всегда темпераментно и ярко играли актеры А. Имедашвили (Петуа), Н. Гоцеридзе (Мазутянц), И. Джорджадзе (Маро), Л. Кавсадзе (Гижуа), У. Чхеидзе (Нико) и другие.

«К кинокартинам Грузии прибавился еще один новый фильм, — писала газета «Комунисти» о картине «Накануне грозы». — Коте Марджанишвили, с которым мы уже знакомы, испытал свой талант в области кино. По этому первому опыту можно полагать, что талант и богатая фантазия дают ему возможность так же широко расправить крылья в кино, как в драматическом театре»¹.

Однако фильм «Накануне грозы», как и последующие кинематографические работы К. Марджанишвили, нельзя поставить в один ряд с его лучшими театральными постановками. Но тем не менее, хотя фильмы К. Марджанишвили и не поднимались до уровня его спектаклей, влияние замечательного художника сцены на развитие грузинского кино было огромным, возможно, не меньшим, чем влияние К. Станиславского на развитие русского кино. Художественные идеи К. Марджанишвили воздействовали на грузинскую кинематографию и через воспитанных им замечательных актеров, режиссеров и непосредственно, через его высказывания, выступления, статьи.

¹ «Комунисти», 1925, 29 января.

Очень интересна статья К. Марджанишвили, которая была напечатана в журнале «Хеловнеба» («Искусство») в 1925 году. В этой статье К. Марджанишвили излагал свои взгляды на назначение киноискусства, на творчество кинорежиссера и киноактера, композицию кадра, монтаж и целый ряд других вопросов. Самое большое место в статье уделялось монтажу и актерам. Монтаж К. Марджанишвили рассматривал как художественный прием, как один из способов идейного и эмоционального воздействия фильма на зрителей, но не придавал ему самостоятельного значения, считая, что кинематография, как и театр, — это прежде всего актерское искусство. Для Марджанишвили киноактер всегда был самостоятельным художником. «Когда я говорю о киноактере, — писал он, — я, несомненно, имею в виду профессионального актера, мастера своего искусства, обладающего творческой техникой, и ни на мгновение не подразумеваю дилетанта. У меня, в конечном счете, утвердилась та мысль, что если для театра необходим актер, а не любитель сцены, то для кино тем более нужен актер и актер»¹.

Коте Марджанишвили непримиримо относился к кинорежиссерам, отдающим предпочтение не творчеству актера, а его внешности, «типажным данным». Поборник синтетического искусства актера, К. Марджанишвили считал такой взгляд унижительным, даже, как он говорил, «предательским». И действительно, под влиянием К. Марджанишвили в советском грузинском кино взгляд на киноактера как на натурщика или типаж не получил распространения. В грузинской кинематографии наряду с профессиональными киноактерами часто снимались актеры театральные. И эти актеры своим мастерством способствовали формированию национальной грузинской кинематографической актерской школы. Лучшие достижения грузинской советской кинематографии связаны главным образом с именами учеников К. Марджанишвили: Сесилии Такайшвили, Акакия Хоравы, Акакия Васадзе, Верико Анджапаридзе, Цецилии Цуцунава, Шалвы Гомбашидзе, Александра Жоржолиани, Серго Закариадзе, Како Кванталиани, Коте Даушвили, Георгия Шавгулидзе, Александра Омиадзе и других.

Первые итоги. На протяжении всех ранних лет грузинского советского кинематографа шла борьба за искусство реалистическое, общественно значимое, против поверхностного, фальшивого изображения Грузии как некоей экзотической страны. Особая трудность этой борьбы свя-

¹ Журн. «Хеловнеба», 1925, № 4, стр. 10.

зана была с острым недостатком профессиональных кадров сценаристов, знающих быт и нравы грузинского народа. По существу, творчески и профессионально работали как сценаристы в те годы лишь Ш. Дадияни и И. Перестиани. Недостатки целого ряда ранних грузинских фильмов объяснялись в первую очередь слабостью их сценарной основы, а во-вторых, влиянием штампов буржуазного ориентального фильма.

Высокие горы, бурлящие реки, головокружительные пропасти, вечное скакание на лошадях, длинные черкески и большие кинжалы, похищения, убийства и т. д. — вот что увлекало в первую очередь тех режиссеров грузинского кино, которые либо плохо знали жизнь народа, либо не решались противостоять стандартам коммерческого буржуазного кинорепертуара.

Эта тенденция отчетливо была выражена в фильмах В. Барского («Разбойник Арсен», «Изгнанник»); она сказалась в отдельных фильмах А. Бек-Назарова («Отцеубийца», «Натэлла»), работавшего в целом серьезно и добросовестно. Порой она проникала даже в фильмы И. Перестиани.

Однако передовые деятели грузинской кинематографии стремились политически правильно осмыслить советскую современность и историю Грузии, найти для отображения жизни яркую, национальную форму. Так открывались пути для утверждения реализма в грузинском кино. Многие грузинские фильмы не только заняли видное место в кинорепертуаре других союзных республик, но и демонстрировались за рубежом. Первым грузинским фильмом, проданным за границу, была картина «Сурамская крепость», с успехом демонстрировавшаяся в Германии, Франции и особенно в Турции и Иране. Значительным успехом во Франции и в Германии пользовались фильмы «Отцеубийца», «Три жизни», «Дело об убийстве Таризла Мклавдзе» и др.

В годы восстановительного периода возникло и грузинское документальное кино. Операторы А. Дигмелов, А. Поликевич, С. Забозлаев, В. Кереселидзе, М. Калатозишвили (М. Калатозов), Н. Нагорный и другие создали целый ряд короткометражных документальных фильмов, отражающих кипучую жизнь Советской Грузии, а также важнейшие события, происходящие в других братских республиках. Следует отметить «Митинг на главной площади в Тбилиси в день установления Советской власти в Грузии», «Субботник на строительстве ЗАГЭС», «Рабочие железнодорожного депо Тбилиси», «Ковный завод», «Нефтяной фонтан в Сабунчи» и многие другие. Эти фильмы рассказывали о росте экономической и культурной жизни народов Совет-

ского Союза и явились основой зарождающейся образной кинопублицистики Грузии.

В годы восстановительного периода начала развиваться и кинокритика, ставившая своей целью борьбу за социалистическое киноискусство. Газеты «Комунисти», «Заря Востока», журналы «Кино Грузии», «Театри да цховреба», «Хеловнеба», «Хеловнебис дроша» («Знамя искусства») и другие грузинские периодические издания на своих страницах регулярно публиковали рецензии, обзоры, теоретические статьи Д. Рондели, Б. Жгенти, Ш. Алхазисвили, И. Хинвели, Г. Цагарели, И. Имедашвили, Ш. Буачидзе. «Нам нужно, чтобы кино своими картинами помогло утверждению сознания трудового народа — рабочих и крестьян, помогло бы им познавать действительность и разбираться в хорошем и плохом. Если кинокартина не обладает этими качествами, то она неприемлема для нас», — писала в редакционной статье газета «Комунисти»¹.

Параллельно с ростом выпуска кинофильмов шла реконструкция производственной базы. 28 декабря 1924 года на заседании правления Государственного акционерного общества кинопромышленности Грузии было принято постановление о постройке нового киноателее для одновременной работы нескольких съемочных групп. Из года в год грузинская кинематография пополнялась съемочной и осветительной аппаратурой. Выросли кадры специалистов по кинотехнике. Все это способствовало не только увеличению количества выпускаемых фильмов, но и значительному повышению их художественного уровня.

Ежегодно росла, расширялась и сельская киносеть. Кроме стационарных установок начали действовать и кинопередвижки, обеспечиваемые фильмами собственного производства и производства студий братских республик. Одним из важнейших стимулов развития грузинской советской кинематографии с момента ее зарождения явилась прочная творческая дружба киноработников многонациональной советской кинематографии. Отнюдь не случайно, что у колыбели грузинской советской кинематографии рядом с мастерами грузинского искусства стояли русские кинорежиссеры И. Перестяни и В. Барский, армянский кинорежиссер А. Бек-Назаров, русские кинооператоры Б. Завелев и А. Поликевич.

В свою очередь и работники грузинского кино немало потрудились для развития киноискусства Азербайджана и Армении, часто предоставляя в их распоряжение и творческие кадры, и техническое оборудование, и ателее для съемок.

¹ «Комунисти», 1925, 18 февраля.

АЗЕРБАЙДЖАНСКОЕ КИНО

Первое упоминание о кино в Советском Азербайджане связано с героической историей Бакинской коммуны. Еще в 1918 году в обстановке голода, заговоров и мятежей правительство Бакинской коммуны наряду с декретами о национализации нефтяной промышленности и торгового флота подготавливало декрет о национализации кинематографа. 24 марта 1918 года в бакинской газете «Известия» появилось следующее сообщение: «Национализация театров и кинематографов. Разрабатывается декрет о передаче всех театров и кинематографов в собственность республики».

Но издать декрет Бакинская коммуна не успела. 31 июля она пала, и на смену ей пришло поддержанное английской и турецкой интервенцией буржуазно-помещичье правительство, возглавлявшееся реакционной националистической партией «Мусават». В период хозяйничанья мусаватов прогрессивные деятели науки, литературы и искусства преследовались. Насаждался разнузданный национализм.

Установление Советской власти в Азербайджане 28 апреля 1920 года в корне изменило судьбу азербайджанского народа и его национальной культуры. Особую роль в ликвидации культурной отсталости в большинстве своем неграмотных рабочих и крестьян должно было сыграть кино.

В одной из своих статей председатель Совета Народных Комиссаров Азербайджана Н. Нариманов писал: «На Востоке, где люди привыкли мыслить больше образами, кино является единственно возможным средством пропаганды, не требующим предварительной, постепенной подготовки масс. Восточный крестьянин воспринимает все то, что видит на экране, как самую настоящую, реальную действительность»¹.

4 июля 1920 года был подписан декрет о национализации кинематографических предприятий². При Наркомпросе был создан фотокиноотдел, который в 1921 году выделился в самостоятельный отдел, а затем специальным декретом Совнаркома от 5 марта 1923 года был реорганизован в Центральное государственное кинопредприятие — Азербайджанское фотокиноуправление Наркомпроса (АФКУ)³.

Кроме того, возникли еще две ведомственные киноорганизации — «Кино-Горняк», открывший собственное кинопро-

¹ Цит. по кн.: Э. Кулибеков, Киноискусство Азербайджана, Баку, 1960, стр. 9.

² «Свод узаконений Азербайджанской ССР», 1920, № 3, стр. 197 и 203.

³ Там же, стр. 198 и 151.

изводство (конец 1924 года), и Соврабкино, занимавшееся в основном кинообслуживанием населения.

Однако основные задачи по строительству национальной кинематографии и кинофикации республики были возложены на АФКУ. В его ведении находились прокат кинофильмов и сеть кинотеатров.

Особое значение имела работа АФКУ в уездах, где появились сперва передвижки, затем стационарные кинотеатры. Специально для кинообслуживания уездов был приглашен опытный инструктор-механик, который периодически выезжал для демонстрации картин, ремонта киноаппаратуры и инструктажа.

В 1921 году на экраны вышел первенец азербайджанской кинематографии — хроникальный фильм «Годовщина Советского Азербайджана». В фильме были показаны события 1920—1921 годов, приход частей 11-й армии в Баку, установление Советской власти в Азербайджане, демонстрация трудящихся, празднующих первую годовщину Советской республики.

Затем был показан целый ряд хроникальных картин, отразивших открытие Первого съезда народов Востока, похороны 26 бакинских комиссаров, приезд наркома М. В. Фрунзе в Баку, строительство и пуск бакинского трамвая, пожар нефтяных промыслов в Сураханах, открытие кинофабрики и другие.

В кадрах кинохроники были запечатлены С. М. Киров, Г. К. Орджоникидзе, М. В. Фрунзе, Н. Нариманов, Д. Бунят-заде, А. Караев, Г. Мусабеков.

Почти все эти съемки были произведены операторами, приехавшими из Советской России. Занимаясь хроникальными съемками, они участвовали и в подготовке национальных азербайджанских кадров киноработников. Удачно был снят новый канал имени Октябрьской революции в Дагестане. Съемку открытия канала производил оператор АФКУ В. Лемке по заданию дагестанского Совнаркома. Рецензируя этот фильм, газета «Бакинский рабочий» писала: «Канал снят на всем своем протяжении в 70 верст. Особенно хороши снимки сверху только что пущенной по каналу воды... Хорош также снимок вновь образовавшегося озера. Сняты крестьянская беднота Дагестана, строители канала и герои труда. В картине удачно избегнуты повторения и однообразия — эта обычная ошибка съемщиков кинохроники»¹. По заказу хозяйственных организаций АФКУ в 1923—1924 годах изготовил несколько культурфильмов: «Борьба с саранчой» (о новых химических средствах борьбы), «Ашелк» (о про-

¹ «Бакинский рабочий», 1923, 4 сентября.

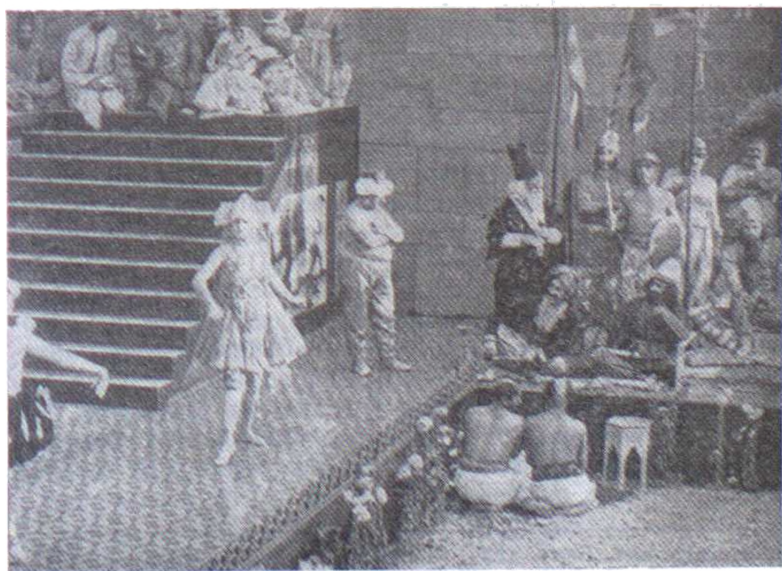
цессе производства шелка), «Быт рабочего» (о чертах нового в жизни азербайджанских рабочих).

В 1924 году фильмом «По Азербайджану», знакомящим с живописной природой республики и богатствами ее недр, дебютировал кинорежиссер-азербайджанец Абас-Мирза Шариф-заде.

Эти первые хроникальные и культурно-просветительные фильмы делались еще по старинке, подобно дореволюционным видовым и хроникальным лентам. Но тем не менее значение их было велико и для азербайджанских зрителей, которых они знакомили с фактами социалистического строительства в республике, и для молодой кинематографии, накапливавшей в работе над такими фильмами необходимый опыт.

В 1923 году АФКУ стало готовиться к производству художественных фильмов. Взяв в аренду помещение бывшего ресторана «Ренессанс», АФКУ приступило к оборудованию в нем кинофабрики и кинолаборатории. К созданию первых художественных фильмов были привлечены русские киноработники и группа видных артистов азербайджанского театра, начавших свою театральную деятельность еще до революции, — уже названный Абас-Мирза Шариф-заде, Кязим Зия, Исмаил Идаят-заде и другие.

Известный художник-кинорежиссер В. Баллюзек и оператор В. Лемке сняли по сценарию Н. Бреслав-Лурье художественный фильм в двух сериях — «Легенда о Деви-



«Легенда о Девицъей башне».
Кадр из фильма

чьей башне» (1924). В числе исполнителей этого фильма кроме азербайджанских театральных актеров (И. Идаятзаде, Кязим Зия, М. Азери) были также известный армянский трагик Ваграм Папазян и актриса С. Жозеффи, только что с большим успехом сыгравшая в «Красных дьяволятах».

В основу фильма была положена легенда о хане, который воспылал страстью к собственной дочери. Он разлучил дочь с возлюбленным и заточил ее в башню, выстроенную в бурных водах Каспия. С вершины этой башни дочь хана бросилась в море.

Обращение к этой теме было вызвано популярностью только что появившейся поэмы Джафара Джабарлы «Легенда о Девичьей башне».

Кроме того, постановщик и кинохозяйственники стремились (для кассового успеха) привлечь обывательскую публику эффектным мелодраматическим сюжетом и «экзотическим» восточным материалом, трактованным в духе буржуазной ориентальной коммерческой литературы и кинематографии.

Кассовый успех был действительно достигнут, но ему, увы, не сопутствовал успех художественный. Достоверное и национальное растворялось в традиционных приемах изображения «восточной экзотики». В картине больше всего внимания отдавалось внешним атрибутам Востока, столь привычным в аналогичных фильмах, выпускаемых в Берлине, Париже или Голливуде, — фонтаны, узорчатые арки, драгоценные камни, гарем с обаятельным бассейном, танцовщицы и т. п.

Правда, авторы сделали робкую попытку ввести в фильм некую социальную проблематику, но она воспринималась только как уступка веяниям времени.

Неудачным было и исполнение главных ролей. В. Папазян, игравший роль злодея-хана, злоупотреблял мелодраматическими эффектами. А цирковую актрису С. Жозеффи режиссер заставлял усиленно «переживать», хотя молодая исполнительница к этому оказалась решительно не способна.

Но, как бы то ни было, «Легенда о Девичьей башне» была первым азербайджанским фильмом, сделанным на азербайджанском материале и с азербайджанскими актерами.

Поэтому права была газета «Коммунист», писавшая, что «Легенда» — первый шаг к развитию самостоятельной кинематографической жизни на Востоке и как таковая имеет большое значение»¹.



«Легенда о Девичьей башне».
Э. Ваграм-Папазян в роли Самед-хана

¹ «Коммунист», Баку, 1924, 1 апреля.

В том же 1924 году АФКУ совместно с организацией «Кино-Горняк» осуществило постановку фильма «Горняк-нефтяник на отдыхе и на лечении» (режиссер А. Литвинов, оператор В. Лемке, сценарий А. Литвинова и П. Бельского). В картину были включены хроникальные кадры посещения Н. К. Крупской, Д. Бедным и Ф. Коном отдыхающих нефтяников. Отдельные хроникальные эпизоды объединялись простенькой комедийной фабулой о похождениях председателя курортной комиссии Дедушкина, который сам себе выдает путевки на лечение и переезжает из санатория в санаторий.

Фильм не сохранился, и судить о нем можно только по газетным рецензиям тех лет. Рецензенты отмечали, что техника съемки была низкой, монтаж неудачным, а игровой сюжет плохо связан с хроникальным материалом. Тем не менее фильм демонстрировался на экранах рабочих клубов, ибо при всех своих художественных недостатках он правдиво показал новый быт рабочих-нефтяников. Отмечая это обстоятельство, «Правда» писала о картине: «Конечно, она ни в коей мере не рассчитана на эппманские аудитории. Горевать об этом мы не будем, так как, к сожалению, у нас больше картин, удовлетворяющих запросы последних, чем запросы рабочего зрителя»¹.

Следующей совместной постановкой АФКУ и «Кино-Горняк» в 1924 году была приключенческая трюковая картина «Око за око» (сценарий А. Литвинова и П. Бельского, режиссер А. Литвинов, оператор В. Лемке). В основе фильма «Око за око» — похищение американским диверсантом формулы разрушительного газа, открытого советским изобретателем.

Займствованный из худших образцов американской детективной литературы и лишь внешне приспособленный к советскому материалу, этот сюжет был почти одновременно использован в трех других советских фильмах: «Четыре и пять» по сценарию Г. Гребнера, «Коммунит» («Русский газ») по сценарию А. Попова и «Луч смерти» по сценарию В. Пудовкина, всюду оставаясь условным и примитивным.

1. Значение первых фильмов азербайджанского кино состоит прежде всего в том, что в работе над ними накапливался профессиональный и организационный опыт. Как этот опыт ни был скромн, он позволил во второй половине 20-х годов приступить к формированию собственных творческих кадров и укреплению связей кино с национальными литературой и театром.

¹ «Правда», 1924, 1 ноября.

Мы рассмотрели панораму жизни молодого советского кино в первые послереволюционные годы и убедились в том, что сделано было необычайно много, несмотря на исключительно трудные условия кинематографической жизни в пору гражданской войны и при переходе к восстановлению. Картина, открывшаяся нашим глазам, пестра и противоречива. Уровень отдельных национальных кинематографий неравномерен, что объясняется, естественно, разницей уровня общественного и культурного развития центра и окраин бывшей Российской империи. Однако и в этой сложной, неоднородной панораме можно ясно увидеть общие закономерности бурного строительства новой многонациональной советской культуры, фундамент которой заложила социалистическая революция.

Уже в трудные годы гражданской войны, а далее необычайно активизировавшись при переходе к миру и восстановлению народного хозяйства, кинематограф включается в единый процесс культурной революции — и как средство пропаганды и информации и как новая эстетическая величина, занимающая все более значительное место в духовной жизни народов СССР.

Наладив постоянное производство, имея достаточно широкий репертуар советских кинокартин, накопив экспериментальный материал, молодое революционное киноискусство завершило свой ранний период становления и в середине второго десятилетия вступило в пору расцвета.

ЗРЕЛОСТЬ НЕМОГО КИНО

Вторая половина 20-х годов — время, когда кинематограф обретает в Советской стране новое, небывалое художественное качество. Фильмы, созданные в эти годы, выражают действительность социалистической революции на уровне высокого искусства.

Предшествовавший период развития кинематографа осмысливается в свете этого как исторический пролог. В решительной ломке старого были заложены основы будущего. Для развития «важнейшего из всех искусств» (по определению Ленина) имелись необходимые предпосылки: социальные, идеологические и эстетические.

Новая эстетика была порождена жизнью, практикой революции и идеями революционной перестройки мира. Эта новая эстетика утверждала себя уже в раннем периоде советского кино; ее признаки можно увидеть и в хроникальных съемках революции и гражданской войны, где рождался неведомый дореволюционному кино взгляд на реальность; и в агитфильмах, где впервые прямо решались задачи осознанной идейности экрана; и в экспериментах, необходимых для освоения выразительных возможностей кинематографа. Первый синтез этих устремлений возникает в «Кино-правдах» Дзиги Вертова: непосредственность документального освоения жизни и агитационно-ораторское начало соединяются с результатами экспериментального изучения формы, начатого Львом Кулешовым. Новый жизненный материал, новая

идейность, новые формы выражения — все это были условия новой художественности.

Ее воплощение мы видим в лучших фильмах 1925 — 1930 годов, и прежде всего в творчестве новых мастеров революционного искусства, великих режиссеров советского кино. Ими стали — вслед за Вертовым — Эйзенштейн, Пудовкин и Довженко¹. «Броненосец «Потемкин» открывает галерею классических произведений кинематографа, занявших непреходящее место в мировой художественной культуре. Появившиеся вслед за «Потемкиным» фильмы «Мать» и «Конец Санкт-Петербурга» Пудовкина, «Арсенал» и «Земля» Довженко, «Шагай, Совет!» и «Шестая часть мира» Вертова явились наиболее значительными победами молодого социалистического киноискусства.

Содержание рассматриваемого периода постигается не в одних только высших его свершениях. Перед нами — многообразная картина развития, картина напряженных практических и теоретических поисков, внутренней полемики и борьбы с чуждыми влияниями, где перекрещиваются различные стилевые направления, где соединяются пути движения отдельных национальных кинематографий. Все это составляет ту почву и ту атмосферу активности, вне которых не могли бы возникнуть фильмы Пудовкина — в Москве, Эрмлера — в Ленинграде, Довженко — на Украине, Шенгелая — в Грузии.

Многонациональная кинематографическая культура 20-х годов развивается неравномерно. Однако в этой неравномерности все яснее становится единство фронта, единство задач, единство идейных устремлений.

Каждая из кинематографий братских республик, включившись в общее движение, проходит свой особенный национальный путь не изолированно, но в кровных связях со своими соседями, минуя подчас промежуточные стадии, уже освоенные советским кинематографом в его целом. Отсюда удивительная (и в других общественных условиях недостижимая) быстрота культурного развития, которая отличает в эти годы кино Закавказских республик, Узбекистана, Белоруссии. Так фактами истории еще раз неоспоримо доказываются те преимущества, которыми располагает советский социалистический строй для развития культуры и искусства.

Единство в многообразии — коренной принцип социалистической художественной культуры. Этим принципом мы и руководствуемся, рассматривая конкретную историю советского кино второй половины 20-х годов.

¹ Главой о творчестве Довженко начинается раздел, посвященный украинскому кино 1925—1930 годов.



Сергей Эйзенштейн, художник-мыслитель, нашел свое призвание в кинематографе, поскольку видел в нем высшую ступень развития искусства вообще. Он и делал, как никто, из кинематографа искусство, дав ему высоту внутреннего совершенства и революционную прямооту обращения к людям.

Так начинал он свой четвертьвековой путь кинорежиссера. Кадры эйзенштейновских фильмов и само развитие идей художника отразили в себе великое содержание того времени, когда началось и когда прервалось его творчество.

Главным предметом его мысли явились объективные законы общественного и природного бытия в их соотношении с человеком. Непосредственное изображение человека на экране было строго подчинено общему принципу: авторскому установлению закономерного единства в огромном социально-историческом мире, который окружает человека, противостоит ему, движется сквозь него и должен быть им освоен.

Эйзенштейн стремился найти и выразить созвучие между человеком и историей. Эта его страсть нашла для себя особую свободу в поэтическом осмыслении революционной действительности. Этой страстью объединены все его фильмы.

Раскрывая себя как художник, Эйзенштейн до конца своих дней открывал возможности киноискусства: и как мастер его, и как теоретик, педагог, историк. На этом деле он сосредоточил свою универсальную культуру и энциклопедическую ученость, свои таланты графика и театрального постановщика, профессионализм инженера, внимательность лингвиста, искушенность психолога, и, наконец, глубоко таившуюся в нем тонкую музыкальность.

Широта творческих способностей Эйзенштейна дала критикам и биографам право назвать его «Леонардо да Винчи XX века». В его фильмах, замыслах и исследованиях кинематограф обрел многообразные связи с мировым художественным опытом: от европейской прозы до живописи Древнего Китая, от фуги Баха до пушкинского стиха.

Теория кино стала полем изучения самых конкретных и самых всеобщих законов искусства.

Рождение и воспитание. Сергей Михайлович Эйзенштейн родился 10 (23) января 1898 года в Риге, где его отец был городским архитектором. Родители немало позаботились об образовании своего сына. «Ведь ни бедности, ни лишений, ни ужасов борьбы за существование я в дет-

стве никогда не знал»¹. Однако формирование личности Сергея Эйзенштейна — поначалу незаметно — шло вопреки семейным идеалам, хотя бы уже потому, что на его глазах очень скоро обнажилась фальшь буржуазной семейной морали. И все то, что Маяковский, будучи зрелым человеком, осознал и заклеил под названием «быт» — узость частных интересов, домашнюю рутину в наряде модных обложек, культ житейского благополучия, — все это Эйзенштейн в достаточной мере узнал с детства. А заботливая отцовская опека осталась в его воспоминаниях как «прообраз социальной тирании»².

Склоненный над книгой либо над рисовальной тетрадью, мальчик выглядел ушедшим в себя. Но время уже вмешалось в воспитание чувств будущего художника. Едва ли не самым сильным из его детских впечатлений стало зверство царских властей, подавлявших первую русскую революцию³.

В 1906 году родители повезли его в Париж; там он впервые увидел фильм («400 проделок дьявола» Мельеса), но лучше всего запомнил воспроизведенные в гревеновском музее восковых фигур сцены террора.

Потом, подрастая, он упивался книгами по истории французских революций, графикой Домье, романами Гюго... Среди сотен рисунков, сделанных им в те ранние годы, мы находим карикатуры на буржуазный «свет» рядом со множеством реминисценций, исторических и литературных.

Искусство предстало перед ним неразрывно с обстановкой времени. Отраженная в водах архитектура новгородских церквей — в атмосфере начала первой мировой войны. Мейерхольдовская постановка «Маскарада» (Эйзенштейн назовет ее «ударом грома», окончательно решившим вопрос об его режиссерском призвании) — на фоне петроградской весны 1917 года.

Октябрь застал Эйзенштейна студентом Института гражданских инженеров, пробуящим силы в журнальной графике и театральной декорации. С марта 1918 года он — доброволец Красной Армии. Служба военного тех-

¹ С. М. Эйзенштейн, Избранные произведения в 6-ти томах, т. 1, М., «Искусство», 1964, стр. 221.

² Там же, стр. 243.

³ Исходя из бесед с Эйзенштейном, И. А. Аксенов писал: «Трагедия девятисот пятого года, развернувшая самые кровавые свои страницы на территории теперешней Латвии, жестоко поразила чувствительность семилетнего ребенка». (...) «Есть вещи, за которые те, кто прочувствовал их мгновенно, ненавидят годами, а мстят до самой смерти» («Искусство кино», 1968, № 1, стр. 91—92).

ника совмещается с изучением старинного и современного театра, с работой художника и режиссера в клубных труппах.

В 1920 году¹ Сергей Эйзенштейн целиком посвящает себя театру. Приехав в Москву, он становится во главе художественной части Первого рабочего театра Пролеткульта и участвует в создании спектакля «Мексиканец» (по Джеку Лондону) — как автор оформления и сорежиссер¹. Осенью 1921 года он поступает учиться к Вс. Э. Мейерхольду, в его Государственные высшие режиссерские мастерские. А спустя еще год он уходит от Мейерхольда — от своего уже навсегда любимого учителя и «духовного отца» в искусстве. Ученик сам стал мастером.

Годы всеобщей революционной ломки были для Эйзенштейна периодом «бури и натиска». Стремясь заново постичь природу театра, он пришел к дерзкой и прямолинейной социальной критике искусства как такового: в основе искусства лежит иллюзия — значит, оно дает человеку фиктивное удовлетворение его чувства, значит, оно отвлекает человека от реальных нужд его жизни — значит, оно вредно — значит, оно должно умереть. В этом выводе, хоть он и оказался беззащитным перед лицом исторической практики, выразилась вера в первоначальную красоту революционной действительности и вполне проявилась та принципиальность в постановке вопроса, которая станет замечательным качеством Эйзенштейна-теоретика. Впоследствии он придет к глубокому и трезвому осмыслению диалектики искусства. А в те годы он по-своему шел путем исканий, общим для «левых» художников, стремясь пересмотреть и снять дистанцию между искусством и практической жизнью людей: если и быть искусству, то совершенно новым!

В качестве первого шага на этом пути Эйзенштейн полагал отвести своему делу прикладную, подсобную роль в обслуживании социальной злобы дня. Отбросив освященные веками формы «художественной иллюзии», он обратился к сниженным и площадным видам массового зрелища: к буффонаде, фарсу, цирку. Они были нужны для того, чтобы разрабатывать как можно более острые средства воздействия на зрителя для решения агитационных задач.

Когда же Эйзенштейн стал осуществлять все это на сцене, — суровость «левых» деклараций обернулась безудержной игрой пытливого ума и творческой фантазии

¹ Официальным постановщиком спектакля был В. Смышляев, вторым художником — В. Никитин. (Премьера — май 1921 г.)

(хотя сам режиссер в ту пору терпеть не мог таких слов, как «творчество», «фантазия», «вдохновение» и т. п.). Свою полемику с существующим театром Эйзенштейн отчасти выразил, еще будучи студентом Высших режиссерских мастерских, когда оформил — вместе с юным театральным художником Сергеем Юткевичем — серию коротких спектаклей, в которых пародировались режиссура Немировича-Данченко и Таирова, штампы агиттеатра и мюзик-холла¹. Все это было для него подготовкой к самостоятельной постановочной работе.

От театра — к кинематографу. «Монтаж аттракционов». В те весенние дни, когда исполнилось сто лет со дня рождения А. Н. Островского, на улицах Москвы появилась афиша:

«В Пролеткульте — Когда? — 26 апреля 1923 — Что? — Юбилео-премьера: «На всякого мудреца довольно простоты» — по комедии Островского; вольная композиция С. М. Третьякова; монтаж аттракционов — постановка, сценарий, режиссура, установка, костюм, реквизит — Эйзенштейна; ассистент Г. В. Мормоненко; в сопровождении шуморкестра...» и т. д.

Этот спектакль напугал и запомнился. Дзига Вертов немедленно посвятил ему один из сюжетов своей «Весенней кино-правды»; отзвуки его можно угадать в знаменитом «Театре Колумба», что высмеял Ильфом и Петровым; и еще гораздо позднее многие критики оценивали этот спектакль как безответственную диверсию против художественных святынь. Работа Эйзенштейна была в своем роде ответом на призыв А. В. Луначарского пересмотреть отрицательное отношение к классическому наследию — и на возникшую из этого призыва формулу «Назад к Островскому!» Но все-таки целью режиссера был не столько подрыв классики, сколько поиск нового типа театрального зрелища. «Юбилео-премьера» была представлена в духе крылатой фразы Маяковского: «Не юбилейте!».

От комедии Островского осталось название (вскоре, впрочем, иронически сокращенное: «Мудрец!»), остался общий ход фабулы, осталась и центральная сатирическая тема — обличение приспособленчества. Но тема эта была переброшена в современность. Автор текста Сергей Третьяков подверг персонажей Островского «социальной перелицовке». Мамаев, Крутицкий, Голутвин превратились соответственно в Милюкова («Мамилюков-Проливной»), генерала Жоффра, напмана. Речь шла о явлениях общественной

¹ Об этом см. в кн.: Сергей Юткевич, Контрапункт режиссера, М., «Искусство», 1960, стр. 228—240.

и политической жизни (мещанство, неповская накипь, белая эмиграция, империалистическая агентура).

По своему стилю «Мудрец» был цирковой эксцентриадой с элементами комедии масок и античного фарса. Сцена преобразилась в подобие манежа. Ученики Эйзенштейна, актеры Первого рабочего театра Пролеткульта — А. Антонов, В. Янукова, Г. Мормоненко (Александров), М. Штраух, И. Пырьев и другие, — творили клоунское действо, венчавшееся ошеломительными акробатическими трюками. Для Эйзенштейна «Мудрец» явился экспериментом в области обобщенного метафорического выражения¹. Именно этим определялся эксцентризм актерской игры. Изображая, к примеру, удивление, артист не просто отшатывался, но делал двойное сальто: выразительность переходила в новое, обобщенное качество. (Спустя два с половиной года Эйзенштейн сделает шаг «от смешного к великому», и качественная смена выразительных средств станет важным правилом патетической композиции «Броненосца «Потемкин».) В «Мудреце» режиссер, взламывая театральные традиции, входил не только в область цирка. В построении спектакля — в свободной «сборке» и столкновении сюжетных элементов — был осуществлен монтажный принцип. А к концу спектакля перед зрителем прямо появлялся кинематограф: на сцене шел маленький фильм «Дневник Глумова» (его и включил Вертов в свою «Весеннюю кино-правду») — в нем Эйзенштейн осваивал недоступные театру возможности зримой метафоры, при помощи простейшего монтажа превращая хамелеонствующего Глумова то в осла, то в пушку, то в младенца... После этого Эйзенштейн поставил еще два спектакля (драматургом обоих был С. Третьяков): «Слышишь, Москва?» и «Противогазы». В первом из них развивались принципы агитационного театра уже вне парадоксов и крайностей «Мудреца». Со сцены прозвучал призыв к интернациональной солидарности рабочих.

В следующем спектакле Эйзенштейн окончил с театром вообще. Действие пьесы «Противогазы» происходило на газовом заводе, и поэтому спектакль был поставлен и показан в цехах Московского газового завода. Захватившая Эйзенштейна в этих цехах возможность играть реальной средой окончательно подсказала ему путь в кино. В беседах с Л. Оболенским — учеником Кулешова — Эйзенштейн познакомился с содержанием кулешовских монтажных экспериментов. Сразу после этого — в марте 1924 года — он практически занялся киномонтажом. Под

¹ См.: С. М. Эйзенштейн, Избранные произведения, т. 2, стр. 453—455.

руководством Эсфири Шуб он перемонтировал для русского проката фильм Фрица Ланга «Доктор Мабузе — игрок».

Воззрения, с которыми Эйзенштейн пришел в кинематограф, были изложены им в статье «Монтаж аттракционов» (журнал «Леф», 1923, № 3), сопутствовавшей «Мудрецу» и столь же шумевшей. Безапелляционный тон и «левая» фразеология этой статьи долго мешали критикам разобраться ее живой смысл.

Эйзенштейн призвал к максимальной действенности искусства «под общим знаком революционного содержания». Сила искусства усматривалась в чувственном воздействии на человека, приводящем к идейному выводу. (Соотношение между идейной и чувственной силой художественного образа впоследствии будет осмыслено Эйзенштейном как основная проблема его теории искусства.) Театральное зрелище было понято прежде всего как «воздействующее построение». Термин «монтаж аттракционов» означал систему соизмеренных элементарных воздействий на зрителя «с точной установкой на определенный конечный тематический эффект». В пределах этой задачи утверждалась полная свобода оперировать с сюжетом и сочетать любые средства актерской и постановочной выразительности. Таким образом, мышление художника высвобождалось из-под власти фабульных канонов и заново пересматривался арсенал режиссерских средств: «„говорок“ Остужева — не более цвета трико примадонны, удар в литавры столько же, сколько и монолог Ромео...»¹.

Конкретный смысл этих слов был прояснен всей дальнейшей практикой Эйзенштейна. Уравнивая «монолог с литаврами», режиссер имел в виду соизмерить все элементы спектакля, чтобы в полную силу возможностей были использованы и слово актера, и его жест, и предметная среда, и любой звук, который раздастся на сцене. Эйзенштейн не хотел, чтобы «режиссер умирал в актере», он стремился расширить сферу своего творчества как можно дальше за пределы актерского действия. В этом сказалась не только характерная для «левых» оппозиция к психологическому театру, но и та устремленность Эйзенштейна, которая вскоре оправдалась и дала свои плоды в кино. Новое искусство обнаружило немыслимую для театра возможность зримо воплощать многообразнейшие связи человека с окружающим его реальным миром. И в том смысле, в котором Эйзенштейн соизмерял элементы театра, кино позволило ему соизмерять видимого человека со всем, что только доступно взгляду: с паровозом или

¹С. М. Эйзенштейн, Избранные произведения, т. 2 стр. 270.

с гармошкой, со звериной мордой или с сапогом, с небом или с землей. Все эти возможности были осуществлены Эйзенштейном в его первой кинематографической постановке — как «аттракционы», слагавшиеся в единое «социально воздействующее построение». Построение это стало открытием, поскольку человек оказался соотносён на экране с внутренними законами общественной борьбы. Фильм назывался «Стачка». Он был выпущен в апреле 1925 года¹.

«Стачка». Работе над фильмом предшествовало тщательное изучение исторического материала. Реальные факты, во множестве почерпнутые сценаристами из истории стачечного движения в России, стали прямым источником образов, ситуаций, деталей действия. Материал фильма наполнился огромной жизненной подлинностью и приобрел ту «бытовую насыщенность», которой Эйзенштейн хотел добиться с самого начала. Но фактическая подлинность, будучи необходимым для художника условием, сама по себе еще не решала дела. Перед Эйзенштейном был опыт вертовского экспериментального фильма «Киноглаз»: поразительная острота наблюдения фактов и лирически-вольное отношение к их взаимосвязи (результат этого Эйзенштейн определял как «импрессионизм»). В «Стачке» он стремился утвердить единую идею и найти единое построение фильма как художественного целого. Он подчеркивал, что «Стачка» «не претендует на выход из искусства...»².

Поставив свою цель, режиссер столкнулся с главным редактором сценария, руководителем Пролеткульта В. Ф. Плетневым. Догматизированные «левые» схемы сочетались у Плетнева с ограниченным пониманием сущности искусства. Под содержанием он подразумевал предмет изображения, а под формой — внешнюю оболочку, которая должна быть «мастерски» исполнена. Нужно отразить то-то и то-то — к этому, собственно, и сводились установки Плетнева. Споря с ним, Эйзенштейн заявил о своем «формальном подходе» к постановке: форма — прямое выражение идеологии, и она должна вскрывать логику материала, дабы покорять этой логикой зрителя! Нужно

¹ Общий замысел был предложен руководством Пролеткульта: создать цикл из восьми фильмов под единым названием «К диктатуре», в котором были бы показаны различные стороны и формы борьбы рабочего класса за подготовку революции. «Стачка» была определена поначалу как пятая серия цикла, но в конечном счете оказалась единственной. Эйзенштейн работал над сценарием фильма совместно с В. Плетневым, Г. Александровым и И. Кравчуновским.

² С. М. Эйзенштейн, Избранные произведения, т. 1, стр. 113.

построить революционную форму фильма, вот главное! Это означало — воплотить новый взгляд на мир. Утверждая «формальный подход», Эйзенштейн — если говорить языком зрелой советской эстетики — искал новый художественный метод. Ему нужно было не регистрировать факты, располагая их в той или иной сюжетной оболочке, но увидеть внутри цепи фактов и выразить на экране закономерности классовой борьбы¹.

Отсюда и возникла форма «Стачки», сочетавшая хроникальность изображения с метафорическими монтажными сопоставлениями, свободная по отношению к традиционным фабульным связям, обнажающая осмысленную суть изображаемого. Этим было обусловлено рождение образа рабочей массы — главной действующей силы фильма. Если для теоретиков Пролеткульта изображение массы было догмой, исключавшей возможность индивидуализации отдельного героя, то для Эйзенштейна это было конкретной задачей. Обрушиваясь на «индивидуалистическую» фабулу буржуазных фильмов — фабулу-интригу, фабулу-анекдот, — он никогда не впадал в абстрактное противопоставление героя и массы. Он был «по ту сторону» подобных антитез (так же как в отношении к спору о том, игровым или неигровым должен быть фильм, с актерами или без актеров).

Образ массы появился в его творчестве постольку, поскольку он диктовался необходимостью запечатлеть широту социальных связей, открытых для человека революционной действительностью.

Поиски такого рода могли приводить и к сверхмасштабному, символическому изображению отдельного человека: внебытового, надличного, бессмертного. Так было у Маяковского в поэме «150 000 000», где воспевание массы сочетается с гиперболой Ивана; так вскоре будет у Довженко в «Арсенале» с его героем — рабочим Тимошем, неуязвимым для вражеских пуль. Подобная персонификация идеи всегда оказывалась лишь ступенью, через которую художник переходил к иным способам обобщения, по-своему находя согласие с реальными формами жизни.

Эйзенштейн сделал этот шаг с редкой быстротой и безошибочным чутьем, сразу же освоив специфические возможности кино, словно идеально созданного для передачи форм самой жизни. Он постиг природу кадра — с его определенностью точки зрения на предмет и вытекающими отсюда способами отбора и композиции; природу монта-

¹ Обо всем этом убедительно сказано в статье Эйзенштейна «К вопросу о материалистическом подходе к форме» (см. «Избранные произведения», т. 1, стр. 109—116).

жа — с его способностью мгновенно устанавливать зримые связи между различными объектами изображения. Средства, заключенные в кадре и монтаже, оказались самыми органичными для Эйзенштейна. Ему посчастливилось найти достойного оператора — Эдуарда Тиссэ, одного из создателей советской кинохроники, одного из тех, кто уже вывел русский кинематограф за пределы павильонных условностей, на простор реальной природы и реальных событий.

Фильм Эйзенштейна и Тиссэ сразу же, с первых кадров, приковывал внимание зрителя небывалой для игрового кино правдивостью человеческих обликов, атмосферы, предметной фактуры, деталей действия, и это еще более подчеркивало остроту и богатство смысловой выразительности.

Работа над «Стачкой» была для Эйзенштейна своего рода лабораторией: воплощение идеи шло одновременно с проверкой и уточнением режиссерских принципов, с экспериментальными поисками новых художественных средств, попросту — с освоением кинематографа.

Первое, что поражает в «Стачке», — это неумная жадность режиссера-автора, завоевывающего только что открытую им область творчества. Здесь и игра дымов на фоне неба, и игра отражений на воде, и экспрессия человеческих силуэтов, и мерная динамика работающих машин... Эйзенштейн с маху проходит полный курс «фото-гении» кино, властно подчиняя себе те зрительные эффекты, какими в то время упивался французский кинематографический «Авангард», от Фернана Леже до Ман Рее... Заодно ведется окончательное размежевание с эксцентрическим театром, проверка: а что он может дать кинематографу? Выразительные приемы пробуются без стеснения: вот подчеркнутая игра изощренной жестикуляции, а вот демонстрируется спортивный тренаж актеров театра Пролеткульта (как великолепно они умеют прыгать в воду!), и опять освоение богатства фактур — мягких и шероховатых, текучих и твердых... Механизм искусства обнажен, одна форма сменяет другую с невероятной быстротой. Но за всем этим открывается и другое: то, как художник обнажает социальный механизм — машину контроля над установленным порядком угнетения, над «спокойствием», чтобы оно сохранялось на том заводе, который предстал в первых кадрах.

У «машины» много «звеньев» и «колес»: от замухрышки-мастера до свиноподобных и воблообразных акционеров. Сюда включены и держатели полицейских и военных средств устрашения, показанные в прогрессии звезд и вензелей на погонах (освоение крупноплановой детали),



«Стачка». Кадр из фильма

и шпики под кличками «Лиса», «Мартышка», «Бульдог», монтажно отождествленные с соответствующими мордами животных (как в фильме «Дневник Глумова» из «Мудреца»). Презрительная ирония и эксцентризм, с которыми показаны все эти существа, сменяются строгостью и сочувствием в реалистическом изображении рабочих.

«На заводе все спокойно, НО...». Действует революционное подполье, появляются листовки, под видом безобидного и разудалого гулянья с гармошкой идет совещание рабочих о предстоящей борьбе за человеческие права. В суровой атмосфере большого завода, в цехах, на подъездных путях, среди строений рабочей слободы возникают приметы еще неведомой хозяевам силы, которая возмущенно — но и весело! — обещает показать себя.

Разносторонне раскрыть технику стачечной борьбы при помощи техники кино, проследить этапы стачки и показать, «как это делалось» — вот в чем режиссер видел свою цель. Однако фильм не свелся к этому, и чем дальше, тем яснее из «обследования» стачечной техники возникали черты социальной драмы нового типа.

«Повод к стачке» — так называется вторая часть фильма. Рабочий, обвиненный в краже микрометра, кончает самоубийством. Ответ — взрыв гнева: «Кончай работу!» Пролетарская масса, показанная ранее в обликах отдельных своих представителей, зримо объединяется в молниеносных переключках (эпизоды борьбы за гудок и объездов

завода на паровозе). А затем она становится монолитной, заполняя заводской двор и наводя ужас на хозяев: «В нас сила, мы сила, когда едины в борьбе!» Патетическая картина единения рабочих — первая кульминация фильма. Затем пафос переходит в иронию.

Мужчины и женщины вывозят на тачке прикрытого рогожей управляющего и сбрасывают его в пруд. Этот ритуал пролетарского презрения сменяется кадром-символом, где совмещены остановленное маховое колесо и фронтальные фигуры рабочих, вставших на страже.

Следующая часть — «Завод замер» — построена на столкновении двух тем. В знаменитых кадрах остановившегося завода (голубь гуляет по цеху, ворона сидит на безмолвном гудке), в изображении рабочей слободы — затишье, хранящее лишь отзвуки того, что произошло (дети рабочих, играя, возят на тачке козу). Здесь — в спокойствии, согретая бытом и бытовыми красками изображенная — подоплека борьбы. Здесь — то, что нужно защитить перед лицом произвола. Здесь — дети. Как быть дальше?

А параллельно этому возникает другая тема: зловещая, угрожающая. В полицейском участке идет чистка сапог (зритель еще увидит такие сапоги шагающими по ступеням Одесской лестницы в «Броненосце «Потемкин»). Хозяева вырабатывают издевательский ответ на требования рабочих. Вызваны казаки — разгонять и сечь в случае надобности. Все это — машина, прямое выражение и орудие власти. А вслед за ней, продолжая тему угрозы.



«Стачка». Кадр из фильма

появляются признаки другой опасности: это г н и л ь, безвластие, мнимая противоположность режиму. Она таится и среди самих рабочих. Титр: «В семье не без урода». Кто-то подбирает деньги, оброненные собственными товарищами при разгоне собрания... Кто-то уже готов лакействовать перед хозяевами.

«Стачка затягивается» — название четвертой части. Снова рабочая слобода, снова дети, снова быт, но теперь он тягостен. Идет жестокое испытание: голодом и самым простым бездельем. Не все это выдерживают. Угроза «гнили» нарастает. И в то время как хозяева объявляют забастовщикам свой циничный ответ, с драконовской вежливостью приглашающий вернуться к прежнему порядку, — начинается суетливое и деловитое мельтешение шпииков. Они выискивают и активистов стачки и возможных предателей. В черной ночи, под дождем, ловят рабочего, избивают в полиции, а потом подкупают. Он выдает хозяевам след вожака стачки — самого опасного для них человека (по всей вероятности, большевика). И вот опять забастовщики — они продолжают спорить о предстоящем.

«Стачка». Кадр из фильма



Пятая часть — «Провокация на разгром». Здесь «гниль» выходит на первый план действия, пропитывая всю его атмосферу. Задворки, трущобы, рухлядь — среди всего этого обитает шпана: деклассированные отщепенцы общества и плоть от его плоти. Беспризорики, босяки, уголовники, чудовищные уроды и карлики, подобные тем, которых будет разглядывать и исследовать Луис Бунюэль... Здесь все они увидены и поняты как выгоднейший материал для представителей режима. Титр: «Мне нужно 5 бесвестных!» Когда рабочие пойдут с митинга, то подкупленная шпана смешается с ними и будет громить, а затем жечь виновную лавку. Механизм провокации на службе поработителей — он вскрыт Эйзенштейном не только с «производственно-технической» доскональностью, но и с огромной силой прозрения: взятая из российского прошлого история винной лавки оказалась (для примера) прообразом судьбы германского рейхстага 27 февраля 1933 года...

Идут забастовщики. Шпана втирается в их ряды и одновременно начинает громить лавку. Вожаки стачки пытаются увести рабочих и оградить их от провокации. Поздно: «гниль» уже сделала свое, и в дело вступает «машина». Брандспойты пожарников пущены в ход для того, чтобы (под охраной конного строя) загнать людей в тупик. Струи воды сбивают с ног мужчин и женщин, вышибают стекла в окнах, разносят вещи внутри домов...

«Ликвидация» — шестая и последняя часть фильма. Начало действия отмечено простым, как бы репортажным, но в то же время символическим кадром: маленький мальчик, неуверенно ступая, пробирается между ногами лошадей, казачьего отряда¹. Бросившись внутрь конного строя, осыпанная ударами нагаек, женщина-работница вытаскивает и спасает ребенка от гибели. После этого следует последняя вспышка сознательного массового отпора: «В кузницу, товарищи, к кувалам!» — сменяемая зрелищем разнузданного террора. Людей преследуют, бьют, топчут, всадники врываются во внутренний двор рабочей казармы и появляются на междуэтажных мостках. Ребенок летит вниз с высоты третьего этажа. Стачка подавлена. Ее трагический исход претворяется на экране в призыв к чувству класса, его памяти. «Помни, пролетарий!» — такими словами завершается фильм «Стачка».

«...Первое революционное произведение нашего экрана»;

¹ И. А. Аксенов писал об этом эйзенштейновском образе как о символическом автопортрете, ставя этот кадр в прямую связь с детскими впечатлениями будущего автора «Стачки» (ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 2774). Эйзенштейн никогда не высказывал возражений против такой трактовки.

«значительная и многообещающая победа советского кино» — так определял важность этого фильма Михаил Кольцов на страницах «Правды»¹. Время не оспорило этой оценки, а лишь подтвердило и уточнило ее. Победу Эйзенштейна обусловило то историческое чутье, с которым он собрал и воссоздал ситуации и столкновения, реально возникавшие в борьбе русских рабочих за свои права; эта победа выразилась в зримом образе массового движения как живого и вместе с тем закономерного процесса; наконец, победа художника заключалась в изобличительном анализе темных сил истории.

Фильм этот разнороден. В нем сосуществуют две стихии. Одна — это стихия хроникального наблюдения, выраженная в суровой жизненной доподлинности происходящего на экране. Другая — обобщение, энергичное и нетерпеливое. Идея художника штурмует материал, деформирует его, разбирает и собирает, создавая символические и ассоциативные связи. Иногда такого рода связи выглядят неорганичными и поспешными (об этом писали критики, отмечая натянутость таких сопоставлений, как подкуп рабочего на фоне танца лилипутов или выжимание лимонного сока, ассоциированное с подавлением стачки). Но частные издержки не ослабили фильма как целое. В соотношении между хроникой и метафорой, наблюдением и обобщением выразился размах интересов режиссера. В разное выразительных стилей — от эпичности массового действия до бытовых деталей жизни рабочей слободы, от эксцентриады до трагизма — сказались широта таланта и сила темперамента Эйзенштейна.

Финальные титры фильма предваряет монтажный образ: кадры расстрела людей сталкиваются с кадрами убоя животных. Такое сопоставление по-разному оценивалось критиками: кое-кому оно казалось наивным или мудреным. Оно действовало по-разному². Но оно и потрясало. Этот монтажный образ заслуживает особого внимания. Он дает возможность яснее увидеть то новое, что уже внес Эйзенштейн в кинематографическую образность. В чем это новое?

В фильме А. Ивановского «Дворец и крепость» (вышедшем чуть раньше «Стачки») сопоставлялись в параллельном монтаже дворцовая и тюремная жизнь, бальные туалеты и смиренная рубашка, ножки танцующей балерины и закованные в кандалы ноги заключенного. То была наиболее простая ступень монтажной мысли: запечатление жизненного контраста, уже известного. Но еще раньше,

¹ «Правда», 1925, 14 марта.

² См.: С. М. Эйзенштейн, Избранные произведения, т. 1, стр. 118.

в своих экспериментах 1920 года, Лев Кулешов открывал особые, активно-объединяющие возможности монтажа: склейка кусков, жизненно безотносительных, рождала — в их взаимоотражении — новое смысловое качество. Монтаж создавал «кинематографическое пространство» — новую, художественную реальность. Дзига Вертов тоже воспринял эту возможность и развил ее. Вспомним, что в 13-м выпуске «Кино-правды» (1922) он соединил кадры похорон борцов революции, снятые в разное время и в разных местах, и тем самым создал обобщенный образ траурного прощания. «Кинематографическое пространство» стало пространством поэтической темы. Эйзенштейн развернул объединяющую способность монтажа еще дальше — до метафоры, в которой прямо высказывается обобщающая идея. «Механизм» такой метафоры и был яснее всего раскрыт в финале «Стачки». Расстрел людей — и заклание животных. При помощи монтажа сделался зримым экспрессивный, метафорический смысл слова «бойня», вызывающий представление о людях, принесенных в жертву. Возникло то, что Эйзенштейн впоследствии назовет «мон-

Стачка. Кадр из фильма



тажным тропом». И когда это метафорическое начало вступает в естественные, непринужденные связи с жизненным материалом, одухотворяя его и сливаясь с его многозначностью — тогда рождаются лучшие сцены поэтического кинематографа: от «Одесской лестницы» в «Броненосце Потемкин» до «Похорон» и «Дождя» в дожженковской «Земле».

Возвращаясь к финалу «Стачки», можно было бы рассуждать и о том, что крупные планы взрезания бычьих шей явно привлекали внимание Эйзенштейна особым темным блеском крови; что кадры солдатских шеренг в полной зимней выкладке и белые дымы среди обнаженных деревьев как будто ломают единство времени (все происходило летом, а тут глубокая осень) и что картина поля, тщательно выставленного телами мужчин и женщин, напоминает некую мизансцену экспрессионистского театра; и вообще — что в этом монтаже все торчит в разные стороны... Но дело оказалось не в этом. Между прочим, для нынешнего зрителя многие «условные» преувеличения и несоразмерности перестали быть таковыми, будучи далеко превзойденными хотя бы в кинохрониках второй мировой войны. Дело не в условности как таковой, но в том, что финальный монтаж «Стачки» сплавлен воедино гневом, для которого нет количественных мер и ограничений: перед вами Убийство! Голос художника, ломавшийся и крепнувший, перепробованный на протяжении фильма в разных звучаниях и регистрах, здесь, в конце, обнаружил свою безмерную силу.

«Броненосец «Потемкин». В начале июня 1925 года юбилейная комиссия Президиума ЦИК СССР поручила Эйзенштейну постановку фильма, посвященного двадцатилетию первой русской революции. Сценарий под названием «1905 год» был написан (при участии Эйзенштейна) Н. Ф. Агаджановой и охватывал огромный круг событий и мест действия. Съемки, происходившие в июле — августе под Москвой и в Ленинграде, явно обещали затянуться и осуществление фильма в срок оказалось под угрозой. Условия погоды заставили группу выехать на юг, в Одессу. Там Эйзенштейн принял решение ограничить материал фильма одним эпизодом, занимавшим в сценарии всего сорок три кадра: историей восстания матросов на броненосце «Князь Потемкин-Таврический» в июне 1905 года. Фильм был поставлен, снят и смонтирован в течение четырех месяцев; в работе над ним сочетались плановая строгость и вдохновенность импровизаций. Первоначальный сценарий был как будто бы отброшен. Но на деле труд Н. Ф. Агаджановой — прямой участницы первой русской

Н. Ф. Агаджанова



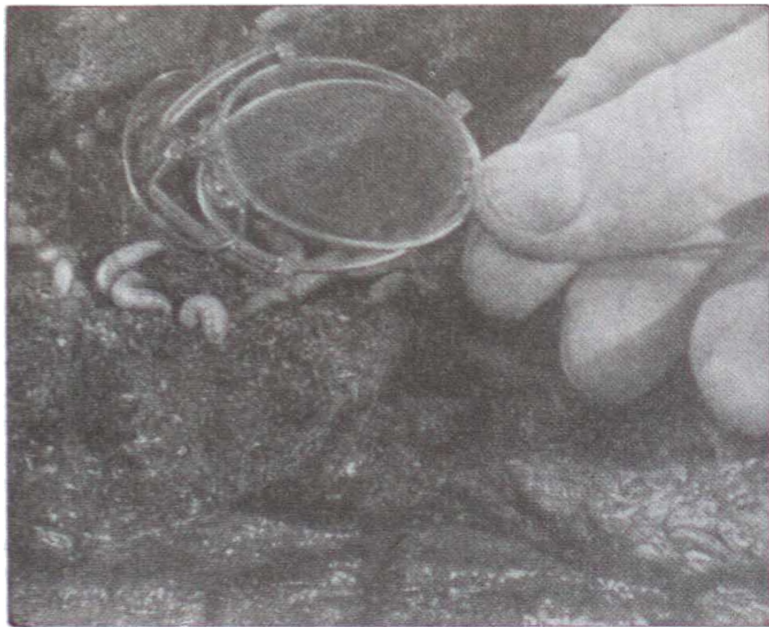
«Броненосец «Потемкин».
Кадр из фильма



революции — сыграл незаменимую роль: ее сценарий заключал в себе «гигантский конспект пристальной и кропотливой работы над эпохой, работы по освоению характера и духа времени», необходимый для того, чтобы войти «в ощущение историко-эмоционального целого эпохи»¹. Это была основа, на которой возникла — при встрече с одесской натурой — новая драматургическая концепция, определившаяся в съемочных планах фильма и окончательно воплощенная в его монтаже. И когда задуманная поначалу картина 1905 года лишилась как будто своей широты — Эйзенштейн смог придать ей невиданную для мирового кино образную насыщенность и глубину. Отдельно взятый эпизод матросского восстания, впоследствии подавленного, претворился в образ, воплотивший логику, величие и непобежденность революции.

24 декабря 1925 года в Москве, в Большом театре, состоялось торжественное заседание, посвященное двадцатилетию первой русской революции. После заседания был показан фильм «Броненосец «Потемкин». В стены Большого театра — признанной цитадели традиционного академического искусства — ворвался кинематограф. Символичность этого события была оценена очень скоро: «буря и натиск» молодого искусства породили классику.

¹ С. М. Эйзенштейн, Избранные произведения, т. 1, стр. 122—123.



«Броненосец «Потемкин». Кадр из фильма

Критики пережили изумление, заставлявшее ломать многие мерки, которые, казалось, уже сложились в оценке возможностей кинематографа. Затем триумф стал очевиден для всех. «Броненосец «Потемкин» пошел по экранам мира, пошел через головы поэтов и правительств», опрокидывая запреты, в испуге наложенные буржуазными цензурами. Для «Потемкина» наступили времена всеобщего восторга и энтузиазма, а потом — времена поклонения и почитания. Сейчас, в эпоху полноразмерных, многоцветных, широкоформатных кинозрелищ, на фоне всего того, что успел сказать о человеке кинематограф четырех десятилетий, рядом с умудренной тонкостью новейших открытий киноискусства — этот фильм выглядит для миллионов зрителей как нечто давнее, привычное, само собою разумеющееся. Тем более важно видеть его, изучать, открывать вновь и вновь, идя не только от чувства к мысли, но и от мысли к чувству.

...Морская волна, вздыбившись у прибрежных камней, захлестывает пространство кадра. Затем возникают — в прямой связи с образом непокорной стихии — силуэт корабля на рейде и люди на этом корабле. Вакулинчук и Матюшенко — два матроса, два революционера, — обращаясь друг к другу, говорят о необходимости подняться на борьбу. Так с самого начала зарождается в фильме образ революции, почувствованной и понятой

как высший акт человеческой воли и, неразрывно с этим, как естественный процесс, неудержимый и непреложный подобно самой природе.

Зритель поставлен лицом к лицу с произволом и унижением, царящими на корабле. Матросы должны есть борщ с гнилым мясом: это санкционировано офицером, обосновано врачом и освящено духовным лицом. Характеристика режима доводится до предела остроты в изображении червей, кишящих на поверхности мяса. Этот сверхкрупный план воспринимается как сверхобобщение.

«Люди и черви» — так названа автором первая часть фильма. Название это есть образная формула революционной ситуации с ее социальной и нравственной проясненностью, когда точно, открыто, напрямую может быть увидено, осуждено и отсечено все то и именно то, что прогнило и из чего исходит смерть. Враг становится ясен, и этой ясностью обусловлены завязка и развитие действия в фильме. Возмущение. Оно накапливается и зреет, складываясь поначалу из отдельных выражений протеста и недовольства: один матрос, другой, третий, четвертый... Напряжение растет, воплощается в монтажном ритме, становится

«Броненосец «Потемкин».
Кадр из фильма



всезахватывающим — вплоть до тревожного качания **висячих** столов в пустой столовой: здесь как будто **зримое** эхо учащенного пульса корабля... И начинается **сцена**, в которой действующие силы сталкиваются **открыто** и непримиримо.

...Команда выстроена на юте. Замершие шеренги матросов, кондукторов, офицеров. Приказ командира: «Кто доволен борщом, два шага вперед!» — и угроза смерти для недовольных. Выход вооруженного караула. Лица матросов. Малозаметные и беспорядочные движения — в них нерешительность, выжидание, растерянность... Группа матросов оттеснена к борту и, как саваном, накрыта брезентом. Караул готов к расправе. Последние секунды ожидания, растянутые в отрывистом монтаже безмолвных деталей, разрешаются командой старшего офицера «пли!» и, мгновенно же, — возгласом Вакулинчука: «Братья! В кого стреляешь?!» Восстание началось. Летят за борт офицеры, чинившие расправу, «пошел за борт червей кормить» врач — слуга произвола, низвергнут священник — хранитель страха и покорности... Корабль стал революционной территорией.

В этой сцене раскрылся облик «главного героя» фильма — человеческого содружества, берущего свою судьбу **в собственные** руки. Течения отдельных судеб сливаются в **сокрушающий** и **творящий** поток. Единичные человеческие индивидуальности переходят в живую нераздельность коллектива как единой и справедливой силы. Открытие новой драматургии кино, заявленное в «Стачке», здесь развито с совершенной полнотой. Человек-персонаж как бы разомкнул свое существование, становясь звеном непрерывной «эстафеты», выражающей жизнь и действие коллективного героя. Это открытие нового предмета драмы одновременно означало новую ступень овладения художественными закономерностями драматургии: массовое действие воплощено в классически ясной и строгой композиционной структуре.

...Восстание совершилось, и его взрывчатый ритм сменяется суровой и печальной медленностью. Матросы проводили на берег тело погибшего Вакулинчука. На экране — море и предрассветный туман. Действие как будто остановилось. Но от кадра к кадру продолжается движение темы, движение чувства: безмолвие скорби наполняется ожиданием. Туманы, окутавшие одесский порт, редют, и их пелена пронизывается лучами восходящего солнца и перебивается все более четкими силуэтами кораблей. Смена этих кадров, даже в полном беззвучии, действует как музыка: ритмизируя и очеловечивая безлюдную среду. «Сюита туманов» — под таким названием вошел



**«Броненосец «Потемкин»
Кадры из фильма**

в историю кино этот эпизод, операторский шедевр Тиссэ и монтажный шедевр Эйзенштейна. Здесь — ключ к одному из открытий «Потемкина»: к зримой музыкальности монтажа. Эйзенштейн впоследствии рассматривал этот эпизод как прообраз музыкального построения фильма и как своего рода зерно, из которого выросла стилистика его звуковых картин.

...Тело Вакулинчука — в палатке на одесском молу. Утреннее солнце. В его свете городской рельеф, спуски к морю, улицы, архитектура как бы расцветают людьми, множеством людей, гигантской человеческой массой, идущей к телу революционера. Здесь, на молу, у траурной палатки, осознанные и неосознанные чувства отдельных людей переплавляются в коллективную скорбь и коллективный гнев, из которых рождается призыв к солидарности с восставшими. И — ответным движением — на мачте корабля поднимается развеваемый ветром красный флаг. (О том, как его изображение раскрашивалось от ру-

«Броненосец; «Потемкин».
Кадр из фильма



ки на черно-белой пленке, и о том, что на экране вспыхивал не просто цвет полотнища, но «цвет смысла», вздымавший эмоцию зрителей, — обо всем этом достаточно написано в мировой критике.)

Эйзенштейн не раз говорил, что героями фильма являются Броненосец и Город. Иначе говоря — рождающийся и крепнущий коллектив людей на корабле и человеческая масса на берегу. Они стремятся друг к другу и в то же время поставлены лицом к лицу с бесчеловечием царского режима. Во взаимоотношениях этих героев, в их внутреннем движении, в их столкновениях с общим врагом раскрываются различные повороты человеческой и народной судьбы. Рассматривается вопрос: быть человеку «молотом» или «наковальней» в общественной борьбе? ...Одесская лестница. Люди — те самые, которых называют мирными жителями, полные обычных и естественных человеческих чувств, неповторимые в своем облике и поведении, — собрались, чтобы увидеть и приветствовать корабль, возвестивший свободу. Эта сблизившая и согревшая всех радость общения мгновенно уничтожается вступившей в действие карательной машиной: людей расстреливают возникшие где-то наверху солдатские шеренги... Разобщение, панический ужас, массовая смерть — такова одна из возможных развязок судьбы, тающихся для человека в историческом ходе событий. Биению и боли людских жизней на Одесской лестнице противостоят абстрагированные от человеческих примет прямые линии, образованные солдатскими сапогами и изрыгающими огонь стволами ружей. Люди утратили свои лица, люди сведены в механизм — и это становится предупреждением о еще одной возможной судьбе человека в истории!¹

¹ И. А. Аксенов рассказывает о следующем случае: «Некто был мобилизован в 1905 году в Одессе. Его полк в «потемкинские дни» был выслан на усмирение беспорядков. Начальство объяснило солдатам, что толпа портовых подонков собирается громить город. Рядовой не задумывался над верностью этой информации и, слушая команду, стрелял с достаточно далекого расстояния в толпу на откосах у лестницы... С тех пор этот стрелок успел эмигрировать в Америку и там обжиться. О подробностях своей военной службы в России он не вспоминал, пока в Нью-Йорке ему не довелось пойти в кинотеатр на картину, в которой он мог увидеть свой родной город: картина пользовалась большим успехом, и ее стоило посмотреть.

Только тогда, увидев на экране, в кого он стрелял много лет назад, этот американский гражданин понял ужас преступления, бессознательным участником которого он был. В состоянии, близком к помешательству, он пошел в контору кинотеатра и требовал от администрации указаний, куда ему пойти, чтобы предать себя законным властям и понести должную кару за совершенное злодеяние» («Искусство кино», 1940, № 12, стр. 22).

Избиение продолжается. Сколько раз исследованы критиками и теоретиками эти кадры как образец искусства монтажа!

Сочетание и перемежение различных кадров позволили художнику растянуть время и проследить пути отдельных жертв, единичные противостояния смертному ужасу — для того, чтобы наполнить образ «Одесской лестницы» предельным напряжением гнева и мысли. Образы двух матерей — обезумевшей, с мертвым мальчиком на руках. и другой, смертельно раненной и отпускающей коляску с младенцем мчаться по ступеням вниз, к гибели, — навсегда остались в памяти видевших напоминанием о тысячах и тысячах безвинных смертей.

И, как возмездием, завершается все это залпом орудий броненосца по штабу карателей. Залп продолжен на экране невиданным образом — быстрой сменой каменных изваяний льва: спящего — проснувшегося — взревшего.

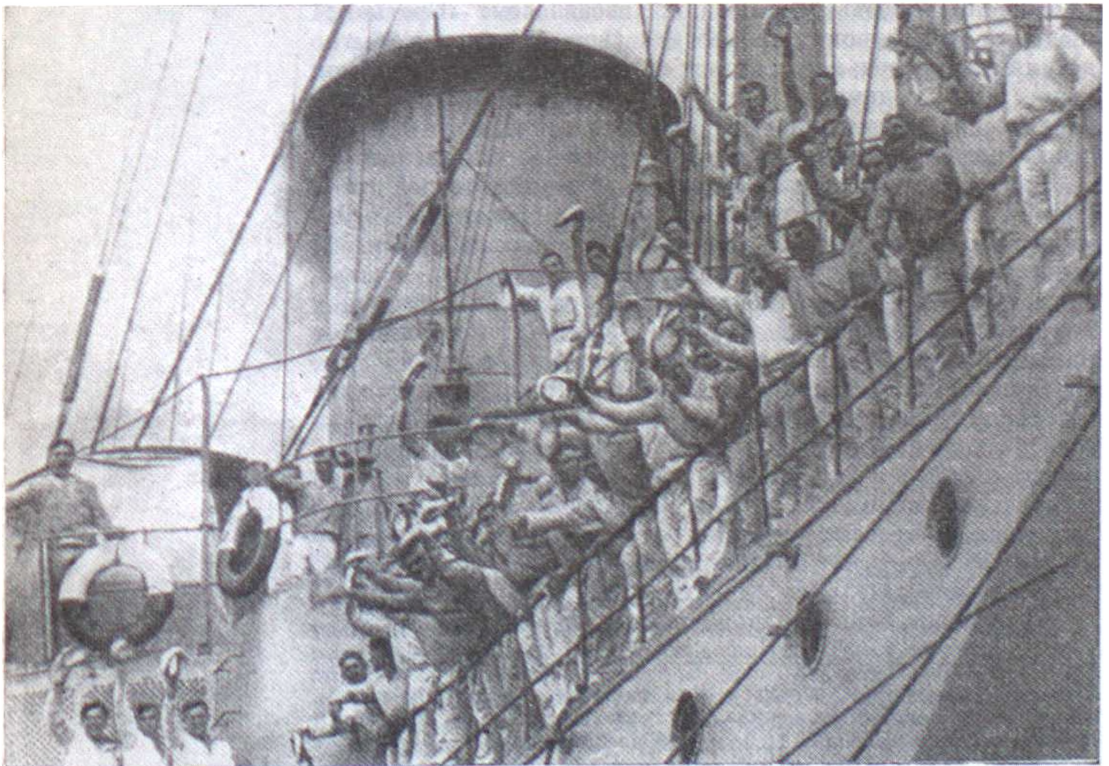
Что же это такое? Олицетворение революционного гнева? или контрреволюционной ярости? Нет, это простая метафора: взревели камни, камни вопиют — так объяснял сам Эйзенштейн. И в метафоре этой вылилась в патетический авторский жест эмоция, нараставшая на протяжении всей катастрофы и вызывающая сломать такой порядок вещей, по которому возможно то, что произошло на Одесской лестнице.

Да и вся эта сцена — протокол массового уничтожения — есть в то же время огромная трагедийная метафора исторической отрицательности. Ее общечеловеческий смысл еще не раз после «Потемкина» обретет новую и новую конкретность в мировом киноискусстве. Спустя три с лишним десятилетия в фильме Алена Рене «Хиросима, моя любовь» весь мир, омраченный угрозой тотальной войны, предстанет как гигантское подобие «Одесской лестницы», не имеющее видимого исхода, поскольку жизнь мыслится как бы в паузе между смертельными залпами... Условно говоря, конструкция «Хиросимы» во многом определена точкой зрения «человека на лестнице» — точкой зрения, преодолеваемой лишь духовно, лишь в напряженных рефлексиях личной мысли персонажей. Счастье Эйзенштейна — художника, прямо вдохновленного идеями Октябрьской революции, — сказалось в том, что он рассмотрел «Одесскую лестницу» как одну из исторических возможностей, за рамки которой нужно и можно выйти.

Для Эйзенштейна все то, что воплотилось в образе «Одесской лестницы», — есть предмет не только мысленного, но и реального, практического преодоления.

За безвинностью жертв, за простейшей и неопровержимой правдой страдания («Не стреляйте! Моему мальчику очень плохо!») художник открывает для нас своего рода трагическую вину. Она вменяется не тому или иному персонажу, не той или другой несчастной женщине — она коренится в представленном здесь, на Одесской лестнице, общем состоянии Человека. В своем понимании трагической вины Эйзенштейн радикально переосмыслил многовековую традицию: речь идет не об отпадении человека от первоначального общечеловеческого закона, а о том, что люди не смогли, не успели приобщиться к новому закону, который рождается и который должен утвердиться. Трагическая вина состоит в той разобщенности, которая и обрекает одних людей быть слепыми орудиями насилия, а других — растворяться в массовой панике. Сила и выход — в единстве мысли и воли активного человеческого сообщества («Все — за одного, один — за всех» — одна из главных тем фильма, прямо начертанная белыми буквами по черному полю экрана). И такое единство способно стать могущественнее любого оружия. Так решается проблема «Одесской лестницы», и это решение достаточно для того,

«Броненосец «Потемкин».
Кадр из фильма



чтобы судить о строе мысли художника, о его методе пересоздания жизни как о социалистическом реализме. ...Мы вновь на корабле. Вновь проходят — зримым музыкальным повтором — знакомые образные темы. Тягостное ожидание, сменяющееся решимостью. Перебои отдельных человеческих движений, преодолеваемые чувством единой устремленности. Пульс жизни матросского коллектива, подхваченный пульсом корабля: движением машин, дающих броненосцу «самый полный вперед». Выход из ночи — на этот раз не из сумрачно-гуманной, а из глубокой, черной...

На фоне рассветного неба — клубящийся дымный след броненосца. На воде — другой след, блистающий в лучах солнечного восхода. Утро. Дымы над горизонтом. Приближается царская эскадра, направленная покарать и усмирить мятежный корабль силой оружия.

Вот, наконец, все сосредоточивается на разверстом дуле орудия, готового к бою. «Выстрел? Или?..»

«Братья!..»

Зияющее пушечное дуло уступает место человеческому лицу и новым и новым лицам; напряжение смертельной схватки превращается в свою противоположность, пронизанное возгласом: «Братья!»; люди на той стороне опровергают свою обязанность быть деталями карательной машины и утверждают свое назначение быть людьми;

броненосец «Потемкин» без выстрела проходит сквозь строй целой эскадры, приветствуемый ее матросами, — и, повернувшись прямо на нас, заполняет своей громадой весь экран в последнем кадре фильма: как бы устремившись в историческую бесконечность, как бы давая ей свой ответ и предоставляя его проверить.

Когда этот фильм пошел по экранам мира, то он неизменно покорял своих зрителей особым — небывалым и неповторимым — воздействием, которое, быть может, следовало бы назвать «потемкинским эффектом». Именно этот эффект заставил доктора Геббельса выкинуть 10 февраля 1934 года безнадежно наглый призыв к созданию... национал-социалистического «Броненосца «Потемкин»¹. Дело заключалось в том, что логика эйзенштейновского фильма не просто призывала угнетенных к прямому революционному действию, но и обнаруживала свою гигантскую общечеловеческую силу, действуя на людей независимо от их социальной приверженности. «Потемкин» делал

¹ Ответ Эйзенштейна Геббельсу — «О фашизме, германском киноискусстве и подлинной жизни». См.: С. М. Эйзенштейн, Избранные произведения, т. 5, стр. 224—228.

беззащитными сидящих в зрительном зале противников революции, реакционеров, конформистов... Этому воздействию фильма посвящены многие страницы, написанные не только критиками, но и прозаиками и поэтами. Наиболее лаконично сказал об этом Бертольт Брехт:

«Это чувство согласия и торжества,

Которое в нас пробуждают

картины восстания на броненосце «Потемкин»
В минуту, когда матросы

бросают своих мучителей в воду.

Есть то самое чувство согласия и торжества,

какое бывает, когда

Нам показывают перелет через Южный полюс.

Я убедился, что рядом со мной

Даже эксплуататоры были захвачены

этой волной согласия, увидев

Подвиг революционных матросов: вот каким образом

Даже подонкам было дано причаститься неотразимому

Соблазну возможного и строгим радостям логики»¹.

Единство — этим словом определяется тема «Броненосца «Потемкин», его пафос, его лозунговая и проблемная суть.

Единство — это и заветнейшая идея Эйзенштейна, которой он в 1945 году, после Дня Победы и хиросимского взрыва, посвятил следующие слова, прямо соотносенные со значением «Потемкина»:

«На путях еще безграничный хаос противоречий, через преодоление которых пройдет человечество, прежде чем прийти к реальности того, что в подъеме побед оно провозгласило идеалом.

Идея будет блекнуть и заглушаться, атаковаться и извращаться, под нее будут подкапываться и ее будут облыгать. Но вместе с тем, все более раскаляясь и извиваясь под ударами противников, она будет видоизменяться и крепнуть, от болванки провозглашенных лозунгов переходя к конкретной форме, и из горнила борьбы выйдет сверкающей, обновленной, конкретной и реальной»².

¹ Bertolt Brecht, Gedichte, Bd. III, Berlin, Aufbau-Verlag, 1961, S. 189.

Впоследствии Брехт — уже в качестве философа — подытожил этот урок «Потемкина» следующими словами: «...представители буржуазии вступали в подлинный вдохновляющий контакт с прогрессивной движущей силой человеческого общества — пролетариатом; они ощущали себя частью человечества как такового, широко и властно решающего определенные вопросы. Таким образом, искусству все же удается в известной мере создавать единство своей публики, в наши дни расколотой на классы» (Бертольт Брехт, Театр, т. 5/2, М., «Искусство», 1965, стр. 429—430).

² «Искусство кино», 1965, № 12, стр. 2.

Вне этой уверенности, вне этого пафоса «Потемкин» во многом утеряти бы свой смысл. Но смысл фильма был объяснен его автором и в других словах:

«Меня упрекают в том, что «Броненосец» слишком патетичен... Но разве мы не люди, разве у нас нет темперамента и страстей, разве у нас нет задач и целей? Успех фильма ... должен был прозвучать призывом к существованию, достойному человечества. Разве такой пафос не оправдан? Нужно поднять голову и учиться чувствовать себя людьми, нужно быть человеком, стать человеком — не большего и не меньшего требует тенденция этого фильма»¹. Автор, таким образом, назвал две «координаты», которыми определяется художественная концепция произведения. Единство мира и человечества, утверждаемое в исторической практике народа, и человек в его самоопределении. Панорама воссоединяемого мира неизменно освещена бытием, состоянием и действием обыкновенного человека: таков закон строения «Потемкина».

История увиденна в ее существе, но при этом как бы глазами простого очевидца: свидетеля и участника революции, разделяющего судьбы тех людей, которые проходят перед ним и рядом с ним. Этот принцип воплощен и в том, как четко сосредоточено действие во времени и пространстве, и в самой последовательности смены мест действия, и в манере съемки. Тем самым зрителю дана возможность почувствовать себя заодно с матросами, бросающимися к оружию, и с горожанами, оплакивающими революционера, и с людьми на лестнице... Обнаженные авторские ассоциации, призванные прямым и кратчайшим путем «обнять мир», — столь характерные для поэтического кино 20-х годов (здесь и «Стачка» и «Октябрь»), — в «Потемкине» отступают перед иным образным принципом: перед объективным развертыванием, сменой и взаимодействием точек зрения как бы ничем не вооруженного глаза. Оттого так неповторимо слились в этом фильме сила обобщающей мысли и непосредственность взгляда на события, поэтическая позиция художника и точка зрения «просто человека».

Поэтому, будучи вершиной киноискусства 20-х годов, «Потемкин» в известном смысле содержит зерна и ростки кинематографического стиля, развившегося в фильмах последующих десятилетий, — стиля, в котором одним из законов стала непосредственность наблюдения жизни.

Самое бесспорное, самое общепризнанное достижение «Броненосца «Потемкин» состояло в той совершенной

¹ Из статьи Эйзенштейна в газете «Berliner Tageblatt», 7 Juni, 1926 (Abendausgabe).

органичности, с какою он воплотил поэтическое ощущение победоносной революции, понятой как активное созидание справедливого мира. Над жестокостью памяти, над гневом отрицания, над патетикой призыва — царят классическая ясность и чувство постигнутого закона. Этим определилась художественная целостность фильма. Свобода строгой мысли и хроникальная достоверность изображения, весомость рассказа и доведенный до музыкального совершенства ритм, драматургическая закономерность и энергия монтажа — в фильме полностью уравновешены. Органичность формы «Потемкина», достигнутая в осмыслении грандиозных проблем эпохи, едва ли была превзойдена в дальнейшем, по мере того как проблемы развивались и усложнялись, а кинематографическое исследование действительности становилось все более пристальным и подробным.

В полной мере принадлежа своему времени — середине 20-х годов, — «Броненосец «Потемкин» явился открытием огромных перспектив и горизонтов. В развитии мирового кинематографа он является точкой, от которой — зримо или незримо — идет множество лучевых линий, означающих различные пути и возможности освоения мира через экран. Индивидуальный путь Эйзенштейна — лишь одна из этих линий. Поэтому к «Потемкину» с точностью применимы слова его автора: «Мне кажется, что всякое действительно великое произведение искусства всегда... содержит в себе в качестве частичного приема элементы того, что на следующей фазе развития этого вида искусства станет принципами и методами нового этапа движения этого искусства вперед»¹. В известном смысле «Потемкин» обращен и к прошедшим временам: он открыл новый этап в отношениях кино к «старшим» искусствам, к мировой художественной культуре в целом. Критики сравнивали его с высокой трагедией, с песней, с эпикой, с симфонией, с поэмой, с фугой, с фреской... Сравнения эти проверял и сам Эйзенштейн (в своих исследованиях). Каждое из этих сравнений небезосновательно и в то же время недостаточно. Но, взятые вместе, они говорят о том, что средствами самого молодого из искусств было создано произведение, сопоставимое с вечными образцами. Монументальная простота эпоса, сила трагедии, структурное совершенство полифонической музыки, эмоциональная полнота классического симфонизма — эти качества обрели новое воплощение в фильме Эйзенштейна. Идеи революции подняли кинематограф до высот великого искусства.

¹ С. М. Эйзенштейн, Избранные произведения, т. 2, стр. 377.



«Октябрь». Кадр из фильма

«Октябрь». Судьбы монтажного образа. С мая 1926 года Эйзенштейн приступил (вместе с Г. В. Александровым) к работе над сценарием «Генеральная линия». Речь шла о социальных преобразованиях в российской деревне, программа которых была определена XIV съездом партии. Фильм мыслился как «первая монументальная картина, построенная на сельскохозяйственном крестьянском материале»¹. Эйзенштейн поставил себе целью утвердить революционный пафос на материале труднейших для революции областей жизни и добиться монументального обобщения уже не истории, хотя бы недавней, но текущей современности. Размышляя над подобной проблемой, Маяковский приходил к выводу: «Описание современности действующими лицами сегодняшних боев всегда будет неполно, даже неверно, во всяком случае — однобоко. Очевидно, такая работа — сумма, результат двух работ — записей современника и обобщающей работы грядущего художника. ...Слабосильные топчутся на месте и ждут, пока событие пройдет, чтоб его отразить, мощные забегают на столько же вперед, чтоб тащить понятое время»². Так или иначе, Эйзенштейн не побоялся совместить «две работы» — не дожидаясь, пока время отстоится. Он хотел быть «грядущим художником» сейчас же. Он слиш-

¹ С. М. Эйзенштейн, Избранные произведения, т. 1, стр. 142.

² В. Маяковский, Полное собрание сочинений, т. 13, 1961, стр. 98.

ком верил в силу кинематографа и в тот образный ключ к действительности, который был им найден в «Потемкине».

По-прежнему исходя из поэтического ощущения программных задач революции, он занялся исследованием жизненного материала: по очерковой литературе, по крестьянским газетам, по передовому опыту сельскохозяйственного производства, а затем и на месте — в деревне. Однако начатые осенью 1926 года съемки пришлось прервать и отложить. Эйзенштейну была поручена постановка фильма, посвященного десятилетию Октябрьской революции¹.

Фильм «Октябрь» явился одним из самых значительных и самых сложных произведений искусства 20-х годов. Задача, взятая на себя Эйзенштейном, оказалась, по определению В. Шкловского, «историографической» — фильм должен был развиваться «вдоль темы»². Движение и уточнение замысла отчасти напоминали работу над «Потемкиным»: исходный материал истории ограничивался и сгущался. Сценарий включал в себя, например, эпизоды гражданской войны вплоть до ее окончания, а события фильма ограничились временем от Февральской революции до 25 октября 1917 года. Замкнуть эпоху в одном развернутом и целостном эпизоде революции (как в «Потемкине») на этот раз было невозможно. Эйзенштейн искал новые законы художественного целого. Монтажная организация фильма приобрела особую важность и заняла много времени (тем более что количество отснятой пленки было огромно: 49 000 метров). Работа продолжалась и после того, как в праздничный день 7 ноября 1927 года были показаны общественности основные эпизоды фильма в специально сделанном монтаже. В декабре Эйзенштейн еще предполагал фильм, состоящий из двух серий: «Предоктябрь» и «Октябрь», — и лишь потом отказался от этого.

В марте 1928 года «Октябрь» вышел на экраны, сопровождаемый большой критической дискуссией. Восторженным поклонником фильма выступил А. В. Луначарский: «Октябрь» Эйзенштейна есть огромный шаг вперед по сравнению с «Потемкиным», такой шаг, который отделяет поэму от сонета, симфонию от музыкального этюда... Эйзенштейну удалось... не просто в прозе рассказать

¹ Соавтором сценария и сорежиссером Эйзенштейна стал Г. В. Александров, главным консультантом фильма — Н. И. Подвойский, один из непосредственных руководителей Октябрьского восстания в Петрограде.

² Подробнее см.: В. Шкловский, За сорок лет, М., «Искусство», 1965, стр. 102—103.



«Октябрь». Кадр из фильма

хронику Октября, а превратить ее в настоящую поэму...»¹. Н. К. Крупская писала о фильме как о примере наступающей зрелости революционного искусства: «Теперь вырастает искусство, близкое массам, отображающее подлинные переживания масс. У этого искусства колоссальное будущее. Фильма «Октябрь» кусок этого искусства будущего. В нем много прекрасного». Одновременно Н. К. Крупская высказала мнение, что в фильме нарушены пропорции между главными и второстепенными элементами исторической темы — «создается впечатление, что новому искусству еще трудно дается чувство меры»². Во многих статьях и рецензиях Эйзенштейну были сделаны упреки в неорганичности фильма, в надуманности построенных, в «холодном великолепии», в перегруженности деталями, в «вещизме». Критики фильма ссылались на то, что «Октябрь» был сдержанно (или даже холодно) встречен зрителями. В дальнейшем историки не раз приходили к выводу о неудаче «Октября», о его разочаровывающей несравнимости с «Потемкиным»³. Шаг от «Потемкина», сделанный Эйзенштейном, был очевиден. Но надолго остался открытым вопрос о том, как оценивать этот шаг. Со временем становилось все более ясным,

¹ «Комсомольская правда», 1928, 10 марта.

² «Правда», 1928, 9 февраля.

³ См., например: Н. А. Лебедев, Очерк истории кино СССР, т. 1, М., Госкиноиздат, 1947, стр. 156; Е. Добин, Поэтика киноискусства, М., «Искусство», 1961, стр. 187—188.

в какой большой степени «Октябрь» послужил проверке, продолжению и обновлению самых трудных и ответственных путей киноискусства и насколько плодотворными оказались не только заведомые удачи фильма, но и его «неудачи».

Огромная энергия образной мысли сосредоточена буквально в каждом кадре «Октября». Вот на фоне ночного неба люди разрушают гигантскую статую монарха. Реальный факт, восстановленный перед камерой, — разборка московского монумента Александру III — превращается выразительной силой монтажа в символический образ свержения царской власти. Потом эти кадры проходят в обратном порядке: коронованный истукан вновь усаживается на бронзовый трон. В противоестественности этого зрелища, по идее Эйзенштейна, воплощен смысл тех долгих недель после февраля 1917 года, когда реакция пыталась повернуть события вспять. Время на экране сжато, физически ощутимо в больших величинах, оно начинает восприниматься как История. Хроникально подлинный материал почти непрерывно приводится к символу, к метафоре, к плакатному заострению: то крупноплановой

«Октябрь». Кадр из фильма





«Октябрь». Кадр из фильма

деталью (винтовка, воткнутая штыком в землю), то резким ракурсом («временные» министры, как бы приплюснутые верхней точкой съемки к сверкающей мозаике дворцового пола с головой Медузы в центре, или, наоборот, снятые снизу силуэты красногвардейцев, идущих навстречу ветру среди дымных туч), то монтажной перебивкой (сжавшиеся фигуры солдат в окопе — и медленно опускающийся чудовищный механизм: «военная машина!»)... Перед зрителем все время обнажается, утверждается, подчеркивается смысл изображаемого.

Сюжет фильма создан движением обобщающего авторского взгляда, разворачиванием образной концепции исторического процесса. (Подобный принцип можно увидеть у Маяковского, — например, во второй главе поэмы «Владимир Ильич Ленин».) Что показано в «Октябре»? Крушение иллюзий свободы, мира и благополучия после Февраля — объединение пролетарских масс вокруг апрельского призыва Ленина — наступление реакции и террора в июле — ничтожество претензий Керенского — поражение корниловского мятежа и идейная победа большевиков в солдатских массах — мобилизация вооруженных сил революции — свершение социалистического переворота. Если искать в фильме фабульный ход, то именно в этом: в последовательном раскрытии сути происходивших процессов. Хроникальная цепь фактов становится материалом, из которого художник извлекает детали обобщенного монтажного образа. Событие как таковое, с точным местом

и датой, возникает в фильме лишь время от времени: как разрешение (или как новая исходная точка) того процесса, внутреннее созревание которого передается авторскими монтажными ассоциациями. Зримый ход авторской мысли уступает место на экране такому образу Истории, в создании которого художник как будто лишь фиксирует «работу» самой действительности. И тогда перед нами — конкретные события, воссозданные в классических эпизодах фильма.

После монтажного рассказа о посприии народных надежд и о ненаходимой правде (первая часть фильма) зритель вводится в многотысячную массу людей: третьего апреля, в ночи, прорезанной лучами прожекторов, они встречаются на Финляндском вокзале Ленина, видят его фигуру на осененном знаменами броневике и слушают его речь.

Другой эпизод — точно воспроизведенный по свидетельствам, фотографиям, по памяти самого Эйзенштейна, — это расстрел третьеиюльской демонстрации на углу Невского и Садовой. Здесь как бы продолжена тема «Одесской лестницы».

«Октябрь». Кадр из фильма



И, наконец, третий эпизод — штурм и взятие Зимнего дворца: единое, все сметающее движение человеческой лавины, в котором на мгновения возникают патетические облики людей революции, рабочих, солдат, матросов... В конце фильма вновь соединяются художественная хроника и прямое монтажное обобщение. Кадры штурма перемежаются с картинками Смольного перед открытием съезда Советов. В момент взятия Зимнего по экрану вдруг проходят — в быстром движении — циферблаты часов, показывающих эту минуту по гринвичскому, берлинскому, нью-йоркскому времени: момент запечатлен как бы в своей всемирной многозначительности. Это — предварение финального кадра, в котором Ленин объявляет съезду о начале новой исторической эры.

Воздействие «Октября» на разные поколения зрителей и влияние его на советский и мировой кинематограф оказались связанными прежде всего с той документальной силой, с какой были воссозданы облик и пафос «дней, которые потрясли мир». События и их атмосфера предстали в глазке камеры Эдуарда Тиссэ во всей подлинности, в соответствии с атмосферой и духом истории, при участии тысяч людей, в числе которых были те, что десятью годами раньше на этих же местах встречали Ленина, шли в июльской демонстрации, штурмовали Зимний дворец. Эйзенштейн по-своему продолжил традицию массовых театрализованных действ, разыгрывавшихся на площадях Петрограда в первые послереволюционные годы. Подчинив стихию этих действ законам кинематографа, он вернул массовую игру к безусловности первичного факта. Расстрел демонстрации и штурм Зимнего — эти кадры стали классикой особого рода: и как образ и как хроника. Они вошли на полных правах во многие, созданные с тех пор историко-документальные картины, и они выглядят там как «первоисточник», достоверность которого не подвергается сомнениям¹.

В «Октябре» Эйзенштейн продолжил свои мысли об истории как естественном процессе. Он сделал зримыми две стороны этого процесса: революционное действие рабочего класса и его партии — и неизбежное умирание старого мира. Отсюда — некоторые особенности построения «Ок-

¹ Некоторые западноевропейские теоретики и поэты считают «Октябрь» одним из классических образцов документального фильма. И хотя такое понимание представляется по меньшей мере спорным, «Октябрь» в самом деле довел до совершенства такую возможность документализма, как «восстановление факта»; не менее ценным для документального кино является также представленный в «Октябре» многообразный опыт монтажной организации материала.

тября»: многократные и резкие переходы от возвышенного к комическому, задержки на малозначащих (казалось бы) сторонах темы, торможение общего ритма. Первым, кто попытался положительно объяснить логику этих «неправильностей», был Виктор Шкловский¹.

Пока старый мир ждет своей участи, Эйзенштейн, подробно наблюдая это, дает волю своему презрению. Он снова сводит счеты с «гнилью», с накипью, с застойностью, с человеческим убожеством — со всем тем и со всеми теми, кто, отгородившись от суровой жизнестойкости исторического хода, пытается держаться за старое и дышит его отравленным воздухом. Вот гримасы мерзейшего быта: мещанское уродство апартаментов последнего царя, разграбление винных погребов, блудливый юнкер, стащивший во дворце серебряные ложки. Вот противопоставление, одно из самых характерных для Эйзенштейна: депутация «Комитета спасения», идущая на помощь Временному правительству, — и матрос, останавливающий ее одним жестом. Бессмысленная суеда рамоликов, неспособных понять историю, — и совершенная, невозмутимая естественность человека, чувствующего себя хозяином истории. Вот, наконец, нашумевшие своей резкостью кадры: классическая мраморная красота статуй, воплотивших Весну, Любовь, Материнство, Жизнь, — а рядом, пародируя их даже постановкой тел, тоскливо застывают неуклюжие «ударницы» из женского батальона, охраняющего Зимний дворец. Смертельные противоречия старого мира доведены в этом гротеске до предела и осмыслены эстетически: как расколотость на несводимые крайности идеального и низменно-безобразного. Органическая, живая красота покидает этот мир. Красота художественная делается достоянием нового мира. Строгое величие петроградских архитектурных пейзажей становится средой, в которой этот мир рождается. Гранит невских набережных служит оправой движению «Авроры». В свете классических гармоний особенно остро изобличается все безобразное и несостоятельное.

¹ «Вещь Эйзенштейна вся перетянута и основана на собственных своих законах, которые требуют нового анализа. Смысловый материал вещи — томление. Томится Зимний дворец. Томятся грязные ударницы среди красивых вещей. И вещи показаны так перетянута, что одним своим количеством давят и Временное правительство и самих себя.

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

Эйзенштейн гениально перетянул остановку, и, вероятно, это исторически верно. Так совершается гражданская война, ее нельзя изображать батальными способами» (В. Шкловский, За сорок лет, стр. 103.).

Соединение пафоса и иронии стало одним из законов этого фильма, многое объясняющим в его строении. Одновременно «Октябрь» поставил и другие художественные проблемы — связанные с монтажным обобщением жизненного материала. Поскольку работа над темой требовала найти особую емкость и смысловую насыщенность формы, Эйзенштейн стремился к предельно лаконичному выражению мысли в монтаже. Так возник ряд экспериментов и находок, вошедших в историю мировой кинопоэтики. Восхождение Керенского по лестницам Зимнего дворца, показанное в повторе одинаковых кадров, перемежаемых титрами-титулами, и завершенное фигурой механического павлина, становилось блестящим сатирическим образом тщеты и ничтожества. Сопоставление ораторствующих меньшевика и эсера с арфой и балалайкой (точно подчеркнутое типажными данными и жестикულიцей обоих ораторов) не только рождало своеобразную метафору пустозвонства, но и намечало те поиски звукозрительного контрапункта, которые Эйзенштейну еще предстояло развернуть.

Самый острый и парадоксальный пример смыслового монтажа—это монтажная фраза, в которой изображения божеств и идолов различных религий были сопоставлены так, будто одна и та же фигура, поначалу изукрашенная, постепенно теряет свой декор и превращается в простой чурбан. (Этот монтаж, появляясь в эпизоде корниловского мятежа, служил комментарием к монархическому лозунгу «Во имя бога...»). Если об иных моментах фильма шли споры, то неожиданность и новизна данного монтажного эксперимента впоследствии служили одним из самых ходячих доводов к тому, чтобы обвинять Эйзенштейна в формализме. В чем здесь дело? Не в самом принципе монтажной метафоры, но в том крайнем выражении, какое этот принцип приобрел. Эрмитажные фигурки богов и идолов возникали на экране, повинувшись лишь авторской ассоциации, и поэтому воспринимались оторванно от внутренней логики жизненного материала — фактической (сравним с «восхождением Керенского») или эмоциональной (вспомним «вскакивающих львов» из «Потемкина»).

В «Броненосце «Потемкин» монтаж служил тому, чтобы пронизать единой мыслью жизненный материал, выражая при этом движение самой жизни. В «Октябре» принцип авторского осмысления развивается дальше, и стихия монтажного обобщения вдруг достигает своего критического предела. Возникает возможность избирать материал, исходя из его подчинимости авторской тезе. Но тем самым материал теряет свою «жизненность», низводится

до простого знака, поясняющего авторскую идею. Именно таковы «боги» — блистательное в своей строгости, а вместе с тем холодное и замкнутое построение.

Стремясь кратчайшим путем выявить свою мысль, автор «Октября» то и дело оперирует вещами, предметами, памятниками искусства — благодатными объектами съемки и монтажа, несущими с собою некие «готовые» смысловые возможности. Пожалуй, ни в одном фильме вещи не приобретали такой выразительности, не служили общей художественной идее в такой степени, как здесь. Но, господствуя во многих эпизодах, они создавали впечатление чрезмерной остроты взгляда на события. «Октябрь» ясно указал пределы «монтажно-поэтического» (или «монтажно-типажного», по Эйзенштейновскому определению) кинематографа.

Монтаж, развернутый как всемогущее средство, до такой степени, что он «забирает в свои лапы все элементы кино»¹, определил и образную энергию фильма и его слабости. Монтажный метод вновь великолепно оправдал себя как средство построения образа массы, коллектива, человеческого потока. Но и здесь — на «человеческом» материале — обнаружились пределы, за которыми неизбежно возникали новые проблемы. Об этом поучительно говорил опыт создания образа Ленина типовыми средствами. Роль Ленина исполнял рабочий Никандров, выбранный по чисто внешнему сходству, — и монтаж оказался бессильным возместить то отсутствие внутренней жизни исполнителя в образе, которое разоблачалось при каждом приближении камеры к лицу Никандрова. Этот опыт (резко раскритикованный Маяковским) указал на необходимость иных, более плодотворных путей создания образа: оставалось или вернуться к хроникальному материалу (что сделал Вертов в «Трех песнях о Ленине»), или перейти к актеру (что было сделано в «ленинских» фильмах М. Ромма и С. Юткевича, где играли Б. Щукин и М. Штраух). Судьба ленинского образа в «Октябре» послужила острой и трезвой постановке вопроса о путях создания человеческого образа в кино.

Ограниченность чисто монтажного метода сказалась и в общем построении фильма. Сложность ритма, свобода отступлений, множественность вариационных повторов в «Октябре» закономерны и необходимы. Но фильму все же не хватало целостности и ясности пропорций. Так, сцена кавказской пляски (братание с «дикой дивизией») выглядит чрезмерно разросшимся вставным номером. Другие эпизоды оказались недостаточно связанны-

¹ С. М. Эйзенштейн, Избранные произведения, т. 2, стр. 96.

ми композиционно — например, картины разведения и сведения невских мостов, призванные, по авторскому замыслу, воплотить в фильме сквозную тему нарушенного и восстановленного единства. Проблема монтажной организации материала перерастала в проблему драматургической организации фильма как художественного целого. Перед Эйзенштейном возникали трудности, во многом общие для революционного кинематографа тех лет. «Октябрь» вышел в переходное время, когда в умах советских кинематографистов сознание взлета, совсем недавнее, сменилось неудовлетворенностью, стремлением искать новые пути и новые средства. Развитие киноискусства продолжалось в атмосфере напряженной критики и переоценки достигнутого.

Поэтическое ощущение революции в ее целом, в ее программе и перспективе, было необходимым исходным пунктом творчества, но уже далеко не достаточным. Возникала необходимость в более конкретном художественном отражении реальной жизни и реальных людей. Этим и обуславливался назревший в советском кино переход от эпики к драме, от «поэзии» к «прозе» — переход, ознаменовавшийся особым вниманием к человеческому характеру, к драматургии сценария, к актерскому образу. От типажа и монтажа к характеру и драме — так сам Эйзенштейн определил спустя несколько лет суть этого перехода¹.

«Интеллектуальное кино» и проблемы теории. Прежде чем освоиться на деле с объективным ходом развития искусства, Эйзенштейн попытался спроектировать свой путь (и путь кинематографа) теоретически.

Видя и сознавая, что представшие перед искусством жизненные взаимосвязи усложняются, он сделал из этого вывод: кино должно развить и углубить методы прямого монтажного выражения мысли, понятия, «отвлеченной социальной оценки». Монтаж призван стать «зримой словесностью», превратиться в своего рода язык — гибкий и точный, подобный «квалифицированному слову» ученого, но сохраняющий при этом силу непосредственного воздействия на чувства зрителя².

Эта идея оформилась в работе над «Октябрем». Когда Эйзенштейн смонтировал уже упомянутых «богов», он увидел в возникшей монтажной фразе прямое и чистое выражение понятийного хода, обозначил ее как «интеллек-

¹ С. М. Эйзенштейн, Избранные произведения, т. 2, стр. 95 и далее.

² См. статью «Наш «Октябрь». По ту сторону игровой и неигровой». — С. М. Эйзенштейн, Избранные произведения, т. 5, стр. 32—35.

туальный аттракцион» и задался мыслью: не таится ли здесь открытие принципов совершенно нового фильма, нового кинематографа?

Свои теоретические мечтания об «интеллектуальном кино» Эйзенштейн высказал в статье «Перспективы». Продолжая требовать максимальной действенности искусства в общем деле социального переустройства жизни, он провозгласил слияние «роли проповедника» с «ролью художника» и призвал снять противопоставление «языка логики» «языку образов»:

«Познание жизни — неразрывно — строительство жизни — пересоздание ее.

Противопоставления этих понятий в эпоху строительства быть не может!..

Науку и искусство мы не желаем далее качественно противопоставлять.

Мы хотим их количественно сравнивать и, исходя из этого, ввести их в единый новый вид социально-воздействующего фактора.

...Где пропасть между трагедией и рефератом?..

Дуализму сфер «чувства» и «рассудка» новым искусством должен быть положен предел.

Вернуть науке ее чувственность, интеллектуальному процессу его пламенность и страстность.

Окунуть абстрактный мыслительный процесс в кипучесть практической действенности.

Оскопленности умозрительной формулы вернуть всю пышность и богатство животного ощущаемой формы.

Формальному произволу придать четкость идеологической формулировки.

Вот вызов, который мы делаем. Вот требования, которые мы предъявляем вступающему периоду искусства.

Какому виду искусства это будет под силу?..

Только интеллектуальному кино будет под силу положить конец распре между «языком логики» и «языком образов» — на основе языка кинодиалектики, интеллектуальному кино небывалой формы и обнаженной социальной функциональности; кино предельной познавательности и предельной же чувственности...»¹.

Это была рабочая гипотеза: революционная по духу, поэтическая по складу мысли, максималистская по выводам и — если понимать ее буквально — во многом уязвимая. Это была самая решительная попытка освободить и отмежевать искусство от той роли, которую Эйзенштейн про-

¹ С. М. Эйзенштейн, Избранные произведения, т. 2, стр. 40, 42—43.

должал считать низменной и регрессивной, — от «отобра-
жательства», от «иллюзионизма», от сотворения некоего
подобия жизни, вызывающего у зрителей в лучшем случае
сопереживание с персонажами фильма. Эйзенштейн хотел,
чтобы зритель уходил из зала не «фиктивно удовлетворен-
ным», но вооруженным жизненно важной социальной идеей.
Проблема реализма в искусстве решалась Эйзенштейном
как проблема «перепахиванья» сознания миллионов
людей. Этой цели служила теория «монтажа аттракцио-
нов»; теперь Эйзенштейн поставил перед собой задачу
воздействовать на зрительные эмоции интеллектуаль-
ным содержанием.

Но что значило бы осуществить проект «чувственной экра-
низации» диалектических понятий? Кино могло бы оказат-
ся где-то между искусством и наукой, между образом
и понятием, и задача исследования действительности
(будь то исследование научное или художественное)
отступила бы перед задачей изложения мысли. «Боги»
из «Октября», ставшие пресловутыми именно в связи
с идеей «интеллектуального кино», заставляли думать
как раз об этой возможности: о способе чистого умозрения,
подменяющего богатство жизненной материи лаконикой
абстрагированных знаков. Из этого и исходили критики
в тех нападках, которым гипотеза об «интеллектуальном
кино» подвергалась на протяжении многих лет.

Тем не менее эта гипотеза имела глубокий и плодотворный
смысл. Нельзя не вспомнить, что идеи, родственные эйзен-
штейновским, несколько позднее выдвинул Бертольт
Брехт. Он тоже призвал внести в искусство разумную
ясность научного знания, потребовал «развлекая, поучать»
и — как будто на вопрос Эйзенштейна: «Где пропасть
между трагедией и рефератом?» — отвечал: сценическая
игра «становится коллоквиумом», она приобретает «отчет-
ливо реферирующий... характер»¹. Эта перекличка зако-
номерна: дело здесь не только в словах, но и в существе
идей.

Эйзенштейн и Брехт родственны друг другу как пред-
ставители революционного искусства в век великих со-
циальных сдвигов и научных открытий. Различия даль-
нейших путей Эйзенштейна и Брехта — предмет особого
исследования; здесь мы назовем лишь одно различие:
если брехтовские теоретические идеи непрерывно и прямо
поверялись и уточнялись его драматургической, а затем
режиссерской практикой, то эйзенштейновская идея
«интеллектуального кино» не смогла получить непосред-
ственного и наглядного воплощения.

¹ Бертольт Брехт, Театр., т. 5/2, стр. 65—74, 107, 318.

Эйзенштейн видел в своей гипотезе программу будущего эксперимента: методом «интеллектуального кино» он собирался экранизировать «Капитал» Маркса! Должен ли был этот фильм идти «вдоль текста» книги (подобно брехтовскому стихотворному переложению фрагментов из «Коммунистического Манифеста»), или составлять самостоятельное драматургическое целое, — в любом случае практика оказалась бы наилучшей проверкой теории: намеченный метод был бы положительно уточнен. Но эта работа не была осуществлена.

Гипотеза осталась гипотезой. В ней нужно видеть не столько прямое руководство для практики, сколько острую и на редкость последовательную постановку вопроса. «Интеллектуальное кино» явилось необходимой ступенью в развитии теоретических взглядов Эйзенштейна. «Это учение... на многие годы давало пищу для освоения, споров, полемики, выработки методики»¹. Под лозунгом «интеллектуального кино» Эйзенштейн исследовал реальные и общезначащие проблемы.

Проблема монтажа. Закончив «Октябрь», Эйзенштейн привел в систему различные возможности и приемы монтажного построения. Стремясь как можно точнее определить законы монтажа, он прибегнул к музыкальной терминологии. В статье «Четвертое измерение в кино»² были предложены следующие основные категории.

Монтаж метрический — организующий зрительское восприятие чисто количественной пропорциональностью между длительностями отдельных кусков.

Монтаж ритмический — более сложный и органичный. в нем относительная длина куска исчисляется с учетом его внутрикадровой наполненности и динамичности (пример — «Одесская лестница»).

Монтаж тональный — сочетает динамические и статические кадры, исходя из эмоционального эффекта, производимого свето-тональным или линейно-композиционным «звучанием» каждого отдельного кадра (пример — «Сюита туманов»).

Наконец, **монтаж обертоновый** — еще более сложный; в нем решающую роль играет **внутрикадровое содержание**, которое должно быть учтено как сумма разнородных чувственных и смысловых воздействий, создающих у зрителя единое сложное ощущение (к такому монтажу Эйзенштейн пришел в работе над фильмом «Генеральная линия».)

¹ С. М. Эйзенштейн, Избранные произведения, т. 1, стр. 327.

² С. М. Эйзенштейн, Избранные произведения, т. 2, стр. 45—59.

В последнем случае метрическая пропорция между длинами кусков оказывается фактором подчиненным и сильно упрощается. Эти категории монтажа — стадияльны, то есть каждая последующая исходит из предыдущей, опирается на нее и, осуществляемая на практике, несет в себе элементы предыдущих.

Нельзя не заметить, что Эйзенштейн все более внимательно оценивает важность конкретного внутреннего содержания кадра. Это привело его к знаменательному уточнению, сделанному в статье «За кадром»: «Кадр вовсе не элемент монтажа. Кадр — я ч е й к а монтажа»¹. Монтаж — это конфликт, это столкновение кадров, рождающее мысль-образ, а «зерно» этого конфликта должно быть найдено в кадре, в его построении. Таким образом, Эйзенштейн на свой лад предвосхитил понятия о внутрикадровом монтаже, сложившиеся в мировой кинотеории позднее. Как же было поступить с «богами» из «Октября», с их однозначной прямолинейностью? Эйзенштейн определял их как «нисходящую интеллектуальную гамму» и предупреждал: «Но это, конечно, еще не интеллектуальное кино... Интеллектуальное кино будет тем, которое решит конфликтное сочетание обертонов физиологических и обертонов интеллектуальных...»². Из этого видно, что и в своих теоретических мечтаниях Эйзенштейн не терял из виду ту возрастающую роль, которую приобретала в кинематографе конкретная и многозначная наполненность внутрикадрового содержания.

Таким образом, в монтажной теории Эйзенштейна наметились два важных принципа. Во-первых, — строжайший «музыкальный» учет структурных соотношений между различными слагаемыми композиции. Во-вторых, — стремление развить и разработать понятие монтажа — и монтажного метода — как можно шире и вместительней, применяя его и к построению отдельного кадра и (как будет сделано в работах 30-х гг.) к построению фильма в целом, к драматургии, даже к актерской игре.

Исходя из этих принципов, Эйзенштейн смог дать немедленный ответ на вопрос о путях звукового кино, волновавший в те годы и месяцы мастеров киноискусства всего мира. Звучащее слово, войдя в кинематограф, угрожало разрушить тонко разработанную систему условностей немого кино, лишить художественного равновесия форму фильма. Как подчинить звук искусству, как его организовать? Эйзенштейн в своем манифесте «Будущее звуковой картины» (подписанном также Пудовкиным и Алек-

¹ С. М. Эйзенштейн, Избранные произведения, т. 2, стр. 290.

² Там же, стр. 59.

сандровым) осмыслил связь между зримым изображением и звуком как монтажное (в широком смысле слова — конфликтное) соотношение. Он призвал исходить не из предметно-бытовых связей между изображением и звуком, а из связей идейно-смысловых и композиционных¹. Звук тем самым был понят как законный компонент кинематографического образа. Плодотворность этого решения подтверждалась практикой мирового киноискусства медленно, трудно, но с годами все более убедительно.

Проблема художественного произведения. К концу 20-х годов в размышлениях Эйзенштейна-теоретика намечается переход, который станет полностью ясным через несколько лет: теория киноязыка становится звеном теории фильма как художественного целого. Все-таки искусство должно не только давать некий «язык» для выражения социальных вопросов и ответов, но и создавать свои целостные «миры» со специфическими внутренними законами! Этой истиной создатель «Потемкина» овладел на практике раньше, чем начал осваивать и развивать ее как исследователь. После «Октября» эта истина, эта проблема занимает Эйзенштейна все больше. Фильм, согласно теории «монтажа аттракционов», есть «воздействующее построение». Но что значит «воздействующее»? Раньше Эйзенштейн полагал, что дело лишь в том, чтобы мобилизовать наличные эмоциональные «рефлексы» зрителя и, вызывая их по ходу темы, приводить зрителя к ощущению идеи. Теперь он убеждается, что задача гораздо сложнее, что «наличных рефлексов» у зрителя может оказаться недостаточно и что произведение искусства (если требовать от него действительности) должно быть построено так, чтобы заново создавать у зрителя необходимые «рефлексы».

Автор «монтажа аттракционов» видит, что эта теория явно нуждается в качественном развитии и переосмыслении. Художник — нечто большее, чем посредник между социальной злобой дня и публикой. «Интеллектуальное кино» имеет в виду уже не просто агитацию — оно предполагает воплощение самых сложных истин. Но и в этом случае роль художника — при всем ее провозглашенном величии — не исчерпывает своего реального объема и своей реальной незаменимости... Теория «интеллектуального кино» требует экранизировать некий ход мысли, воспринятый художником и преподаваемый им зрителю.

Но должна ли это быть научная мысль? В конце 20-х годов Эйзенштейн остановится перед этим вопросом, а в начале

¹ С. М. Эйзенштейн, Избранные произведения, т. 2, стр. 315—316.

30-х годов придет к ответу на него. Ход мысли? Да. Научной мысли? Нет: художественной! Мысли, воспринятой художником? Нет: открытой художником и воплощенной им на экране — в форме ли авторского мысленного хода или через цепь мыслей, эмоций, представлений изображаемого человека. Произведение — не схема, но целостный организм! Эйзенштейн-теоретик как будто бы пришел к простейшей истине: «искусство есть... искусство», но он осознает ее заново и по-своему, он ее выстрадал, безжалостно пересматривая «левые» иллюзии.

В 1926 году он писал: «Ведь искусство — это эрзац, необходимый при неудовлетворенности жизнью. Но разве в эти будущие времена сама жизнь не станет невообразимо прекрасным произведением искусства?»¹ Спустя тринадцать лет, в 1939 году, Эйзенштейн-теоретик будет писать исследования о внутренней органичности фильма — «произведения, входящего в круг явлений природных и общественных как равноправный сочлен, как самостоятельное явление»². Между этими двумя формулами — серьезнейший поворот теоретического сознания, и необходимость этого поворота была понята Эйзенштейном опять-таки в конце 20-х годов. Ближайшей поправкой к теории «интеллектуального кино» станет программа в н у т р е н н е г о м о н о л о г а как принципа построения художественного фильма. Программа, быть может, более частная, но практически гораздо более реальная воплотится в сценарии «Американская трагедия» (Голливуд, 1930). Речь пойдет о построении фильма по законам развития человеческой мысли, воплощенным образом — в действии и в созерцании, в изображении и в звуке³.

«Генеральная линия» — «Старое и новое». Едва закончив «Октябрь», Эйзенштейн (вместе с Г. Александровым) вернулся к работе над уже начатой картиной «Генеральная линия».

Здесь нужно вспомнить, что исходным пунктом сценария была идея перестройки сельского хозяйства, взятая так, как она была определена партийными решениями конца 1925 года: повышение техники и культуры производства при поддержке разнообразных форм коллективизации. Повседневная и постепенная работа над преобразованием жизни — вот что Эйзенштейн хотел «монументализиро-

¹ Из рукописи «Интернациональный театр». — ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 1.

² С. М. Эйзенштейн, Избранные произведения, т. 3, стр. 71.

³ Теории и практическим возможностям внутреннего монолога посвящены статьи «Одолжайтесь!» и «Родится Пантагрюэль» (С. М. Эйзенштейн, Избранные произведения, т. 2, стр. 69—79, 300—303).

вать» и «патетизировать» (говоря его собственными словами). Он стремился продолжить поэзию и пафос «Потемкина» в сознательно ограниченном будничном материале. Речь шла о косности старой деревни и возникающих в ней зачатках нового социального разума, о возможностях добровольного объединения крестьянского труда, о коровах и машинах, о нищете и путях к «молочным рекам» изобилия. «Картина будет простая, веселая. Это будет удивительно»¹, — писал В. Шкловский, увидев куски незавершенного фильма.

«Генеральная линия» была смонтирована весной 1929 года, когда социальные противоречия и изменения в деревне развернулись в такой степени, какой не могли предвидеть авторы фильма тремя годами раньше, начиная свою работу. Наступил год массовой коллективизации, год «великого перелома». Напряжение открытой борьбы в деревне поднималось до трагедийной остроты. Крестьяне были поставлены перед такими решительными вопросами, каких они еще не знали. Кулаки не просто исчезали из действия (как это было в фильме), но пускали в ход оружие и бешено сопротивлялись. В этих условиях тема «молочных рек» звучала почти неуместно, да и само название фильма уже не соответствовало актуальному политическому смыслу понятия «генеральная линия». Поэтому название фильма было заменено на «Старое и новое» и были досняты новые эпизоды (в финале, например, веселый пробег трактора «фордзон» уступил свое место наступлению стальных тракторных легионов «Красного путиловца»).

Дополнения не преобразили фильм, а лишь отчасти придали ему внешнюю иллюстративную новизну. И когда в ноябре 1929 года фильм «Старое и новое», переработанный и снабженный множеством разъяснительных титров, вышел на экраны, он не имел успеха у зрителей да и не мог его иметь перед лицом тех новых проблем, какими жила тогда страна.

Для того чтобы оценить художественные достоинства этого произведения, нужна была дистанция, эстетическая или временная. Не завоевав зрителя в свое время, фильм «Старое и новое» тем не менее занял свое место в историческом развитии киноискусства. Значительность его идеи и сила ее выражения были не раз проверены временем. Фильм начинается обобщенным монтажным образом старой русской деревни — с чересполосицей на сохнувших полях, с курными избами, с ужасающим убожеством быта. Все это было наблюденно Эйзенштейном и его группой

¹ В. Шкловский, За сорок лет, стр. 111.

в реальности, в тогдашней Пензенской губернии. Из точно выбранных деталей складывается картина тех почти до одичания доходящих отношений разъединенности, которые Маркс называл «идиотизмом деревенской жизни». Дикое, но при этом отнюдь не выдуманное зрелище того, как родные братья, деля хозяйство, распиливают пополам избу, как бы подытоживается изображением поля, разгороженного на клочки земли, буквально изрезанного по живому. Разъединенность усилий, рассеченность возможностей — о них сказано в эпически объективном монтажном повествовании (могущем показаться даже информационным). Старая деревня незыблема в своем убожестве, не сдвинута с места... И здесь появляется главная героиня фильма: Марфа Лапкина, крестьянка-беднячка, «одна из многих».

Ее имя, ее жизненное положение, ее переживания — все это принадлежало и исполнительнице роли. Избранная по своим типажным данным, крестьянка Марфа Лапкина обнаружила огромную человеческую непосредственность чувства и подлинный артистизм. В фильме возник индивидуальный образ, переросший обычную типажность¹. В ряде эпизодов Марфа Лапкина предстала как образ-характер. В ней-то и выразился залог того, что жизнь деревни может сдвинуться и обновиться. Осознав всю чудовищность своей нищеты, преодолевая смирение и отчаяние, Марфа решает: «Нельзя так жить! Надо сообщать!» — и становится инициатором создания молочной артели. Но прежде чем развернутся события, старая деревня проходит перед зрителем, подавляя своей силой и своей слабостью, в грандиозной сцене крестного хода и молебствия о дожде. Сцена эта стала одним из лучших образцов эйзенштейновского монтажа². Сытые и нищие, благолепные и уродливые, старые и молодые — множество женщин и мужчин с многообразными выражениями лиц, от покорности до иступления, но вместе с тем единые в своей духовной ослепленности — шествуют в убыстряющемся монтажном движении, пронося иконы и хоругви. Идет молебен. Его ведут священник и дьячок, знаменательно схожие со священником и врачом из «Потемкина». Нарастает темп движения и ритм монтажа, усиливается зной, почти физически ощутимый в деталях и фактуре изображения — плавится свечной воск, изнемогают животные, истекают потом люди, — и весь этот экстаз, доходя до изу-



«Старое и новое». Марфа Лапкина

¹ «Образ-пример» — так определил его особенности Ежи Теплиц. См.: Sergei Eisenstein, *Künstler der Revolution*, Berliner Eisenstein-Konferenz, 1959, Berlin, 1960, S. 54.

² Ее и имел в виду Эйзенштейн, вводя в своей статье «Четвертое измерение в кино» понятие «обертонного монтажа».

верских степеней, оказывается мнимым и сходит на нет. Люди понижают в тупой покорности. Дождь не пролился... И следом идет не менее знаменитая сцена — «у сепаратора». Крестьяне, члены молочной артели, собрались вокруг Марфы Лапкиной и агронома, возле диковинной машины, привезенной из города; сначала они не верят, но в конце концов убеждаются, что эта машина может отделять масло, и в результате число членов молочной артели начинает расти.

Эта будничная история развернута и смонтирована Эйзенштейном по испытанному в «Потемкине» патетическому принципу; напряженность ожидания передана в убыстряющемся ритме монтажа, а когда ожидание разрешается — то изображение обретает новое качество. Капля, показавшаяся из сепаратора, превращается на экране в белые струи фонтанов — буквальный символ разливающихся «молочных рек», потом в кадре, подобно флагу «Потемкина», вспыхивает цвет (изображение струй вибрировало), и все это уступает место сменяющимся цифрам, обозначающим число новых членов артели...

«Старое и новое». Кадр из фильма



«Крестный ход» поражает прежде всего конкретностью и полнокровием наблюдаемой жизни, «сепаратор» — блеском и совершенством авторской конструкции (но опять-таки неотрывными от движения жизни в кадре, от того развития эмоции, которое воплощено в лицах крестьян у сепаратора и особенно в реальности ожидания и торжества Марфы Лапкиной). Рядом, вместе, «крестный ход» и «сепаратор» образуют художественную вершину фильма.

Здесь достигает наибольшей остроты противопоставление «старого» и «нового», тупой веры и знания, деревенского идиотизма и единения. Контраст между содержанием двух этих сцен — это конфликт между двумя разными принципами человеческого отношения к природе и социальной действительности.

Эйзенштейн, которого называли «инженером» (В. Шкловский) и «урбанистом» (А. Довженко), обратился к деревне. Для «левого» художника, устремленного ввысь, к разумному конструированию и «производству» новых форм, к всемерному освобождению от косности и «кондовости», такой шаг был непрост и многим казался странным.

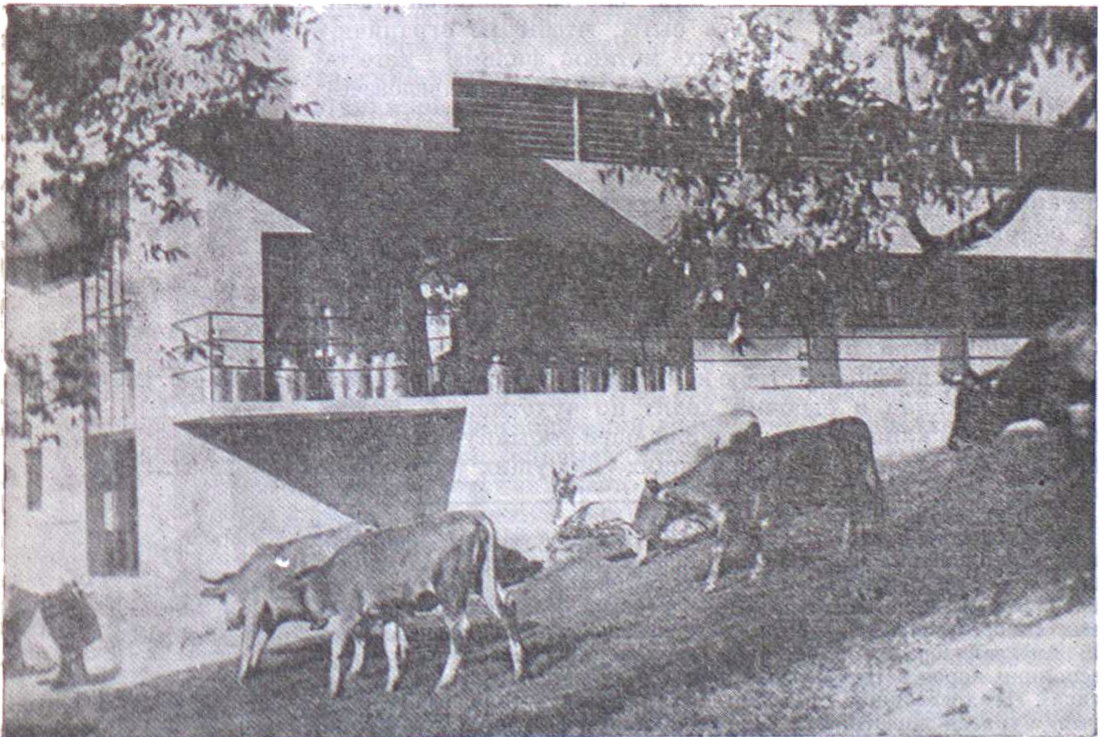


«Старое и новое». Кадр из фильма

Придя в деревню, «инженер» раскрыл себя как философ и, если можно так сказать, «натурфилософ». Общество и природа в свете истории: здесь мысль автора связала их воедино. Творчество Эйзенштейна обнаружило в себе новые мотивы.

На экране возникает фантастический сон Марфы Лапкиной: огромное коровье стадо течет к линии горизонта, над которой, вздыбившись вровень с грозowymi тучами, возникает навстречу гигантский бык. Этот царственный бык как будто пришел из стихов Николая Заболоцкого или из его (написанной годом позже «Старого и нового») поэмы «Торжество земледелия». Сходство образного мотива удивительно: оно обнаружится и дальше, в сцене «свадьба быка», где патетическая схема монтажного построения соблюдена досконально (в кульминационном моменте даже введен цвет — проклейка, в которой перемежаются красное и зеленое), — и в то же время эта схема вся пронизана иронией. Причудливая торжественность этой сцены — людьми и животными в венках и цветах — опять напоминает о «корове в формулах и лентах» из поэмы «Торжество земледелия».

«Старое и новое». Кадр из фильма



В чем же смысл этой игры с животными? Человек, поработавший и унижающий природу, — неизбежно сам поработан и унижен: причина и следствие тут могут меняться местами. Потому так ясно уподоблены между собой в начале фильма Марфа и ее издыхающая корова, а рядом — заплывший жиром кулак и его скот, холеное живое мясо.

Но человек и общество могут возвеличить природу для того, чтобы:

«Природа, полная ума
На нас работала сама».

Н. Заболоцкий

Поднятая человеком к достойной жизни, природа начинает выглядеть прекрасной и наивной. Но и здесь Эйзенштейн видит проблему, ту, которая связывает водно животное, лелеемое человеком, и животное, убиваемое им.

Здесь и возникает ирония (запечатленная, к примеру, в веселом ритме механизмов мясохладобойни или в вертящейся статуэтке свинки). За этой иронией таится серьезность. Но ирония имеет и другой смысл: она делает относительной идею «молочных рек». Она эстетически отрицает ту самоцельную сытость, образом которой стали семья и скот кулака. Будьте сыты, чтобы не ограничиваться этим! Ирония «животных» мотивов фильма — естественное продолжение мысли автора об обновлении человеческих отношений.

Освоение материала и темы было трудным делом: фильм членится на отдельные эпизоды, в каждом из которых как бы вновь подбирается «ключ» к материалу. Картины старой и обновленной деревни уступают место воплощенному проекту будущего: эпизоду в образцовом племсовхозе (его здания построил специально для фильма А. К. Буров, восходящая звезда советского зодчества). Эпизоды крестьянского труда сменяются сценой «Сельхозснабкредмаш», родственной по своему строю комедии Маяковского «Баня». Марфа Лапкина и рабочий ходят по чудовищной бюрократической канцелярии, задержавшей высылку трактора, среди артиллерийски выглядящих пишущих машинок,

Можно сравнить это с фильмом Ф. Эрлера «Крестьяне», где тема материального благополучия прозвучала с предельной грубостью — в сцене с обжираться колхозниками. С другой стороны, ироническая «животная» тема «Старого и нового» преломилась в первых самостоятельных работах эйзенштейновского сорежиссера — Г. Александрова, как источник сильно комических эффектов: вспомним коров в театральных ложах в сценарии «Спящая красавица» (реализованном братьями Васильевыми) — или «разнузданный» бурлеск животных в фильме «Веселые ребята».

среди «совмещанских» секретарей и «совбуржуазных» секретарш и доходят, наконец, до маститого совбюрократа, безмятежно восседающего под сенью портретов: Ленина и... своего собственного. Благодушие этого чиновника взрывается панической злобой...

Фильм бесконечно богат смелыми находками и решениями, раздвигавшими возможности киноискусства. Если, скажем, замечательный по своей атмосфере эпизод «запоздалая жатва» явился развитием принципов «тонального монтажа», найденных в «Потемкине», и примером того, что Эйзенштейн назовет «неравнодушной природой», то эксперименты режиссера и оператора над созданием глубинных композиций кадра предвосхитили то, что было достигнуто мировым кинематографом только лишь десятилетием позже...

С трудом сложившись как целое, фильм «Старое и новое» был для Эйзенштейна важной пробой сил на современном материале и разработкой многих возможностей, развитых и осуществленных в дальнейшем. Строение фильма — монтаж крупных эпизодов, в которых зримо сталкиваются старое и новое, прошлое и настоящее (и даже будущее), — оказалось своего рода эскизом той «драматургии времен», которую Эйзенштейн будет осознанно и целеустремленно разрабатывать в своих проектах фильмов «Да здравствует Мексика!», «Москва во времени», «Ферганский канал», «Москва 800». Работа над образом Марфы Лапкиной явилась ступенью во все более укрупнявшейся и все более конкретной разработке современного героя-персонажа.

Наконец, работа над современным, непосредственно наблюдаемым материалом заставляла Эйзенштейна заново оценивать возможности монтажа и находить новые соотношения между монтажной логикой в строгом смысле слова и конкретностью внутрикадрового содержания.

Конец периода. Рубеж между 20-ми и 30-ми годами стал для Эйзенштейна временем первого подведения итогов, временем, когда творческий гений стал соединяться с мудростью мысли. «Левые» иллюзии относительно искусства и жизни уступили место трезвому и напряженному осмыслению времени: и настоящего и всех прошедших. Эйзенштейн в полной мере осознает свое место. Он знает, что сумел одухотворить кинематограф такими идеями, таким знанием и такой ответственностью, какие могут сохраняться и продолжаться в искусстве лишь ценою непрерывного творческого и человеческого подвига, ценою гётевского «умри и возродись», ценою постоянной проверки времени и себя, ценою борьбы, далеко не всегда победоносной.

Это и станет главной проблемой творческой биографии Эйзенштейна. Ближайшим подтверждением этого будет конфликт художника с голливудской индустриально-идеологической машиной, которая не допустит осуществление сценария Эйзенштейна «Американская трагедия». Затем ему не удастся довести до завершения любимейший из своих замыслов — «Да здравствует Мексика!», так и оставшийся в десятках тысяч метров отснятой пленки. Когда Эйзенштейн вернется из этого путешествия на родину (1932), для него наступит пора труднейших исканий. Пройдет немалое время, прежде чем классик кинематографа 20-х годов утвердит свое место классика в дальнейшей истории кинематографического искусства.

Рядом с Эйзенштейном еще одно имя русского режиссера входит в орбиту крупнейших кинематографических имен мира: Всеволод Пудовкин. Вторая половина 20-х годов становится для него порой творческого расцвета и зрелости. Он создает свою классическую трилогию о революции: фильмы «Мать», «Конец Санкт-Петербурга» и «Потомок Чингис-хана». Он пишет свои первые крупные теоретические труды — вклад в формирующуюся эстетику кино.

Открывшись щедро и разносторонне, творчество Пудовкина в этот период знаменует собой слияние нескольких русел юного революционного киноискусства. Сама эволюция художника необычайно наглядно отражает общий процесс становления кинематографа: от агитфильма, через эксперименты кулешовской школы к смелому новаторству в изображении и художественном анализе революционной действительности. Такой путь прошел Всеволод Илларионович Пудовкин вместе со всем советским киноискусством.

И при жизни художника, начиная с 20-х годов, и во множестве позднейших советских и зарубежных исследований творчество Пудовкина сопоставляется и отчасти противопоставляется эйзенштейновскому творчеству. Такая киноведческая традиция возникла и утвердилась закономерно. И не только потому, что определенная общность судеб двух великих кинематографистов и тогда, в начале их пути, и в дальнейшем наводила на сравнения. И также не только потому, что бросалось в глаза различие их индивидуальности, склада творческого характера, художественной манеры. Дело в том, что в произведениях Эйзенштейна и Пудовкина сконцентрировались различные поиски и достижения революционного искусства. Каждый

Глава 2

В. И. Пудовкин



В. Пудовкин

из них выразил веяния времени глубоко самобытно и по-своему.

Новаторство в духе «поэтического», монтажного кинематографа, одним из творцов которого был Пудовкин, в фильмах его свободно сочетается с сильным влиянием отечественной литературной и театральной традиции, а конкретно — горьковской прозы и психологической актерской школы. Именно Пудовкину впервые удается осуществить этот смелый и по тем временам необычайный художественный синтез, достигнув гармонии нескольких эстетических начал, казавшихся несовместимыми и противоположными. В этом историческая заслуга режиссера. И потому творчество Пудовкина столь же полно, хотя и совершенно по-иному, характеризует революционную эпоху, сколь и эйзенштейновское.

Юность. У Кулешова. Судьба Всеволода Илларионовича Пудовкина — одна из тех увлекательных, полных неожиданных поворотов, беспокойных судеб, которыми столь богата революционная эпоха. Как и Эйзенштейна, Пудовкина привела в искусство революция. Как и у множества его сверстников, людей октябрьского поколения, революционные события пересекли путь Пудовкина резким рубежом и заставили рано возмужать. Они же вызвали потребность рассказать о пережитом языком искусства и привели к кино, которое уже становилось для художественной молодежи олицетворением самого передового и обещающего вида творчества.

Пудовкин родился в 1893 году в Пензе в семье служащего, а вырос в Москве. В гимназии мальчик горячо интересовался естественными науками и потом поступил на физико-математический факультет Московского университета. В детстве и юности он увлекался живописью и музыкой, но увлечение не шло дальше обычного дилетантизма, весьма распространенного в московских обеспеченных семьях той поры. Будущее Пудовкина казалось твердым и ясным: он заканчивал образование в области точных наук. Но незадолго до выпуска его призывают на фронт первой мировой войны. Он служит в артиллерии, участвует в боях и раненым попадает в плен. Более трех лет проводит он в лагере военнопленных в Германии, откуда бежит в революционные дни Германской республики, в 1918 году. Возвратившись в Москву, Пудовкин некоторое время работает на эвакуационном пункте, потом в химической лаборатории военного завода. В 1920 году он сдает экзамен и поступает в Первую государственную школу кинематографии. Почти не сохранилось никаких данных, объясняющих столь неожиданное решение двадцатисемилетнего сло-

жившегося человека, немало пережившего и повидавшего. Трудно объяснить это одной лишь случайностью — какой-либо встречей, знакомством с профессионалами-кинематографистами или впечатлением от просмотра «Нетерпимости» Гриффита, сколь бы ни было оно ярко (именно эти факты приводят биографы Пудовкина — Н. Иезуитов и А. Марьямов). Очевидно, дело здесь в сложном внутреннем процессе, совершавшемся в течение долгого времени. Так или иначе, придя в кинематограф, Пудовкин пришел навсегда и не расставался с ним до самой смерти.

Наиболее яркой страницей пудовкинской кинематографической «предыстории» явились годы его совместной работы с Л. В. Кулешовым. Потому-то именно Кулешов признан учителем Пудовкина, и это верно. Однако необходимо вспомнить и о навыках кинематографического мастерства, полученных им в Первой госкиношколе под руководством В. Гардина. С начальных шагов своих в кино Пудовкин, чрезвычайно серьезный, увлеченный и дисциплинированный человек, глубоко заинтересовался кинематографом как коллективным творчеством и коллективным трудом. В подготовке фильма «Серп и молот» Пудовкин — и исполнитель роли большевика Андрея Краснова, и один из авторов сценария, и ассистент, и помощник режиссера. Здесь, в Госкиношколе, при всей робости и эмпиричности опытов Гардина, Пудовкин взял первые уроки работы над киносценарием, игры актера перед камерой. За два года он испытал себя и как сценарист («Серп и молот», «Голод... голод... голод», «Слесарь и Канцлер»), и как постановщик, выступающий в содружестве со старшим мастером, и как актер, и даже как тетральный режиссер — вместе с Гардиным он инсценирует и ставит в Театре революционной сатиры «Железную пядь» Джека Лондона. Пудовкин начинал в кинематографе не мастером, а чернорабочим. Пройдя все профессии кинофабрики, он органически ощутил сложную слитность фильма, познал уравновешенность и соразмерность его частей.

В мастерскую Л. В. Кулешова Пудовкин приносит не только жизненный, но уже и кинематографический багаж. Тем не менее, страстно увлеченный системой Кулешова, он отдается делу с пылом неопита. Как и его молодые товарищи, часами занимается он тренингом, делает кульбиты в «фильмах без пленки», отрабатывает свой артистический аппарат по предписанию кулешовской «теории натурщика».

Сохранившиеся фотографии запечатлели персонажей Пудовкина в этюдах мастерской Кулешова. Каждый жест безукоризненно точен и закончен, пластика выве-

рена, внешность — характерное лицо, резкость скул, квадратность подбородка, костлявость рук — не просто играет, но стреляет. В борьбе «за каждый сантиметр движения», которую объявил Кулешов, Пудовкин достиг замечательных результатов. Сыгранный им обольститель с кружевным чулком вместо галстука в этюде «Венецианский чулок», бандит из «Золота» (по рассказу «Кусок мяса» Джека Лондона) и другие его типы острогротескны. Первым, докулевским, актерским работам Пудовкина были присущи достоверность, простота, портретное сходство с жизненными прототипами (Андрей Краснов не имел общего с экранными героями тех лет, он казался истинным крестьянином-фронтовиком). Следующим шагом Пудовкина стали поиски острой выразительности и насыщенной лаконичности кинематографического портрета — их он обрел у Кулешова. В своих дальнейших, зрелых актерских созданиях (от офицера в «Матери» до юродивого в «Иване Грозном») Пудовкин сохранил эти качества — его персонажи врезались в память, на какой бы краткий срок артист ни появлялся в фильме.

В мастерской Кулешова Пудовкин тоже не ограничивается только актерской работой. С присущей ему многосторонностью он выступает и художником, и помощником режиссера, и сценаристом, и педагогом. В 1923 году появляется первая статья Пудовкина «Время в кинематографе», посвященная проблеме экранного ритма. Именно в пору совместной работы с Кулешовым Пудовкин становится страстным приверженцем кулешовской монтажной теории. Он разделяет взгляды Кулешова на особую натурную природу киновыразительности, на специфические особенности композиции кадра, который должен «читаться» как буква и, следовательно, быть предельно лаконичным, освобожденным от всего второстепенного. Он солидарен с руководителем и в страстном отрицании натуралистического, театрального, старого кинематографа. Коротко говоря, в ту пору Пудовкин последовательный и убежденный единомышленник Кулешова — первого новатора молодого советского кино.

Однако было нечто, что не исчерпывалось теорией и практикой Кулешова, что зрело подспудно, хотя еще и не осознавалось Пудовкиным как противоречия или разногласия с руководителем мастерской. Это была индивидуальность молодого художника, его творческий склад, его самостоятельность, которые не могли целиком уложиться в строгие, ригористические рамки кулешовской системы и школы. Пудовкин был человеком жизни, Кулешов — подвижником художественного эксперимента. Личность Пудовкина и его жизненный опыт врываются в лаборато-

рию, где сам он был таким же преданным экспериментатором, что и учитель. Индивидуальность пробивалась сквозь выверенный рисунок ролей; выявлялся характер, написанный более свободно и непринужденно, чем требовалось согласно замыслу. Это можно было заметить и в роли Жбана, в той «двойной» характеристике, которую дал Пудовкин своему персонажу — подонку, авантюристу, мастеру уголовной интриги, овеванному, однако, какой-то романтической аристократизма. Это ясно было видно и в пудовкинском исполнении роли аббата Рево в «Луче смерти»; конкретные свойства характера, а не символика образа все же преобладали. Главарь тайной, фантастической фашистской организации аббат Рево был человеком жестоким, хитрым и мужественным. Его глаза блестели злым блеском. Истекая кровью, как подстреленный зверь, брел он по лугам и перелескам Подмосковья с аппаратом «луч смерти» за плечами — это были актерские куски, куда пробивалось столь гонимое Кулешовым и в то время самим Пудовкиным «переживание».

Если сопоставить статью Пудовкина «Время в кинематографе» с современными ей исследованиями Кулешова, то при общности главных положений и даже стилистическом и терминологическом сходстве можно обнаружить и бóльшую широту, непринужденность Пудовкина в его принципах организации материала. Как и Кулешов, Пудовкин стоит за стройную композицию кадра, за «порядок» против хаоса на экране, но он придает важнейшее значение форме, в частности ритму, как средству, с помощью которого материал производит с экрана наибольшее впечатление. Конечно, все это еще лишь оттенки различия, но они, как показало будущее, были существенны.

Уход Пудовкина из мастерской Кулешова в 1925 году объяснялся не только депрессией после неудачи «Луча смерти» и никак не разочарованием в Кулешове. Просто настало время самостоятельности. В отличие от некоторых других членов кулешовской мастерской, чья историческая миссия в кинематографе навсегда осталась связанной с той ранней стадией, которую определили эксперименты Кулешова, Пудовкину суждено было пойти дальше. На студии «Межрабпом-Русь», куда поступил Пудовкин, он сразу же сделал маленькую двухчастную комедию «Шахматная горячка» по сценарию Н. Шпиковского (1925). Как точно определил ее первый биограф Пудовкина Н. М. Иезуитов, это была «последняя ступень на лестнице кинематографической учебы, последнее «прости» воспитавшей его школе»¹. Непритязательная и веселая шутка вольно

¹ Н. Иезуитов, Пудовкин, М.—Л., «Искусство», 1937, стр. 41.



«Шахматная горячка». Кадр из фильма

соединяла, подобно раннему кулешовскому «Красному фронту», куски хроники с игровыми кусками, документальные съемки международного шахматного турнира с забавными трюками в духе «Мистера Веста». Здесь были и стремительный ритм, и динамика, и некоторая условность актерских фигур, как, скажем, в «Луче смерти».

Следующая работа режиссера — научно-просветительный фильм «Механика головного мозга» (1926) — имела для Пудовкина уже принципиальное творческое значение. В главе о просветительном кинематографе 20-х годов будет подробно рассказано об этой картине. Сейчас же нам важно подчеркнуть, что формирующийся режиссерский метод Пудовкина раскрылся здесь впервые в очень важном качестве. Пудовкин проверил свое мастерство монтажа, ритма, композиции кадра на материале весьма сложном, да еще в такой области, как учение о рефлексах И. П. Павлова. Сама просветительская задача фильма обязывала к строжайшей подчиненности формы и вместе с тем к безупречной ее отточенности. Режиссер этого добился. В «Механике головного мозга» кинематографические средства помогали научному анализу проблемы, хотя фильм был кромен и не претендовал ни на что, кроме логического показа опытов Павлова в изучении условных рефлексов.

Широко известны уже цитированные в этой книге слова Пудовкина и его товарищей о Кулешове: «Мы делаем картины. — Кулешов сделал кинематографию». Обычно они воспринимались как непомерная похвала учеников учителю. В действительности же это очень точное определение творческого вклада Кулешова и, главное, того различия между ним и, в частности, Пудовкиным, которое, по сути дела, знаменовало различие двух этапов развития советского кино. Молодое советское киноискусство вышло из лабораторий, завершило экспериментальный свой этап, приступив к созданию произведений, мощно и полно выражавших революционную эпоху. Оно свершало могучий скачок, именно «делая картины». Если бы картинам не предшествовали эксперименты, если бы не была «сделана кинематография», то «Броненосец «Потемкин» и «Мать», «Шестая часть мира» и «Шагай, Совет!», «Конец Санкт-Петербурга» и другие шедевры 20-х годов просто не родились бы на свет такими, какими вошли они в советскую киноклассику. И тем не менее «картины» по отношению к «кинематографии» были следующей ступенью.

«Мать». В творческой биографии Пудовкина работе над фильмом «Мать» предшествовала встреча, сыгравшая для режиссера огромную роль. Автор сценария по роману М. Горького, Натан Абрамович Зархи, помог Пудовкину



«Шахматная горячка».
В. Фогель в роли героя

почувствовать замысел картины как свой, необходимый и долгожданный. Эта совместная работа послужила началом художественного союза сценариста и режиссера, который до сих пор является одним из самых ярких и благородных примеров кинематографического содружества, немислимого еще без одного участника — это оператор Анатолий Дмитриевич Головня, тоже ставший поистине соавтором картины. «Плановая единица» тех лет, давно сиротливо и неподвижно числившаяся в списках будущих постановок «Межрабпом-Руси», — «Мать», — превращалась в прекрасную реальность.

«Тема заимствована у М. Горького» — сказано было в титрах фильма. Изменения, внесенные сценаристом в произведение, были существенны. Однако самые принципы переработки романа в сценарий и далее в фильм были свидетельством не только личных вкусов и склонностей Зархи, но и выражением общих тенденций развития советского киноискусства тех лет.

М. Горький, рисуя судьбу рабочей матери, Ниловны, строил свое произведение как бы «аналитическим способом». Сквозь судьбу одной рядовой женщины из народа он разглядел гигантский исторический процесс роста революционного сознания масс.

В сценарии Зархи и фильме Пудовкина путь иной: от целого к отдельному. Авторы интересуют прежде всего об-



А. Головня

щее, отражающееся в частном. Потому-то выделены типовые, наиболее распространенные, а не индивидуальные свойства образов и судеб. Так, сценарист настойчиво подчеркивает забитость и темноту Ниловны, из-за чего она, и оказывается виновницей ареста Павла. Именно это становится поводом для центральной драматической коллизии: осознание матерью собственной вины и ее прозрение. Зархи настаивает на том, что мать привели к революции не сознательность и понимание целей революционной борьбы, а неумолимые жизненные обстоятельства и сама логика действительности. Ниловна — одна из многих и многих, придавленных и забытых. Можно видеть в такой трактовке выражение концепции о закономерности, неизбежности и массовом характере революции, концепции, характерной для «Броненосца «Потемкин» и в дальнейшем для других классических фильмов 20-х годов, с особой силой воплотивших в советском искусстве тему революции как могучего народного движения.

Но были в фильме «Мать» художественные открытия даже по отношению к «Броненосцу» Потемкин», чья слава гремела, когда выходил в свет фильм Пудовкина.

«Мать» была воспринята как произведение, диаметрально противоположное «Броненосцу «Потемкин», как его антипод.

И действительно, в центре фильма «Мать» — история одной человеческой жизни. Не типажи, не натурщики, а актеры-профессионалы, да к тому же еще актеры школы МХАТ — В. Барановская и Н. Баталов — играют центральные роли. И в основе — цельный, завершенный сценарий с той самой «индивидуальной фабулой-интригой», против которой так рьяно выступали Эйзенштейн, Вертов и другие молодые кинематографисты.

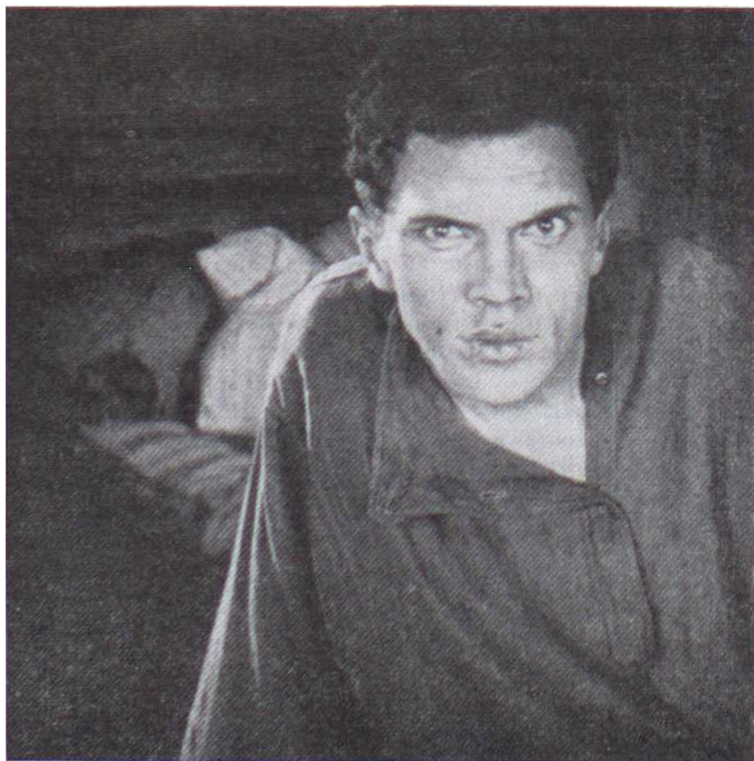
Правда, различия бросались в глаза именно тогда, в годы рождения картин, а сейчас столь же ясно видна и общность — идейная и стилевая, — объединяющая «Мать» с «Броненосцем «Потемкин». Новым было то, что в «Матери» родовые признаки монтажного, поэтического кинематографа обогащаются традицией, идущей от литературного оригинала — горьковской прозы и актерского опыта реалистического русского театра. Причем родовое начало осталось все же главенствующим. Поэтому определение В. Шкловского фильма «Мать» как «кентавра», соединившего в себе «поэзию» и «прозу» в кинематографе (по терминологии его известной статьи 1927 года), было весьма точным.

Шкловский ошибся лишь в оценке этого явления: то, что он принял за эклектику, в действительности было чрезвычайно интересным и своеобразным, несло в себе

глубоко плодотворный синтез кинематографической и литературной традиций.

Характерно начало фильма, сразу полно определяющее режиссерскую манеру Пудовкина и операторский почерк Головни: облака, несущиеся по весеннему небу, и в следующем кадре — огромный, недвижимый, как памятник, городской, снятый с нижней точки, что подчеркивает нелепую монументальность его фигуры. Так в монтажном сопоставлении возникают два контрастных образа фильма: образ весны, раскрепощения, обновления и образ тупой, косной власти старого строя.

Поэтический, мажорный образ весны и пробуждения нарастает, развивается в дальнейшем ходе фильма: веселые ручьи, дети, радующиеся солнцу, деревья с набухшими почками и, наконец, прославленные кадры ледохода, смонтированные с демонстрацией. Второй образ — косной, давящей силы — как бы поворачивается разными сторонами, обнаруживая свою уродливость и бесчеловечность: крупный план сапог городского, снова его фигура в рост, круг заключенных во дворе тюрьмы, напоминающий ком-



«Мать». Н. Баталов в роли Павла

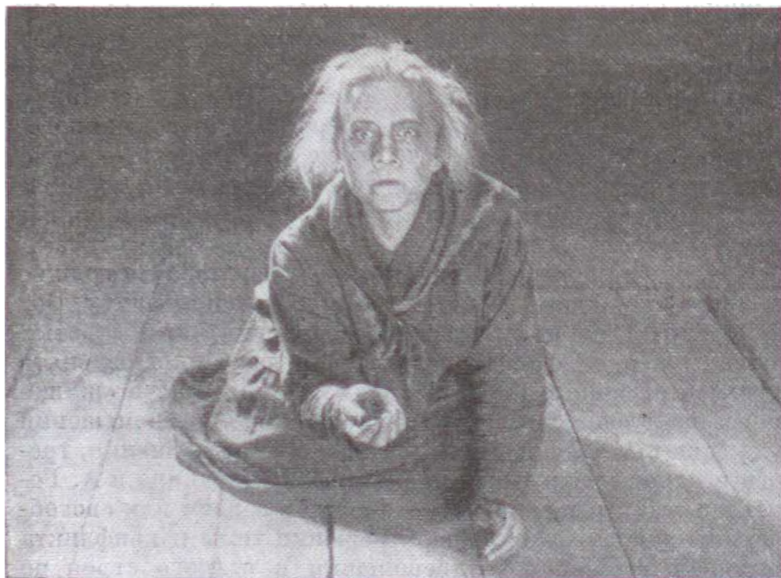
позицию картины Ван-Гога, зал суда с целой галереей отвратительных лиц, казачья сотня, разгоняющая демонстрацию...

И вот из общей картины рабочей слободки с ее тонко и остро почувствованной атмосферой мрачного, пьяного, нищего быта выделяется человеческая фигура — мать. И на этой фигуре сосредоточивается режиссерское внимание. Возникает новый зрительный лейтмотив — крупные планы-портреты Ниловны.

Печальные и нежные глаза матери, тоскливо смотрящие на неладную жизнь в своем доме, освещают фильм. Вот она собирает на полу рассыпавшиеся винтики разбитых часов (в первых частях фильма фигура Ниловны снята преимущественно с верхней точки, чтобы создать ощущение придавленности), вот одинокая мать в помещении суда, вот она на свидании с сыном, полная волнения, тревоги и радости. Крупный план для В. Пудовкина и А. Головни не стал решением узкотипажной задачи или своеобразной «синекохой» в общем решении темы и конфликта фильма. Противоборство революции и старого строя не только изображается непосредственно в столкновении двух

«Мать». Кадр из фильма





«Мать». В. Барановская в роли Ниловны

лагерей, но и отражается на судьбе человека. Особенно рельефно видно это в финальной сцене демонстрации.

Как и «Одесская лестница», как и сцена разгрома в «Стачке», финал «Матери» строится на монтажном образе жестокого, смертельного столкновения революционеров с отрядами карателей. Но и здесь художественным центром становятся крупные планы Ниловны под знаменем. Слияние героя со средой, человека с классом, приобщение рядового, обыкновенного человека к великой борьбе достигают здесь кульминации.

Так в эпическом по широте повествовании возникает индивидуальный образ. Необходимо, однако, учитывать, что это еще очень ранняя и особая стадия индивидуализации. Этот образ индивидуальный, потому что он выделен из массы, потому что сюжет фильма строится именно на данной человеческой судьбе. Но это образ, психологически разработанный еще только средствами режиссерского, но не актерского творчества. Ниловна проходит в сценарии фильма путь драматичного и стремительного становления характера, но актерское развитие образа складывается на экране из ряда отдельных статических состояний. Н. Иезуитов рассказывает, как режиссер работал с В. Барановской — Ниловной над сценой обыска в комнате Власовых:

«Стоя на коленях, она замирала в немом горе, с протянутой вперед рукой, точно сложенной для милостыни. В этом месте актрисе хотелось дать нарастающее переживание.

«Мать». В. Барановская в роли Ниловны



Между тем Пудовкин требовал ограничиться кадром статическим, долженствующим изобразить потрясенную мать в застывшей позе недоумения... В окончательном виде кадр с коленопреклоненной матерью, длиной в четыре метра, впечатления нарастания переживания не сохранил. Этого нарастания не получилось вследствие того, что оно было заторможено выразительностью композиционного построения, в частности необычайно экспрессивной позой героини»¹.

Крупный план в «Матери» запечатлевает одну-единственную в каждый данный момент эмоцию, определенное душевное состояние человека. Это еще не актерский крупный план в полном смысле слова, то есть форма монолога. Он был лишь предугадан, предчувствован Пудовкиным как могучее средство психологического раскрытия образа. То же самое можно сказать и о характеристике героя. Элементы типажного и актерского образа соединяются в Барановской — Ниловне с тем же соотношением, как свойства монтажного, поэтического кинематографа с «привитыми» ему традициями романа и театральной драмы в фильме. Характерно, как была избрана актриса на роль Ниловны. Найденная помощником Пудовкина, М. Доллером, Барановская сначала совсем не понравилась постановщику. «На всякий случай решили все-таки испробовать

¹ Н. Иезуитов, Пудовкин, стр. 75.

ее. Одета в соответствующий костюм, сосредоточившись на ощущениях героини, она села на ступеньку и застыла в неподвижной выразительной позе. Когда Пудовкин увидел ее в таком виде, ее фигуру, ее лицо, — он сразу понял и оценил типажные возможности для построения образа матери»¹. Таким образом, не следует переоценивать самостоятельную роль артистки в «Матери». Тем, что Барановская вошла в историю мирового кино как создательница «образа исключительной силы, героической и скорбной фигуры протагонистки»², она обязана прежде всего Горькому и Пудовкину.

Сходное соотношение актерских и типажных элементов можно видеть и в великолепном образе Павла Власова — Н. Баталова. «Ясные глаза, глядящие прямо в сердце, сверкающие белые зубы, совсем не красивое и безмерно обаятельное лицо молодого рабочего — скуластое, улыбающееся и в улыбке обнажающее верхние десны (верная, русская, простонародная черта!). Он хорош, как молодость революции»³ — так описывает Павла — Баталова М. Ромм. Хотя Баталов, великолепный актер, играл роль Павла очень мягко, достоверно и мастерски, не менее важными, а скорее решающими в его успехе оказались индивидуальные данные артиста, его человеческий материал, поразительное совпадение «типажа» Баталова и характера горьковского героя. Именно это подчеркивал сам Пудовкин, говоря, что игра Баталова «не отличается по правдивости от естественного поведения человека, того поведения, которое в реальной жизни определяется средой, профессией, привычками и характером»⁴.

То, что образы «Матери» органически сочетали в себе актерский и типажный принципы (в выборе исполнителя, в работе с ним, в художественном результате), никак не может считаться недостатком или слабостью режиссуры — наоборот. «Мать» и в этом смысле явилась закономерным звеном пути Пудовкина и киноискусства его времени.

Оставив позади теорию и практику «натурщика» в чистом «кулешовском» виде и взяв от нее лишь общие принципы выразительности человека в кадре, Пудовкин приходит к собственному, перспективному пониманию специфики кинематографического актера. Найденный Пудовкиным синтез чисто кинематографических средств создания обра-

¹ Н. Иезуитов, Пудовкин, стр. 62.

² Filmlexicon degli autori e delle opere, Edizioni di Bianco e Nero, Roma, 1958, стр. 390.

³ Сб. «Искусство миллионов», М., «Искусство», 1958, стр. 88.

⁴ В. И. Пудовкин, Избранные статьи, М., «Искусство», 1955, стр. 223.

за и привитых кинематографу (с бережным учетом его родовых свойств) элементов психологического театра был значительно более прогрессивным, чем прямое, без всякого учета специфики кино, перенесение театрального опыта на экран пусть даже и самыми крупными мастерами сцены. Последнее всегда оказывалось экрану чуждым. Поэтому наиболее живительные истоки советской кинематографической актерской школы целесообразно искать прежде всего в фильмах Пудовкина. Здесь начинался путь в будущее, гораздо более прямой и перспективный, нежели в тех картинах, где актер был центральной, но и самовластной фигурой, не подчиненной общему стилю и цельности произведения, как, например, в фильмах Протазанова, в «Поликушке», «Коллежском регистраторе» и других.

В своих поисках, в воспитании кинематографического актера на практике — в фильме «Мать», в теории Пудовкин настойчиво отстаивает идею целостности фильма. Она пронизывает первый крупный и принципиально важный труд Пудовкина по теории кинорежиссуры — «Кинорежиссер и киноматериал», — вышедший в 1926 году. В разделе этой работы — «Режиссер и актер» — Пудовкин пишет, что из-за специфических особенностей процесса производства фильма, резко отличных от создания спектакля, «ощущение ансамбля, связь между работой отдельных персонажей... целиком переносятся на режиссера. Он, мысля себе картину уже в монтаже, уже проходящей на экране, уже связанной из отдельно снимаемых кусков, — только он может учитывать этот ансамбль и соответственно с его требованиями направлять и строить работу актера. Вопрос о границах режиссерского построения работы актера — вопрос открытый еще до сих пор. Точное следование механической схеме, предложенной режиссером, несомненно не имеет будущего, но и расхлябанная, вольная импровизация актером общего режиссерского задания, прием, который до сих пор является свойственным большинству русских режиссеров, — является также явно неприемлемым... Нужно помнить, что есть только монтажный образ актера — иного нет»¹.

Категоричность последней фразы — в духе времени. Но режиссерская борьба за единство фильма и подчиненность всех его сторон целостному замыслу была абсолютно верна и плодотворна, как и прямое выражение этой борьбы: утверждение монтажного образа в отличие от самодовлеющего-актерского. Именно эти единство и целостность, гармония, уравновешенность отличали фильм «Мать». Это

¹ В. Пудовкин, Избранные статьи, стр. 74—75.

не был фильм «режиссерский» или фильм «актерский», «изобразительный» или «драматический». С той же верностью правде и лаконичной выразительностью, что и центральные фигуры, были разработаны эпизодические лица: полковник, приходящий с обыском, апоплексического вида мерзавец, чья шея свисает складками (этим типажом был настоящий офицер царской армии), тюремный надзиратель с его тупым, стертым, сонным лицом, черносотенцы, посетители трактира, старик Власов в исполнении А. Чистякова, угрюмый, придавленный годами черного труда, старуха у гроба отца — все эти персонажи были столь же достоверны и точны, как сама атмосфера быта рабочей слободки, как точное ощущение времени, которым проникнут фильм. «Все прекрасно в этой картине — и темперамент, и новаторский монтаж, и смелые ракурсы, и дерзкие кинометафоры, и отличный, умный сценарий, и реалистическое мастерство молодого Головни,— справедливо пишет в своей отличной статье о «Матери» М. Ромм,— и все-таки самое прекрасное в ней — глаз Пудовкина. Где нашел он этих людей, как сумел он передать без единого слова целые главы горьковской повести одним взглядом человека, одним поворотом его, откуда эта достоверность, как почувствовал он воздух революционного рабочего подполья?»¹

Их нашел Пудовкин в самой русской действительности, глубоко прочувствованной и воскрешенной, в литературном источнике, напитавшем произведение киноискусства. Вслед за «Броненосцем «Потемкин» «Мать» явилась фильмом, где было достигнуто органическое единство нового содержания и новых средств кинематографической выразительности.

Сам факт обращения кинематографа к большой литературе, к образу человека был глубоко значителен. Зархи и Пудовкин доказали, что индивидуальная фабула-интрига, индивидуальные человеческие судьбы как предмет изображения отнюдь не противопоставлены искусству революции. Авторы «Матери» разбили недоверие к этой огромной сфере (недоверие это было свойственно молодой революционной кинематографии). Воздействие фильма «Мать» на общий труд кинематографистов не ограничилось 20-ми годами, оно еще усилилось в 30-е годы, когда киноискусство, поставив в центр своих произведений фигуру революционного героя, обратилось к горьковской традиции широким фронтом.

Однако и непосредственное влияние «Матери» было бы ошибочно сводить только лишь к последующим психологи-

ческим картинам так называемого «драматического направления» немного кино (такой термин применяется во многих киноведческих работах). Столь же важно влияние фильма «Мать» на дальнейшее развитие монтажного, поэтического кинематографа и — шире — на общие процессы становления реализма в киноискусстве 20-х годов. Под прямым воздействием «Матери» идет процесс углубления трактовки темы революции в киноискусстве, происходит характерное для второй половины 20-х годов обращение к «крупному плану» изображения революции вслед за «общим планом», столь блистательно данным в «Броненосце «Потемкин».

«Пензенские... Новгородские... Тверские». Следующий фильм В. Пудовкина — «Конец Санкт-Петербурга» (1927), снова осуществленный им в содружестве с Н. Зархи, дает пример сочетания этого «общего плана» революционной эпохи с «крупным планом» индивидуальной судьбы представителя революционных масс, героя революционной эпохи. В целостном образе массы, типическом для раннего революционного искусства, возникает фигура протагониста.

Образ Парня — безымянный герой стал именно Парнем с большой буквы — кажется выбранным случайно. Из миллионной массы трудящихся как бы высвечена фигура, первой попавшая в поле зрения камеры. Взор мог бы заглянуть в любую из ветхих изб этой русской деревни, в любую из нищих питерских квартир. В кажущейся случайности выбора героя на деле сознательно подчеркнута типичность, распространенность его судьбы, ее историческая закономерность.

Сквозь простую историю Парня видится в фильме история революционной России. Движение истории и движение народных масс и составляют содержание «Конца Санкт-Петербурга». Чудовищная нищета трудящихся, революционный подъем 1912—1914 годов, война, попытки буржуазии нажиться на ней, страдания солдат в окопах, Февральская революция, власть Временного правительства. Октябрь...

В первых кадрах фильма на экране появлялись тихая река, крылья ветряной мельницы, соломенные крыши изб, поля под низким облачным небом.

«Пензенские... Новгородские... Тверские» — одна из первых надписей картины. В тяжелых родах мучается женщина, лишний рот появляется в голодной семье, и вот старший сын, Парень, шагает по пыльной дороге в город — еще один новый пролетарий уходит в столицу на заработки.

Общераспространенность судьбы Парня подчеркнута специально. Начинается рассказ не об Иване или Петре из такой-то деревни. Речь пойдет о «пензенских, новгородских, тверских». Так же как и пейзаж, как и обстоятельства жизни своего героя, Пудовкин выбирает внешность Парня, в которой нет индивидуальных примет конкретной личности. Театральный актер И. Чувелев стопроцентно использован здесь как типаж. Такова задача образа: необходимо показать «одного из миллионов», любого, каждого, а не конкретный характер. Спутанные светлые волосы Парня, подстриженные под кружок, крупные и грубые черты его лица, угрюмый взгляд исподлобья, рваная одежда и натруженные тяжелые руки, которые некуда деть, — все это выразительно само по себе. Великолепные крупные планы — ссутулившаяся, мрачная фигура Парня на лавке в убогой комнате земляка-рабочего и рядом сброшенная с плеч котомка — вызывают в памяти живописные образы передвижников, героев народнической литературы. Возникают разнообразные ассоциации, которые складываются в собирательный образ русского крестьянина.

«Конец Санкт-Петербурга».
Кадр из фильма



Когда Парень в сопровождении маленькой, сухонькой старушки (это один из ярких персонажей «второго плана» картины) появляется на площадях столицы, возникает другой образ — образ репрезентативного, горделивого императорского города. Фальконетовский Петр, взятый в резком ракурсе, шпиль Петропавловской крепости на дальнем плане и монумент на переднем, далее — кипение котелков и цилиндров на широких ступенях биржи, гранит, бронза и гигантская конная статуя — и вдалеке жалкие фигурки пришельцев. Подчеркнуты чуждость столицы этим людям, а также резкий социальный контраст официального, буржуазного Петербурга и рабочего города дворов-колодцев за пышным фасадом столицы, куда попадают Парень со старухой. Панорама мрачного двора, где ищут они своего земляка, фигуры жителей домов, которые попадают в поле зрения аппарата, — вся обстановка, встречающая героя, опять-таки подчеркивает типичность и обычность происходящего: так же, с котомкой, в дерюжной одежде, здесь появлялся в свое время и земляк — ныне пролетарий, так же приходили сюда другие, чтобы

«Конец Санкт-Петербурга».
Кадр из фильма



пополнить рабочую голытьбу столицы. И так же, как они, Парень мужает в суровой школе жизни.

С той же последовательностью авторы подчеркивали и типичность пути Парня к революции. Мотив невольного предательства Парня, оказавшегося по своей полной неопытности в рядах штрейкбрехеров, нужен был Зархи и Пудовкину чтобы определить уровень сознательности, чрезвычайно низкой у героя в начале. Для этого и введена была в фильм перипетия, сходная с той, которая есть в сценарии «Мать». Она драматизировала процесс, происходящий в сознании Парня и отражающий общий рост сознания массы: сплочение массы в коллектив, в «класс для себя», превращение «пензенских, новгородских, тверских...», а потом «путиловских, обуховских, лебедевских...» в революционную силу. С большой проникновенностью, человечно показано было горе Парня, отверженного и одинокого после его невольного предательства, — вот он стоит с зажатыми в кулак деньгами, озадаченный, растерянный... Вот его долго сдерживаемое терпение выплескивается бунтом при встрече с самим хозяином — Лебедевым...

Картина «Конец Санкт-Петербурга», произведение эпического плана, история безымянного героя, «одного из миллионов», несла в себе моменты лирической и скромной человечности, столь характерной для «Матери». Это ощущалось и в изображении рабочей семьи земляка, их нищей каморки, ребенка, чей спокойный сон метафорически



«Конец Санкт-Петербурга».
И. Чусев в роли Парня

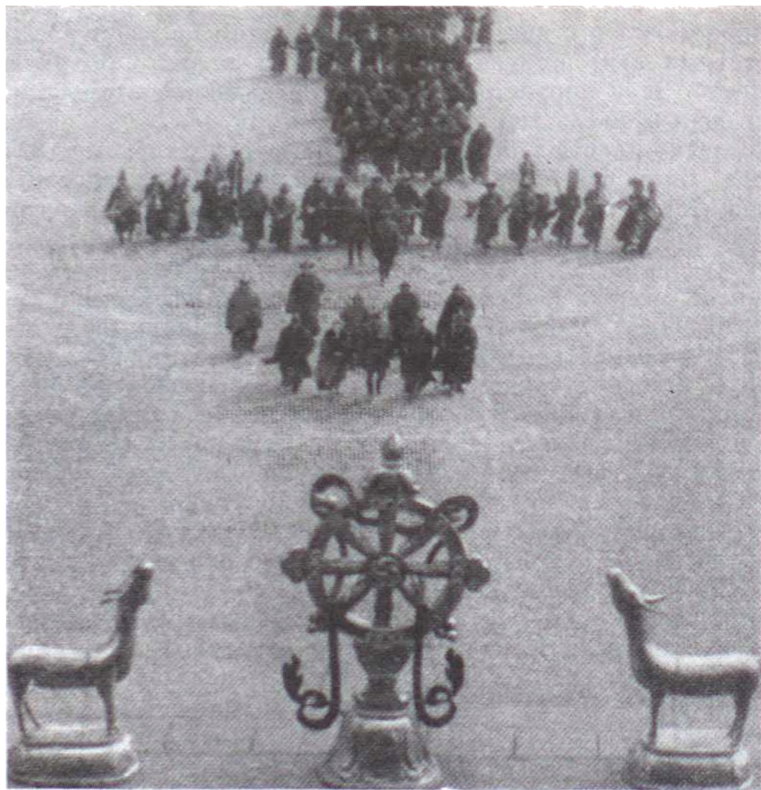
сопоставлялся с парусником, скользящим по глади Невы (светлый кадр парусника врезан был в чисто бытовую сцену), и в портрете той самой деревенской старушки, которая привела Парня в город.

Последние части фильма, рисуящие фронт и события 1917 года, были более иллюстративными, дробными, перегруженными, и линия Парня прочерчивалась в них сбивчивым пунктиром. Лишь в финале фильм вновь возвращался к чисто пудовкинскому монтажу «общего» и «крупного» планов. В Зимний дворец, только что взятый революционными отрядами, приходила жена рабочего-земляка (ее играла В. Барановская), встречала Парня и, улыбаясь, угощала его картошкой. Поверженная твердыня русской монархии и чугунок с картошкой в мундире, фигура пожилой женщины в платке на белом мраморе растреллиевской лестницы — это сочетание вызывало добрую улыбку и придавало финалу некий лирический оттенок.

Принципиальное значение «Конца Санкт-Петербурга» заключалось в том, что фильм утверждал новые связи между героем и эпохой: герой революционного кино, рядовой представитель трудящихся масс, движим не случайными и индивидуальными прихотями характера, а логикой самой истории, закономерностями классовой борьбы. Герой определялся как представитель трудового народа, его судьба — как типическая. В этом смысле чрезвычайно важно и исторически верно было настойчивое, упорное и, на наш сегодняшний взгляд, даже несколько рационалистическое усиление типовых, общераспространенных черт Парня. Пройдут годы — и на экран выйдут прославленные герои 30-х годов. Кино будет овладевать искусством живописания характера. Но прежде всего должен был сложиться сам тип представителя революционного народа.

«Буря над Азией». Распространенная, подчеркнуто типическая судьба Парня сменится далее единичной и особой человеческой судьбой героя следующей картины Пудовкина — «Потомок Чингис-хана» (1929). Но хотя история монгола Баира, принятого за наследника грозного восточного властелина и объявленного колонизаторами властителем Монголии, была необычна, экстравагантна, смысл ее в фильме опять-таки остался прежним: приход к революции, пробуждение сознания человека из народа. Поэтому «Потомок Чингис-хана» по праву может считаться последней частью кинематографической трилогии, объединенной общностью темы.

Однако эта общность, ясно видимая сейчас, по прошествии десятилетий, не всеми была замечена тогда, в дни создания фильма.



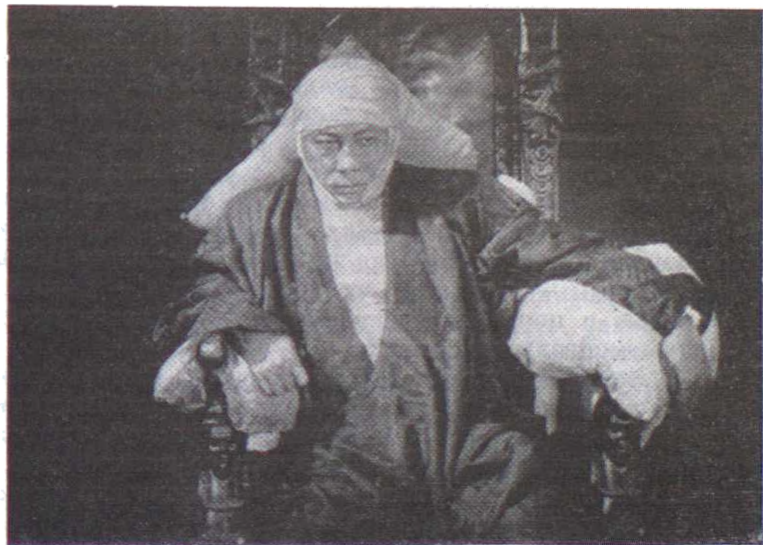
«Потомок Чингис-хана». Кадр из фильма

Тема была предложена Пудовкину правлением «Межрабпом-Русь» и заимствована у сибирского писателя Новокшнова. В основу сюжета легли действительные факты: у одного из захваченных интервентами в плен монгольских партизан была обнаружена грамота, удостоверяющая его принадлежность к роду великого Чингис-хана. Интервенты пытались использовать «наследника» в своих целях, объявили его «принцем», но партизан бежал и вернулся в революционные отряды.

Если Пудовкина смутила эксцентричность этого случая, то Зархи и вовсе отказался работать над сценарием. Так распался замечательный союз. Сценарий «Потомка Чингис-хана» написал О. Брик.

Однако опасения Пудовкина и мрачный взгляд Зархи оказались излишне пессимистическими. Подлинный жизненный материал, на который опирался фильм, позволил ему стать произведением серьезным и реалистическим. Группа выехала в длительную экспедицию в Монголию, на место действия, там был собран ценнейший фольклорный материал, было прочувствовано своеобразие быта, еще сохранившего все

«Потомок Чингис-хана».
В. Инкижинов в роли Баира



признаки старых кочевий и родового строя. Там Пудовкин и Головня произвели уникальные съемки, в частности сняли священный праздник «Цам» — своеобразное шествие масок и ритуальные танцы. Подлинность этих кадров и их этнографическая ценность сочетались с редкой кинематографической выразительностью. Это было подлинное открытие Востока. Востока без павильонной экзотики и ориентальной красоты, которые процветали при обращении к материалу Азии в западном кинематографе и очень часто в отечественном кино того времени.

«Потомок Чингис-хана» раздвигал границы темы двух предшествовавших фильмов Пудовкина поэтическим образом бури, промчавшейся над Азией. Картина давала еще один вариант типической судьбы человека из народа. В пути его к революции чувствовалось неизбежное, логическое движение истории. Связь между историческими событиями и отдельной судьбой человека здесь была еще более прочной, нежели в «Конце Санкт-Петербурга». Развитие образа Баира уже лишено той фрагментарности, которую ясно можно увидеть во второй половине «Конца Санкт-Петербурга». Многие сцены «Потомка Чингис-хана» и сегодня поражают человеческой глубиной, проникновенностью и мужественной трогательностью. Это и знаменитая сцена расстрела Баира, когда, нехотя выполняя чью-то чужую волю, английский солдат ведет за город, в скалы, на казнь монгольского парня, а потом возвращается глубоко взволнованный, подавленный. Это и сцена в фактории, потрясающая детской беспомощностью, бес-

сильным гневом обманутого Баира, у которого за бесценок купили, фактически украли шкурку красавицы лисы. Это, наконец, эпизоды выздоравливающего, обласканного врагами «наследника» Чингис-хана. С замечательной тонкостью показывает Пудовкин, как в этом манекене, обряженном в узкий и неудобный фрак, в этом израненном, затравленном существе — бывшем пастухе Баире — таятся и живая душа, и обида, и гнев, открыто прорывающиеся в тот момент, когда чернобурая лиса на плечах изысканной светской дамы — та самая, его, Баира, лиса! — напоминает герою о поруганной родной юрте, о страждущей, стонущей монгольской степи.

Поэзия степей, серых скал, редких сосен, воссозданная оператором, тонкое режиссерское чувство самобытности материала, острейшая выразительность типажей, чистота монтажных переходов, то иронических, то патетических, то резко контрастных, — все это было органически слито с движением темы фильма.

«Потомок Чингис-хана», пусть и не имея первооткрывательского значения «Матери» и «Конец Санкт-Петербурга», как бы закреплял и совершенствовал найденное в этих картинах, как бы распространял вишь достижения высокого новаторского киноискусства. «Потомок Чингис-хана» стал одним из «репертуарных», пользующихся широким зрительским успехом фильмов 20-х годов. И это немаловажный факт, учитывая, что «кассовыми» фильмами тогда становились «Медвежья свадьба», «Мисс Менд» или, в луч-



«Потомок Чингис-хана».
А. Судякевич в роли дочери
начальника оккупационных
войск, В. Инкижинов в роли
Баира

шем случае, «Процесс о трех миллионах» Протазанова. Очень большой успех имела картина за рубежом, где она демонстрировалась под названием «Буря над Азией». Так три картины Пудовкина образовали классическую кино-эпопею, запечатлевшую время социальных бурь и взрывов. Ими Пудовкин внес в революционное киноискусство свой самый полный и прекрасный вклад.

На рубеже десятилетий. Миновали годы восстановительной работы, и под решительными ударами строящегося социализма отступил нэп. В стране начали складываться новые общественные отношения. Новые связи между людьми обретали некую устойчивость. Начинала формироваться психология и мораль человека нового общества. Современность с ее невиданной сложностью, бытие революции, обретшее иные формы в мирной жизни, привлекали внимание кинематографистов, которым ранее довелось сказать самое яркое слово о революционном штурме.

Не случаен переход Эйзенштейна от «Потемкина» и «Октября» к «Генеральной линии», Довженко — от «Звенигоры» и «Арсенала» к «Земле» на рубеже 20-х и 30-х годов. Темой современной в полном смысле этого слова, то есть событиями жизни настоящего дня, увлекся и Пудовкин в новой своей картине, которую задумал в 1928 году, а осуществил в 1930 году по возвращении из заграничной поездки (связанной со съемками в роли Федора Протасова в фильме «Живой труп» режиссера Ф. Оцепа в Германии). Картина, первоначально называвшаяся «Очень хорошо живется», снималась по сценарию А. Ржешевского, чье имя стало впоследствии чуть ли не одиозным в связи с теорией «эмоционального сценария» (подробнее об этом рассказывается в главе «Формирование кинодраматургии в 20-е годы»).

Фильм «Очень хорошо живется» был признан современной ему критикой и историками советского кино неудачей Пудовкина. Но когда речь идет о творческой неудаче художника такого масштаба, дело, как правило, обстоит непросто. Неудача при анализе оказывается средоточием многих сложных процессов, имеющих не только чисто индивидуальный, но и более общий смысл, узлом определенных противоречий, итогом некоей внутренней борьбы несходных тенденций в творчестве этого художника. Таков фильм «Очень хорошо живется» (вышел на экран в 1932 году под названием «Простой случай»).

Для художника, вложившего душу в ту или иную огромную тему искусства, поднявшего целый исторический пласт, ставшего выразителем великой эпохи, естественно, труден переход к иным темам и иному материалу, как бы

ни был этот переход закономерен и субъективно необходим самому художнику. Показательно, что и Эйзенштейн и Пудовкин, обращаясь к жизненному материалу 20-х годов, пытались раскрыть «связь времен», объединить мирную современность с эпохой революции и гражданской войны не только идейно, но и сюжетно.

В сценарии «Генеральная линия», написанном Эйзенштейном и Александровым, существовали вводные части, рисовавшие Октябрь в деревне и предысторию героини-крестьянки, которая потом в фильме стала Марфой Лапкиной. В сценарии Ржешевского, горячо увлекшем Пудовкина, «шторм» и «штиль» также соединялись судьбами героев. (Мы пользуемся названиями двух пьес В. Билль-Белоцерковского, воплотившими в 20-е годы то же соотношение двух разных стадий развития молодой Советской страны.) Сам этот замысел был, разумеется, вполне закономерен. Во имя чего свершена была великая революция? Как расцветает новый мир на полях, обогранных кровью? И как берегут в этом мире честь и традиции славной своей молодости герои лет минувших? Эти вопросы волновали художников. Потому-то история красного командира Павла Лангового была не просто жизненным случаем для Пудовкина и Ржешевского. Речь шла о судьбе целого поколения, о революции и ее завоеваниях. Потому-то картина начиналась торжественным прологом, который имел значение эмоционального и тематического ввода, не будучи связанным с самим действием непосредственно.

В этом прологе было показано возвращение с гражданской войны «замечательного человека», безымянного героя, который больше на экране не показывался. «Замечательный человек» медленно шел по дороге, его ждала жена, вместе они отправлялись домой, и «замечательный человек» следил за пробуждением сына — двенадцатилетнего мальчика, выросшего в его отсутствие. Все это было торжественно, многозначительно, замедленно. Пудовкин в это время увлекался приемом «цайт-лупы» или «крупным планом времени», примененным уже в «Потомке Чингис-хана». В «Простом случае» режиссер придал этому приему, имеющему частный характер, смысл чуть ли не универсальный, считая, что с помощью «цайт-лупы» можно не только передавать последовательность движения во всей ее подробности, но и видоизменять в том или ином направлении стилистику фильма. Так возникала особая величавость пролога, где «замечательный человек» шел «по какой-то изумительной столбовой широкой дороге, когда над торжественной, как будто кованной землей пробуждается рассвет», — как писал А. Ржешевский. Патетику, заложенную в сценарном тексте, режиссер передавал

и особой композицией кадра с низкой линией горизонта, подчеркнутой крупностью человеческих фигур, снятых чуть с нижней точки и уже упомянутой «цайт-лупой». Главным драматургическим противоречием сценария было то, что велеречивая патетика «изумительных дорог», «торжественной земли» и «удивительных поцелуев» ложилась на жизненный случай и конкретный сюжет, весьма и весьма бытовые, частные, логически требующие совсем иных художественных средств и иной поэтики, нежели те, что были избраны Ржешевским и Пудовкиным. После многообещающего пролога, который должен был читаться как возврат к мирной жизни целого революционного поколения, следовала фабула, построенная на бытовой истории семейного разлада и адюльтера. Коротко содержание фильма сводилось к тому, что командир Ланговой, увлекшись девушкой мещанского круга, уходил от своей жены, боевой подруги, товарища по гражданской войне, а потом осознавал свою ошибку и возвращался к Машеньке. Тема была взята из фельетона М. Кольцова. Сюжет этот имел огромное распространение в литературе и искусстве 20-х годов. Начиная от рассказа «Гадюка» Алексея Толстого, пьесы «Яд» Луначарского, искусство фиксировало разнообразные жизненные истории красных командиров, директоров заводов, хозяйственников, партийцев, которые не выдерживали испытания нэпом, попадали в авантюрную среду, бросали своих жен-комсомолок, заверченные «вихрем красивой жизни». Сама распространенность подобных историй говорила об определенном социальном явлении, опасность которого нельзя было недооценивать. Но беда подавляющего большинства фильмов, пьес, произведений прозы заключалась в том, что они лишь фиксировали жизненные случаи, никак не проникая в корни этого явления, не обнажая его социальные и психологические причины. Быстро успела сложиться схема подобного сюжета, треугольник из неустойчивого, безвольного директора (хозяйственника, партийного работника, командира), его преданной, но скучноватой жены и обольстительной «нэпачки-вамш». А схема оставалась схемой, повторяя лишь самый приблизительный контур жизни. Пудовкин обратился к сюжету, для которого необходимы были средства психологического искусства, аналитические способы исследования. Режиссер с его склонностью к анализу и обобщению стремился вывести этот сюжет на простор общественной проблемы. Но он, однако, стал искать обобщений иного, не психологического характера: он толковал идею «связи времени», боевых традиций революции в чисто поэтическом плане сопоставления эпох, свойственном монтажному кинематографу.

В фильме возникли два начала, соединенные искусственно и резко противоречащие друг другу. С одной стороны — монументальная патетика пролога, наплывом возникающие сцены гражданской войны, обособленные монтажные куски, изображающие некие катаклизмы в природе. Получив от мужа письмо, где Ланговой признавался, что он любит другую, Машенька долго и неподвижно стояла на широком поле под облачным небом. «Это ее набатом звали... — гласила надпись, и на крупных планах появлялись из наплывов темные лица бойцов. «Фронтовые регрессии» были решены в традициях монтажного кинематографа, как это было и в прежних пудовкинских фильмах.

Эти части сделаны были мастерски — и стремительный ритм боя, и смерть молоденького красноармейца, и трепещущее над холмом боевое знамя.

Но здесь разворачивался один фильм, а в следующих частях — совершенно иной.

Сюжет «обольщения» был трактован поверхностно, приблизительно, с помощью стандартных примет. Девушка с лисой на плечах и пошлой челкой являлась еще одним вариантом мещанки-«вамп». Вела она себя именно так, как и полагалось себя вести экранной девице такого рода: не пускала в дом друзей Лангового — честных командиров, кривлялась, требовала денег. Какой бы то ни было психологический анализ взаимоотношений здесь отсутствовал.

Итак, весь строй монтажного кино, все тяжелое бремя «эмоционального сценария» ложились на хрупкие плечи сюжета, требующего совершенно иного — спокойного и вдумчивого способа анализа. Несоответствие было разительным. Целостные, классические фильмы Пудовкина сменились произведением нецельным.

Эта нецельность, в какой-то степени и экспериментальность, вынесенная на экран, сказывалась еще и в том, что впервые у Пудовкина появились приемы, имеющие самостоятельное значение, не подчиненные самому содержанию. Это — и непомерное применение «лупы времени», и включение в фильм «поэмы природы». Толчком к возникновению этой части фильма, о которой тогда много спорили, послужил такой случай, рассказанный Н. Иезуитовым: «Однажды режиссер задержался на заседании в московском Дворце труда. Пошел дождь. Сидя возле окна и слушая выступавших ораторов, Пудовкин смотрел на крупные капли дождя, разбивавшиеся о каменный подоконник. Он глядел на игру дождевых струй так, словно видел впервые. Его взгляд художника зорко следил за движением и ритмом разлетающихся брызг и делал кинематогра-

фические выводы из виденного. Дождь кончился. Пудовкин вышел из Дворца труда и, проходя по саду, остановился перед косцом, косившим траву. Трава была мокрая, с повисшими на листьях свежими каплями. При каждом взмахе косы капли скатывались по желобкам узких листьев. Они падали быстро, почти неуловимо. Но память мастера удержала их падение, представила это падение в замедленном ритме, в таком, в каком экран его никогда не изображал... Пудовкин думал о том, как заснять дождь и косьбу мокрой травы, чтобы получилось впечатление, равное только что пережитому...»¹.

Впоследствии, во время работы над «Очень хорошо живется», Пудовкин снял и смонтировал отдельный самостоятельный кусок, употребив разные скорости съемки. В этом куске сыпался сухой песок, создавая образ жажды земли, медленно обваливались песчаные пласты, сморщивались какие-то грибы. Картина засухи сменялась ливнем, бурей, плеском гейзеров, пеленой дождя и, наконец, ростом трав и цветов — обновлением природы. Кусок был снят великолепно и мог бы стать самостоятельной поэтической картиной «круговорота природы». Но режиссер был настолько увлечен своим опытом, что решил непременно включить его в фильм. Место куска в контексте фильма несколько раз менялось, и наконец он попал в ту часть, где была изображена тяжелая болезнь Лангового. Смысл куска оказался в этом контексте смутен: то ли он должен был метафорически передать болезнь и выздоровление героя, то ли намекать на душевные сдвиги в его отношении к жене. Воспринимался же он рядовым зрителем как нечто непонятное, а кинематографистами — как самодовлеющий формальный кусок в духе французского «авангарда». Когда фильм вышел после длительных переделок, он показался и вовсе странным.

Но творческая неудача Пудовкина была не просто «срывом» художника, не «отступлением от его реалистического пути», как порой писали. Она свидетельствовала о серьезных процессах кризиса немого кино, и в частности поэтики монтажного кинематографа. Кризис этот был кризисом роста, явлением исторически плодотворным, ибо говорил об остро ощущаемой художниками потребности двигаться вперед, о недостаточности уже найденных кинематографических путей и средств, как бы ни были они велики и прекрасны. В этом смысле фильм «Очень хорошо живется» — фильм перехода, перелома, осознания того, что методы монтажного кинематографа начали изживать себя при соприкосновении с изменившейся действительностью.

¹ Н. Иезуитов, Пудовкин, стр. 162—164.

«Киноки. Переворот». Основанная Вертовым группа новаторов-документалистов, названная им «киноками» (сокращенное «кино-око», то есть «глаз» киноаппарата), организационно оформилась в конце 1919 года. В нее входили монтажер Е. Свилова, операторы и «киноразведчики» М. Кауфман, А. Лемберг, И. Беляков, П. Зотов, З. Баранцевич, А. Кагарлицкий, Б. Кудинов, В. Комаров, позже — И. Копалин и некоторые другие кинематографисты. В 1922—1923 годах были опубликованы важнейшие программные документы «киноков»: манифест «Мы» (в журнале «Кино-фот» № 1 за 1922 г.), отрывки из книги Дзиги Вертова «Киноки. Переворот» (журнал «Леф» № 3 за 1923 г.). Написанные в характерной для художественных манифестов того времени хлесткой, нарочито парадоксальной манере, рассчитанные на то, чтобы помимо всего прочего эпатировать читателей, они, естественно, вызвали ожесточенные нападки более «уравновешенной» части критиков и творческих работников кино.

Им, конечно, трудно было читать такие, например, «бьющие по нервам» декларации Вертова:

«Мы приглашаем:

— вон —

из сладких объятий романа,
из отравы психологического романа,
из лап театра-любовника,
задом к музыке

— вон —

в чистое поле, в пространство с четырьмя измерениями (3 + время), в поиски своего материала, своего метра и ритма. ...Наш путь — от ковыряющегося гражданина через поэзию машины к совершенному электрическому человеку»¹. К сожалению, ни оппоненты Дзиги Вертова (В. Шкловский, Н. Лебедев, Н. Анощенко), ни многие более поздние исследователи его творчества не поняли, что за сознательно брошенным читателю вызовом скрывались вовсе не проповеди трикачества и формализма, а полемически заостренные, но передовые идеи. Вертов был горячим сторонником поисков новых путей в искусстве, призывал к разработке специфических средств кино, боролся за утверждение на экране современной тематики. В своем новаторском пафосе он нередко «брал через край». Однако крайности в его суждениях рождались в пылу полемики и к тому же в совершенно конкретной атмосфере тогдашнего кинематографа.

Раздумья над возможностями документализма привели Вертова к теории «кино-глаза» как «инструмента научного

¹ Из манифеста «Мы». — «Кино-фот», 1922, № 1, стр. 11.



Дзига Вертов

исследования мира». В своем дневнике, отнеся возникновение этой теории к 1918 году, он писал:

«Первая мысль о «кино-глазе» как о мире без маски, как о мире обнаженных мыслей, как о мире обнаженной правды (правду нельзя скрыть).

Сделать невидимое видимым. Эта мысль меня не покидала ни днем, ни ночью. Сделать невидимое видимым, как это делает микроскоп с бактериями, как это делает телескоп с планетами и звездами. С д е л а т ь м ы с л и л ю д е й в и д и м ы м и, сделать поступки людей видимыми, снять маску с лица людей, сделать стены прозрачными и доступными для глаза, сблизить пространство, покорить время, рассматривать и изучать мир микроглазом, телеглазом и т. д., а не только невооруженным глазом. Первая мысль о «кино-глазе», о «радиоглазе» как о б о т к р ы т и и, об открытии нового, неизвестного нам мира. Кино-глаз, научное исследование мира. Мир под взглядом кино-глаза, как капля воды под взглядом микроскопа»¹.

В дальнейшем эти мысли Вертова определяют направление его экспериментов. Он ищет способ ритмической организации действия, исследует значение для монтажа интервалов (пауз) между движениями, занимается поисками наиболее выгодных точек съемки и т. д.

Вместе с тем отчетливо проявляется цель всех его экспериментов. Вертов видит ее в «коммунистической расшифровке действительности», в «раскрепощении зрения пролетариата».

В записке дирекции Госкино (1923 г.) он пишет: «Совет троих [высший орган «киноков»], опираясь политически на коммунистическую программу, стремится внедрить в кино идеи ленинизма и вложить их глубочайшее содержание не в более или менее удачные гримасы актеров, а в труд и мысли самого рабочего класса». И далее: «Настоящая картина представляет собой атаку киноаппаратами нашей действительности и подготавливает на фоне классовых и бытовых противоречий тему всесоздающего труда»². Такова была теоретическая программа Вертова в начале 20-х годов, последовательно проводимая им в его дальнейшей творческой практике.

Творческая энергия Дзиги Вертова была поистине неиссякаемой.

Вертов писал статьи, участвовал в организационном строительстве советской кинематографии, создал десятки фильмов. Только за четыре года — с 1922-го по 1925-й — Вертов подготовил двадцать три номера периодического

¹ Архив Вертова. Дневник, тетрадь 1-я.

² Д з и г а В е р т о в, Статьи. Дневники. Замыслы, стр. 68—69.

журнала «Кино-правда», был режиссером хроникальных лент «Процесс правых эсеров», «Первое мая в Москве», «Даешь воздух!» и «Праздник авиации», выпустил экспериментальный фильм «Кино-глаз». Помимо этого он первым в советской кинематографии занялся графической мультипликацией — по заказу ГУМа вместе с оператором М. Дорониным Дзига Вертов сделал трюковой рекламный фильм и составил съемочные планы неосуществленных фильмов «Случай в универмаге» и «30 000 червонцев».

Не все эти работы отличались новизной формы. «Первое мая в Москве» или «Процесс правых эсеров» представляли собой обычную событийную хронику. Почерк Вертова можно было обнаружить лишь в отдельных, неожиданно ярких монтажных сопоставлениях или, например, в оригинальной съемке прыжка акробата Виталия Лазаренко через автомобиль и извозчика во время первомайского праздника («Первое мая в Москве»). Фильмы «Даешь воздух!» и «Праздник авиации» были хаотичны по монтажу и также не оставили сколько-нибудь заметного следа ни-

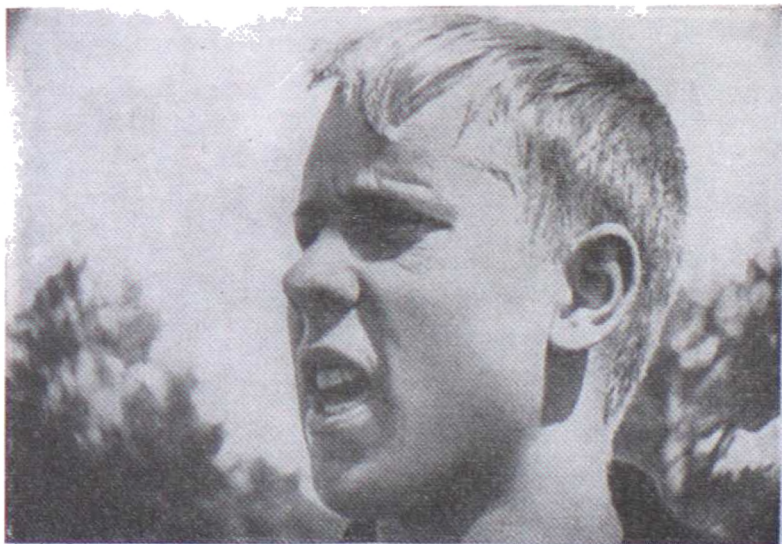
«Кино-глаз». Кадр из фильма



в истории отечественной кинематографии, ни в творческой биографии художника.

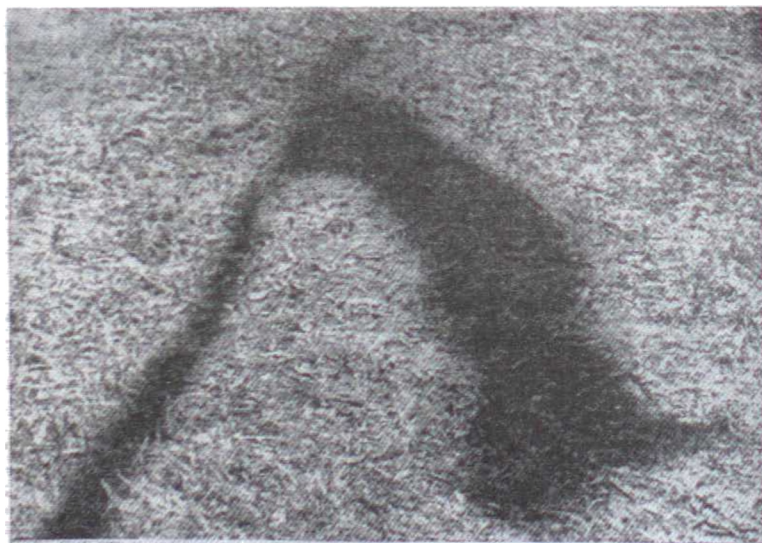
Интереснейшим творческим поиском явился экспериментальный фильм «Кино-глаз» (1924), отмеченный премией на Международной выставке в Париже.

Фильм этот был задуман как широкая панорама современной жизни, причем в основном жизни, снятой «врасплох». Связующей «сюжетной» нитью между эпизодами должны были явиться действия двух отрядов пионеров —



«Кино-глаз». Кадры из фильма

в городе и в деревне. Пионеры проходят по улицам, обследуют рынок, разносят письма и т. д., и зритель, как бы следуя за ними, видит то, что встречается им на пути. В отдельных эпизодах этой картины Вертов добился блестящих творческих удач. Исключительно яркой, новаторской по тому времени была, например, сцена подъема флага в летнем лагере пионеров, построенная на монтаже коротких, ритмично сменяющих друг друга планов. Реалистичны отдельные кинопортреты детей, сцены на рынке, показывающие борьбу нового со старым, кадры работы пионе-



«Кино-глаз». Кадры из фильма

ров в деревенской парикмахерской, в слесарной мастерской. Правдивы и впечатляющи и некоторые другие бытовые зарисовки, передающие характерные черты времени. В отдельных частях фильма ясно прослеживаются такие значительные социальные темы, как борьба за кооперацию, связь города и деревни и т. д.

Однако в целом «Кино-глаз» вышел сумбурным. Логика развития событий в нем отсутствовала. Ряд эпизодов был включен без внутренней необходимости — только потому, что они заключали в себе неожиданные и внешне эффектные наблюдения (сцены в психиатрической лечебнице, проход слона по улицам Москвы, выступление фокусника-китайца, работа «скорой помощи» и т. д.). Слабо были мотивированы с точки зрения художественной (да и обычной, житейской) логики и такие эпизоды, как снятое обратной съемкой «превращение» испеченного каравай хлеба в тесто, муку, зерно и, наконец, в поле колосающейся ржи или туши быка в живое животное, пятящееся из ворот бойни. Задачи демонстрации возможностей кино оказались в некоторых эпизодах «Кино-глаза» самодовлеющими. Однако как эксперимент фильм был чрезвычайно плодотворен.

«Шагай, Совет!» «Шестая часть мира». Во второй половине 20-х годов Дзига Вертов продолжает поиски образного языка публицистического кино. В 1926 году на Московской кинофабрике он заканчивает две картины: «Шагай, Совет!» и «Шестая часть мира». Следующие его работы — «Одиннадцатый» (1928) и «Человек с киноаппаратом» (1929) создаются Вертовым уже на Киевской фабрике ВУФКУ, куда режиссер перешел в конце 1926 года.

«Шагай, Совет!» снят по заказу Моссовета. По первоначальному замыслу фильм должен был явиться информационным отчетом о работе исполкома Московского городского Совета.

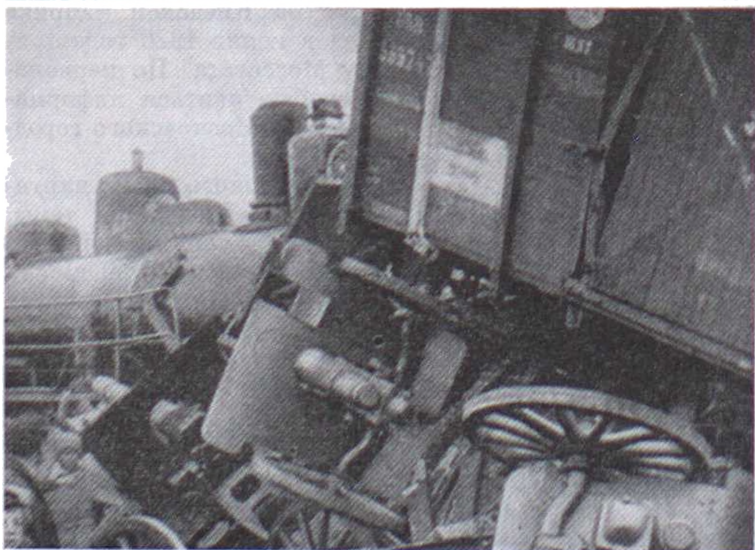
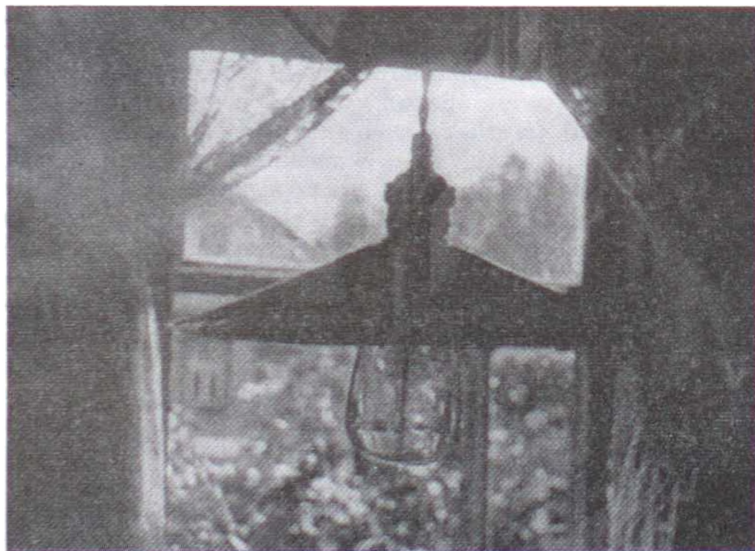
Однако, приступив к написанию сценарного плана картины, режиссер расширяет границы предложенной темы, создает образный поэтический фильм, публицистическую кинопоэму, повествующую об исторических переменах в жизни молодой Советской страны, о великих свершениях революции. «Я прекрасно знал, что Моссовет будет недоволен, но тем не менее не мог не использовать представившегося случая и расширил задание до темы **«Шагай, Совет!»** — шагай, Советская страна, к социализму»¹, —

¹ «Из истории «киноков». Стенограмма выступления Вертова на заседании 21 февраля 1929 г. — Дзига Вертов, Статьи. Дневники. Замыслы, стр. 117.

говорил несколько лет спустя, вспоминая об этом периоде своей работы, Вертов.

Аналогичное видоизменение первоначального замысла претерпел и фильм «Шестая часть мира», выросший из узко-ведомственного рекламного задания Госторга.

В одной из записей в дневнике Вертова за 1926 год мы читаем: «Основной темой моей настоящей работы и ближайших предстоящих работ неизменно является строительство СССР. И «Ленинская кино-правда», и «Шагай, Совет!»,



«Шагай, Совет!». Кадры из фильма.

«Шагай, Совет!». Кадр
из фильма



и «Шестая часть мира» — все это как бы отдельные составные части одного и того же громадного задания.

Если в картине «Шагай, Совет!» внимание зрителя сосредоточивается на столице, на центре СССР, то «Шестая часть мира» (будто являясь продолжением первого фильма) знакомит нас с колоссальными пространствами СССР, с народами СССР, с ролью государственной торговли в деле вовлечения в строительство социализма даже самых отсталых народов (здесь мы намеренно сближаем задачи госторговли с задачами кооперации, чтобы в последних двух частях дать курс на ее постепенное вытеснение кооперацией). Одновременно мы вливаем все «ручейки» картины в русло индустриализации нашей страны, причем, резко выделив тему «машины, производящие машины», наступаем по линии «наша экономическая самостоятельность», по линии «сами производим необходимые нам машины». Отсюда, через «смыкание нашей индустрии с нашим крестьянским хозяйством» (кооперация), через втягивание в строительство социализма миллионов крестьянских хозяйств (кооперация), мы идем к выводу: «Мы становимся очагом для притягивания всех других стран, постепенно отпадающих от мирового капитала и вливающих в русло нашего социалистического хозяйства»¹. Несмотря на идейно-тематическую близость по принципам драматиче-

¹ Дзига Вертов, Статьи. Дневники. Замыслы, стр. 165

ской организации хроникального материала, «Шагай, Совет!» и «Шестая часть мира» были во многом различны. Тема фильма «Шагай, Совет!» раскрывалась на контрастном противопоставлении недавнего прошлого и настоящего Советского государства, его «вчера» и «сегодня». Это был в общем распространенный агитационный прием в документальном кинематографе, но с такой образной выразительностью и глубоким смыслом он был воплощен впервые именно Вертовым.

Начав фильм с поэтического обзора жизни страны в 1925 году, режиссер возвращался в прошлое, объединяя в контрастном монтаже кадры голода, разрухи, борьбы с интервенцией; затем он показал на нескольких выразительных примерах восстановление народного хозяйства и завершил фильм патетическим финалом — гимном победившей республике. Каждая из этих тематических частей картины решалась средствами монтажного сопоставления кадров, характеризующих разные стороны того или другого жизненного явления или процесса, которые контрастировали друг с другом, вступая нередко в сложные смысловые взаимоотношения.

Весь фильм был риторичен, напоминал, по выражению историка кино Н. Лебедева, патетический «доклад в кадрах». «Шестая часть мира» гораздо более эмоциональна, лирична. В отличие от фильма «Шагай, Совет!», создававшегося в основном на фильмотечном материале, эта картина была почти целиком отснята операторами хроники по заданиям Вертова, что позволило сделать ее монтаж более стройным, музыкально ритмичным. Отдельные эпизоды фильма, смонтированные из последовательно чередующихся взволнованных поэтических надписей и кадров, воспринимались как стихотворная речь, близкая поэзии Маяковского.

Ведущим эмоционально-драматическим началом действия в фильме «Шагай, Совет!», как и в фильме «Шестая часть мира», была публицистическая мысль режиссера, четко воплощенная не только в изображении, но и в титрах. В соответствии с общей стилистикой произведения титры первой из этих картин преимущественно информационные, перечислительные. «Завод... фабрика... в полях... без воды... без хлеба...» — читали зрители и видели вслед за подобными скупыми строками монтажные сцены, воссоздающие обобщенные картины жизни страны в годы гражданской войны.

Лишь в отдельных эпизодах надписи становятся более активными, динамичными, начинают звучать как политический призыв: «Товарищи!.. Совет призывает вас к новой войне!.. войне разрухе!.. строим жилища!.. боремся с безработицей!.. воюем с болезнями!.. ликвидируем бан-

дитизм!..» Эта интонация актуального политического лозунга, обращенного непосредственно в зрительный зал, особенно отчетливо звучала в финальных кадрах: «Строй, Совет!.. Шагай, Совет!.. Из России наповской будет Россия социалистическая!»

В «Шестой части мира» надписи еще более действенно и эмоционально выявляли мысль автора, подчеркивали лирический образный строй кинопоэмы. Картины жизни народов самых разных уголков страны сопровождались окрашенными лирическим чувством титрами: «По горным тропинкам караванами верблюдов... и там, где кочевники гонят свои стада... где стада переправляются через реки... где на расстоянии в многие сотни верст можно не встретить ни одного человека... в лютые морозы... по сугробам безбрежных тундр... добираются до ближайшего пункта госторговли, чтобы сдать свою добычу для вывоза в страны капитала». Вертов не бесстрастный летописец жизни; он ее активный, заинтересованный участник, поэт социалистической действительности, трибун и защитник новоо

«Шагай, Совет»!. Кадр из
фильма





«Шестая часть мира». Кадры
из фильма.

Он откровенно, открыто выражает чувство восхищения богатствами своей страны, щедростью и красотой ее природы: «Вижу тебя, Черное море... и тебя, море, замерзшее у балтийских берегов... вижу... наша страна уже становится примером... притягательным очагом для народов Запада и Востока...»

Таким образом, развивая достижения лучших выпусков «Кино-правды», Вертов ставит в этот период своей задачей не только яснее увидеть с помощью «кино-глаза» мир, но и организовать увиденное в образ, создать широкую, обобщающую панораму жизни. В фильмах «Шагай, Совет!» и «Шестая часть мира» он иногда пользуется для этой цели кинометафорами, вкладывает в отдельные изображения символическое содержание. Так воспринимались, в частности, в картине «Шагай, Совет!» кадры рукопожатия рабочего и крестьянина, означавшие смычку города и деревни, кадры электрической лампочки, вспыхивающей в крестьянской избе на фоне портрета В. И. Ленина, и т. д. Подобные символические построения, аллегории и метафоры, создаваемые с помощью особой организации кадра, многократной экспозиции, замедленной или ускоренной съемки, будут характерны для стиля Вертова и в дальнейших его работах («Одиннадцатый», «Человек с киноаппаратом», «Симфония Донбасса»).

Но определяющим средством в поэтике Вертова в эти годы становится монтаж. Фильмы его необычайно действенны, отточены по ритму, наполнены движением. Документалист настойчиво ищет динамичные образные композиции, используя все доступные ему возможности монтажного столкновения изображений, рождающего на экране новый, расширительный смысл. Как и С. Эйзенштейн (а еще раньше Л. Кулешов), Вертов справедливо видит в монтаже наиболее яркое выразительное средство немого кино, отчетливо выявляя в своих картинах его главное содержание — и д е й н у ю функцию.

«Одиннадцатый», «Человек с киноаппаратом». Фильмы «Одиннадцатый» и «Человек с киноаппаратом», подобно фильму «Кино-глаз», с особой четкостью отразили искания режиссера в разработке «азбуки киноязыка» и оказались более сложными для восприятия. Однако совершенно несправедливо оценивать их как произведения, начисто лишенные жизненного смысла, как фильмы формалистические. Попытки такого рода, нередко предпринимавшиеся в нашей критике, в сущности, не имеют под собой почвы. Патетическая кинопоэма «Одиннадцатый» рассказывала о великих свершениях революции на одиннадцатом году существования Советского государства. Как и в предшест-



«Шестая часть мира» Кадры
из фильма

вующих картинах, Вертов трактовал избранную им тему широко, масштабно, пытался создать обобщенный образ эпохи. И это в значительной мере удалось ему.

Зрители видели впечатляющую панораму первых великих битв за индустриализацию СССР. Тема труда сплеталась с темами защиты Родины, международной солидарности трудящихся борьбы против колониализма. Отказавшись от приема контрастного столкновения отдельных сцен и тематических линий, что было характерно, например, для фильма «Шагай, Совет!», режиссер ищет новые монтажные закономерности сочетания документальных кадров, разрабатывает приемы контрапункта, сложного полифонического построения кинозрелища. Особенно широко Вертов пользуется образными статичными композициями, создавая с помощью многократной съемки и других специальных приемов емкие по смыслу, яркие кинометафоры, кадры-аллегии (молотобоец, впечатанный двойной экспозицией в индустриальный пейзаж и как бы рушащийся ударами молота гору; скульптурное изображение В. И. Ленина, «просвечивающее» сквозь потоки воды плотины ЗАГЭС; силуэт строительного крана на фоне скелета скифа и т. д.).

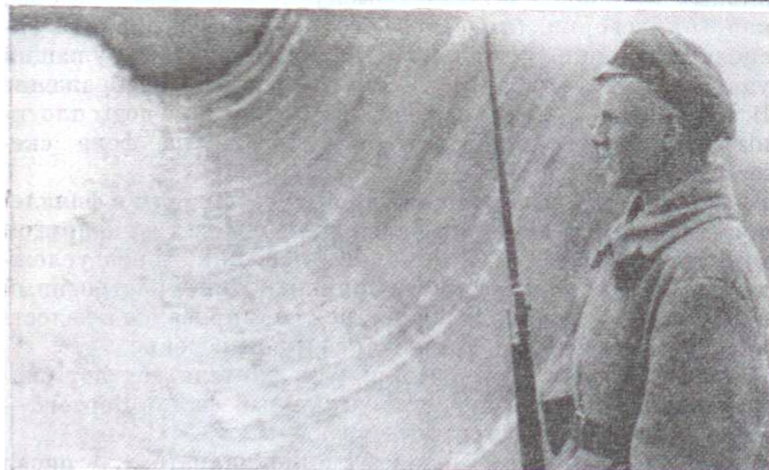
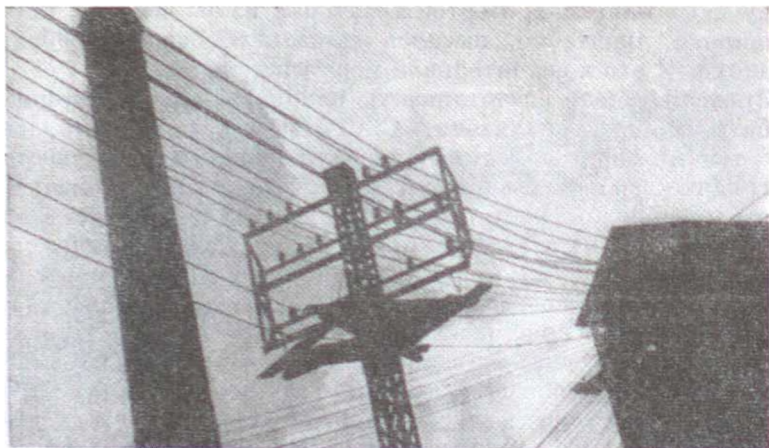
Вместе с тем в ряде мест фильма (в особенности в финале) зритель «тонул» в обилии переплетающихся друг с другом тем, терял логическую нить повествования. Из-за усложненности киноязыка фильм «Одиннадцатый», построенный на реальном материале жизни, не сформировался в целостное, художественно завершенное произведение.

Не менее сложным для восприятия зрителя тех лет оказался и следующий экспериментальный фильм Вертова — «Человек с киноаппаратом».

«Работа над фильмом «Человек с киноаппаратом», — писал в конце 1928 года Вертов, — потребовала большего напряжения, чем предыдущие работы «кино-глаза». Это объясняется как большим количеством находившихся под наблюдением мест, так и сложными организационными и техническими операциями во время съемки. Исключительное напряжение вызвали монтажные эксперименты. Монтажные опыты производились непрерывно...»¹.

Говоря о художественных задачах, связанных со съемкой этого фильма, Вертов писал, что «вслед за отказом от киноателее, от актеров, от декораций, от литературного сценария группа «кино-глаза» повела борьбу за окончательное очищение киноязыка, за полное его отделение от языка театра и литературы». Фильм «Человек с киноаппаратом» — «не только практическое, но одновременно и теоре-

¹ Дзига Вертов, Статьи. Дневники. Замыслы, стр. 106



«Одиннадцатый» Кадры из
фильма

тическое выступление на экране». Раскрывая свой творческий замысел, Вертов указывал, что картина должна явиться не простой арифметической суммой, но как бы «высшей математикой» фактов. «Каждое слагаемое или каждый множитель — это отдельный маленький документ. Документы соединены друг с другом с таким расчетом, чтобы, с одной стороны, фильму остались бы только те смысловые сцепления кусков друг с другом, которые совпадают со зрительными, с другой — чтобы эти сцепления не требовали помощи надписей, и, наконец, третье: чтобы общая сводка всех этих сцеплений представляла собой неразрывное органическое целое»¹.

«Человек с киноаппаратом» был для Вертова произведением значительным, программным.

«Человек с киноаппаратом», — пишет Дзига Вертов в авторской заявке на фильм,² — представляет собой опыт кинопередачи зрительных явлений без помощи надписей (фильм без надписей), без помощи сценария (фильм без сценария), без помощи театра (фильм без актеров и декораций).

Эта новая экспериментальная работа «кино-глаза» направлена к созданию подлинно международного языка кино, к созданию абсолютной кинописи...».

Режиссер намечает композиционно-тематическое деление фильма на восемь основных эпизодов.

В первом содержится ироническое описание «маленькой, но удивительной страны» — студии игровых фильмов, где «все переживания и поступки людей и даже все явления природы подчинены строгому распорядку и происходят точно в назначенное время».

Во втором предполагалось раскрыть лабораторию этой «фабрики чудес», причем разоблачение, судя по тексту заявки, носило едкий, саркастический характер:

«И вовсе это не корабли в море, а кораблики в ванне. Не дождь, а душ. Не снег, а пух. Не луна, а декорация. И вовсе это не жизнь, а игра. Игра в дождь и снег. В дворцы и в кооперацию. В деревню и город. В любовь и смерть. В графов и разбойников. В фининспектора и в гражданскую войну».

Третий эпизод показывал, что над кинофабрикой, этим «бутафорским мирком», в настоящем небе горит над подлинной жизнью подлинное солнце. «Кинофабрика — миниатюрный островок в бушующем жизненном океане». В четвертом — показывалась «живая жизнь», причем режиссер намеревался воссоздать в первых кадрах

¹ Дзига Вертов, Статьи. Дневники. Замыслы, стр. 109.

² Там же, стр. 277—280.

ее нарочито усложненный образ, дать хаос зрительных впечатлений, кажущуюся бессмысленность, разноречивость увиденной как бы с высоты птичьего полета картины бытия.

«Скрешиваются улицы и трамваи. Здания и автобусы. Ноги и улыбки. Руки и рты. Плечи и глаза.

Встречаются мужчины и женщины. Роды и смерти. Разводы и браки. Пощечины и рукопожатия. Шпионы и поэты. Судьи и обвиняемые. Агитаторы и агитируемые. Крестьяне и рабочие. Рабфаковцы и иностранные делегаты.

Водоворот прикосновений, ударов, объятий, игр, несчастных случаев, физкультуры, танцев, налогов, зрелищ, краж, исходящих и входящих бумаг на фоне всех видов кипучего человеческого труда».

Описание сцены заканчивается вопросом: как разобраться обычному, невооруженному глазу в этом «хаосе бегущей жизни?»

В пятом — впервые появляется «человек с киноаппаратом». Он оставляет бутафорский мирок кинофабрики

«Одиннадцатый». Кадр из фильма





«Человек с киноаппаратом».
Кадр из фильма

и направляется в жизнь, которая «не ждет и не слушается предписаний кинорежиссера».

Шестой эпизод рассказывал о первых шагах «человека с киноаппаратом» в кипучей, «не подчиняющейся сценарию» жизни мира. Первые его опыты кончались неудачами. Но это не обескураживало его. Обогатившись опытом, научившись быстро ориентироваться, применяя специальные виды съемки, он постепенно начинал постигать сущность окружающего его хаоса.

В седьмом эпизоде «человек с киноаппаратом» шагает уже «в ногу с жизнью». Он проникает «в пивную и в лечебницу, в Совет и в домком, в кооператив и в школу». От его взгляда не укрываются даже самые потаенные, интимные минуты человеческой жизни. Он поспекает всюду, добросовестно фиксируя на кинолентку разворачивающуюся перед его глазами нескончаемую панораму реальной жизни.

В восьмом, последнем эпизоде происходит «постепенное проявление зрительного хаоса». Оказывается, что ничего случайного в жизни нет, что все закономерно и объяснимо, что все люди делают одно и то же нужное народу великое дело. «Все это, — пишет Вертов в заявке, — и вновь построенная фабрика, и усовершенствованный рабочим станок, и новая общественная столовая, и открытые деревен-

ские ясли, и хорошо сданный экзамен, новая мостовая, новое шоссе, новый трамвай, новый мост, отремонтированный к сроку паровоз — все имеет свой смысл, все это — большие и маленькие победы в борьбе нового со старым, в борьбе Революции с контрреволюцией, в борьбе кооператива с частником, клуба — с пивной, физкультуры — с развратом, диспансера — с болезнями.

Все это завоеванная позиция в борьбе за строительство Страны Советов, в борьбе с неверием в социалистическое строительство».

Режиссер таким образом формулирует центральную идею, узловую мысль картины:

«Киноаппарат присутствует при величайшем сражении между миром капиталистов, миром спекулянтов, фабрикантов и помещиков и миром рабочих, крестьян и колониальных рабов.

Киноаппарат присутствует при решительном бое между

«Человек с киноаппаратом».
Кадр из фильма



единственной в мире Страной Советов и всеми остальными буржуазными странами»¹.

Далеко не все из этого интереснейшего замысла вошло в фильм. При съемке выпала тема «бутафорского мирка» кинофабрики, противопоставленного подлинной, большой жизни, темы «колонизальные рабы», «СССР и буржуазные страны» и др. Оказалась значительно ослабленной часть картины, связанная с показом социалистического строительства.

Но при всем том зрители этой новой картины Вертова увидели на экране не просто «чистый эксперимент» в духе распространенных в те годы авангардистских исканий, но и еще нечто более существенное и важное. В «Человеке с киноаппаратом» впервые в кинематографе появился прием, который в наши дни получил название «субъективной камеры». Острота авторского взгляда нужна Вертову не для острашения явлений жизни, а для выяснения их смысла, сущности. В ярких, впечатляющих кадрах и блистательном монтаже на экране был воссоздан правдивый, кинематографически выразительный образ современности, образ жизни большого индустриального города.

Фильм «Человек с киноаппаратом» делится на четыре взаимосвязанные друг с другом, последовательно развивающиеся части.

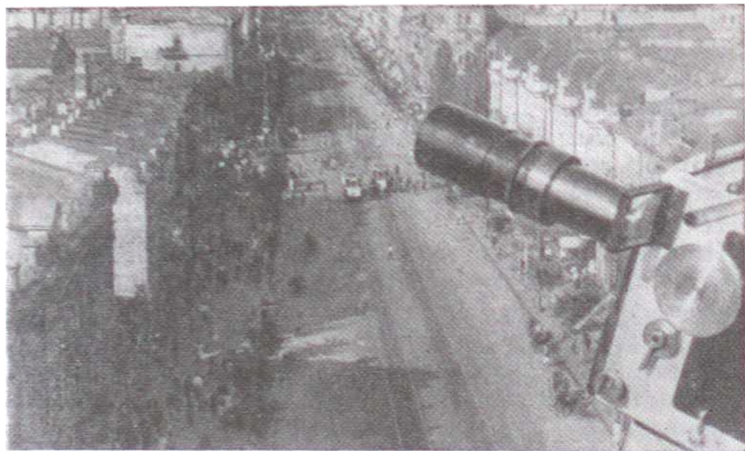
Вначале, в большом эпизоде, который можно было бы предварить отсутствующей на экране, но невольно возникающей в сознании зрителя надписью: «спят», прослеживалась первая тема фильма — «у т р о».

Вертов монтирует здесь сценки жизни, рассматривая избранное для анализа явление широко, с различных точек зрения. Спят девушка в комнате и беспризорный в подъезде дома, дремлет в своей пролетке извозчик. «Спят» пустынные улицы города, заводская труба, телефон на стене, клавиши пишущей машинки, колеса автомобиля, рубильник, станки в фабричном цехе...

И вот в этот ранний рассветный час из подъезда дома выходит «человек с киноаппаратом». Он садится в автомобиль и, накручивая ручку камеры, едет по городу, вливается в эту еще дремлющую, неподвижную жизнь мира.

Отсюда начинается развитие второй темы фильма — «пробуждение». Это начало трудового дня, все нарастающего темпа уличного движения, темпа жизни, постепенно «надвигающейся» на киноаппарат, властно втягивающей его в фантастический круговорот событий и лиц. Мелькают кадры — роды и похороны, свадьбы и парады, учреждения и трамваи, поезда и пожарные автомобили...

¹ Дзига Вертов, Статьи. Дневники. Замыслы, стр. 280.



«Человек с киноаппаратом».
Кадры из фильма



М. Кауфман

«Человек с киноаппаратом» (оператор М. Кауфман) — в гуще жизни, он ловит ритмы города, ритмы труда. Съёмочная камера в его руках — не только средство фиксации действительности. Режиссер и оператор пытаются разобратся в стремительном потоке жизни, «разложить» явления на их простейшие схемы. Так, в частности, с помощью замедленной съемки, создающей на экране эффект невообразимо быстрого мелькания предметов, «раскладывается» на четкие графические линии суэта уличного движения, выявляются «исходные» трассы трамваев и пешеходов. Вначале ошеломив зрителя, обрушив на него монтажный каскад изображений, Вертов затем показывает организованность, осмысленность этого кажущегося зрительного хаоса.

Далее на экране проходит третья сюжетно-тематическая линия — «отдых».

Ритмы города резко замедляются, затихают. Останавливаются заводские станки, снижается интенсивность жизни улицы. В кадре впервые появляются чуть трепещущие под легким ветром деревья, проплывающие над мостом облака. Мы видим спортивные игры, отдыхающих на пляже. Монтаж фильма становится медлительным, плавным. И снова «кино-глаз» старается обнажить перед зрителем «внутреннюю сущность», «схему» зрительных явлений. Но теперь он делает это уже с помощью ускоренной съемки, показывая, в соответствии с общим замедленным ритмом сцены, беззвучно «плывущего» над планкой гимнаста, стоп-кадр девочки, застывшей в каком-то моменте игры. Эта часть фильма — контраст, прямая противоположность тому, что было показано во второй сцене.

И, наконец, четвертая, последняя композиционная часть «Человека с киноаппаратом» снова бросает нас в гущу как бы очнувшейся после отдыха, вновь вернувшейся к труду, к движению жизни. День переходит в вечер — и кадры труда сменяются кадрами развлечений. Этот эпизод фильма — кульминация действия. Он наиболее напряжен по монтажному ритму, наиболее динамичен. Калейдоскоп кинематографических приемов — многократные экспозиции, перспективное совмещение, необычные ракурсы, каше — все это неудержимо, стремительно следует друг за другом, захватывает и порабощает восприятие зрителя, действительно лишая его на этот раз возможности осмыслить изображаемое. К финалу фильма авторская мысль становится все менее отчетливой, ясной, а само действие — все более, путаным, поспешным, хаотичным...

Таково в кратком изложении содержание этой «зрительной симфонии» Дзиги Вертова, вызвавшей столько проти-

воречивых оценок и споров, сколько едва ли выпало на долю какого-либо другого документального фильма. Значение работы Вертова в кино в описываемый период было исключительно важным.

Вертов первым из режиссеров-документалистов в образной, эмоциональной форме, многопланово и глубоко отобразил на экране завоевания революции, воспел ее, показал те великие перемены, которые она принесла народу.

Он был родоначальником, создателем и крупнейшим мастером нового вида публицистики — поэтического документального фильма, жанра, в котором сумел воплотить свое отношение к современности, поэтически воссоздать образ В. И. Ленина, показать преобразующее влияние ленинских идей на жизнь страны.

Мы с полным правом ставим теперь его имя рядом с именами таких выдающихся художников экрана, как Л. Кулешов, С. Эйзенштейн, В. Пудовкин.

Экспериментируя в области формы, «азбуки» кинематографа, Вертов не отделял разработку проблем художественного мастерства от решения вопросов идеологии. Его искусство было ярким художественным выражением революционных идей, искусством нового, социалистического общества. Он страстно утверждал непримиримость, принципиальность, политическую четкость позиции художника. И, даже заблуждаясь в отдельных случаях, он всегда шел вперед, всегда ясно видел стоящую перед ним цель.

Творческие поиски молодых ленинградских режиссеров Григория Козинцева и Леонида Трауберга, составившие самобытное и яркое направление в советском киноискусстве 20-х годов, на первый взгляд кажутся не связанными с теми тенденциями, которые ясно прослеживаются в фильмах Эйзенштейна, Пудовкина, Вертова и других художников немого кинематографа.

Действительно, почти в каждой творческой биографии можно увидеть, как настойчиво стремятся кинематографисты к непосредственному сближению с жизнью, что выражается, в частности, в тяготении к документализму и хроникальности в широком смысле.

Общераспространенным для новаторов 20-х годов является также и отрицание традиционных форм искусства, настороженность к традициям прошлого, будь то художественные стили былых эпох или же просто обращение к историческому материалу. Прямой фиксацией действительности, вторжением в современность, поисками типажной непосредственности, отрицанием «индивидуальной

Глава 4
Факсы



Г. Козинцев

драмы» и «индивидуальной интриги» откликается эта тенденция во множестве фильмов. Но Козинцев и Трауберг начинают свой путь в искусстве, будучи тесно связанными с традицией живописи и сцены, какими бы «ниспровергательскими» лозунгами ни был полон их манифест. Первые принципиальные творческие их успехи одержаны в области исторического фильма и экранизации классики — то есть как раз в той области, которую молодые художники 20-х годов считали «старорежимной». С самого начала своей работы в кино Козинцев и Трауберг берут курс на актера, на воспитание актерского коллектива — по этой линии тоже идет их внутренняя полемика с авторитетными кинотеориями 20-х годов.

И вместе с тем путь Козинцева и Трауберга — если взглянуть в их поиски более пристально — по-своему, оригинально, но тоже закономерно отражает общее движение молодого советского кинематографа к революционной действительности. Формула Эйзенштейна, с помощью которой определил он ранний этап своего творчества, а также и творчества своих современников — «от революции к искусству, от искусства к революции», — характеризует и искания Козинцева и Трауберга в немом кино. То, что эти искания ведутся на ином плацдарме, нежели у других выдающихся художников 20-х годов, лишь подтверждает многообразие и широту экспериментов молодого революционного киноискусства.

В конце 1921 года в художественную жизнь Петрограда ворвалось нечто небывалое. Состоялись представления «Женитьбы» с эпатазирующим подзаголовком «электрификация Гоголя» и под странной маркой «Фабрики эксцентрического актера» (ФЭКС). Мастерская ФЭКС объявила набор учеников. Почти одновременно в помещении «Вольной комедии» начались диспуты об эксцентрическом театре, объявленном знаменем времени, а в книжных лавках появилась тоненькая брошюрка (отпечатанная бледноватым шрифтом на пятнадцати страницах серой бумаги в 1000 экземпляров), которая вошла в историю кинематографа под весьма солидным титулом — манифест «Эксцентризизм».

Так Козинцев и Трауберг начинали свой совместный путь в искусстве. До этого семнадцатилетний Козинцев (род. 1905) успел в своем родном городе Киеве расписать с бригадой художников вагон агитпоезда, познакомиться с К. Марджановым, принять участие в создании декорации для знаменитого спектакля «Фуэнте Овехуна» и получить путевку во Вхутеки, в Петроград. Трауберг (род. 1901) приехал из Одессы, где только-только начал работу в театре.



Л. Трауберг

Название «фэкс» быстро приобрело множественное число — «фэксы», пристало к ним, с ними перешло из театра в кино и продолжало фигурировать даже тогда, когда «Фабрика эксцентрического актера» давно распалась.

Петроградская театральная пресса сурово встретила их — «юных провинциалов», посягнувших на цитадель академизма. А цитадель была монументальна, словно олицетворена желто-белым парадным зданием Александринского театра. В ней обосновались рядом с классическими столпами и вчерашние новаторы формы, декаденты, символисты предреволюционных лет. «Это было время, — вспоминает Шкловский, — когда отец и внук молодых — Мейерхольд еще только ехал с юга.

Когда Блок говорил в Большом театре о короле Лире, а футуристы вывешивали плакаты на площадях...

Питер (тогда еще не Ленинград) висел между настоящим и будущим, веса в нем, как в ядре между землей и луной, не существовало.

Это давало размах экспериментам¹.

Совсем юное советское искусство проходило первую свою фазу — период гражданской войны, пору революционного плаката, массового празднества, «150 000 000» Маяковского. Еще не поставлены ни «Мудрец» Эйзенштейна, ни «Лес» Мейерхольда. В кино Разумный перелагает в кадрах «Мать» Горького, Кулешов монтирует только лишь «На красном фронте», и льется поток короткометражных агиток.

Теоретическую программу фэксов, манифест «Эксцентризм» и театральные спектакли «Женитьба» и «Внешторг на Эйфелевой башне», как, впрочем, и первые фильмы Козинцева и Трауберга — «Похождения Октябрины» (1924) и «Мишки против Юденича» (1925), — необходимо видеть в кругу художественных явлений именно этой первоначальной фазы революционного искусства, в непосредственной связи с самим революционным бытом, с рисованной листовкой гражданской войны, с представлениями в теплушках, с живыми картинами, которые показывали с грузовиков на демонстрациях и празднествах.

Программа фэксов, их статьи и доклады, их практика представляли собой характерную смесь веяний, мотивов, исканий того времени, очерченных кругом «левого искусства», — мотивов, порой очень свежих, сочиненных самими фэксами, а порой повторенных вслед за старшими товарищами, среди которых, конечно, на первом месте был любимейший поэт Владимир Маяковский.

¹ Предисловие к книге Вл. Недоброво «ФЭКС» (М.— Л., «Театропечать», 1928, стр. 4).

Четыре статьи брошюры «Эксцентризизм» состояли прежде всего из мальчишеского вселенского отрицания «высокого» искусства. Афоризмы «зад Шарло нам дороже рук Элеоноры Дузе» (этих многожды воспетых прекрасных рук трагической актрисы) или «двойные подошвы чечеточника нам дороже пятисот инструментов Мариинского театра» (арф и скрипок голубого Мариинского театра) — даже синтаксически строились наподобие футуристического знаменитого «сбросим Пушкина с корабля современности». Далее здесь фигурировала модная «американизация», которой, как скарлатиной, переболели тогда многие, с обычным набором индустриальных слов: джаз-банд, электричество, фабрики, верфи. Далее восторг перед низкими «бульварными», «уличными» «простонародными» жанрами и зрелищами — цирком, плакатом, аттракционами парков, Натом Пинкертоном, обложкой детективного романа, чертовыми колесами и т. д. Было здесь среди всех этих широко распространенных лозунгов дня пробивающееся здоровое и тоже типичное для времени лефовское отрицание эстетства и декаданса — пульс ЛЕФа громко стучал в манифесте, особенно в статье Сергея Юткевича (первоначально входившего в ФЭКС) с ее категорическими заключениями.

Первый спектакль фэксов был поразительно пестрым зрелищем с огромным количеством персонажей, среди которых фигурировали Чарли Чаплин и Альберт Эйнштейн. Последний раздваивался на глазах зрителя и превращался в двух клоунов (это были знаменитые цирковые артисты Серж и Таурек), которые проделывали головокружительные акробатические трюки по ходу действия.

Следующий спектакль фэксов — «Внешторг на Эйфелевой башне» — оказался веселым, полумюзиковым, полумюзик-холльным представлением по оригинальному сценарию Козинцева и Трауберга. Сюжет завязывался вокруг избречения нового топлива — «голубого огня» (сделку заключала в Париже пионерка — агент Внешторга, а роль пионерки исполнял тот же Серж). Европа без угля, РСФСР открывает новый вид топлива, высмеяны злобные и глупые буржуа. Персонажи спектакля снова кувыркались, выделяли головоломные трюки, выкрикивали популярные лозунги дня. В спектакле участвовали известные ленинградские эстрадные артисты Рина Зеленая, З. Тарховская и другие, цирковые клоуны, акробаты и ученики ФЭКС. Агитобозрение — так лучше всего было бы определить жанр «Внешторга на Эйфелевой башне», получивший далее развитие в мюзик-холле и театре малых форм. Спектакль Козинцева и Трауберга был для своего времени вполне удачным образцом этого жанра.

Если «Женитьбу» сильно ругали в печати, то в рецензиях на «Внешторг» появились и похвалы. Хвалили остроумный сюжет, изобретательную разработку сценария. Особенно же важной для Козинцева и Трауберга оказалась одна статья, напечатанная в журнале «Жизнь искусства». Автором ее был Адриан Пиотровский, известный театровед, переводчик и знаток античной литературы, человек разносторонней образованности и обширных художественных интересов. Кинематограф постепенно занимал все сильней внимание Пиотровского, уже работавшего на Ленинградской фабрике Севзапкино. Он начинал тогда свое большое дело собирания кинематографических сил — дело, результатом которого стали и блистательные имена режиссеров и прославленные картины, вплоть до «Чапаева» и «Великого гражданина». Десятки ярких замыслов были выпестованы, десятки великолепных кинематографистов возмужали под внимательным взглядом и любовной, дружеской поддержкой Пиотровского — фактического художественного руководителя киностудии.

Пиотровский и пригласил Козинцева и Трауберга на работу в Севзапкино. Постановку фильмов молодые режиссеры сочетали с занятиями в мастерской ФЭКС, где собралась группа очень талантливой молодежи, среди которой были С. Герасимов, Е. Кузьмина, А. Костричкин, П. Соболевский, С. Магарилл, О. Жаков, А. Каплер, Я. Жеймо и другие, вскоре ставшие профессиональными актерами и получившие широкую известность.

Главными предметами на «фабрике» (само это слово противостояло эстетски-декадентскому «студия») были гимнастика, бокс, фехтование, аквилибристика, акробатика и прочие веселые дисциплины физического тренажа. Фэксы начинали с поисков внешней выразительности актера. Главной страстью их была пантомима, «красноречие молчания». «ФЭКС стал лабораторией, — рассказывает Г. Козинцев, — где в своеобразном сплаве левого искусства (прежде всего Маяковского и Мейерхольда) и экранного опыта Чаплина, Гриффита, Мак Сеннета, Штрогейма образовывалась система кинематографической игры. Пожалуй, особый вкус левого искусства, примененный к пантомиме, был особенно существен... Наши ученики начинали с освоения всех видов движения, где дилетантизм невозможен, а совершенная точность — первое же условие»¹. Результаты упорной и увлеченной работы в лаборатории вскоре сказались на практике.

Первый фильм фэксов — комедия в трех частях «Похож-

¹ Г. Козинцев, Глубокий экран. — «Искусство кино», 1966, № 5, стр. 65, 66.

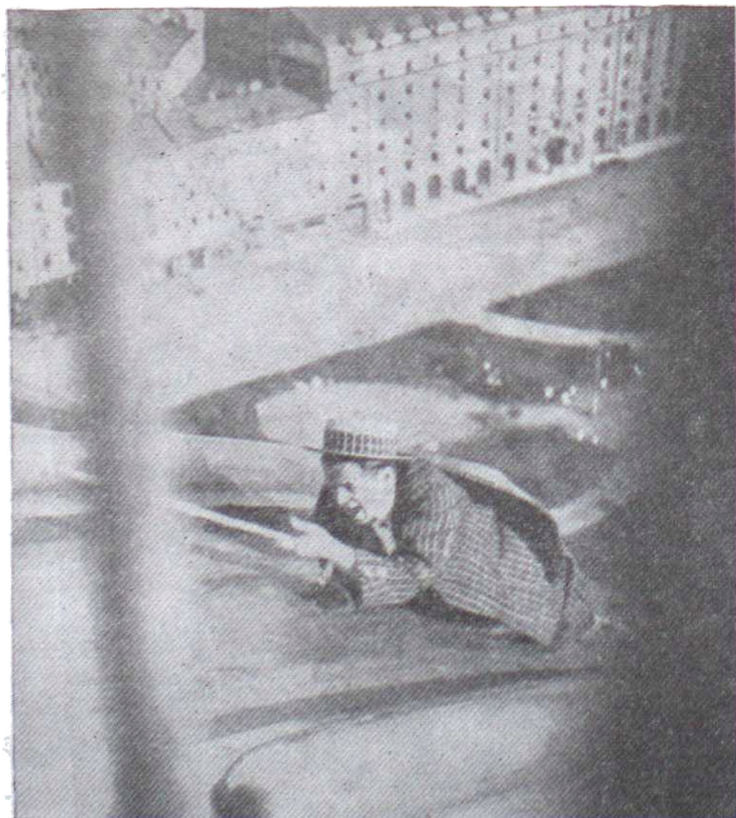
дения Октябрины» (1924) — был агитобозрением-эксцентриадой, где действовала отважная и решительная комсомолка-управдом, бойко расправлявшаяся и с нэпманом-неплательщиком и с представителем мирового империализма. Последнего звали собирательным именем Кулидж Керзонович Пуанкаре, и играл его молодой артист С. Мартинсон. В забавную историю домоуправа Октябрины вплеталась политическая интрига дня — попытки некоторых иностранных держав взыскать с Советского правительства аннулированные царские долги. Но Октябрина успешно пресекла коварные козни международного империализма. Здесь было множество самых разнообразных кинематографических эффектов, и острые повороты действия, и всякие приключения, и драки, и сцена неудачной попытки повеситься, а после нее титр: «Вот что значит покупать подтяжки не в ЛСПО!» и т. д. Это был как бы оживший динамический плакат РОСТА, перенесенный на натуру — на улицы и площади Ленинграда.



«Похождения Октябрины».
З. Тараховская в роли Октябрины

Родословная первых фэксовских картин — «Октябрины» и следующей, которая называлась «Мишки против Юденича» («Небывалые приключения газетчика Мишки среди белогвардейцев»), — приводит к тем же представлениям в теплушках и на грузовиках, от которых отпочковались чуть более ранние театральные постановки фэксов. Однако здесь перед режиссерами открывались невиданные возможности: перед глазом киноаппарата расстился огромный город, целый мир, который можно было обозреть и снимать с самых различных точек — с купола Исаакия, со шпиля Петропавловской крепости, с мчащегося мотоцикла...

Несколько лет спустя Ю. Тынянов очень точно сказал о первом фильме Козинцева и Трауберга: «Похождения» — необузданное собрание всех трюков, до которых дорвались изголодавшиеся по кино режиссеры. И все-таки фэкссы вправе любить свои «Похождения». Они учились... на элементарной «комической», где есть еще следы кино



«Похождения Октябрины».
В. Кумейко в роли немца

«Чертовое колесо». Кадр из
фильма



как изобретения, элементы кино, позволяющие без излишней робости и уважения наблюдать, пробовать, руками брать... самую сущность кино как искусства»¹. Получив кинематографическое крещение в коротких лентах, фэкссы начали снимать первый свой полнометражный фильм — «Чертовое колесо» по сценарию А. Пиотровского (1926). В этой картине они взяли курс на мелодраму. Они сделали попытку создания мелодрамы современной, увидев в формирующемся советском быте и контрасты добра и зла, и резкую светотень, и накал страстей, и морализаторский пафос — всю традиционную поэтику мелодрамы.

Для режиссеров такой поворот, какой сделали они от эксцентриады короткометражек к мелодраме «Чертова колеса», — очень характерен. Каждый новый фильм Козинцева и Трауберга, вплоть до трилогии о Максиме, являлся на свет в результате такого резкого крена. Но это далеко не было всякий раз отказом от прежнего опыта. Наоборот, можно проследить метаморфозы постоянных мотивов, тем, сюжетов. В «Чертовом колесе» этот характер творческого развития, фэксам свойственный, сказался впервые. То, что в статьях сборника «Эксцентризм» еще совсем недавно

¹ Юрий Тынянов, О фэксах. — «Советский экран», 1929, № 14, стр. 10.

вызывало восхищение фэксов, а именно «культ парка, аттракционов, чертовых колес и американских гор», который, — как писал в своем «Параде АБ» Козинцев, — учит подлинному темпу эпохи», ныне, в «Чертовом колесе», превратилось в среду фильма, в одну из противоборствующих сил мелодрамы — злую, коварную и пленительную.

Народный дом — с тысячами его соблазнов, адским верчением чертова колеса, бешеным бегом тележек на «американских горах», блестящими юбочками циркачек, таинственной магией иллюзиониста в чалме по имени «Человек-вопрос» — брал в плен моряка с «Авроры» Ваню Шорина. Сталкивались две стихии: «Аврора» — с ее чистотой надраенной меди, строгими линиями матросских шеренг, белизной рубашек — этот мир порядка — и, с другой стороны, — манящий, многолюдный парк народного дома и уголовное неповское дно большого города, страшные притоны, «хазы» на окраинах, злачные места под видом «студии пластических искусств» или восточного ресторана, кражи, аферы, «мокрые дела»...

В «Чертовом колесе» легко найти распространенные в то время образы, мотивы, приемы. Для кинематографа 20-х годов вообще характерны удивительно сильные взаимодействия и неожиданные совпадения поисков — «особенно показательно это как раз на примере фэксов при всей спе-



«Чертовое колесо». С. Герасимов в роли Чеховеца-вопроса, Е. Кумейко в роли хулигана

цифике их исканий. Формируясь, учась, проходя пору бурного роста, киноискусство сразу брало на вооружение все, только что кем-то найденное. В немых фильмах можно ясно проследить перворождение, утверждение и дальше — движение бродячих мотивов, персонажей, актерских лиц, изобразительных и монтажных приемов. Вот и в «Чертовом колесе» Козинцев и Трауберг, подобно Эйзенштейну в «Стачке», увлекались типажам «шпаны», отыскивая их в подозрительных местах, ловили аномалии — диковинно толстых теток, уродливых карликов, «бывших людей». Подобно Вертову, они стремились запечатлеть городское «дно» безобманно и снимали не макет, а подлинную воровскую «хазу» — страшный остов многоэтажного дома, населенного какими-то чудищами и уродами. Особенно эффектно снят был прыжок налетчика с шестого этажа и обвал дома. Разворотив городское дно, фэкссы запечатлели физиономии темных людей, вынесенных наружу мутной наповской волной. Рябой мясник-частник в плисовом жилете с бременем, слоновобразный хозяин «хазы», «Человек-вопрос» (его великолепно играл юный

«Чертовое колесо». Кадр из фильма



ученик мастерской ФЭКС С. Герасимов), который за кулисами балагана оказывался ординарным, прозаическим и страшноватым жуликом,— все это были живые лица тех лет. В мелодраматическое обличье режиссеры заключили вполне реальное содержание и вместе с тем постоянно чувствовали избранный ими жанр, заботились о стиле вещи. Это тоже было немаловажно, учитывая общую серость и «безобразность» (употребляя театральное слово) игровых лент предшествовавшего периода.

В «Чертовом колесе» Козинцев и Трауберг встретились с замечательным художником, ставшим верным их другом», — оператором Андреем Москвиным. Он работал над фильмом изобретательно. Например, «американские горы» снимал из бешено мчащейся тележки, с тонким чувством кинематографической фактуры вещей, предметов, материала, столь свойственным и ему и режиссерам. Уже в «Чертовом колесе» начал складываться тот великолепный, безупречно артистичный, высококультурный в самом глубоком смысле этого слова кинематографический коллектив, куда помимо художника Е. Енея, работавшего с фэксами начиная с «Мишек против Юденича», вскоре войдет композитор Д. Шостакович. Этот коллектив, редкий по художественной солидарности и верный творческой дружбе, сделает все картины Козинцева и Трауберга, а затем и картины Козинцева. После смерти Москвина место оператора в «Гамлете» займет его ученик — И. Грицюс. Многого стоит в кинематографе такое единство. Еще в далеком, юношеском, малом по общему значению «Чертовом колесе» оно привлекало, воздействовало на окружающих. Можно заметить и прямые влияния фильма фэксов на другие картины ленинградской фабрики, в частности на воспроизведение городского дна в фильме «Катя — бумажный ранет» Ф. Эрлера (где оператором был тот же А. Москвин вместе с Е. Михайловым, а художником — Е. Еней).

Всего два месяца разделяют выпуск в свет «Чертова колеса» и «Шинели» (май 1926 г.) — следующей картины Козинцева и Трауберга. Между двумя этими фильмами — наивной мелодрамой и одним из самых интересных и сложных произведений немого кино — лежит особо резкий водораздел, бросающееся в глаза «превращение» фэксов, которое могло объясняться, конечно, только накопленными силами, внутренним потенциалом молодых режиссеров. Это был, по сути дела, конец ранней стадии экспериментаторства.

Неожиданное на первый взгляд обращение Козинцева и Трауберга к экранизации, к историческому прошлому, к XIX веку после «агитпрограммы» и плакатной злободнев-



А. Москвин

ности эксцентрических короткометражек, на самом деле было не случайным. Во-первых, в это время происходило сближение режиссеров с ленинградскими литературоведами. Надо сказать, что еще в мастерской ФЭКС лекции по истории литературы и искусства читались крупными учеными. Интерес был неодносторонним. В ту пору и Б. Эйхенбаум и Ю. Тынянов — замечательные писатели, теоретики литературы — начали систематически изучать природу кино как нового искусства, часто выступали со статьями в кинематографической печати и немало сделали для того, чтобы кинематограф — этот пасынок, этот «плебей» — был принят в семью высоких художеств и парнасских муз.

В 1927 году под редакцией Б. М. Эйхенбаума вышел сборник «Поэтика кино» с интересными статьями Эйхенбаума, Тынянова, Шкловского, Пиотровского и других исследователей. По ряду причин книга «Поэтика кино» была в свое время несправедливо и сурово оценена. Так вот, столь же горячо, как историки и теоретики литературы увлеклись кинематографом, кинематографисты заинтересовались их штудиями, их изучением русского XIX века — главным предметом ленинградской школы литературоведения. Кроме того, сказывался здесь и тот общий интерес к историческим документам, к заполнению белых пятен, открытию тайн и пересмотру штампов российской истории, который пробудился после революции и своеобразно сконцентрировался в Ленинграде, чему дало толчок рассекречивание архивов III отделения и других важнейших фондов, никогда раньше изучению не доступных.

Сценарий «Шинели» написал Ю. Тынянов, приглашенный в качестве консультанта картины. Писатель работал тогда над «Смертью Вазир-мухтара», и «Шинель» находилась в непосредственном кругу его интересов. Это была для того времени выдающаяся сценарная работа. (О сценарных опытах Ю. Тынянова см. также в главе «Формирование кинодраматургии в 20-е годы».)

Как говорили режиссеры, фильм должен был отразить не столько историю отдельного человека, сколько «николаевскую эпоху с нашей точки зрения». Отказываясь заранее от экранизации-иллюстрации, фэкссы задумали как бы фантазию на темы Гоголя, кинематографическое эссе о гоголевском времени. Поэтому в фильме переплетались мотивы повестей Гоголя, и история скудной жизни Акакия Акакиевича Башмачкина вобрала в себя повороты жизни художника Пискарева из «Невского проспекта», соприкоснулась с некоторыми ситуациями повести «Как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем».

Судьба трагическая в своей мизерности, жалкая судьба человека, для которого единственным «светлым гостем» во весь век была лишь новая шинель, — на экране расцвятилась. Молодого чиновника Башмачкина посещала любовь к таинственной незнакомке с Невского проспекта, «небесному созданию», а на самом деле к девице из «номеров иностранца Ивана Федорова». Из-за своего преступного увлечения Акакий Акакиевич оказывался втянутым в канцелярский подлог, оказывался тайно связанным с омерзительным ярыжкой и весьма темным авантюристом — сначала «незначительным», а потом «значительным» лицом. Эта предыстория вела нас к старости Акакия Акакиевича и собственно к сюжету «Шинели».

Роль Акакия Акакиевича режиссеры, полемизируя с практикой приглашения театральных знаменитостей, поручили молодому актеру из ФЭКС А. Костричкину. Башмачкин рисовался одновременно и жертвой и производным своей эпохи и среды.

Героя окружал холодный, призрачный мир. Чужды и холодны громады имперской столицы. За чугунами,

«Шинель». А. Костричкин
в роли Акакия Акакиевича



узорными решетками гоняют шпицрутенами провинившегося солдата. Тюремная карета везет политических. По проспекту ведут пойманного рекрута. Тяжело навис купол Исаакиевского собора. Гигантский сфинкс на набережной преграждает путь маленькому, жалкому человечку. В канцелярии — однообразие столов, шандалов, поднятых гусиных перьев. Перья засыпают огромной горой задремавшего над казенной бумагой молодого Башмачкина, а в следующем кадре мимо пустой длинной стены гардероба, мимо величавого швейцара семенит к своему дырявому капоту на одинокой вешалке сгорбленный, плешивый Акакий Акакиевич. Сама история шинели становится последним звеном в цепи жизни, которую задавила бездушная система и которая вместе с тем сама выражает все убожество и казенщину этой системы. Маленькая фигурка, закутанная в шинель, и бесконечная снежная муть петербургской ночи, когда похищают шинель Акакия Акакиевича, — зримое воплощение человеческого одиночества перед лицом чужого и страшного мира. В такой трактовке последовательно воплощался замысел, согласно которому не «жалость к меньшому брату», не слеза об униженных и несчастных, а ненависть и ужас перед бесчеловечной, казенной, всеподавляющей эпохой должны были стать пафосом произведения. Влияние статьи Б. Эйхенбаума «Как сделана «Шинель» Гоголя» виделось в интерпретации повести не как бытовой истории конкретного и реального Башмачкина, а как гротеска, в котором мимика смеха сменяется мимикой скорби, как анекдота о чиновнике, где «Гоголю был ценен именно этот фантастически-ограниченный, замкнутый состав дум, чувств и желаний, в узких пределах которого художник волен преувеличивать детали и нарушать обычные пропорции мира»¹.

Поэтика «Шинели» имеет определенные корни в тыняновском видении николаевской эпохи, она родственна «Кюхле» и «Смерти Вазир-мухтара», подкреплена литературоведческими исследованиями стилистики Гоголя и, наконец, теорией «остранения» или «выведения вещи из привычного ряда», которую также разрабатывали ленинградские ученые. Поэтика «Шинели» имеет чисто отечественное происхождение. Она родилась на проспектах у Невы, но никак не в павильонах «УФА». Она при совпадении некоторых приемов все же не имеет отношения к «Кabinetу доктора Калигари» — символу немецкого экспрессионизма — или к Эрнсту Теодору Амадею Гофману, с кото-

¹ Б. Эйхенбаум, Сквозь литературу, Л., «Academia», 1924, стр. 191.

рыми ассоциативно и ошибочно связывали «Шинель» Козинцева и Трауберга ¹. И в конечном счете, разумеется, эта поэтика берет исток в самом творчестве Гоголя, именно так увиденного, остро почувствованного, в его гротескной, сгущенной, контрастной и порой алогичной выразительности.

Сложная природа произведений великого русского писателя Н. В. Гоголя представляет собой сплав нескольких начал: гоголевская правда жизни не пренебрегает резким преувеличением, разрушающим бытовую достоверность, свободой перехода от достоверности к фантазмагории и смещением видимых пропорций действительности. Нет в русской литературе прозы более лиричной, субъективной, нервной, неожиданной, чем гоголевская проза. Естественно, что разнообразные интерпретации Гоголя активизировали то одно, то другое начало многоэлементной структуры его творений.

В картине «Шинель» была подчеркнута враждебность душе маленького человека страшного, призрачного, обманного мира казенной Российской империи, однако формирующей человека по своему казенному, канцелярскому стандарту.

Фильм развертывался как эпическое повествование, как жизненная история, словно бы наблюдаемая кино-глазом со стороны — в ту пору художественный кинематограф еще почти не применял так называемой «субъективной камеры», за исключением отдельных кратких моментов (как правило, оправдывавших экстраординарный острый ракурс снятого предмета). Камера немого кино внешне объективна и лишь порой как бы тайком, сохраняя видимость объективации, становится на точку зрения персонажа и смотрит на мир его глазами. В «Шинели» мы встречаемся с самым ранним таким случаем. Сами режиссеры считали, что «Шинель» для них — «опыт монодрамы, то есть все действие будет развиваться таким образом, как это видится одному человеку». На экране явились не только реальные факты, происходящие с Акакием Акакиевичем, но его сны, видения, мечты.

Сделано это было тонко, умно и строилось на том, что грезы петербургского чиновника Башмачкина в общем недалеко уходят от скудной и зыбкой реальности. Ночь Акакия Акакиевича повторяет день, чуть сильнее смещая очертания предметов и резче проявляя, подчеркивая обман и несправедливость, царящие в мире действительном.

¹ Например, в рецензиях на «Шинель» Дан. Гессена (Ленинградское приложение к газете «Кино», 1926, № 19), Б. Коломарова (Ленинградское приложение к газете «Кино», 1926, № 32), И. Соколова («Кино-фронт», 1926, № 2—3) и многих других.



«Шинель». Кадр из фильма

Мечты Башмачкина убоги и пышны, как сама окружающая его николаевская столица. Золоченая карета, словно бонбоньерка на колесах, подъезжает к сумрачному дому Акакия Акакиевича, и парадный лакей в галунах приглашает его к госпоже. Во дворце, полулежа на каком-то возвышении, улыбаясь и призывно глядя сквозь прозрачную ткань веера, Башмачкина встречает «небесное создание» с Невского проспекта, видимо знатная дама. Однако ложе красавицы при более внимательном взгляде оказывается похожим на канцелярский стол, а дворец, куда попал Акакий Акакиевич, — на его департамент. Адский хоровод «значительных лиц», генералов в аксельбантах, столоначальников при полном параде вертится, мелькает вокруг оробевшего, забитого, засыпанного гусиными перьями Акакия Акакиевича.

Сон как бы поднимал героя ввысь по иерархической лестнице и тут же развенчивал обманный, мишурный блеск среды, куда перенесен был бедняга Башмачкин. Вслед за этой сценой шел бытовой и приземленный, реальный вариант того же сюжета: в самом затрапезном виде к Акакию Акакиевичу является человек «из нумеров иностранца Ивана Федорова», ведет его в темный, грязный притон, где пируют омерзительные хари, шулера, падшие женщины и среди них она — «небесное создание». Их темная компания, заинтересованная в подлоге, получит от Акакия Акакиевича бумагу, где подправлено имя истца

в тяжбе, и таким же злобным хороводом, как генералы во сне, закрутятся вокруг Башмачкина эти уродливые тени Невского проспекта. Мотив разнузданного глумления, злобных издевательств над человеком беззащитным, душевно открытым, ожидающим помощи и добра, настойчиво проходит во всех картинах фэксов.

Он наметился еще в «Чертовом колесе», где вокруг опоздавшего на корабль Вани Шорина мелькали страшные лица обитателей «хаз» и воровских притонов, собравшихся на свой пир в ресторан «Дарьял». Далее в «С. В. Д.» такая же сцена дана герою фильма, раненому декабристу Суханову. Спасаясь от погони, истекая кровью, он добирается наконец до игорного дома, и здесь девица в шелках и страусовых перьях подносит к пересохшим его губам бокал. Суханов готов уже выпить живительную влагу, но девица, хохоча, выплескивает бокал в лицо несчастному, что служит сигналом для злобной карусели, верчения масок, харь вокруг обессиленного, умирающего героя, пока заводила этой гнусной оргии, шулер и провокатор Медокс, не прикрепляет к груди Суханова мишень—карточный туз—

«Шинель». А. Костричкин
в роли Акакия Акакиевича





«Шинель». Кадр из фильма

и не направляет на нее пистолет. Очевидно, одним из первых толчков, личным жизненным впечатлением, породившим этот повторный мотив, всегда столь искренний и сильный, была та уже далекая первая встреча мальчиков-провинциалов со столичными ценителями их юношеских произведений.

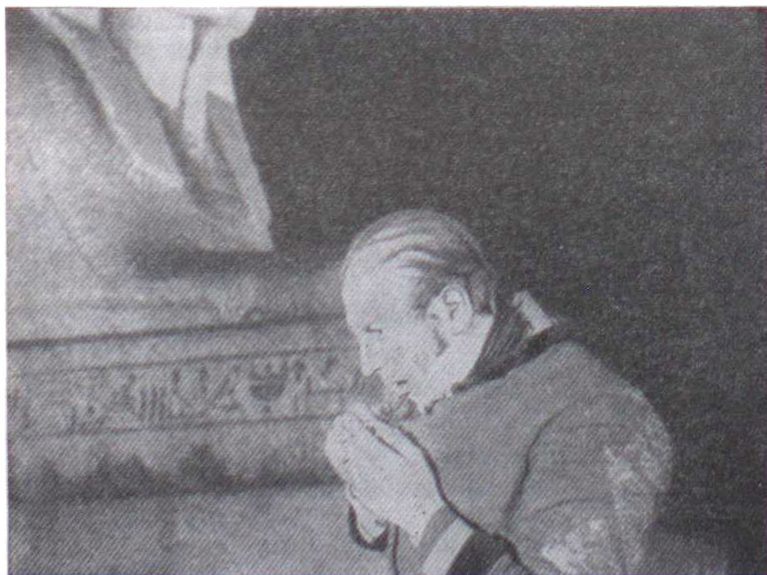
В «Шинели» мотив надругательства над беззащитным, одиноким существом звучал особенно драматично.

Грань между реальным и воображаемым была в фильме зыбкой, эти пласты взаимопроникали и в действии не отделялись друг от друга какими-нибудь специальными пояснениями в надписях (вроде: «и здесь приснился Акакию Акакиевичу сон...») или наплывами, как это обычно делалось в то время. Например, дырявый капот превращался в толстую шинель на генеральской подкладке, и шинель — в женщину, в «небесное создание» далекой молодости героя, которая сидела и пила с Башмачкиным чай, пока двумя обратными ходами не становилась вновь бедным капотом на вешалке (так реализовалась в образе экрана гоголевская фраза: «С этих пор как будто самое существование его сделалось как-то полнее, как будто бы он женился... как будто он был не один, а какая-то приятная подруга жизни согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу»). В эпизоде предсмертной ночи Акакия Акакиевича героя снова посещали видения и воспоминания —

никчемно прожитая жизнь, жалкая судьба вставала в этих сбивчивых образах.

Так была сделана одна из самых ранних в мировом кинематографе попыток приоткрыть на экране внутренний мир человека, передать его невысказанные мысли и мечты, то есть пересечь границы только лишь объективного, строго визуального искусства, каким формировалось кино, и приблизить его к литературе, ничем не ограниченной и беспредельно свободной в изображении как видимого, так и внутреннего. Режиссеры решили счесть объективной кинореальностью также и внутреннюю жизнь человека. В «Шинели» был открыт для советского экрана образ холодного, давящего, чуждого Петербурга — этот классический от «Медного всадника», от Гоголя, от Достоевского истинно русский образ. Легко можно распознать взаимодействие открытий Козинцева и Трауберга, операторов фильма Москвина и Михайлова с изобразительным строем «Конца Санкт-Петербурга», влияние «Шинели» на ракурсные съемки «Матери» (так, снятая с верхней точки, прижатая к полу фигура Акакия Акакиевича перед «значительным лицом», навевая аналогичный ракурс фигуры Ниловы и т. д.). Не менее важным был вклад «Шинели» в общую культуру кинематографического языка.

Образ эпохи, среды, мира, окружающего героя создавался в «Шинели» средствами высокохудожественными. Этот образ вбирал всю систему выразительности фильма — от актерского ансамбля до композиции кадра. Режи-



«Шинель». А. Костричкин
в роли Акакия Акакиевича

серы и операторы научились передавать время и настроение с помощью городского пейзажа, убранства интерьера, предмета в кадре, наконец. Мелькание людей и карет на вечернем Невском; одинокий проход героя под аркадой какого-то казенного здания и рядом тяжелый Исаакий на фоне северного бледного неба; женский силуэт на фоне окна в номерах, узорный газовый веер, сквозь которые снят кадр сна; нефокусные съемки, создающие ощущение плывущего, туманного мира,— все это с безупречным вкусом и точностью создавало атмосферу.

А. Костричкин играл строго и скромно, в полном соответствии с замыслом, по которому не Акакий Акакиевич сам по себе, а человек и эпоха были главными персонажами фильма. За исключением некоторого «демонизма» у молодого артиста А. Каплера в роли «значительного лица», все исполнители играли в едином стиле, сдержанном, лаконичном. Что же касается операторской работы,— то она принадлежит к лучшим достижениям немого кино.

После «Шинели» Козинцев и Трауберг сделали в 1927 году фильм «Братишка» — лирическую комедию-новеллу о шофере, который решает отремонтировать и сберечь списанный грузовик.

Фильм не сохранился, и пресса о нем непривычно для фэков мала настолько, что составить представление о картине нет возможности. Очевидно, нужно поверить отзывчивым суждениям по поводу того, что в «Братишке» существовали юмор и мягкость, были хорошие московские съемки улиц, скетинг-ринга, кладбища испорченных автомобилей, но что картина в целом оказалась незначительной.

Режиссеры снова вернулись к XIX веку и стали делать историческую ленту о декабристах с твердым прицелом на успех — кассовый и профессиональный. Так к «С.В.Д.» от «Шинели» вел еще один поворот пути фэков.

В картине «С.В.Д.» (авторы сценария Ю. Тынянов и литературовед Ю. Оксман, 1927) режиссеры избрали ход, диаметрально противоположный ходу «Шинели». Если там явной была тяга к усложнению и к широкой панораме, от непосредственного сюжета «Шинели» — к «Петербургским повестям», к Гоголю вообще, к николаевской эпохе, то в новой картине фэксы от широты и сложности подлинного исторического материала пошли к единичному сюжету, к увлекательному вымыслу и драматургической занимательности.

Литературный сценарий охватывал большой отрезок времени и малоизвестные, в значительной части впервые открываемые интереснейшие факты истории декабризма.

Сюжетом сценария было восстание Черниговского полка в январе 1826 года, которое авторы прослеживали, начиная с далеких подступов, с предыстории, с биографий героев — декабриста Сухинова¹, генерала Вишневецкого, юнкера Медокса и других. Действие начиналось в Кишиневе в 1822 году и заканчивалось в 1828-м в Зерентуйском остроге. Историческая хроника событий сочеталась с планом личным и психологическим, тоже подлинным — историей предательства известного авантюриста, близкого офицерам Черниговского полка, шулера Медокса.

Из богатейшего материала сценария фэкссы, резко концентрировав его во времени, сознательно отобрали лишь сюжет предательства и любовную интригу. В заявке на фильм директору Совкино режиссеры писали: «Хоть картина и «историческая», но мы не считаем возможным подходить к ней с обычными нормами «исторически-хроникальной» фильма. В основу сценария легла необычная, хотя и основанная на точных данных история провокатора Медокса и декабриста Сухинова. Было бы нелепо сводить необычное в обычное... Жанр фильма — мелодрама, романтическая мелодрама на фоне исторических событий»². На этой формуле режиссеры настаивали, неоднократно ее повторяли и воплотили ее с необычайной последовательностью.

В «С.В.Д.» возвращалась фэксовская ориентация на «низкие», «площадные», «простонародные» жанры, способные захватить залы понятными яркими страстями. Сказывался здесь и еще один постоянный возбудитель, столь характерный для работ кинематографической молодежи 20-х годов. «Старики» — А. Ивановский, В. Висковский — в соседних павильонах делали большие боевики «Декабристы», «9 января», «Степан Халтурин» с натуралистическими гримами исторических деятелей; в крылатках и цилиндрах, в мундирах и доломанах из старых костюмерных по фабрике расхаживали Рылеев и Пестель, гусары, цесаревичи, монархи тож. Этому «паноптикуму», этому «музею восковых фигур» фэкссы непременно должны были противопоставить свой вольный «вальтер-скоттовский» вымысел, свой романтический образ, воздух, ветер исторической эпохи.

Картину «С.В.Д.» следует прежде всего рассматривать с точки зрения тех законов, которые были избраны ее авторами. Она никак не предназначена для критики в качестве фильма, отражающего историю декабризма (а такие попытки в киноведении были). Непосредственно от самих фактов

¹ В фильме имя героя было изменено на «Суханов».

² Госархив Ленинграда, ф. 1369, оп. 13, д. 16.

восстания Черниговского полка в «С.В.Д.» осталась, пожалуй, только сцена зимнего боя, тоже интересовавшая режиссеров не как событие, но как образ битвы и разгрома с замечательной фигурой маленького непокорного барабанщика, отстукивающего марш. Сам же сюжет фильма представлял собой туго скрученную, занимательную интригу метаморфоз и приключений Медокса и скорбного пути Суханова после поражения полка.

«С.В.Д.» — само это название означало вензель, выгравированный на кольце, которое Медокс выиграл в карты и выдал как подтверждение своей причастности к тайному обществу бунтовщиков. Медокс преследовал и шантажировал Суханова, бывшего своего друга, а жена генерала Вишневого, светская красавица, влюбленная в Суханова, помогала декабристу, истекающему кровью. Вместе с хозяином цирка она спасала из тюрьмы арестованных декабристов, но Суханов умирал.

Вся эта интрига разворачивалась хитро, увлекательно, с резкими, быстрыми поворотами сюжета, сменами действия, внезапными появлениями, переодеваниями героев. Это была действительно отличная стилизация роман-

«С. В. Д.» . С. Соболевский
в роли поручика Суханова,
С. Герасимов в роли Медокса



тической мелодрамы и в драматургии, и в актерской игре, и в изобразительном строе. Суханова играл П. Соболевский, искренний, обладавший выразительной внешностью, но несколько однообразный актер. Коварного и блистательного Медокса увлеченно создавал С. Герасимов, занявший в фильмах Козинцева и Трауберга амплуа мелодраматического злодея. Он метал банк, крапил карты, обольщал, лгал, стряхивал пену шампанского с кружевных манжет лихо, небрежно и чуть иронично. Сами персонажи внешне были стилизованы под портретную живопись, миниатюры, силуэты XIX века. Ясно было видно также и влияние Сапунова. Вишневская (С. Магарилл), вся в мягких складках атласа, пышных тюрбанах, соболях, ступая по мягким коврам, казалось, сошла с полотен Тропинина и раннего Брюллова, а картина боя на снегу с его дымками над редутами, шеренгами солдат, уходящими вдаль, была словно навеяна батальной живописью пушкинских времен.

Стилизация все еще порой считается «ошибкой», «порочным методом». Однако как прием она абсолютно закономерна и является прямым выражением культурной, художественной традиции. Воссоздание исторической эпохи с помощью искусства этой же эпохи никак не обедняет, а расширяет ее позднейшее изображение, вбирая в него помимо непосредственных исторических документов и данных еще и «культурный слой». Отрицание стилизации и объявление ее «порочным», «формалистическим» методом родилось под непосредственным влиянием вульгарного социологизма и было одним из многих следствий отрицания культурного наследия прошлого. В реальной же практике искусства вопрос решается просто: талантливая, со вкусом и чувством эпохи выполненная стилизация хороша; безвкусная, бездарная или музейно-академичная, мертвая — плоха. В «С.В.Д.» была отличная стилизация, она обогащала палитру молодого советского киноискусства.

Лента почти целиком снята в павильоне. «Натурный» по преимуществу, раньше всего освоивший просторы улиц, заводские дворы и поля революционных боев, советский кинематограф овладевал трудным мастерством павильонной съемки, где так близка опасность бутафории и театральности. А. Москвин и Е. Еней много способствовали овладению культурой павильона. Как и в «Шинели», каждое место действия, декорация, интерьер, вещь на экране — вплоть до шифоньера красного дерева в спальне Вишневской, ткани занавеса, штофа на стойке в игорном доме, павловских бокалов и т. д. — вызывали цепь ассоциаций; но если в «Шинели» материальный мир служил



«С.В.Д.» П. Соболевский
в роли поручика Суханова

как бы выражением гнета, давящей тяжести казенного режима, то в «С.В.Д.» он был романтизирован согласно общему стиливому и жанровому заданию мелодрамы.

Отсюда и живописные композиции фильма — фигура часового у полосатой версты в снежной русской ночи, неверный свет фонаря у входа в игорный дом, черные тополя под снегом и одиноко бредущий раненый человек, — объединенные лейтмотивом зимней вьюги. Отсюда и стремление к необычайным, никогда еще не использованным, эффектным местам действия: на экране появлялись ночной каток у ледяного дворца, красавец костел (не какая-нибудь обычная церковь!); действие разворачивалось в фургоне бродячих комедиантов, под куполом цирка, в губернаторской ложе и т. п.

В. Шкловский назвал «С.В.Д.» «самой нарядной лентой Советского Союза», никак не вкладывая в это осуждение, а, наоборот, считая, что фэкс «уничтожали тыл противника», «стесняли старое искусство даже с его исконных позиций»¹. О том же писал и Бела Балаш, отстаивая право советского кинематографа на «историческую костюмную фильму» и «красоту»².

Таким образом, с точки зрения задач, поставленных режиссерами перед самими собой, и законов жанра, ими избранных, картина «С.В.Д.» была произведением удачным. И она имела столь желанный режиссерам большой зрительский успех и хороший коммерческий прокат.

Что же касается общих художественных тенденций, заложенных в фильме, — они при более широком и перспективном взгляде могли бы стать противоречивыми и двойственными. В отличие от «Шинели» принципы картины «С. В. Д.» получили, как это ни парадоксально на первый взгляд, большое развитие в историческом советском фильме.

В «С. В. Д.», как в зерне, таились ростки трилогии о Максиме, ее общедоступности, ее вольной манеры раскрытия истории в вымышленных ситуациях и поворотах увлекательной интриги. Но здесь же, в «С. В. Д.», была заложена возможность «игры с историей», легкого маскарада, так называемой «шахматной драматургии» в применении к историческим сюжетам: прекрасная высокопоставленная дама спасает бунтаря, тайные и весьма неправдоподобные политические связи соединяют генеральшу и хозяина цирка, «простые люди», в данном случае цирковые акробаты и клоуны, горячо сочувствуют восставшим дворянам и прячут декабриста в своей кибитке и т. д.

¹ Предисловие к кн. Вл. Недоброво «ФЭКС», стр. 6.

² «Киногазета», Л., 1928, 12 августа.

Один из умных и тонких критиков 20-х годов, М. Шнейдер, в своей большой (и очень положительной) статье об «С. В. Д.» назвал картину «советским бульваром»¹, вкладывая в эти слова вполне позитивный смысл. Сказано это было точно, если помнить, как высоко ценили «низкие», бульварные жанры сами Козинцев и Трауберг и как многое от этих жанров определило поэтику трилогии о Максиме. Однако «советский бульвар» был прекрасен лишь в первом экземпляре. Как тенденция же, увы, распространившаяся и сильно искаженная, он уже не обладал достоинствами оригинала.

В следующей исторической картине, в «Новом Вавилоне» (1929), Козинцев и Трауберг соединили свой личный, накопленный творческий опыт с опытом других кинематографистов. Их новая картина приближалась к некоторым общим художественным исканиям, ранее фэксов не затронувшим.

«Новый Вавилон» был задуман как революционная эпопея — жанр, признанный в советском немом кино наивысшим и прославленный на весь мир великими шедеврами.

Материалом служила история Парижской коммуны, первого в мире рабочего правительства. Сценарий написали сами режиссеры. В драматургии «Нового Вавилона» интересно синтезировались любимые мысли и мотивы их творчества с воздействиями так называемого «монтажного» кинематографа и, в частности, «Октября» Эйзенштейна и «Конца Санкт-Петербурга» Пудовкина (что было тогда же подмечено В. Шкловским). Это — еще одно доказательство общности процесса развития советского немого кино, взаимопроникновения и взаимообогащения различных его стихий и направлений.

Над «Новым Вавилоном» режиссеры работали непривычно долго — более полутора лет, тогда как до этого выпускали обычно по две картины в год. Задачи фильма были действительно сложны.

Поскольку уже не романтическая интрига, как в «С. В. Д.», а сама история семидесятидвухдневной власти Парижской коммуны увлекла авторов и материал был необозрим, фэкс стали искать способов его концентрации, «спрессовки» — не просто фабульных и сюжетных, а более емких смысловых связей между подлинными и вымышленными историческими эпизодами, фактами, персонажами. Такие связи режиссеры нашли в образах аллегорического значения и в смысловом, зачастую метафорическом монтаже. Поэтому центральные герои фильма — версальский солдат Жан, которого играл П. Соболевский, и парижская

¹ «Кино-фронт», 1927, № 9—10, стр. 19.



«Новый Вавилон». Е. Кузьмина в роли Луизы

продавщица коммунарка Луиза в исполнении Е. Кузьминой — помимо конкретных характеров приобрели и обобщающую, символическую нагрузку. Жан олицетворял французское крестьянство, не пошедшее за Коммуной, эту внутреннюю Вандею, явившуюся одной из главных причин гибели народной власти; Луиза олицетворяла рядового человека, французскую девушку-работницу. (Характерно, что индивидуально-конкретное и обобщающее, в духе центрального образа в «Конце Санкт-Петербурга», находились в героях «Нового Вавилона» в некоем равновесии: Жан и Луиза были одновременно и живые лица и социальные маски.) Другие же персонажи фильма — опереточная дива Генриетта (С. Магарилл), журналист Лусто (С. Герасимов), хозяин магазина (Д. Гутман) — были типизированы сильнее; за каждым из них стояла некая социальная сила, в нем персонифицированная: прогнившая французская буржуазия, соглашательская пресса и так далее.

В том же качательном равновесии между конкретным и обобщенным находились исторические эпизоды и среди них эпизоды великолепные, полные правды, пафоса и фантазии. «Новый Вавилон» снимался в Ленинграде и Париже. Очень свежи были парижские съемки в рабочих кварталах города, в Менильмонтане, в Латинском квартале, на кладбище Пер-Лашез, панорамы Парижа в дымке, химеры Нотр-Дам (в Париже Козинцев и Трауберг с

помощью режиссера Дм. Кирсанова нашли превосходную натуру и отсняли 1000 м). Французы, видевшие картину в Москве, в частности бывший коммунар Густав Инар, который просмотрел материал «Нового Вавилона», поражались достоверности воспроизведенного, особенно эпизода расстрела коммунаров у стены Пер-Лашез.

В «Новом Вавилоне» линия фэксовского артистизма достигает высшей точки своего подъема. Лента фильма, словно драгоценная ткань, переливалась блеском, сверканием, световыми бликами, богатством жизни, всей прелестью Парижа, увиденного свежо, впервые, так, как когда-то открыли его современники Коммуны, художники-импрессионисты. Необычайно тонкое чувство эпохи, стиля и фактуры исторического материала, позволившее Козинцеву и Траубергу в период работы над «Шинелью» мгновенно освоить воображением далекое, чужое, гоголевское время, и сейчас их не подвело... Верность эпохе и правам была безупречна, а как редко это на экране в исторических фильмах вообще, и тем более в тех, что рисуют эпизоды незнакомого прошлого! В «Новом Вавилоне» каждый кадр, каждая деталь были точны и выразительны — и старые, выщербленные камни парижских мостовых, и лица стариков коммунаров, девушек-модисток, молочниц и торговцев из «чрева Парижа», и струящиеся шелком, кружевами, парчой витрины магазина под названием «Новый Вавилон».

У одной из витрин, в восточном отделе этого огромного дома роскоши и вкуса, под свирепыми масками, под китайскими фонариками покупателей зазывал черномазый, хитрый приказчик с моноклем, с экзотическим драконом в руке. Эту эпизодическую роль, одну из десятков живых и характерных фигур фильма, играл В. Пудовкин. Как раз те лица, которые не были отягчены заботой символизировать понятия, становились на экране особенно выразительными.

Вместе с Москвиным режиссеры увлеченно стилизовали импрессионистскую живопись и щедрые, подробнейшие описания Парижа 70-х годов в романах Золя, и в первую очередь в «Дамском счастье», откуда и пришел на экран образ гигантского универсального магазина. Ренуар «Лягушатницы» и многолюдных кафе, Дега с его сериями прачек, кулис, жокеев; Тулуз-Лотрек, Домье — эти вдохновленные поэты Парижа узнавались в москвинских кадрах.

Еще одним новшеством картины была написанная специально для нее симфоническая музыка Шостаковича. Помимо принципиальной важности такого опыта, уже прямо подводящего немое кино к звуку, музыка «Нового

Вавилона», органически включаясь в образную систему фильма, помогала воссозданию эпохи и драматизма событий. Композитор широко привлек городской парижский фольклор времен Коммуны (песни «Карманьола» и др.), интересно транспонировал «Марсельезу», которая стала здесь музыкальной темой Версаля, подавления Коммуны, придал ироническое звучание музыке «Прекрасной Елены» Оффенбаха, символизирующей разложение французской буржуазии, так же как и изобразительные решения сцен кафе, бала-мобиль, оперетты и др. Этому циклу противостояли в картине полные темперамента и юного пафоса сцены баррикад, встречи жен коммунаров с солдатами, радости первых побед Коммуны.

Оценивая «Новый Вавилон» как высшее художественное достижение творчества Козинцева и Трауберга 20-х годов и большой успех всего советского кинематографа того времени, нельзя не заметить в этом замечательном произведении и внутренней противоречивости, кризиса, предела возможностей самого искусства, которое было представлено последней немой картиной фэксов.

«Новый Вавилон». С. Магарила в роли актрисы,
П. Соболевский в роли Жана



Это было искусство советского немого кинематографа, достигшего вершины и поставившего перед собой новые цели, снова пустившегося в поиски. Целью было сложное, философское осмысление революционной действительности, ее закономерностей, ее внутренних процессов. «Октябрь» и «Старое и новое» Эйзенштейна, «Обломок империи» Эрмлера, «Человек с киноаппаратом» Вертова, «Арсенал» и «Земля» Довженко — все эти произведения, созданные в последние годы жизни немого кино, характеризуются особой сложностью структуры, открытой экспериментальностью, попытками выразить общие понятия с помощью метафоры, символа, интеллектуального монтажа. Среди этих произведений и «Новый Вавилон» Козинцева и Трауберга с его неожиданной для фэксов некоторой внутренней умозрительностью, противоречиями между конкретным, индивидуальным и аллегорическим смыслом образов-олицетворений, между сюжетным ходом судеб героев и монтажными метафорами второй империи, войны, коррупции и т. п.

При всей изысканности кадров «С.В.Д.» или остроте петербургских гротесков «Шинели» кадр сам по себе, композиция как таковая никогда не становились для фэксов самоцелью (упреки в этом были заблуждением критиков). В «Новом Вавилоне» впервые кадр, воспроизводящий тот или иной образ импрессионистической живописи, приобретает порой самодовлеющий образный смысл. Некоторые сцены остаются кусками эксперимента в общей ткани фильма и при демонстрации вызывают недоумение зрителей. Так, например, в эпизоде приближения армии к Парижу, снятом в полной темноте, едва высветленном лишь бликами на касках солдат и крупах коней, зрители одного из первоэкранных московских кинотеатров в негодовании затопали ногами и закричали в будку: «Сапожники! Свет!». При всей красоте, при всем высочайшем режиссерском мастерстве в «Новый Вавилон» пробралась скука, и лента нормального метража в 2200 м стала казаться непомерно длинной и растянутой.

Те же или сходные свойства и особенности восприятия имели и другие фильмы конца 20-х — начала 30-х годов, исключая, пожалуй, только «Землю» Довженко, гармоничную, как песня. Выдающиеся художественные вершины последних лет немого кино, как правило, дисгармоничны, фрагментарны, кризисны. Но это кризис, постигший искусство в пору высшего его расцвета. Как знать, вышло ли бы кино из этого кризиса, если бы его дорога не повернула так круто в связи с изобретением и внедрением звука. Может быть — да, и мы сейчас были бы свидетелями развития того тончайшего искусства, о котором мечтал

Эйзенштейн. Но история определила кинематографу другое — резкий слом на рубеже десятилетий. В воздухе уже слышались предвестия и первые раскаты грома.

Начиная с 1928 года кинематографическую прессу, трибуны ОДСК, залы АРК постепенно охватывает дискуссия о формализме. По сути дела, это был спор о путях советского кино. Дискуссия тоже с предельной ясностью отразила общий кризис немого кинематографа. «Новый Вавилон» занял в ней место свежего полена, вовремя подброшенного в топку.

Дело было не в том, что многие рецензии на «Новый Вавилон» были недопустимо резки по тону и несправедливы по существу, а одна из них, «Канкан в тумане», подписанная «Дэбэ» и опубликованная в «Комсомольской правде» от 21 марта 1929 года, явилась образцом недобросовестной, откровенно «проработочной» критикой. Но не наветы «Дэбэ» были существенны здесь, ибо у картины нашлись и активные защитники; в частности, на пасквиль «Канкан в тумане» последовал коллективный ответ руководству РАПП, подписанный А. Фадеевым, В. Сутыриным, В. Ермиловым, Л. Авербахом, В. Киршоном и помещенный той же газетой от 23 марта 1929 года. А. Фадеев дал интересный и позитивный разбор «Нового Вавилона» в одном из своих докладов (доклад был опубликован с сокращениями в журнале «Кино и культура», 1930, № 11—12, стр. 7).

Такие вензеля и парадоксы обвинений и защиты очень характерны для 20-х годов вообще и для дискуссии, о которой идет речь в частности. Стирая в порошок Ф. Эрмлера с его «Обломком империи», РАПП поддерживала «Новый Вавилон»; таково было отношение к фильмам, принципиально друг другу не противостоящим.

Фэкссы, как и все советские кинематографисты, встают в это переломное время перед новыми задачами. Они прошли в немом кино долгий, нелегкий и плодотворный путь.

Следующий этап этого пути при естественных и единых для всех кинематографистов трудностях перехода к звуковому кино является для Козинцева и Трауберга закономерным движением к трилогии о Максиме, вершине их следующего десятилетия. Именно этим режиссерам оказывается в переломную пору легче, чем их старшим коллегам, Эйзенштейну, Пудовкину, Довженко, миновать рифы и совершить переход к 30-м годам. Вот почему уже через два года после «Нового Вавилона» на экраны выходит «Одна», и в том же году Козинцев и Трауберг начинают активно работать над сценарием «Большевик», в будущем «Юностью Максима».

Во второй половине 20-х годов Я. А. Протазанов, активно включившись в советское кинопроизводство, достигает прежней, дореволюционной продуктивности (естественно, что усложнившееся мастерство создания картины уже не позволяет снимать по несколько картин в год, как некогда у Ермольева, — речь идет об интенсивности работы режиссера). Первый постановщик товарищества «Межрабпом-Русь», почтенный мэтр, окруженный уважением, Протазанов в это время юношески активен, работает много, увлеченно, дисциплинированно, ставит фильмы самые разные по темам, жанрам и задачам.

В «Процессе о трех миллионах» (по мотивам уже однажды экранизированной повести У. Нотари «Тривора», 1926) Протазанов представил зрителю антибуржуазную сатиру, воспользовавшись (как и раньше в фильме «Его призыв») собственными впечатлениями о Европе и буржуазных нравах. В «Празднике святого Йоргена» (1930) Протазанов дал сатиру антиклерикальную, высмеяв продажный западный кинематограф, создающий эффектные боевики о святых и страстотерпцах, — здесь ему тоже пригодились личные знания, приобретенные на кинофабриках Парижа и Берлина. Обе эти комедии были добротнo поставлены, великолепно сыграны актерами (актерский дуэт — А. Кторов и И. Ильинский до сих пор может служить образцом комедийного исполнения) и долгие годы не сходили с экрана. Однако острее своей сатиры Протазанов направлял не только на Запад. Он наблюдательно подмечал недостатки и в жизни, его окружающей.

Так, одним из первых среди кинематографистов заметил он зло, которое уже тогда, в 20-е годы, давало о себе знать: бюрократизм.

О чинушах-бюрократах, для которых нет разницы между новыми, советскими общественными формами и оставшимся в наследство от прошлого делопроизводительством, о бумажной волоките Протазанов сделал одну из лучших своих картин — «Дон Диего и Пелагея» (1927).

Материалом для нее послужили действительные факты из фельетона А. Зорича, напечатанного в «Правде». «Дело» старухи крестьянки, перешедшей железнодорожные пути в неполюженном месте, посаженной за это в тюрьму и вырученной из беды комсомольцами, Протазанов переложил в веселую, жизнерадостную, а порой и острую сатирическую комедию. Сам ход «дела» и мытарства нарушительницы составляли содержание фильма. Реальный материал действительности не прорывался в него сквозь старый сюжет, как это было в «Аэлите», а становился основой драматургии. Уже не фоном, не фрагментами, а самим содержанием фильма были здесь нравы маленького желе-

Глава 5

Фильмы

Я. А. Протазанова

Я. Протазанов



нодерожного полустанка и города Дмитрова, где суд рассматривает «дело» Пелагеи Деминой. Воспроизводя эти нравы, еще сохранившие немало черт прошлого, но уже всколыхнувшиеся от ветра новой жизни, режиссер снова обнаружил себя как наблюдательный бытописатель. Однако комедийный эффект фильма достигался не только самим отбором комедийных эпизодов и красок быта. Доброжелательная, а порой и едкая ирония слышалась в картине как бы «от автора».

Само название «Дон Диего и Пелагея» оказывалось проницательным. Кастильским графом доном Диего на экране был просто глупый железнодорожный служащий, одуревший от чтения заграничных романов, а вместо его партнерши, как можно было бы не видя фильма предположить, простушки-пейзанки, вышла на экран бабка Пелагея Демина с крючковатым носом и хитрыми глазками. Замечательная актриса Малого театра М. М. Блюменталь-Тамарина играла Пелагею достоверно, смешно и темпераментно. По сути дела, именно ее актерское «соло» явилось стержнем фильма. На старости лет Пелагея заодно со своим немощным дедом решила записаться в комсомол, и в финале ей улыбался гипсовый бюст Калинина — тоже забавная и веселая режиссерская деталь.

Фильмом «Дон Диего и Пелагея» Протазанов приобщился к современной актуальной теме в сатирической комедии. Вполне закономерным было обращение режиссера и к



«Процесс до трехмиллионных».
М. Климов в роли банкира
Орлова, И. Ильинский в роли
Ташкина

историко-революционному материалу, к молодой советской прозе в картине «Сорок первый».

Повести Бориса Лавренева — крепкосюжетные — привлекали немое кино. Лучшая экранизация Лавренева в 20-е годы принадлежит Протазанову совместно со сценаристом Б. Леонидовым.

«Сорок первый», как и комедия о бабке Пелагее, — цельная, добротная, хорошая картина. Она высокопрофессиональна, прекрасно снята оператором П. Ермоловым (ранее работавшим в хронике) на подлинных местах событий. По «Сорок первому» ассистентом режиссера работал молодой Юлий Райзман, который нашел исполнительницу роли Марютки — совсем юную студентку ГТК Аду Войцик.

В «Сорок первом» особо сказалось чувство кинематографической фактуры, свойственное Протазанову, и опять-таки его чувство материала. Трагедия красноармейца Марютки, полюбившей врага, была опущена в густой, подробно воспроизведенный партизанский быт. Правда, порой сцены в отряде комиссара Евсюкова еще чуть-чуть напоминали хаотичные театральные массовки «Красных партизан» В. Висковского. Но в целом и бой с белыми, и переход через Кара-Кумы, и, далее, житье-бытье Марютки с поручиком на весеннем острове в Аральском море — вся эта удивительная история перелагалась на экране с множеством интересных и характерных подробностей. Протазанов обстоятельно и точно рисовал долгую дорогу, степь в пучках сухой травы, барханы, волнистые пески, тени верблюдов и людей на песке, буран, лошадей у водопоя, мутную воду в ведре, льющуюся в бурдюк, разбитый кувшин с последней водой, нервный припадок бойца, изнемогшего от жажды, зловещего коршуна над пустыней. Так же детально, чтобы не упустить что-нибудь интересное, показывал режиссер и еще не известное зрителям (ведь это был совершенно новый жизненный материал): как меткий снайпер Марютка, лежа в цепи, записывает на планшете цифры «38», «39» — номера убитых ею беляков, как потом под погоню поручика, взятого в плен, находит дырку от своей пули и по ней опознает того, 41-го, которому ей не удалось попасть прямо в сердце: «На четыре вершка промазала». Особенно подробно был показан туркменский поселок: обильная еда, поглощаемая изголодавшимися людьми, чаепитие из пиал, собаки, которые грызут кости, рыбная ловля, черноглазые мальчишки в тюбетейках и т. д.

Протазанов не принял некоторой эксцентричности и экзотичности лавреневской прозы в «Сорок первом» — вроде «малиновой, как пасхальное яйцо», кожаной куртки комиссара Евсюкова, описанной автором. Чуть патетичную, взвинченную авторскую манеру кинематограф заземлил,

«Праздник святого Йоргена».
И. Ильинский в роли Франца
Шульца, А. Кторов в роли
Микаэла Коркиса



перевел в добротное, спокойное повествование, которое, давая зрителю много полезной информации, объясняло все обстоятельства рождения исключительной Марюткиной любви. Правда, и сама эта, у Лавренева хмельная под весенним солнцем любовь на одиноком острове среди морских волн, в фильме часто казалась тоже лишь совместным бытом. Но, во всяком случае, детально разработанная среда способствовала правдоподобию самой драмы, помогла раскрыть идейный смысл главного конфликта — между любовью и революционным долгом, неизбежно ведущего героиню к трагедии. Порой режиссеру удавалось передать этот конфликт даже в выразительном кинематографическом образе. Таков кадр, когда на огромных камнях у моря Марютка и Говоруха-Отрок, радостно задрав головы, прыгая по-детски, машут руками самолету (кадр хорошо известен и много раз воспроизводился в печати). Композиция выразительна: в общей радости героев таится и гибель одного из них и конец их любви. Также удачен и финальный эпизод, напряженно движущийся к трагической развязке. Он начинается примирением после ссоры, поцелуем у стены хибарки, когда Марютка видит вдали судно. Узнавание, выстрел, Марюткины слезы над телом поручика близ воды, вражеская лодка у берега, офицерский погон на крупном плане. Последняя мизансцена: Марютка, подбоченившись, смотрит на белого офицера, и сзади стоит матрос. Все это очень хорошо сделано.

«Сорок первый» пользовался успехом у зрителей, заслуженно был признан серьезной работой Протазанова и встал

рядом с лучшими картинами репертуара второй половины 20-х годов.

Картины «Дон Диего и Пелагея» и «Сорок первый» свидетельствовали о том, что старейший русский режиссер Протазанов нашел свою дорогу в советской кинематографии, успешно осваивая новую тематику, стремясь к постановке картин социального звучания, чутко прислушиваясь к новым веяниям искусства. В круг этих фильмов Протазанова мы можем включить сегодня и картину «Белый орел», не оцененную критикой 20-х годов.

В «Белом орле» (1928) — протазановской экранизации повести Л. Андреева «Губернатор» — выведен царский слуга, губернатор Нижнего Новгорода, который дал со своего балкона выстрел по забастовщикам, пришедшим к нему с петицией, из-за чего погибли женщины и дети. Произведение яркое, талантливое было полно чисто андреевского скрупулезного до патологии психологического анализа. Революционные события выглядели мистически, как рок, как действие «закона-мстителя».

Содержание повести, а вслед за тем и сценария, написанного О. Леонидовым и Я. Протазановым, составляли переживания губернатора, его воспоминания о дне, когда он стал убийцей. и ожидание смерти, к которой герой считает себя приговоренным.

Фильм «Белый орел» обвиняли в многих грехах, называли даже идейно порочным. Это было несправедливо. Протазанов, задумывая «Белого орла», искренне стремился



«Правдник святого Йоргена».
И. Ильинский в роли Франца
Шульца, А. Кторов в роли
Михаэла Коринса

«Белый орел». В. Мейерхольд
в роли сановника, В. Качалов
в роли губернатора



создать произведение современное и революционное. По свидетельству В. И. Качалова — исполнителя главной роли, режиссер говорил, что «Белый орел» — это как бы развитие замысла фильма «Мать». Пудовкин противопоставил назревающим силам пролетарской революции крепкий, казавшийся монументальным образ царского режима... В «Белом орле» я хочу показать, что при всей видимости своей незыблемости под этим царским монументом и тогда была зыбкая почва. Устами представителя этой власти ей произносится приговор...»¹.

Качалов создавал характер сложный и, если пользоваться привычными нашими определениями, «отрицательный» взамен «положительного», каким он был в повести у Андрея. Для Качалова это образ из круга его разоблачительных портретов, таких, как Николай I в «Николае I и декабристах», как Захар Бардин во «Врагах».

Губернатор, по натуре своей человек не злой, а может быть, скорее даже добрый, целиком сформирован своим обществом, своим строем. Понятия дворянской чести, жалость к убитым им детям, искреннее раскаяние и ужас перед свершившимся сочетаются у губернатора с желанием услужить, с холуйской радостью при вручении ему царской награды — ордена Белого орла — за то самое

¹ Сб. «Яков Протазанов», М., «Искусство», 1957, стр. 367.

убийство, о котором он сокрушается. Качалов показал и сластолюбие, и двуличие, и позерство своего героя — в итоге лакея, но показал все это тонко, средствами подлинно психологической актерской игры, а не той, которую только считали многие в то время «психологической», то есть с отчаянным таращением глаз и усиленной мимикой, хотя определенные режиссерские навыки сказались даже и на исполнении Качалова. Например, крупный план губернатора, опершегося головой об руку в тяжком раскаянии и ведущего разговор с детской куклой-мужичком: «Так как же это могло случиться? — этот план-рефрен, который каждый раз перебивается вопрошающей надписью, выглядит вполне стародавним и театральным. Но в целом образ и задуман и воплощен тонко и сложно.

Однако нельзя забывать — а мы все же часто упускаем это из виду, — что рядом с великим советским кинематографом 20-х годов существовал кинематограф мещанина, обывателя, нэпмана. Этот второй был отнюдь не только импортным, но и отечественным. Он делал сборы, пополнял

«Дон Диего и Пелагея».
М.Блюменталь-Тамарина в роли
Пелагея Деминой, А. Быков
в роли начальника станции



свои кадры и старался сохранить старых заслуженных деятелей.

«Человек из ресторана» (1927) Протазанова принадлежал к этому второму кинематографу. (На мысль о постановке фильма навели режиссера мраморные колонны реквизированного ресторана «Яр», где располагалась кинофабрика.)

Однако Протазанов никак не думал, что «отступает» с завоеванных идейных позиций, вовсе не хотел потрафить неповскому зрителю или пережиткам буржуазного строя. Он был уверен, что создает нужную, современную картину, и намерения его, как всегда, были честны.

Позднее Протазанова стали подтягивать то «вправо», то «влево», приписывать ему мучительную борьбу с самим собой, с «ханжонковско-ермольевским» наследством. Но изображать режиссера фигурой, сотканной из внутренних противоречий, так же неверно, как сознательным консерватором или, наоборот, последовательным борцом за советское реалистическое киноискусство. Протазанов в революционные годы всегда искренне хотел создавать нужные Советской власти картины.

Пример «Человека из ресторана» убедительно подтверждает это. Экранизируя совместно с О. Леонидовым повесть И. Шмелева, Протазанов считал, что раскроет влияние приближающейся революции на человека из низов — тему популярную в киноискусстве тех лет.

Эта тема явилась в 20-е годы своеобразной «специализацией» кино, как тема интеллигенции и революции в театре. «Два дня» Г. Стабавого, «Ночной пзвозчик» Г. Тасина, «Первый корнет Стрешнев» Е. Дзигана и М. Чиаурели и другие фильмы рисовали приход к революции темных, забытых людей. Нетрудно увидеть и в интересе кинематографистов к этой теме и в конфликтах и ситуациях опять-таки влияние картины В. Пудовкина «Мать» — драматургия их строится словно по образцу «Матери» в кинематографическом варианте Н. Зархи.

Замысел «Человека из ресторана» в том же кругу. Протазанов хотел показать прозрение своего героя — официанта из ресторана «Яр». «Скороходов должен расти, меняться, из человечка становиться Человеком с большой буквы»¹. Он стремился показать, утверждает (и, очевидно, справедливо) М. Алейников, «как вместе с ростом классового самосознания росли силы угнетенных людей для борьбы за свое освобождение»². Для этой цели действие повести Шмелева из 1904—1905 годов было перенесено

¹ Сб. «Яков Протазанов», стр. 354.

² Там же, стр. 63.



«Человек на ресторана»,
М. Чехов в роли
официанта Скороходова

в 1917-й, в канун Февральской революции. На экране периодически возникали картины фронта империалистической войны, лазареты, бытовые детали эпохи вроде плаката «Жертвуйте на табачок серому герою».

Однако драматургия картины несла в себе все свойства мещанской мелодрамы.

Маленький, но благородный человечек возвращал хамам-посетителям ресторана найденные в кабинете после попойки пятьсот рублей — и режиссер умилялся его честностью. Скороходов был прекрасным семьянином, обожал свою жену и красотку дочь, которая в хорошеньком гимназическом платье играла на скрипке. Бунт официанта, его революционное прозрение выражалось в том, что, не стерпев покушения на невинность дочери, Скороходов поднимал руку на богача-сладостюбца, хлестал его салфеткой по лицу и с помощью вовремя подоспевшего жениха Наташи выручал несчастную жертву.

Нельзя сослаться только на вкусы дореволюционного кинематографа, сказавшиеся на творчестве его мастеров. Из того же кинематографа пришли в советское кино Кулешов, Тиссэ, Завелев. Правда, они не занимали такого положения и не имели тех корней, что Протазанов, но первую школу прошли именно там. И как бы труден ни был путь Кулешова, чего-чего, но пережитков дореволюционной эстетики не найти в его фильмах (исключая игри-

вую «Веселую канарейку», где режиссер, по сути дела, от-казывался от себя).

Индивидуальный вкус Протазанова во многом формировал эстетику дореволюционного кино. Сами новые задачи, новая стилистика советского кинематографа не могли не изменить вкус режиссера. Однако «Человек из ресторана», возвращая Протазанова к сюжету, драме, стилистике дореволюционного кинематографа, вызвал явный рецидив старого вкуса (что еще не раз случится с режиссером). Но и в этом фильме существовали яркие актерские образы, созданные М. Чеховым (Скороходов), С. Кузнецовым (министр), М. Климовым (метрдолель) и другими. И здесь необходимо сказать о Протазанове-режиссере и его артистах.

Заслуги Протазанова в утверждении так называемого «актерского» кинематографа неоспоримы.

В дореволюционные годы он создал свою актерскую школу, наиболее ярким выразителем которой был И. Мозжухин — лучший артист русского кино.

В советские годы он был неутомимым собирателем артистических сил для киноискусства. Актера Протазанов любил, уважал, тонко чувствовал, безгранично верил ему. Поэтому-то все артисты, встречавшиеся с Протазановым, сохранили о нем добрую память.

Нужно помнить, что Протазанов работал в то время, когда для множества театральных деятелей кинематограф был синонимом халтуры. Сюда манили заработки и слава. Поветрие съемок распространилось настолько, что К. С. Станиславский вынужден был обратиться со специальным предостерегающим письмом к труппе Художественного театра. Протазанов же сумел внедрить в сознание творческой и прежде всего театральной интеллигенции мысль, что кино — это искусство, что на экране можно создать художественный образ. К кинематографу начали относиться с уважением, которое во многом было уважением и к самому Протазанову. Это он раньше других режиссеров добивался того, чтоб кино было на равных правах принято в семью высоких искусств.

Самые крупные актерские имена, самые обещающие и блистательно оправдавшие надежды молодые артисты привлечены были в кино Протазановым. Далеко не полный список уже дает представление о настоящем созвездии, сиявшем в фильмах Протазанова: М. М. Блюменталь-Тамарина, М. М. Климов, В. И. Качалов, И. М. Москвин, М. М. Тарханов, М. А. Чехов, Вс. Э. Мейерхольд, М. С. Нароков, И. В. Ильинский, В. П. Марецкая, М. И. Жаров. При этом никакого преклонения перед званиями и «чинами», такое же внимание и доверие к начи-

нающим, например к Аде Войчик, которая убедила его в том, что сыграет Марютку, хотя и не соответствовала героине «Сорок первого», задуманной режиссером. Протазанов выискивал актеров и тянул их в свои фильмы с удивительным умением. Просчеты были редки. Обычно Протазанов безошибочно угадывал актера. Еще он хорошо знал, что нравится зрителю, знал, что публика, естественно, любит артистов красивых, обаятельных или смешных. Протазанов умел и создавать своих «звезд». Такой «звездой» у него был А. Кторов, тогда актер театра бывш. Корша, игравший в фильмах режиссера героев-соблазнитель, героев-авантюристов, неотразимых покорителей женщин, завершая их Паратовым. «Звездой» у Протазанова была и О. Жизнева, воплотившая определенный тип женской красоты, некоей русской Эдны Первиенс, — она играла героинь чуть развратных, но привлекательных. Протазанов хорошо чувствовал обаяние молодости, свежести, естественности — недаром он нашел в 30-е годы Ни-ну Алисову, а в 20-е, к примеру, Анну Стэн, для которой в «Белом орле» была специально написана роль гувернантки (в афишах фильма так и говорилось: «Белый орел», с участием Анны Стэн, народных артистов В. Качалова и Вс. Мейерхольда).

Почти всегда, раз сыграв у Протазанова, артисты приглашались им снова в следующие фильмы. Он отлично срабатывался с людьми, и приглашение его воспринималось с гордостью, как большая честь.

Но в работе Протазанова с актером имелись и слабости. Он не заботился об ансамблевом исполнении ролей, и поэтому в игре актеров был разноречивой.

В «Аэлите», «Его призыве», «Человеке из ресторана» оно было совсем пестрым. В «Доне Диего и Пелагее» фигура М. М. Блюменталь-Тамариной высилась одиноко, остальные исполнители ей лишь подыгрывали. В «Процессе о трех миллионах» и «Празднике святого Йоргена» больше актерского единства — помогла четкость жанра этих сатирических комедий, хорошо прочувствованная Протазановым. Но в целом и эти картины считать картинами ансамбля нельзя. В лучших актерских образах картин Протазанова привлекают богатство характеристик, полнота и разносторонность в изображении человека. Такова Пелагея Демина. Таков и губернатор из «Белого орла» в исполнении В. И. Качалова — образ, не оцененный по заслугам из-за общей отрицательной оценки, какую получил фильм в 20-е годы.

Но рядом с Качаловым в «Белом орле» стоит Мейерхольд с его прекрасным, но уже не психологическим, как в роли губернатора, а резким и гротескным рисунком роли санов-

ника, и неудачно подобранный по типажному признаку И. Чувелев (исполнитель роли Парня в «Конце Санкт-Петербурга»), плохо сыгравший роль провокатора, и юная хорошенькая Анна Стэн.

Протазанов сделал очень много, чтобы внушить актеру уважение к кинематографу, а кинематографу — уважение к артисту. Он закрепил этот творческий союз. Но тем не менее современная кинематографическая актерская школа основана была не Протазановым, как это порой говорилось в трудах по истории кино (хотя и его вклад значителен), а формировалась в сложной борьбе, соединялась из нескольких русел. Разве не исключителен в этом смысле опыт В. Пудовкина, который, также отлично чувствуя артиста, также отводя ему важнейшее место в образной системе фильма, вместе с тем никогда не допускал актерского самовластия и концерта на экране, подчинял все образы фильма режиссерскому замыслу?

До Кулешова, Эйзенштейна, Вертова, Пудовкина, Довженко творчество Протазанова было высшей художественной вершиной отечественного кинематографа. «Отец Сергий» — лучший русский фильм, предел тогдашних эстетических возможностей экрана.

Мощный скачок в середине 20-х годов означал для кино переход в новое качество, и само место Протазанова в общей кинематографической панораме не могло остаться прежним.

В свое время профессор Н. М. Иезуитов, а вслед за ним профессор Н. А. Лебедев разделили режиссеров немого кино на «традиционалистов» и «новаторов». Такое деление при всей его прямолинейности безусловно имеет истоки в диспутах и спорах 20-х годов, в отношении «левых» художественных кругов к наследию прошлого. Однако лично Протазанова довольно трудно было бы считать «традиционалистом», то есть художником, упорно приверженным прошлому и принципиально отрицающим все новое. Никак нет! Протазанов всегда был необычайно чуток и благосклонен к разнообразным нововведениям и веяниям и внутри и вне кино. С. Гинзбург рассказывает, как в «Отце Сергии» (1917 год! Кулешов еще только пишет первые свои статьи) Протазанов, применяя все новейшие изобразительные средства кино — и неожиданные ракурсы и монтажные переходы, — пользовался, в частности, эффектами освещения и решением пространства, ранее найденными Бауэром. Но дело, конечно, не только в отдельных кинематографических приемах: режиссер не чурался более широких эстетических новшеств. Собственно говоря, таковыми и были для него декаданс «Сатаны ликующего», культ роковых страстей в «Малютке Элли» или «Нищей».

толстовство «Дела Софьи Перовской» и «Прокурора». В советское время, когда поднимается мощная волна творческих поисков, Протазанов с присущим ему чутьем и здесь старается не отстать от новаторов.

Еще раз вспомним редкую мобильность, благодаря которой режиссеру сразу удается найти новые литературные источники в духе времени: партийную публицистику для «Дона Диего и Пелагеи», молодую советскую прозу для «Сорок первого». Столь же непредвзято, делово и трезво отнесся Протазанов к кинематографическим открытиям 20-х годов.

Пока горячие и скандально нетерпимые пионеры революционного киноискусства осыпали проклятиями рутину, чьим символом и объявлялся Протазанов, сам-то он спокойно брал у них все, что считал полезным. Более того — испытывал на себе определенное их влияние.

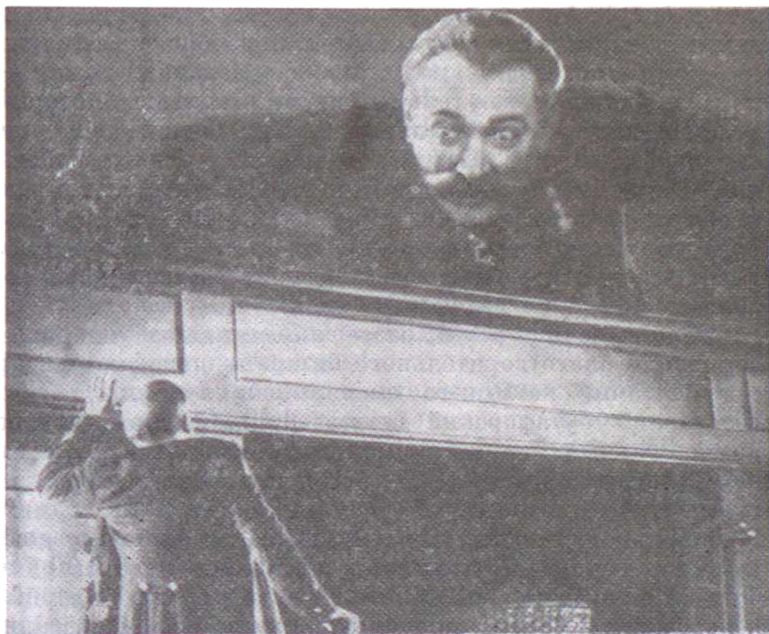
Оно сказалось особенно заметно на поздних работах Протазанова — на «Белом орле» и чеховском альманахе «Чины и люди».

Прежде всего — в фильмах появляется режиссерская концепция. Ее не было ни в «Аэлите», ни в «Его призыве», ни, строго говоря, в «Сорок первом» (если речь идет именно о режиссерской концепции, а не о воспроизведении авторского сюжета). В сатирических комедиях Протазанова идея, разумеется, существовала, но она была слишком локальна. «Белый орел» уже имеет весьма четкий собственный замысел, и отличный от писательского, и современный для той поры. В нем нетрудно найти влияние не только уже упомянутой «Матери», но и других классических фильмов 20-х годов. Протазанов тоже раскрывает закономерность революции и гибели старого строя, насквозь прогнившего, жестокого, несправедливого.

В «Чинах и людях» три чеховских рассказа — «Анна на шее», «Смерть чиновника», «Хамелеон» — экранизированы с определенным режиссерским отношением к материалу. Их объединяет мысль, выраженная в названии и в эпиграфе: «Россия — страна казенная», — и режиссер делает попытку заклеить бесчеловечье, лакейство, чиновничество сверху донизу старого общества. Протазанов вполне разумно решает свидетельствовать как очевидец. Он приносит на экран свое отличное знание буржуазной России начала века. Когда же наступает момент осмыслить материал, предложить выводы или показать нарастание массового протеста, режиссер берет готовые и уже знаменитые образы революционных эпопей.

Начало «Белого орла» с его косыми ракурсами, наплывами петербургских монументов и чуть иронической панорамой прямо на круп величавого бронзового коня выглядит

**«Чины и люди». В. Ершов
в роли генерала Бряжалова,
И. Москвин в роли чиновника
Червякова**



небольшой сюитой по мотивам «Конца Санкт-Петербурга» и «Октября». «Октябрь» с его интеллектуальными метафорами отпечатался в кадрах Зимнего дворца, например в длинном шествии по анфиладе залов сановника — Мейерхольда с губернаторским донесением о расстреле. Эта парافраза восхождения Керенского должна, очевидно, показать путь к славе и власти. Тлеющая в пепельнице с бронзовыми грифами папироса на крупном плане символизировала царизм на исходе. В сцене петиции, когда губернатор, махнув с балкона своим белым платком, дал сигнал стрелять, у фасада губернаторского дома коротким кадром несколько раз появляется белый скульптурный лев, почти как в «Броненосце «Потемкин». Монтажно объединены шеренга стреляющих солдат, заметавшаяся толпа на площади, лепной лев, губернаторский балкон. Черная женщина с убитым мальчиком на руках идет на аппарат, как по Одесской лестнице, и даже типажно она напоминает свой прообраз — трагическую мать Эйзенштейна. Ну а массовые кадры по композиции, по атмосфере, будто пропитанной заводской гарью, по стремительному движению сотен людей, бегущих по узким улицам, целиком напоминают «Стачку».

В «Чинах и людях» другая образность, несколько экспрессионистского толка. Часты одинокие фигуры персонажей на черном фоне. Начало «Анны на шее» — монтажная серия

таких фигур: Анна в подвенечном платье, хилые мальчишки-гимназисты, жалкий сутулый отец, поп, церковный служака с венцом, типажи из толпы на венчании. Потом — на голой стене резкая тень от фигуры отца Анны, который трясущимися руками наливает рюмку водки, и жалкие силуэты мальчишек, Пети и Андрюши, в ночных рубашках. Надпись: «Папочка, не надо...» И хотя в сцене бала режиссер разворачивает подробнейшую, со смаком и с большим размахом картину светского веселья, здесь уже иные приемы, иные образные средства, нежели в аналогичных сценах из старых фильмов.

Картонные солнца-рожи, развешанные над избушками, — декорации благотворительного базара — попадают в кадр фрагментами, какими-то змеящимися лучами. Торчит гигантский бутафорский петух. Лицо, фигура, группа komponуются с асимметрично расположенными, как бы неустойчивыми предметами обстановки — какими-то статуями и статуэтками, портретами в тяжелых рамах. Пропорции смещены, вещи иногда даже деформированы. Высится огромный блестящий пузатый самовар (прямо будто в фэксовской «Шинели»), и рядом суется черные человечки. «Смерть чиновника», выдержанная в реалистических и бытовых тонах, тоже имеет экспрессионистские кадры: захватив весь экран, фигура генерала грозно нависает над крошечным несчастным чиновником. А в «Белом орле» последний бал превращается в какую-то «пляску смерти». Уже убит губернатор, а рядом в зале празднуют орден Белого орла, и пары вертятся в ускоряющемся темпе, пока изображение не выходит из фокуса.

Однако было бы неверно предположить, что Протазанов хотя бы в чем-то поступил своими привычками, склонностями, опытом, выработанным в течение десятилетий. Неправильно считать Протазанова советских лет «традиционалистом». Вернее было бы назвать его «новатором», потому что новаторство означает открытие в искусстве, а Протазанов пользовался уже сделанными открытиями и готовыми художественными средствами. Его кинематограф высокого профессионализма перерабатывал новаторские свершения 20-х годов, вбирал их в себя, им не покорившись, но обогатившись и обновившись. Вот почему Протазанов все же выдержал столь трудное единоборство с талантами, приведенными в кино революцией. И его кинематограф, пусть и утратив свой былой эстетический приоритет, пережил период «бури и натиска» и продолжал жить, хотя каждый год на афишах появлялись новые имена молодых кинематографистов, а с ними — новые веяния, поиски, открытия.

Диспут о кино. Перелистайте страницы книг и брошюр, вышедших в начале 1928 года к Первому всесоюзному партийному совещанию по кинематографии, — А. Луначарского «Кино на Западе и у нас», И. Трайнина «Кино на культурном фронте», В. Киршона «На кинопосту», стенограмму диспута «Вокруг Совкино», сборник «Советское кино перед лицом общественности». Вы неизбежно проникнитесь атмосферой острых политических дискуссий и горячих художественных споров о целях и задачах советского киноискусства. Как свидетельствовал журнал «Революция и культура»: «Ни один из видов зрелищных искусств в СССР не подвергался столь широкой общественной оценке и критике, как кино»¹.

Причину этой глубокой заинтересованности общественности в делах кинематографа ясно и просто изложила в своем выступлении на партсовещании Н. К. Крупская: «Я думаю, что горячность, с которой обсуждается здесь кинодело, — это показатель возросшей требовательности, которая не случайна. Тут напирают массы...»².

«Даешь революционную фильму!»

«Даешь деревенскую фильму!»

«Даешь комсомольскую фильму!»

«Даешь бытовую фильму!»

«Даешь детскую фильму!»

В самой категоричности этих заголовков, которыми пестрели журнальные и газетные страницы, — признание за кино права говорить от имени масс и по самым насущным проблемам жизни. Никогда раньше требование к искусству «быть учебником жизни» не предъявлялось так непреложно, остро, едва ли не буквально, как в этот период кинематографу.

Рядом с высокими и жизнью оправданными требованиями делались попытки навязать киноискусству несвойственные ему задачи. Драматург и один из руководителей РАПП В. Киршон, часто выступавший по вопросам кино, категорически спрашивал: «Где, в какой фильме вопросы экономики всерьез трактуются?»³ В конце концов подобные требования привели на рубеже 20-х — 30-х годов к кратковременному засилью так называемых «агитпрофильмов». Образная сила киноискусства, приспособленная в этих фильмах для плоской иллюстрации экономических и производственных вопросов, полностью сходилась на нет. Хороший ответ тем, кто склонен был забыть, что кино — это искусство, однажды дал... тот

¹ «Революция и культура», 1928, № 3—4, стр. 45.

² Сб. «Пути кино», «Теа-кинопечать», 1929, стр. 128.

³ Сб. «Советское кино перед лицом общественности», «Теа-кинопечать», 1928, стр. 50.

же В. Киршон. «У нас есть филистеры, которые думают, что все наше искусство нужно свести к злободневным утилитарным задачам»¹, — сказал он в одном из своих выступлений.

Каково же было главное направление кинематографических поисков?

Большинство мастеров кино, говоря словами С. Эйзенштейна, «впервые увидели весь размах того, в чем мы участвовали...»² Экран распахнулся навстречу просторам России, преображенной в огне революционных боев. Люди увидели, как ураган революции, промчавшийся по всей стране, разогнал пелену тумана над мятежным броненосцем, как двинулся вслед за рабочей демонстрацией и красным знаменем в руках матери мощный ледоход, будто по течению народного гнева.

«В первые годы молодой советской государственности все мы особенно взволнованно жили ее широкими обобщающими идеями»³, — писал В. Пудовкин. «Обобщающие идеи» революции вызвали к жизни крупные кинематографические полотна. Их масштаб был под стать размаху воспроизводимых событий. Кинематограф стремительно раздвигал угол зрения художников на мир. Этот процесс был диалектически сложен и в чем-то противоречив. В. Пудовкин впоследствии сравнил его с подобным тому, что если «сжатый, нагретый газ через маленькое отверстие выпускается сразу в большое пространство, температура его падает»⁴. В. Пудовкин имел в виду свой фильм «Конец Санкт-Петербурга». Дорога героя, крестьянского парня, проложенная через всю Россию — от голодных деревень и рабочих окраин, через войну, революцию, к подъезду Зимнего, — порой терялась на просторах страны. Речь шла о «температуре» героя, о его судьбе, соотношенной с масштабами революционной эпохи. Это сравнение В. Пудовкина, которое несет на себе печать его личного опыта, по-своему раскрывает диалектику процесса в целом.

Новаторски открытая на экране революционная действительность ждала дальнейшего художественного освоения. Многообразная и сложная, она требовала самых различных методов и средств из имевшихся к тому времени в арсенале кинематографа.

Рассказать о новой действительности языком нового искусства — такова была цель, к которой стремились многие,

¹ Сб. «В. М. Киршон», М., «Искусство», 1962, стр. 28.

² Сб. «За большое киноискусство», М., Кинофотоиздат, 1935, стр. 27.

³ Сб. «Как я стал режиссером», М., Госкиноиздат, 1946, стр. 196.

⁴ Сб. «За большое киноискусство», стр. 105.

но достигли ее далеко не все. У одних в избытке хватало молодости, чувства современности и не было кинематографического опыта. Зато для других именно съемочная площадка представлялась единственно знакомым и обжитым местом. У одних интерес к психологической и бытовой окраске действия проистекал из глубокого интереса к новой действительности. Другие видели здесь хорошо знакомые им каноны дореволюционного кино. Но главное заключалось в том, что водораздел между «одними» и «другими» зачастую проходил в сознании одного художника, рождая творческие противоречия, борьбу художественных манер в пределах одного фильма или в творчестве одного мастера.

Пришедшие из Красной Армии молодые мастера выдерживали ассистентский стаж у «мэтров», имевших за плечами десятки «салонных драм», поставленных на кинофабриках Ханжонкова и Ермольева. На экранах кинотеатров, рабочих клубов, сельских передвижек возникали тесные квартиры Третьей Мещанской и домов на Трубной, цеха кружевной фабрики «Ливерс» и стекольных заводов в Гусь-Хрустальном, рязанские деревни и станции тихого Дона, ледяной дом императрицы Анны Иоанновны и пушкинское Тригорское, спальня жены банкира и выжженная солнцем мексиканская пустыня.

Еще в большей степени, чем выбранным материалом жизни, фильмы отличались друг от друга выбранными ракурсами художественных взглядов.

События гражданской войны в «Сорок первом» были ограничены островом и судьбами двух. В «Спящей красавице» действие замыкалось в стенах оперного театра, но герои терялись в экранной толпе. Фильм «Москва в Октябре» и посвященная революционным дням в Петрограде картина «Два броневика» отличались не столько местом действия, сколько методом действия: первый фильм ставился как событийный, инсценированный под хронику, авторы второго пытались словно совместить свой взгляд со взглядом героя, смотревшего в мир через узкие щели броневика.

Проблемам новой морали и нового быта были посвящены «Парижский сапожник» и «Кружева». Однако если авторов первого фильма увлекла шероховатая фактура рабочего быта и острота публицистического выступления с экрана, то постановщик второго искал для рассказа о буднях живописную форму и видел поэтическую сторону зловещего материала жизни. Современность по-разному представляла в «Третьей Мещанской», где экран густо заселяли люди и вещи, и в «Вашей знакомой», где художники стремились к «геометрии быта».

Вместе с тем нередко случалось, что разные по материалу фильмы неожиданно оказывались близкими. Долго не сходящая с экранов картина о русской деревне «Бабы рязанские» и ныне забытый фильм о Сванетии «Дина Дзадзу» были похожи друг на друга, как разновидности «этнографического» кинематографа. Пугачевское восстание из «Капитанской дочки» по Пушкину оказалось перенесенным и в фильм «Господа Скотинины», поставленный по пьесе Фонвизина «Недоросль».

Но даже этот случай вольного переложения на экран «Недоросля» по своему социальному и художественному значению был во много раз оправданнее, чем внезапное сходство, которое обнаружилось между фильмами «Медвежья свадьба» по Просперу Мериме и «Хромой барин» по Алексею Толстому в рассчитанной на обывательские вкусы режиссерской трактовке.

Эти бросающиеся в глаза различия и сходство фильмов явились поверхностным отражением глубинных процессов, которые происходили в недрах кинематографа.

Человек — в фокусе творчества. А. М. Роом. Открытие кинематографа продолжалось. Подчиняясь закономерностям поиска, молодые мастера спешили утвердить свое творческое видение и обнародовать свою позицию в искусстве. Одной из самых характерных в этом отношении фигур был режиссер Абрам Роом. Выбор жизненного материала и режиссерская трактовка его фильмов зачастую носили открыто полемический характер. А. Роом не боялся крайних, рискованных решений. Больше того — он искал их, порой специально заострял поднятые им проблемы морали и быта, вызывая тем самым испуг и раздражение у любителей золотой середины. Его путь от эксцентрической агиткомедии «Гонка за самогонкой» до лучшей экранизации советского немого кино «Привидение, которое не возвращается», раскрывает эволюцию своеобразного, ищущего художника.

До кинематографа А. Роом был студентом Психоневрологического института, врачом, бойцом Красной Армии, постановщиком «Моцарта и Сальери» в Саратовском театре и «Озера Люль» А. Файко в Москве, ассистентом режиссеров Б. Михина и Ч. Сабинского на 3-й кинофабрике Госкино. Свою первую агиткомедию он сделал по сценарию и с участием П. Репнина, опытного комедийного актера, игравшего в фильме роль подмастерья, который-то и обнаружил притон самогонщиков. Все, что происходит в комедии, — это только сон героя. К такому приему постановщики картины обратились для оправдания самых невероятных трюков и приключений, но это не спасло короткометраж-



А. Роом

ку. Озорные упражнения с киноаппаратом увлекали начинающего режиссера, опьяненного возможностями кинематографа.

К четырем частям «Гонки за самогонкой» нужно прибавить еще две части комедии «Что говорит «Мос», сей отгадайте вопрос». Поставленная по заказу Мосрекламы, она рекламировала... режиссерскую фантазию А. Роома.

В 1926 году на экраны выходит его первый большой фильм «Бухта смерти», созданный по мотивам рассказа А. С. Новикова-Прибоя «В бухте Отрада».

Основной замысел — переход на сторону революции человека, ранее от нее далекого, — был чрезвычайно типичен для искусства 20-х годов. В кино этот мотив восходил еще к первым агитфильмам («Глаза открылись»), он получил свое классическое воплощение в картине «Мать», в украинских фильмах «Два дня» и «Ночной извозчик».

Герой «Бухты смерти», судовой механик Иван Раздольный, открывал кингстоны на корабле, захваченном белыми. Корабль приближался к маяку, где засели партизаны и среди них — сын Раздольного. Исполнитель роли Ивана Раздольного В. Ярославцев играл намного слабее

«Бухта смерти». А. Мацкевич
в роли Николая Раздольного



И. Замычковского и А. Бучмы в сходных ролях и коллизиях в фильмах «Два дня» и «Ночной извозчик». Актерски яркими получились фигуры второго плана. «Матрос в фуфайке» был сыгран Николаем Охлопковым с острым чувством ритма и пластически выразительно. Его долговязая расслабленная фигура внезапно, как пружина, разворачивалась в гибких, сильных движениях. Л. Юренев (кочегар Маслобоев) остро сыграл доносчика и шпиона — с мягкой звериной повадкой жирного тела и разодранным в страшной улыбке щербатым ртом.

А. Роом декларировал в статье «Мои киноубеждения»: «Преимущественное значение в картине принадлежит живому человеку. Настоящее кино там, где оно эмоционально насыщено...»¹.

Режиссерское искусство А. Роома обнаружилось в деталях и частностях, которые говорили о творческих возможностях постановщика. Заявление А. Роома о «живом человеке» не осталось только декларацией. В «Бухте смерти» появились непривычно длинные актерские сцены, снятые на едином дыхании. В то время как «резаный» монтаж считался первым новаторским признаком, А. Роом снимал куски длиной до 80 м, не боясь обвинений в «театральщине».

Не побоялся он и обвинений в натурализме, когда счел нужным показать со всей достоверностью расправу белогвардейцев над арестованными в трюме корабля.

Еще до выхода картины фотография с трупиком ребенка в ведре обошла страницы газет и журналов, сопровождаемая подписью: «На съемках «Бухты смерти». И с той поры тема «роомовского натурализма» стала обязательной в разговоре о художнике. Правда, В. Шкловский называл это несколько по-другому (и, может быть, более точно) — «роомовский деэстетизм».

Благодаря фабуле, напряженной и действенной, «Бухта смерти» пользовалась успехом у зрителей, заслужила похвалы критики, отмечавшей, что метод режиссера — это «обнажение киноправды».

Но следующую работу А. Роома трудно было бы характеризовать с помощью крылатого вертовского термина. Вместе с тремя режиссерами (Л. Шеффер, А. Перегуда, Лео Мур) А. Роом поставил фильм «Красная Пресня» по сценарию Н. Агаджановой к 20-летию революции 1905 года. Поспешно снятая картина явилась поверхностной инсценировкой ряда событий вооруженного восстания в Москве. Она была похожа на другие фильмы типа «Палачи», «Машинист Ухтомский», «Мабул», которые



«Бухта смерти». Н. Охлопков
в роли матроса

не только опоздали к юбилею, но и безнадежно отстали от «Броненосца «Потемкин» своим устаревшим методом киноиллюстраций.

В конце сентября того же 1926 года выходит еще один фильм А. Роома — «Предатель». Казалось, многое связывает эту картину с «Бухтой смерти»: снова обращение к литературе — рассказу Л. Никулина «Матросская тишина»; сходный материал — революционное движение среди моряков; жанр — драма с приключенческой фабулой; актеры — те же Н. Охлопков и Л. Юренев в небольших, но важных ролях. Однако все эти признаки родства оказались чисто внешними.

Провокатор, некогда предавший революционеров, действовал на протяжении всей картины неузнаваемым и лишь к концу открывал зрителям свое подлинное лицо. Нередко подобный персонаж появлялся на экране и в других советских фильмах, но особенно часто — в зарубежных кинобоевиках. Соблазнившись выигрышной интригой, авторы фильмов часто искусственно подчиняли ей революционный материал.

Интерес к частностям и аттракционам появился у А. Роома уже в «Бухте смерти». Добрая треть «Предателя» проходила в «веселом доме мадам Гюйо», а самым ярким эпизодом картины оказался «сумасшедший трактир» с вертящимся полом. Частности были отделаны мастерски, и фигура тапера в публичном доме (Н. Рогожин) с угловатыми жестами и механическими движениями запомнилась надолго. А рядом обыгрывался гигантский полупрозрачный веер, заменявший ширму...

После выхода «Предателя» от него стали отрешиваться даже авторы сценария Л. Никулин и В. Шкловский. Впрочем, критика хвалила художника фильма С. Юткевича, «смело разломавшего натуралистическую безразличную декорацию»¹. Неудача «Предателя» не помешала совместной работе режиссера А. Роома, сценариста В. Шкловского и художника С. Юткевича над новой картиной. Она вышла в марте 1927 года под названием «Третья Мещанская».

... Мчится поезд, мелькают поля, перелески, станции, дачные поселки — на горизонте вырастает панорама огромного города — пустынные улицы ночной Москвы — слепо блестят под луной окна дома — в комнате на постели двое... Эта серия кадров открывает не только фильм, но и замысел авторов: с просторов жизни аппарат будто с хода врывается в быт. Зачин откровенно полемичен, проблема подчеркнута, вопрос поставлен.

¹ «Вечерняя Москва», 1926, 21 сентября.

В. Шкловский и А. Роом решили перенести на экран один из тех пунктов «повестки дня», который неизменно ставился и обсуждался в рабочих клубах, на комсомольских собраниях, на газетных страницах, в выступлениях поэтов.

Этому «пункту» посвящен цикл стихотворений В. Маяковского «В повестку дня», «Любовь», «Стабилизация быта», «Вместо оды», «Маруся отравилась» и другие. Маяковский силой поэтического слова разгонял «туман мешанья» и обращался с призывом к «зодчим новых отношений и новых любовей».

Советское кино не стояло в стороне от жгучих, порой болезненно острых проблем морали, быта, семьи. Однако чаще всего обращение к ним сопровождалось попытками дать готовые ясные рецепты, пригодные для всех случаев жизни.

Они преподносились согласно формулам: «как надо» или «как не надо». Например, фильм «Чужие» (сценаристы В. Трахтенберг и А. Разумный, режиссер Б. Светозаров, 1926) рассказывал о бывшем красноармейце (эту роль

«Третья Мещанская». Кадр из фильма



исполнял Л. Утесов), который в припадке ревности убивал свою жену.

Эта драматическая история, разыгранная на фоне нэпманского быта, преследовала цели «экранизации 142 статьи Уголовного кодекса». Авторы, руководствуясь самыми добрыми намерениями, хотели предостеречь зрителя, нарисовать его будущее, в случае если бы он оказался в положении, сходном с героем фильма.

В других картинах подобный «инструктивно-художественный» метод применялся в иных формах, может быть, менее откровенных. Но умозрительность, попытка выстроить сюжет и судьбы героев в целях наглядной иллюстрации были свойственны, как правило, очень многим фильмам. Надо сказать, что и зритель тоже искал прямых и готовых ответов на волновавшие его вопросы новой морали и нового быта.

Самим названием фильма — «Ваша знакомая» — сценарист А. Курс и режиссер Л. Кулешов подчеркнули, что героиня фильма находится в гуще зрителей, что рассказ пойдет об их знакомой, о них самих.

Фильм имел и свой лозунг: авторы призывали к «социально-бытовой гигиене».

Они рассказывали о молодой женщине-репортере, которая, увлекшись ответственным работником, забывала о прямых обязанностях журналистки, потом убеждалась в ничтожестве своего избранника, была близка к мысли о самоубийстве, но находила поддержку и любовь со стороны



«Третья Мецаиокая». Н. Батанов в роли мужа, В. Фогель в роли его друга

ранее незамечаемого ею скромного сослуживца — просто-го работника редакции.

Нравоучительную подоплеку «Вашей знакомой» не могли скрыть ни изобретательная режиссура Льва Кулешова, ни по-своему интересный, эксцентрический рисунок роли журналистки, которую играла А. Хохлова, ни оформление художника А. Родченко, строившего декорации, исходя из «обобщенной, логической простоты и утилитарности, повседневности»¹.

Противоречие между сюжетом и попытками придать ему дидактический смысл не могло не нарушить образную ткань фильма, хотя намерения авторов были в высшей степени серьезны. Достаточно привести заявление Л. Кулешова: «В настоящее время мы сочли возможным перейти к самой ответственной и важной работе, к постановке современной советской, бытовой вещи»². В этих условиях усилившегося интереса к новому быту замысел авторов «Третьей Мещанской» не мог не выглядеть неожиданным: «...основная задача была не разрешать, а лишь заострить, не инструктировать, а лишь обнажить и поставить эту тему на обсуждение зрителя...»³. Не точка, а знак вопроса стоял в конце фильма; тот самый знаменитый знак вопроса, который воочию появился на экране в финале такого дискуссионного фильма, как «Парижский сапожник» (1928).

Между тем многие критики и зрители, привыкшие видеть в картинах только лишь разыгранные актерами инструкции «по быту и семье», усмотрели в «Третьей Мещанской» возмутительную инструкцию «половой распущенности», проповедь «любви втроем», не заметив приема иронической дискредитации всего того быта и уклада жизни, который царил в этом полуподвале на 3-ей Мещанской»⁴.

Как камень, брошенный в воду (есть такой аллегорический кадр в фильме), нарушает устоявшийся быт семьи Баталовых приезд Владимира Фогеля, друга Николая еще по гражданской войне. Отношения между тремя обитателями комнаты вскоре запутываются. В отсутствие мужа Людмила сближается с Фогелем. Укрывавшиеся одной шинелью, прошедшие суровые испытания боев, друзья не выдерживают испытания бытом. Горькая ирония слов женщины «аборт вскладчину...» сменяется репликой-надписью Баталова: «Кажется, мы с тобой подлецы».

¹ Архив Госфильмофонда, ед. хр. 199.

² «Советское кино», 1927, № 2, стр. 6.

³ Там же, стр. 9.

⁴ Там же.

Отъезд Людмилы — кадры дороги, мчащегося поезда — завершают фильм, напоминая о его начале.

Надо прямо сказать, В. Шкловский и А. Роом избрали опасный метод полемики и борьбы за новый быт. Они сгустили до предела краски и использовали в качестве аргумента исключительную ситуацию, особо рискованно выглядевшую на экране. Едва ли не впервые открытая с такой откровенностью интимная сторона жизни допускала не только наблюдение и исследование, но и обывательское подглядывание и радостное хихиканье при виде, скажем, гадания на картах, где «валет кроет даму» (есть и такой кадр в фильме).

Но при более внимательном и серьезном взгляде обнаруживалось, что для постановщика доводом в полемике служили не только ситуации или сопровождавшие ее подробности.

Характеры людей, раскрытые превосходными актерами Н. Баталовым, В. Фогелем, Л. Семеновой с редкой для тех времен обстоятельностью и конкретностью, также принимали участие в споре на экране.

Прав был В. Шкловский, сказав про них: «Это трое хороших людей...»¹

На Третьей Мещанской жили не злодеи, а жертвы. История «любви втроем» превращалась в драму человеческих отношений, вызвавших к чувству и сознанию зрителей. Именно зрителей, а не обывателей!

В предложенных сценарием обстоятельствах А. Роому было работать и легко и трудно.

Легко — потому что материал вещи, по словам режиссера, оказался «сконденсирован и запакован в небольшой отрезок времени, одну комнату и московскую натуру»². Возник своеобразный «микромир», в котором детали невольно укрупнились и превосходно читались с экрана: портрет Буденного на стене, «душ», устроенный из самовара, лукошко мокрых ягод, наушники радио, позволявшие не слышать, ширма, позволявшая не видеть, и дверная занавеска — она распаивалась в начале и задерживалась как занавес в конце фильма. Подтверждалась фраза А. Роома: «В кино, на экране вещь вырастает до исполинских размеров...»³

Трудно — потому что режиссер, кровно убежденный в важности и актуальности своей темы, тем не менее страдал от замкнутости этого «микромира» фильма.

¹ В. Шкловский, А. Роом, М., «Тea-кинопечать», 1929, стр. 10.

² Газ. «Кино», 1926, 14 сентября.

³ «Советский экран», 1926, № 8, стр. 5.

Здесь вступала в силу та самая эстетическая дилемма, сказавшаяся то самое коренное «противостояние» искусства 20-х годов, о которых уже говорилось на предыдущих страницах: поэтическое обобщение или анализ повседневности, история или быт. Человек с большой буквы или конкретный, реальный Иван Иванович или Марья Петровна. Между этими двумя магнитными полюсами задач и исканий молодого революционного искусства располагались фильмы Роома, тяготевшие то к одному, то к другому, порой достигая трудного равновесия, порой же оставаясь в сфере действия только какого-либо одного начала.

Пытаясь преодолеть замкнутость, режиссер вводит в фильм «симфонию Москвы» — сменяющиеся наплывами и двойными экспозициями картины жизни большого города. Режиссер и оператор Г. Гибер отправляются на поиски высоких «точек зрения»: так появляются кадры Москвы, снятой с крыши Большого театра и с самолета (во время воздушной прогулки Фогеля и Людмилы). Вместе с обрамляющими кадрами дорог эти сцены должны были расширить пространство фильма, открыть доступ воздуху.

Действие следующей своей картины, «Ухабы» (1928), В. Шкловский и А. Роом перенесли в производственную обстановку, на стекольный завод в городе Гусь-Хрустальном.

Но шум, поднятый «Третьей Мещанской», еще долго не утихал в печати. Лишь отдельные критики пытались огрadyть фильм от часто несправедливых нападков. В статье «Заметки о советской бытовой картине» В. Перцов точно определил и высмеял характер претензий, которые предъявлялись не одному А. Роому и не только в 20-е годы: «Если «Третья Мещанская» представляет собой несомненную удачу советского кино, то к режиссеру приступают с вопросами: «разве в такой квартире проживает большая часть рабочего класса СССР», где это видано, чтобы рабочий класс пил чай из подстаканника, возможно ли, чтобы муж-пролетарий, узнав об измене своей жены, так-таки без боя оставил жену и жилплощадь...»¹.

Подобные упреки, которые приносили немалый вред, не прошли бесследно и для А. Роома. Фильм «Ухабы» оказался гораздо более утилитарным и менее интересным художественно. Его сюжет был заимствован из рассказа рабкора А. Дмитриева: молодая семья распадалась после рождения ребенка, а затем вновь возрождалась, причем в основном этому способствовал самодеятельный спектакль, в ходе которого жена, играя роль покинутой женщины, вызвала у мужа раскаяние.

¹ «Советское кино», 1927, № 2, стр. 4.

Надпись: «Долой ухабы на пути нового быта» — заключала в себе готовый публицистический вывод. Сравнение бытовых вопросов с «хрупким стеклом» и заключительная надпись: «Так делают стекло» — выдавали наивный аллегоризм фильма в целом. Производственная обстановка стекольного завода, по сути дела, так же мало влияла на характеры героев, как съемки с самолета в «Третьей Мещанской».

Картины социалистической стройки вообще зачастую выглядели в фильмах наподобие бутафорского театрального задника.

В 1927 году на Ленинградской кинофабрике режиссер С. Тимошенко ставит два фильма: «Ордер на жизнь» и «Турбина № 3». Первый из них критика хвалила за достоверный показ огромного механизированного элеватора, хотя смысл фильма заключался в ином: его герои боролись с частником-хлеботорговцем. Во втором фильме превосходно снятые натурные кадры Волховстроя подавляли фигуры людей, казавшихся маленькими на их фоне, как и сама любовная драма между инженером и работницей. «Просмотрев эту картину, поневоле станешь на точку зрения Вертова»¹, — отмечал один из рецензентов «Турбины № 3» (речь шла, естественно, о вертовском отрицании игрового кино и, в частности, любовной интриги).

Явный разрыв между производственной натурой и игровым сюжетом в подобных фильмах был еще одним частным свидетельством общих процессов и общих трудностей. Кино пока не умело совместить ощущение масштабов строящейся действительности и индивидуальную драму, анализ и обобщение, личное и социальное. Не умело — но стремилось, искало единства и равновесия, типичности в индивидуальных драмах, а в фонах, панорамах — одушевленности.

В первых бытовых и психологических фильмах на современную тему наметилась опасность самодовлеющих «производственных» сюжетов.

Тогда, в 20-е годы, кинематографическую общественность прежде всего смущала камерность. Масштаб социалистического строительства выглядел несоизмеримо крупнее замыслов и экранных сюжетов. С. Эйзенштейн в статье «За «рабочий боевик» призвал кинематографистов воспользоваться материалом современности, чтобы достичь максимальных кинообобщений: «Эпопею коллектива мы знали («Броненосец «Потемкин».—М. З.) Первую эпопею из психологически индивидуальной темы прошлого создал

¹ «Революция и культура», 1928, № 3—4, стр. 56.

Пудовкин («Конец Санкт-Петербурга». — М. 3.) Слово за созданием бытовой эпопеи сего дня»¹.

Надо сказать, что с не меньшими сомнениями, поисками, сложностями овладевала современностью и литература. «Теперь нужно дать большое полотно, нужно жизнь рабочих связать со всем теперешним строительством. Такое произведение должно говорить не только о жизни рабочих, но связать эту жизнь со всеми жгучими вопросами нашего времени, а это страшно трудно. Это неизмеримо труднее, чем было дать «Железный поток»², — писал А. Серафимович.

В конце немого периода А. Роом предпринимает отчаянную попытку одним прыжком ликвидировать разрыв между производством и искусством. За двенадцать дней он ставит киноочерк «Манометр I» (1930) — «производственный памфлет на документальном материале» — о прорыве на московском заводе «Манометр». Фильм в качестве «живой стенгазеты» должен был помочь коллективу выправить положение. Но как ни торопился режиссер, жизнь опередила его замысел. Ко времени завершения фильма рабочие преодолели отставание, и, когда очерк вышел на экран, завод вышел в передовые! Однако А. Роом не складывает оружие. Он спешно готовит «Манометр II» — новый киноочерк, уже о ликвидации прорыва. Действие фильма было заключено в сюжетное обрамление: на заседании литкружка рабочие обсуждают план картины о «Манометре». Но этот искусственный ход противоречил документальной природе очерка.

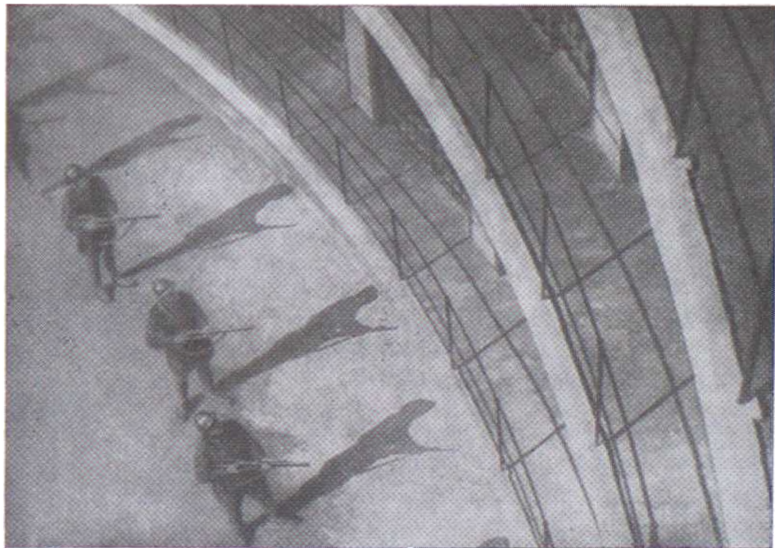
Попытка А. Роома угнаться за жизнью с помощью хроникально-игрового очерка, чрезвычайно характерная для общей тенденции, не привела к успеху. Злободневность отснятого материала достигалась ценой отказа от художественных обобщений.

Успех пришел к режиссеру несколько раньше — когда был поставлен фильм «Привидение, которое не возвращается» по сценарию В. Туркина и новелле Анри Барбюса. Действие новеллы, как и действие фильма, происходит в одной из стран далекой Америки. Интернациональная тема вошла в круг творческих интересов режиссера. Здесь оказались необходимыми и его увлеченность острыми драматическими столкновениями, и его стремление к интенсивности психологического рисунка, и контрастная резкость излюбленных им бытовых красок, и жесткость его режиссерской манеры. Тема классовых

¹ Архив Госфильмофонда, ед. хр. 2256.

² А. Серафимович, Собрание сочинений в 7-ми томах, т. 7, М., Гослитиздат, 1960, стр. 273—274.

«Привидение, которое не возвращается». Кадр из фильма



битв была очерчена на экране поединком двух людей, не потеряв при этом социальной широты и выиграв в психологической глубине.

«Северные американские штаты преисполнены заботы о Мексике. Они по-отечески опекают ее, и это вполне понятно: Мексика — чудесная страна, там нефть так и бьет из-под земли... По этой-то причине американцы из северных штатов изо всех сил стараются изгнать с прекрасной мексиканской земли дух своеволия, а главное — революционный дух»...¹ — пишет А. Барбюс во вступлении. Сама же новелла рассказывает о пожизненно заключенном революционере Хозе Реале, который получает, согласно «гуманному» закону, так называемый «день свободы». По пути домой он встречает друзей, на радостях они угощают его вином. Истощенный в тюрьме организм не выдерживает даже небольшой дозы спиртного. Мучительно борясь с опьянением, Хозе снова возвращается в тюрьму, так и не побывав дома.

Сценарист В. Туркин создал, по существу, иное произведение. Он развернул публицистическое начало новеллы А. Барбюса в яркий драматический сюжет: Хозе Реаль, преследуемый по пятам полицейским агентом, использует свой «день свободы» для того, чтобы возглавить стачку рабочих-нефтяников и остаться на свободе. А. Роом, актеры Б. Фердинандов (Реаль), М. Штраух (агент), оператор

¹ А н р и Б а р б ю с, Избранные произведения, М., Гослитиздат, 1952, стр. 390.



«Привидение, которое не возвращается». М. Штраух в роли омычника

Д. Фельдман и художник В. Аден нашли великолепное пластическое решение: фильм в целом и отдельные его кадры заключены в жесткую геометрическую схему. Полосы ослепительного света и глубокие тени подчеркивают ритм этажей тюрьмы, прутья решеток повторяют полосатый узор одежды заключенных, сетка трещин покрывает выжженную солнцем землю. Природа подчинена художественному замыслу. На фоне линейных композиций необычайно выглядят лица и глаза людей. Кадры становятся чем-то похожими на мексиканские гравюры, где в квадраты решеток заключены круг солнца и овал лица.

Одна фраза А. Барбюса подсказала сценаристу и режиссеру особый художественный прием, который предвосхищали некоторые поиски кинематографистов в будущем: «И то, что он не успел сделать в течение дня, свершилось теперь в счастливом полусне...»¹. Так возникла в фильме реальность мыслей, видений и снов Хозе Реаля. Зная, что агент готовится убить его, Хозе мысленно обращается к своей жене Клеманс (О. Жизнева), к отцу и товарищам. Они приходят в камеру, и Хозе общается с ними, как с живыми.

Измученный жарой и усталостью, Хозе валится без сил на песок. Из забытья его выводит ласковое прикосновение руки — это Клеманс поспешила ему навстречу! Он откры-

¹ А н р и Б а р б ю с, Избранные произведения, стр. 397.

вают глаза, и сон сменяется явью: над ним склонился полицейский агент. Реальность мыслей и снов героя открыла источники для новых психологических решений. Поединок двоих уходил в недра сознания и вновь возвращался к реальности.

Этим действием в двух планах мастерски владел М. Штраух. Его агент, с виду вполне добродушный обыватель и буржуа, в минуты опасности мгновенно превращался в полицейскую ищейку (здесь можно заметить прием характеристики агента, найденный Штраухом в «Стачке» Эйзенштейна). В фильме А. Роома бульдожий затылок агента, целящегося в Хозе, совмещался с «затылком» его пистолета-«бульдога». Рождался отчетливый образ тупой, неумолимой, опасной силы. Окрыленная взмахом рук, фигура Хозе на вершине причудливого холма, похожего на собачью голову, вызывала почти осязаемое представление о свободе, преследуемой по пятам. Уже эти два кадра, характерные для фильма, делают понятным восторженный отзыв, который дал Анри Барбюс работе авторов «Привидения».

«Привидение, которое не возвращается». Кадр из фильма



Путь А. Роома «по восходящей» типичен для многих мастеров того времени. Режиссер в каждом новом фильме ставит перед собой все более сложные творческие задачи. Идет процесс быстрого накопления опыта и мастерства. То, что поначалу проявлялось в частностях и фрагментах, позднее дает стройные и целостные очертания в «Привидении». Социальный мотив этого фильма широк и значителен.

Одна из сцен фильма, где тюремщики бьющей из планов водой усмиряют взбунтовавшихся заключенных, похожа на киноцитату из «Стачки». Но не только эта конкретная сцена — весь пафос фильма по-своему родствен широким обобщениям «поэтического» кинематографа, революционной эпоhee. В «Привидении, которое не возвращается» достигнут тот искомый синтез психологического и социального, бытового и поднятого над бытом, к которому упорно стремился А. Роом и другие режиссеры, его сверстники.

Союз публицистики и психологизма. Ф. М. Эрмлер. Творчество режиссера Фридриха Эрмлера доказывает, что интерес к человеческой психологии и бытовой окраске действия открывал перед художником социальную широту жизни. Недаром в последнем немом фильме Ф. Эрмлера — в «Обломке империи» — мы найдем многое от классических кинематографических полотен С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, А. Довженко.

Еще до революции, подростком, Эрмлер мечтал, чтобы стать киноактером. Однако только после революции ему удалось приобщиться к кино. В 1923 году недавний замначальника особого отдела армии коммунист Фридрих Эрмлер, одетый в кожанку, с маузером на боку, переступает порог Ленинградского института экранного искусства. Два года занятий и первые актерские выступления разочаровали Ф. Эрмлера. Расставшись с мечтой об актерском творчестве, он поступает на киностудию в качестве секретаря научно-художественного совета. Его главный интерес сосредоточен в КЭМ — «Киноэкспериментальной мастерской», которую он организовал и возглавил по примеру ФЭКС.

Однако цели и задачи КЭМ значительно отличались от тех, которые утверждал ФЭКС. В первом параграфе написанного Ф. Эрмлером «Положения» говорилось: «Киноэкспериментальная мастерская (КЭМ) ставит своей целью выявление современности в искусстве кино путем обработки актерского материала на основах универсального синтеза продукции режиссера, актера и художника при наличии специализации в одной из этих областей.



Ф. Эрмлер

Для достижения означенной цели КЭМ основывает свою работу на конструктивизме, понимая его как экономию изобразительных средств.

Исходя из поставленной цели, КЭМ ставит своей задачей развитие в индивидууме качеств изобразителя и мастера для создания подлинного классового пролетарского киноискусства, утверждая, что искусство внеклассовым быть не может»¹.

В чем-то соглашаясь с фэксами, в чем-то споря с ними и по-хорошему завидуя солидной художественной эрудиции Г. Козинцева и Л. Трауберга, молодой руководитель КЭМ решает учиться и работать одновременно. Он уговаривает Горздравотдел передать мастерской заказ на изготовление культурфильма «Скарлатина» (1924). Получив в руки пленку и аппарат, Фридрих Эрмлер немедленно начинает снимать и сразу же далеко выходит за скромные рамки, определенные Горздравотделом. Хотя в ряде кадров фильма демонстрировались больницы и режиссера консультировали профессора медицины, он уделяет основное внимание эпизодам, поставленным в духе ранних фэксов: «В одном из них — воскресшая балерина во время похоронной процессии вылезает из гроба двойным сальто-мортале. В другом — заколдованный монах рождает ребенка»².

Дальнейшие работы Ф. Эрмлера показали, что «Скарлатина» прошла для него бесследно и не заразила болезнью «чистого формотворчества».

Следующий его фильм, «Дети бури» (1927), созданный вместе с другим начинающим режиссером, Э. Иогансоном, был подражанием «Красным дьяволятам». Успех «комсомольского детектива», как называли «Детей бури» в печати, позволил Ф. Эрмлеру и Э. Иогансону перейти к новому фильму, поставленному по сценарию М. Борисоглебского и Б. Леонидова, «Катюша — бумажный ранет» (1926). Дно большого города, уголовный сюжет, персонажи: уличные торговки, опустившийся интеллигент и профессиональный вор, вынесенное в титры определение жанра («мелодрама») — таковы самые внешние признаки этой картины.

Первые кадры — ночные улицы, изломанные тени прохожих, пятна света, огромные буквы афиш, запрокинутые в резких ракурсах лестницы — рисуют город в стиле немецких экспрессионистических фильмов. Снимавший картину оператор А. Москвин (вместе с Е. Михайловым) и художник Е. Еней входили в группу фэксов (они только

¹ ГАОР ЛО, ф. 4309, оп. 2, д. 94, л. 217.

² Сб. «Как я стал режиссером», стр. 305.



«Катя — бумажный раяет».
В. Бужинская в роли Катюхи,
Ф. Никитин в роли Вадьки

что закончили работу над романтической мелодрамой «Чертово колесо»).

Еще несколько кадров, и на экране появляется лицо Катюхи, неулыбчивое, в платке, по-старушечьи надвинутом на лоб, с тоской в глазах. Это лицо человека, познавшего горечь жизненных невзгод, но не потерявшего мужества. Артистка В. Бужинская несколько напряженно, с видимым усилием сохраняет это выражение от сцены к сцене, из кадра в кадр, чтобы к концу фильма обретенные радость материнства и любовь вдруг преобразили его счастливой и чуть стыдливой улыбкой.

Цитатность первых кадров не органична для фильма. Близкая по материалу к «Чертову колесу», «Катка — бумажный ранет» отличается своей внутренней темой: **в о з р о ж д е н и е м ч е л о в е ч н о с т и**. Тогда это была новая, зазвучавшая впервые столь настойчиво тема, которую Фридрих Эрмлер пронесет через все свои немые фильмы.

Уличная торговка яблоками по прозвищу Катка — бумажный ранет, забеременевшая от вора Семки Жгута и брошенная им, находит в себе силы, чтобы перенести обиду и полюбить еще более обиженного жизнью бывшего интеллигента Вадьку Завражина. Мелодраматизм этой сюжетной ситуации преодолевался режиссерским и актерским решением. В. Бужинская последовательно, хотя и несколько прямолинейно, рисует возрождение своей героини. Актер Федор Никитин в роли Вадьки, имея большой сценический опыт (этот выдающийся актер немного кино пришел из Второй студии МХТ), более пристально и тонко прослеживает изменение характера. Он дает интереснейший психологический рисунок, показывает, как отчаяние сменяется надеждой на будущее, сознание собственного ничтожества переходит в мучительную гордость, чувство вины уступает место скрытой уверенности в своих силах. Тщательно продуманные детали костюма — мятая панамка, остатки рубашки, завязанные на спине тесемками, веревочный галстук с бомбошками — дополняют внешний облик Вадьки. Актер действует в осязаемой, вещественной, бытовой среде.

Вадька расстилает платочек на мокром от ночного холода мраморе памятника и укладывается спать, поджав замерзшие ноги; Вадька с блаженной улыбкой засыпает на пестрой ситцевой подушке в комнате Катки. Человек и среда постоянно связываются режиссерским замыслом.

Постановщики придавали особо важное значение натурным съемкам.

Излагая свой замысел, Э. Иогансон и Ф. Эрмлер говорили на заседании научно-художественного совета: «Все действие разворачивается на фоне улицы, при этом имеется в виду сделать улицу не просто фоном, а «играющим материалом», с которым органически увязываются фабульно действующие лица и через улицу приобщаются к новому, советскому быту»¹.

Намерения режиссеров ясно видны в сцене, где Катка, сложив уставшие руки на высоком животе, с тоской и завистью смотрит на проходящую по улице колонну пионеров. Демонстрации как признак нового, советского

¹ ГАОР ЛО, ф. 3396, оп. 3, д. 8, л. 1.

быта нередко появлялись на экранах. Но Э. Иогансон и Ф. Эрмлер связывают эти почти хроникальные кадры с судьбой героини и ее неотвязной думой о будущем своего ребенка. Решение бывшей торговки бумажным ранетом поступить на завод и финальная надпись: «Катька искала пути к новой жизни...» не выглядят поэтому декларативно.

Судьбы Семки Жгута (В. Соловцов) и его сожительницы Верки (Б. Чернова) резко отличны от судеб Катьки и Вадьки. В самом противопоставлении этих двух сюжетных линий нетрудно заметить классический прием мелодрамы. Семку и Верку постигает возмездие. В точно найденной обстановке — на лестничной площадке — происходит последнее столкновение Вадьки с Семкой. Защищая ребенка, которого бандит пытался выкрасть, хилый Вадька одерживает верх в жестокой драке.

Тема возрожденной человечности решалась на привычном, сравнительно легко поддающемся художественной обработке материале.

В своей новой картине, «Дом в сугробах» (1928), Ф. Эрмлер продолжит эту тему, обратившись к революционному времени.

Участник обороны Петрограда, он на экране возвратится к этому периоду своей жизни. Сценарист Б. Леонидов, взяв рассказ Е. Замятина «Пещера» — о старом обывателе-музыканте, гибнущем в холодном чужом городе,—



«Катька — бумажный ранет».
В. Соловцов в роли Семки
Жгута, Ф. Никитин в роли
Вадьки

дает иное решение его судьбы: не гибель, а возрождение человека становится темой сценария и фильма.

Замысел вещи выдвинул на первый план актерскую проблему. Начавшееся сотрудничество Ф. Эрмлера и Ф. Никитина в работе над картиной «Катя — бумажный ранет» стало постоянным. Режиссер не знал другого актера, который был бы так чуток, порой болезненно чуток к нюансам и оттенкам роли. Образу музыканта как нельзя лучше соответствовали присущие таланту Федора Никитина погружение в глубины психологии и артистизм внешнего рисунка роли.

Медленное угасание в нетопленной, выстуженной ветром комнате вдвоем с больной женой. Горящие в буржуйке краденые дрова и подаренная жене в день ангела вареная «курица», еще недавно бывшая попугаем, любимцем ребят из подвала. Мучительный стыд и мысль о самоубийстве, когда преступление раскрыто. Согласие участвовать «за паек» в концерте для красноармейцев. Восторг слушателей и вновь обретенная надежда на новую жизнь, сознание своей необходимости людям — эти пунктирно обозначенные состояния героя сливаются в целостный рассказ о возрождении человеческой личности.

Может быть, больше, чем конечный результат, Федора Никитина волнует сам ход душевного процесса: затрудненные движения тела, укутанного в тряпье, беспомощная худоба рук, потухший взгляд — в начале фильма; истеричные, лихорадочные жесты, перекошенное диковатой болезненной улыбкой лицо — в сцене кражи дров; пробуждение как ото сна после самозабвенной игры и изумленная счастливая улыбка — в финальном эпизоде концерта. Этот выразительный актерский рисунок наложен на тщательно отделанный режиссером социальный и бытовой фон времени.

Петроград, снятый сквозь морозную дымку, окопы на фронте и черные кусты разрывов на белом снегу, афиша о выступлении Шаляпина, жители, роющие ходы в снежных сугробах, баррикады на улицах — немногие числом, но точно отобранные кадры выводят действие из комнаты музыканта на завьюженные улицы революционного города.

«Прекрасный фильм, — писали газеты. — Но главное, что составляет достоинство «Дома в сугробах», это — ощущение самой эпохи»¹.

Дом был дан в «разрезе». Живущий наверху спекулянт (В. Соловцов), с его природным хамством и маской вежливой иронии, был по-своему колоритной фигурой. При-

¹ «Известия», 1928, 11 апреля.



«Дом в сугробах». Ф. Никитин в роли музыканта, Я. Гудкин в роли Яши, Г. Шапошникова в роли его сестры

ключения детей рабочего (Я. Гудкин и Г. Шапошникова), сбежавших на фронт к отцу, вносили в действие светлые тона. С образом девочки связана одна из самых удачных сцен фильма, к сожалению, сейчас не сохранившаяся.

Приводим сцену в записи Н. Коварского из его монографии об Ф. Эрмлере: «Дети приходят к музыканту в гости как раз в тот момент, когда бульон из попугая уже стоит на столе. По целому ряду признаков они догадываются, кто украл у них птицу. Девочка подходит к столу, берет с тарелки косточку, почти плачет, вспоминая птицу, которая была постоянным участником всех ее игр, но так как она сама голодна, то не удерживается и начинает объедать косточку. Девочка перестает хмуриться, начинает улыбаться сквозь набежавшие слезы, с наслаждением ест»¹.

Знак вопроса и финальная надпись «Кто виноват?» — это первое, что обычно вспоминали в статьях и отзывах на фильм Ф. Эрмлера «Парижский сапожник».

Кто виноват в драме девушки-комсомолки, брошенной, когда она ждала ребенка, преследуемой грязной сплетней? Знак вопроса — не просто эффектная концовка. Он подразумевается в каждом кадре этого фильма, публицистически острого, полемичного по замыслу и выполнению.

¹ Н. К о в а р с к и й, Фридрих Эрмлер, М., Госкиноиздат, 1941, стр. 10.

«Парижский сапожник», как писала газета, стал «большим общественным явлением». Поэт А. Безыменский назвал его «картиной мучительной стройки новой жизни»¹. Не спокойное бытописание, а вторжение в быт, не отражательство, а протест художника, близкий по тону к выступлению В. Маяковского:

«... мы живем коммунаой
плотно,
в общежитиях
грязнеет кожа тел.
Надо
голос
поднимать за чистоплотность
отношений наших
и любовных дел.
Не отвиливай —
мол, я не венчан.
Нас
не поп скрепляет тарабарящий.
Надо
обвязать
и жизнь мужчин и женщин
словом,
нас объединяющим:
Товарищи». («Любовь»)

Злободневность поднятого в фильме материала доказана цепью его превращений. Сначала фельетон «Преступление Кирика Басенко» в «Комсомольской правде». Потом повесть Н. Никитина «Преступление Кирика Руденко». Затем сценарий Н. Никитина и Б. Леонидова и картина Ф. Эрлера «Парижский сапожник».

Расстановка действующих лиц и распределение актеров на роли напоминали «Катку — бумажный ранет». Работница бумажной фабрики комсомолка Катя — В. Бужинская, Андрей, отец ее будущего ребенка — В. Соловцов, влюбленный в Катю глухонемой сапожник Кирик — Ф. Никитин.

В «Парижском сапожнике» вновь разгоралась борьба за человека. Его достоинство и гордость, право на счастье и любовь утверждались в ходе ожесточенной борьбы с уродствами быта, моральной нечистоплотностью одних и равнодушием других. Но, оставаясь верным теме, Ф. Эрлер не хотел повторять уже знакомые приемы и средства. Привычная психологическая разработка

¹ Газ. «Кино», 1928, 10 января.



«Парижский сапожник».
В. Мясникова в роли Ольги;
Ф. Никитин в роли Кирилла

характеров показалась ему недостаточной. Он вводит в фильм прямую публицистику.

Секретарь комсомольской ячейки, к которому Андрей обращается за советом, протягивает ему книгу «Проблемы пола в русской литературе». Комсомольцы в клубе читают журнал «Гигиена и здоровье». Хулиган Мотья Тундель (Я. Гудкин), придумав способ, как освободить Андрея от отцовства, штудирует Уголовный кодекс, причем параграф о наказании за насилие крупно выделяется на экране.

Режиссер, знавший куда более тонкие и сложные решения, поступается ими, чтобы подчеркнуть наглядность, доходчивость, злободневность, на сей раз ему необходимые. В этих же целях он прибегает к кинометафорам, вполне избитым и наивным. Когда Андрей требует, чтобы Катя освободилась от ребенка, — падает, разбиваясь, балалайка («разбита жизнь...»). Андрей соглашается на гнусное предложение Мотьи — муха вязнет в смоле («влип...»). Плакат «Броненосец «Потемкин» в клубе и иконы в доме Андрея, сотни загорелых юношеских тел на крыше фабрики и снятая во весь экран бутылка мутной водки — кадры настойчиво, неумолимо напоминают о борьбе нового уклада жизни с дебрями старого быта.

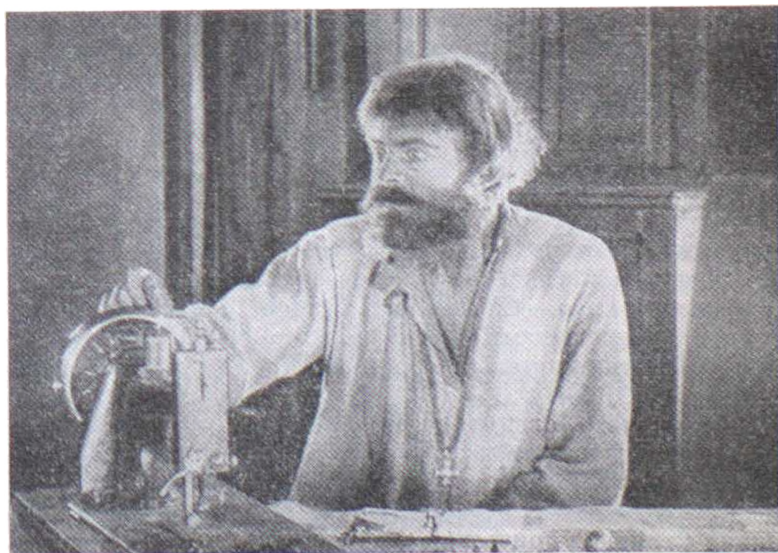
С публицистическими планами монтируются сцены, где в центре актер и созданный им психологический рисунок роли. Публицистическая и психологическая линии переплетаются в фильме, то контрастируя, то взаимно допол-

няя друг друга. В центральной сцене глухонемой Кирик, единственный, кто может пресечь грязную сплетню и спасти девушку от позора, пытается поведать о виденном. Обстановка сцены публицистична — заседание комсомольской ячейки ведет секретарь по прозвищу «Организованный старик». Содержанием же сцены является великолепно сыгранный Ф. Никитиным, неожиданно красноречивый на молчащем экране, насыщенный массой психологических деталей «монолог» глухонемого в защиту любимой девушки.

В финальной драке Кирик ударом палки убивал Тунделя. Так было в действительности. Об этом преступлении и рассказывал фельетон в «Комсомольской правде». В фильме Эрмлера реальное событие стало поводом для социального анализа.

Как и другие мастера 20-х годов, режиссер стремится к широте охвата действительности, не желая при этом поступаться образом человека. В своих поисках синтеза времени и характера Эрмлер приходит к фильму «Обломок империи» (1929) — фильм о революции, расколовшей мир надвое.

Чтобы столкнуть две эпохи — до и после Октября, — сценаристка К. Виноградская предложила условный, выразительный прием, которым художники пользовались и пользуются по сей день: утраченная, казалось, навсегда память возвращалась к человеку, он переносился из прошлого в настоящее. Его глазами зритель видел все то новое, что принесла с собой революция и что порой



«Обломок империи». Ф. Никитин в роли Филимонова

примелькалось в каждодневных буднях. Прием художественного острания был вполне закономерным. Он преследовал высокие и значительные цели.

При всей своей стилистической необычности этот прием, по существу, не был неожиданным для Ф. Эрлера. Режиссер увидел в нем возможность еще раз и по-новому повернуть излюбленную тему возрождения человека. Далеко выходя за рамки жизни одного героя, она несла гораздо более широкий и емкий смысл — наступление человечности в мире, испытывавшем ужасы империалистической войны и преображенном революцией. Тема революции — социальный мотив — и возрождающаяся человечность — психологический мотив — получили свое наиболее полное выражение в «Обломке империи», ставшем одним из крупных произведений советского немого кино.

Действие фильма разворачивалось в трех «этажах» времени, как бы повторяя композицию «Дома в сугробах»: первая мировая война — гражданская война — современность. Их чередование зависело от прихотей памяти героя, бывшего унтер-офицера Филимонова. Память человека как бы управляла композицией. В этом драматургическом приеме крылись большие психологические возможности. Естественно, роль Филимонова была поручена Федору Никитину.

...Ночные кадры утопающего в снегах полустанка открывают фильм. Гражданская война. Возле рельсов лежат трупы умерших от тифа красноармейцев, слабое дыхание еще живых колеблется в узком луче света. Человек в шубе и шапке, поблескивая стеклами пенсне, целится в молоденького красноармейца, который в тифозном бреде, оторвав щенят, припал к сосцам собаки. Выстрел — стекленеют собачьи глаза. Взмах маузером: «А этот... сам подохнет». Возле красноармейца опускается на колени солдат с круглой бородой, в которой прячется бессмысленная улыбка. Он вынимает из кармана ком лапши и сует в рот больному...

Будто из темных глубин памяти вырвана эта набросанная грубыми, жестокими мазками сцена. Но как ни мрачен ее общий тон, инстинкт человеческой доброты словно освещает экран. Солдат с круглой бородой — Филимонов, контуженный в империалистическую, потерявший память, забывший обо всем, кроме чувства сострадания.

...Удар белого, слепящего света. Экран горит, как начищенный колокол на полустанке. Световой скачок — скачок времени. По перрону идет человек с круглой бородой и бессмысленной улыбкой. В окне вагона он видит женщину с гладкой прической. Удар колокола, поезд отходит.

Лицо женщины — бывшей жены Филимонова — тоже, словно удар, пробуждает его память. На экране разворачивается прошлое. Память стремительно уводит действие вспять. Сцены построены на монтажных и психологических ассоциациях: строчка швейной машины, которую крутит солдат, переходит в строчку пулеметного огня, катящаяся по полу катушка — в орудие, свесившийся с шеи Георгиевский крест — в могильные кресты и распятие.

Эти ассоциативные кадры являются вступлением к необычным, полным символов и аллегорий картинам империалистической войны.

В луче белого света сходятся фигурки русского и немецкого солдат. У обоих одно лицо — лицо Филимонова. Улыбаются, опускают винтовки, закуривают.

Немецкий офицер отдает приказ телефонисту: «Огонь!» Телефонист — Филимонов. Русский полковник приказывает унтер-офицеру: «Огонь!» Унтер-офицер — тоже Филимонов. Взрыв в белом луче прожектора. На земле распростерты фигуры русского и немецкого солдат.

«Обломок империи». Кадр из фильма



Противогаз на лице распятого Христа. Надвигается танк. Раненый пытается укрыться за распятием. Танк проходит — на рубчатом снегу вдавленная шинель.

Ожившая память воскресила на экране кадры братоубийственной войны. Они сняты оператором Е. Шнейдером в стиле немецкой экспрессионистической живописи. «Размноженный» Филимонов и общий метафорический язык этих кадров выбраны Ф. Эрмлером в целях обобщения, близкого по духу и манере к поэтическим обобщениям монтажно-живописного кинематографа. Однако монтаж и актер здесь взаимно обогащают друг друга: Филимонов остервенело крутит ручку швейной машины, все убыстряющийся ритм его движений внезапно переходит в ритм коротко нарезанных кадров стреляющего пулемета. Из столкновения пластически-монтажного и психологически-актерского начал рождается, говоря словами С. Эйзенштейна, «экранизированный образ мысли».

Ф. Эрмлер, продолжая искать пути возможно более широких экранных обобщений, прибегает к разработанным монтажным приемам. Действие фильма переносится в Ленинград, в современность. Филимонов хочет поступить на завод, где он работал до войны, и упорно ищет хозяина. Как объяснить ему, кто теперь хозяин? На протяжении двухсот пятидесяти кадров режиссер монтирует рабочие руки — шахтера, стрелочника, прачки, крестьянина. В последнем кадре — лес голосующих рук. Узнав, что вместе с другими трудящимися он является теперь хозяином завода и страны, Филимонов неожиданно наталкивается на рабочего, который в цехе распивает четвертинку. Пьянство грозит аварией! Тревога Филимонова передана кадрами, где мчатся пожарные машины, стучит телеграф, стреляет пушка, проезжает санитарная машина с красным крестом.

В этих кадрах обобщение достигается уже чисто монтажными средствами, почти без участия актера. Эмоциональный, психологический подтекст фильма ослабевает. Памятники на площадях, кварталы новых домов, просторные цехи, заводские клубы и столовая лишь иллюстрируют идею. Режиссер это чувствует, и в фильм поспешно вводятся сцены с бывшей женой Филимонова (Л. Семенова) и ее теперешним мужем, культработником (В. Соловцов). Вместе с ними в фильм вторгается быт.

Выступление культработника с радиофицированной трибуны и домашний скандал переводят патетику фильма в бытовую скороговорку. Но вновь Филимонов открывает для себя какую-то новую сторону жизни, и голос художника обретает патетические ноты. На материале современности Ф. Эрмлер продолжает упорно, часто мучительно

искать обобщений жизненных явлений. В своей первой звуковой картине «Встречный» Ф. Эрлеру и его сопостановщику С. Юткевичу удастся запечатлеть современность в органическом единстве человеческих характеров, производственной среды, рабочего быта и поэзии созидания.

«Второй призыв». С. И. Юткевич. «Я, лично, принадлежу ко второму призыву в кинематографии, т. е. я начал работать в кинематографии, когда основные замечательные картины были сделаны, когда четко выявились «полководцы»¹, — говорил С. Юткевич о себе и своих товарищах по профессии.

Прежде чем в 1928 году приступить к постановке своего первого фильма «Кружева», С. Юткевич пробует силы в самых разных искусствах, охотно идет в ученики к самым различным мастерам. Вместе с Г. Козинцевым он оформляет спектакли театра К. Марджанова в Киеве и вместе с С. Эйзенштейном слушает лекции Вс. Мейерхольда в Москве. В Ленинграде он участвует в организации группы ФЭКС и объезжает города страны во главе самостоятельных театральных коллективов «Синей блузы». Как художник он оформляет ряд спектаклей театра Н. Фореггера, рисует обложки для книг и журналов, а в кино делает декорации для «Предателя» и «Третьей Мещанской».

Присущее художнику пластическое видение мира окажется поначалу преобладающим. Вслед за эксцентрической короткометражкой «Даешь радио!» (1925) и ассистентской работой у Абрама Роома над «Третьей Мещанской» С. Юткевич выбирает для своей первой постановки рассказ М. Колосова «Стенгаз». Излагая замысел фильма, он пишет в правление Совкино: «Формально вещь принадлежит к разряду поэтических, а не прозаических (фабульно-сюжетных) — это поэтизация обыденности. Центр тяжести фильма должен лежать в тщательном и любовном показе, в своеобразной кинематографической рифмовке того, что обычно сценаристы и кинематографисты привыкли считать скучным — быт»².

Это выглядело достаточно неожиданным, так как поэзия и быт чаще противопоставлялись. Рассказ о молотобойце Петьке Веснухине, который порывал с хулиганами и становился вожакom фабричной молодежи, с трудом поддавался поэтической обработке. После выхода фильма один

¹ Сб. «За большое киноискусство», стр. 81.

² Цит. по рукописи: Н. И з у и т о в, История киноискусства СССР, стр. 456.

из рецензентов спрашивал: «Не лучше было бы прибегнуть к строгому, лаконичному натурализму?»¹ Писатель Ю. Либединский ответил заголовком своей статьи — «Картина, воспевающая будни»².

Поднятый в «Кружевах» материал — жизнь молодежи, борьба комсомольцев с хулиганами и скукой, выпуск хлесткой стенгазеты, превращение пивной в клуб — был вполне обычен для так называемой «комсомольской фильмы» тех лет.

Но необычной оказалась его художественная трактовка. Подобно тому как действие «Ухабов» А. Роома не случайно разворачивалось на стекольном заводе, так и выбор кружевной фабрики в качестве места действия был сделан С. Юткевичем с определенным смыслом. Казалось, сама «материальная основа» проникла в монтажный и композиционный ряд картины, местами напоминая тонкую кружевную вязь. Дождь и нити пряжи сплетались в кадрах. Снятые сквозь сетку кружев фигуры людей приобретали изящные, хрупкие очертания. Показанные на экране машины оживали, зритель без труда улавливал в причудливых «жестах» частей и механизмов ритм человеческого поведения. Машины «смеялись», «грустили», застыли в «нерешительности».

С. Юткевич и оператор Е. Шнейдер были увлечены киноживописью — пивная пена растекалась по экрану прихотливым кружевным узором, а дождь падал рапидом, медленно и величаво. Режиссер и оператор добивались особой динамики изображения, и аппарат летал на качелях, имитируя прыжок человека. Они искали необычные точки съемки — природа, увиденная из чрева старого паровозного котла сквозь десятки маленьких отверстий, дробилась на кругленькие пейзажики.

Эти поиски не были свободны от эстетских увлечений. На экране боролись поэзия и экзотика быта. Нередко победа доставалась последней. Юткевич-художник порой одерживает верх над Юткевичем-режиссером. Но спор между ними — это начало слияния театрального и живописного опыта.

Участие Юткевича в постановках «Синей блузы» дает о себе знать. Острый актерский рисунок, смешение лирики и эксцентрики отличают исполнение ролей в «Кружевах». А. Шусткин в роли редактора стенгазеты, «местный Леонардо да Винчи» — это полуудавшийся гротеск. Б. Тенин в роли завклуба откровенно эксцентричен. Приемом актерских масок сделаны портреты «теплых» ребят (кото-



С. Юткевич

¹ Архив Госфильмофонда, ед. хр. 1011.

² «Комсомольская правда», 1928, 13 июня.

рых играли Б. Пославский, П. Савин, К. Назаренко). Зато обаяние К. Градополова, его актерские такт и скромность как бы растушевывают мощную фигуру молотобойца Петьки Веснухина. Достоверна своим лиризмом Н. Шатерникова в роли активистки Маруси.

«Кружева» хвалили в газетах, поминали на трибунах совещаний, приводили наряду с «Парижским сапожником» в качестве примера удачной «комсомольской фильмы». Сам С. Юткевич, как это нередко бывает, сделал ошибочный вывод из своего успеха. В его новом фильме, «Черный парус» (1929), снятом оператором Ж. Мартовым, экран загорался огнем ночного фейерверка, листовки чайками реяли над морем, паруса шаланд подымались и опускались, голосуя «за» и «против», взгляд зрителя упирался в монументальный подбородок матроса, поезд мчался по диагонали кадра, луна высвечивала контуры фигур и длинным блеском вспыхивала на лезвии ножа. Но борьба комсомольцев с кулаком — скупщиком рыбы разворачивалась по схеме, герои выглядели силуэтами,



**«Кружева». В. Тонин в роли
завилуба**

увлеченность режиссера «кинопоэзией» грозила перейти в изобразительные абстракции.

Надежды, которые С. Юткевич возложил на фильм, не сбылись.

Вмонтированные в картину кадры из «Броненосца «Потемкин» выглядели лишь киноцитатами (в первом варианте фильм так и назывался: «Шаланда «Потемкин»»). Некоторые чисто живописные приемы, использованные в «Черном парусе», говорили скорее об ученическом подражании С. Эйзенштейну и Э. Тиссэ, чем о действительном следовании традициям «Броненосца «Потемкин». Подлинная творческая самостоятельность приходит к С. Юткевичу позднее — в звуковых картинах «Златые горы» и «Встречный».



Ю. Райзман

Из круга привычного к оригинальному творчеству. Ю. Я. Райзман. Нельзя не видеть типичности судеб разных художников для своего времени и своего поколения. Как ни отличны фильмы Юткевича от работ его сверстника Райзмана, в их творческих биографиях все же больше сходства, чем различия. Поиски своего творческого почерка приводят режиссеров к успеху в момент, когда они покидают мир литературных, кинематографических и иных реминисценций.

Бывший студент Московского университета, ученик Высших театральных мастерских, мечтавший о профессии актера и не решившийся вступить на этот путь, Юлий Райзман в 1924 году становится сначала литконсультантом «Межрабпом-Руси», а затем ассистентом Я. Протазанова. Сам по себе этот шаг не был лишен смелости: биография Протазанова уходила в глубь кинематографической «древности». Зато это была отличная профессиональная школа, в первую очередь школа работы с актером.

В 1927 году Ю. Райзман вместе с начинающим режиссером А. Гавронским ставит по сценарию В. Шершеневича и С. Ермолинского фильм «Круг». Имевший красноречивый подзаголовок «Долг и любовь» фильм рассказывал о переживаниях прокурора, узнавшего в подсудимом хозяина квартиры, на которой он до революции скрывался от царской охраны. К тому же жена прокурора оказывалась любовницей этого совершившего растрату нэпманского дельца.

«Не круг, а треугольник», — заявил один из рецензентов, не без основания упрекая авторов в том, что они использовали современность лишь в качестве фона для известных экранных коллизий.

Первая работа Ю. Райзмана оказалась гораздо прочнее связана с кинопредставлениями, чем с реальной действи-

тельностью. Актер А. Кторов, фразный герой комедий Я. Протазанова, в «Круге» привычно чувствовал себя в образе растратчика. Б. Чернова, играя роль жены, «просто женщины», как ее называют в фильме, также лишь подновила знакомый рисунок образа Верки из фильма «Катя — бумажный ранет».

Однако следующая картина Ю. Райзмана и сценариста С. Ермолинского — «Каторга» (1928) — оказалась неожиданностью.

В 1924 году по сценарию С. Ермолинского был поставлен К. Гертелем фильм «Один из двадцати», посвященный героическому побегу революционеров из Александровского централа. И вот в фильме Райзмана вновь воскресли мрачные страницы, трагические картины царской каторги. Сами авторы писали о фильме: «Каторга» не строилась из расчета на остроумное сцепление обстоятельств, создающих эффект занимательной фабулы. Скупы и бедны внешние события в картине... Наша «Каторга» условна, как обостренно условны некоторые ее лица. Но в целом, в сочетании отдельных элементов, должно быть с рельефностью

«Кружева». Н. Шатерникова
в роли комсомолки Маруши,
К. Градополов в роли Петьки
Всонухина



создано впечатление о каторге, и тогда выдуманные образы покажутся живыми, «историческими»¹. Сбылись ли эти надежды?

«Каторга» открывалась прологом: наплывом проступали стены тюрем с рядами окон, из глубины экрана, сквозь решетки, приближались тяжелые церковные купола, раскачивались кресты, злая поэмка мела сибирский тракт, клонилось под ветром одинокое черное дерево. Эти кадры читались как одна фраза: «Самодержавная Россия — тюрьма народов, осененная церковным куполом». Здесь чувствовалось явное влияние фильма «Октябрь» С. Эйзенштейна.

С. Ермолинский, Ю. Райзман и оператор Л. Косматов пытались наследовать не только прием стиливого решения, но и масштабное воплощение революционной темы. Однако, за исключением пролога, ни днем ни ночью не прекращавшаяся борьба между надзирателями — «живыми замками» острога и ссыльными была переведена в психологический план. Актер В. Таскин с почти графической остротой рисовал образ нового начальника тюрьмы Иллариона Остробейло. Казалось странным, что имя этой истеричной «фитюльки», затянутой в мундирюмочку, навредило ужас на всю Сибирь. В его облике проглядывало даже нечто хлестаковское. Но вскоре обнаруживался зловещий контраст внешней subtilности и садистской жестокости, который придавал образу Остробейло силу острого обличения.

Ю. Райзман настойчиво ищет пути к актеру. Он начинает понимать, что своеобразие режиссера сказывается и в сфере актерского исполнения. По-новому в «Каторге» раскрылся актер В. Попов в роли надзирателя Черняка. Это был гротескный образ «тюремщика-паяца», резко выделявшийся из массы остальных надзирателей — просто звероподобных, буйных, с черными бородами, растущими прямо от глаз.

В группе заключенных на первый план выходил староста политических Илья Берц (А. Жилинский). В ответ на издевательства тюремщиков он призывал товарищей идти на крайнюю форму протеста — самоубийство. Известие о Февральской революции спасало его от гибели. В свое время этот сюжетный мотив вызвал серьезные нападки на «Каторгу» и даже протест «Общества бывших политкаторжан». Погрешили ли сценарист и режиссер против истории? Факт самоубийства заключенного, казавшийся в фильме излишне «жертвенным», был точным историческим фактом. Однако создатели «Каторги» высту-



«Каторга». А. Жилинский
в роли Илья Берца

«Каторга». В. Таскин в роли
Остробейло



¹ Архив Госфильмофонда, ед. хр. 859.



«Каторга». Кадр из фильма

пали в роли художников, а не историков. И здесь упреки фильму оказались более обоснованными. Образы политических заключенных были разработаны менее подробно и ярко, чем образы царских тюремщиков. Молчаливая непокорность Ильи Берца, эта застывшая на его лице маска, скрывала истинные чувства и думы революционера не только от тюремщиков, но и от зрителей.

Финал «Каторги» напоминал немую сцену из «Ревизора». Вместе с февральской вьюгой в острог врывалось известие о революции, и на экране в самых нелепых позах застыли фигуры тюремщиков.

«Каторга» завоевала Ю. Райзману известность на советском и зарубежных экранах.

Рубеж десятилетий оказался для молодого режиссера решающим.

Поставленный им в 1930 году фильм «Земля жаждет» отличался настоящим чувством современности, суровым документализмом, музыкальной гармонией ритма и монтажа. Озвученный в 1931 году, он открывал вместе с другими фильмами о современности новый этап истории советского кино.

Кинокомсомолия. С юга в Москву приезжает начинающий прозаик, автор книги новелл «Заключенные» Марк Донской. В режиссуру он приходит через сценарное творчество. Его первый фильм, совместно с М. Авербахом, «В большом городе» (1928) рассказывал о молодом поэте,

который пишет «под Есенина» и решает опуститься на дно «Москвы кабацкой». Своим строем фильм напоминал некоторые сцены из «Катки — бумажный ранет» и «Круга», которые рисовали нэпманский «ресторанно-фокстротный» быт.

Но уже следующая картина Донского «Цена человека» (1929), также поставленная совместно с М. Авербахом, оказалась серьезной попыткой решить важную моральную проблему современности. М. Донской сформулировал ее для себя так: «Мы умели в гражданской войне быть грозными, а теперь мы хотим быть человечными»¹.

Комсомольца Ваню Мытова (И. Доронин) обвиняли в хулиганстве, потому что он бросился с кулаками на товарища, цинично хваставшего успехом у девушек. Этот случай был рассказан на экране в дискуссионной манере, близкой «Парижскому сапожнику», с той разницей, что финальный знак вопроса заменялся в «Цене человека» двойной концовкой: в результате потрясения Ваня заболел и умирал; затем следовала надпись: «Так могло быть». Вторая концовка показывала выздоровление Вани. Несмотря на довольно грустный сюжет, молодые режиссеры стремились передать праздничную атмосферу жизни.

Южный город, украшенная флагами эскадра, пляски матросов, клуб молодежи и заседание ячейки на берегу моря — все это делало фильм нарядным. Полемический замысел авторов был верно понят зрителями. Один из них сказал на обсуждении фильма: «Мы привыкли к тому, что если картина заграничная или наша, но историческая, как, например, «Поэт и царь»... значит, она должна быть пышной, должны быть фейерверки, гулянья и т. д., а если картина из рабочего быта, она должна быть серой, неприветливой. Нам говорят, что нет материала, чтобы строить картину из рабочего быта. Врете. Материал этот есть, нужно его только найти... и тогда он заблестит, засверкает»².

На Ленинградской студии 1-я комсомольская кинобригада под руководством начинающих режиссеров Александра Зархи и Иосифа Хейфица одну за другой выпустила две картины о молодежи — «Ветер в лицо» (1930) и «Полдень» (1931) с Олегом Жаковым в главных ролях. Герой «Ветра в лицо», комсомолец Борис, на месте пивной организовал общежитие-коммуну. Борьба с мещанским бытом, наступление молодежи на косность и рутину символически завершались кадрами разразившейся бури. Герой «Полдня» — комсомолец-двадцатипятилетний

¹ Архив Госфильмофонда, ед. хр. 2350.

² Там же.

ник Борис Шилин погибал от руки кулаков, но жила созданная им сельскохозяйственная артель.

Первые фильмы А. Зархи и И. Хейфица были похожи на спектакли театров рабочей молодежи (трамов), которые отличались публицистичностью, острыми социальными характеристиками. «Ветер в лицо» был, по существу, экранизацией трамбовского спектакля «Плавятся дни».

Пивная и клуб — это противопоставление кажется нам сегодня схематичным и наивным. Между тем к нему прибегали и С. Юткевич в «Кружевах» и молодой ленинградский режиссер Александр Иванов в своей первой картине «Косая линия». Герои картины, передовые рабочие завода и верфей, вели борьбу за оживление клубной работы и с привычкой своих товарищей коротать досуг в трактирном дыму. Об этом писал В. Маяковский:

«А сунешься в клуб —

речь рвотная.

Чешут

языками

чиновноустые.

Раз международное,

два международное,

но нельзя же до бесчувствия!

Напротив клуба

дверь пивнушки.

Веселье, грохот,

как будто пушки!

...Входите, товарищи,

зайдите, подружечки,

выпейте,

пожалуйста,

по пенной кружечке!»

(«Маруся отравилась»)

Конечно, сюжетное столкновение пивная — клуб легко вело к прямолинейному морализаторству. И такие случаи бывали. Например, смысл фильма «Твердый характер» (режиссер Б. Юрцев, 1930) полностью ограничивался моральным выводом: «пьяница — враг своей семьи».

Если судить по изданному к выходу картины рекламному проспекту, то она предназначалась в первую очередь для «антиалкогольных киноутренников». Но когда назначение искусства не исчерпывалось настенным лозунгом, активное вторжение в быт давало возможность художникам открывать какие-то новые стороны жизни. В газете «Кино» был даже помещен дружеский шаж на режиссера, застывшего в гамлетовском раздумье: «Быт или не быт?»

Для начинающего, как правило, следовал ответ — быт. Сергей Герасимов, завоевавший большую популярность в фильмах «Чертовое колесо», «Шинель», «С.В.Д.», актер, выступавший в ролях романтического плана, для своего режиссерского дебюта избирает бытовую комедию «22 не-счастья» (1930). И его последняя немая картина «Люблю ли тебя?» (1934) погружала зрителей в бытовую среду, снятую с особой тщательностью, так как по сюжету житейские мелочи едва не разрушили молодую семью.

Современность отражалась на экранах в сочетаниях разнообразных. Бытовая сочность деталей не мешала публицистическим обращениям в зрительный зал, полный жизни характер, созданный актером, соседствовал с рифмованной монтажной фразой, острота изображения морального кризиса в судьбе героя сменялась буффонадой. Действительность наделяла фильмы своей энергией, динамика жизни убыстряла движение кадров.

Отталкиваясь от частных, режиссерская мысль стремилась к большим обобщениям. На этом пути перед художниками неизбежно вставала одна из главных творческих проблем.

Советское кино использовало открытые и подчеркнутые революцией связи между временем и человеком. Историческое событие и бытовая ситуация объединялись в восприятии людей, свидетелей и участников коренной ломки, которая происходила во всех областях жизни. Эта точка зрения напрямую обращала мастеров кино к образу человека. Он должен был предстать на экране в едином художественном масштабе с образом события, со средой и атмосферой жизни. Поиски подобного единства стали необходимым условием деятельности художников разных творческих манер и стилей.

Творческие споры — неизбежные спутники развивающегося искусства — охватили советское немое кино. Спорили между собой не только отдельные группы фильмов или различные художественные направления: нередко одно и то же стилевое течение, один и тот же жанр, даже просто один фильм служили плацдармами для столкновения контрастных художественных приемов.

Эта борьба не оканчивалась примирением, она не приводила к эклектике. Направленность поисков была подсказана временем, желанием мастеров кино ответить на разнообразные вопросы жизни, отразить ее характерные явления. В реализации этого немалую роль сыграло поэтическое

Глава 7

Стили и жанры

начало. Способность лаконично сказать о многом, концентрированное обобщение — эти свойства поэтического взгляда на мир мастера стремились перенести в киноискусство и применить к новому материалу.

Поэтика Е. В. Червякова. Своей близостью к «поэтическому» кинематографу и вместе с тем пристрастием к бытовому материалу отличался ленинградский режиссер Евгений Червяков. Его фильмы тематически родственны другим картинам 20-х годов, но необычны по своему художественному строю. Они составляют яркую страницу истории советского киноискусства. С горечью приходится сознавать, что три его фильма из четырех, поставленных в немой период, безвозвратно утеряны. Е. Червяков героически погиб на фронте в годы Великой Отечественной войны. Поэтому мы вынуждены прибегнуть к рассказам очевидцев, работавших с Е. Червяковым на Ленинградской студии, и в первую очередь к свидетельству талантливого публициста, драматурга и критика Андриана Пиотровского.

В своей книге «Художественные течения в советском кино» он описывает все три несохранившиеся работы Е. Червякова: «Девушка с далекой реки» (1928), «Мой сын» (1928) и «Золотой клюв» (1929).

«Его картины, — пишет А. Пиотровский, — очень яркий образчик лирического жанра в кинематографии. Эмоциональные, лирические состояния, поданные как бы в качестве отступлений от главной линии действия, а на самом деле наиболее полно передающие основную тему картины, вот самое существенное в таких фильмах, как «Девушка с далекой реки», «Мой сын» и «Золотой клюв». Фабула первой из этих фильмов проста, даже бедна. Одинокая, заброшенная на глухой далекой окраине девушка рвется к центру революционной жизни, к Москве. Мечта героини, развернутая в длинных сценах, где одно взволнованное лицо ее в крупных планах занимает экран, фантастически искаженная картина ночной столицы, ликование пролетарского праздника, — задача всех этих лирических картин вызвать непосредственно эмоциональный подъем, заразить волною непосредственного сочувствия».

Е. Червяков целен и последователен в своих замыслах, объединяющих один его фильм с другим. Читаем у Пиотровского дальше:

«В «Моем сыне» продолжается та же лирическая линия. Действие построено здесь как будто бы на «быте», на повседневных буднях рабочей семьи. Но быт дан здесь как своего рода поэзия, и главное в картине — это лирические отступления вокруг основной темы фильма, утвер-

ждающей ценность нового человека, ребенка, сына, входящего в мир.

Вот муж после неожиданных слов жены, признавшейся ему, что «сын ее — от другого», как потерянный скитается по городу, и сама ликующая жизнь несется ему навстречу. Вот он опустил голову на столик пивной, и образ жены, в метель и снег уходящей из дому, проходит перед ним. Вот он на похоронах ребенка, чужого ребенка — соседки, и окаменевшее лицо осиротевшей матери говорит все о том же, о ценности всякого ребенка, чей бы и кого бы он ни был, и праздничная картина веселых, здоровых ребят, заботливо оберегаемых в детском доме, пересекает действие фильма, и радостные детские сны сливаются с образами вечернего города.

В картине «Золотой ключ» индивидуалистическая лирика «Моего сына» заменена лиризмом социальным, массовым. В фильме этой, действие которой условно происходит в восемнадцатом столетии, целый социальный коллектив крепостных крестьян, «приписанных» к горному заводу, томится по далекой свободной стране, где «высокая трава» и «где люди для себя работают». Лирические мысли о далекой стране сменяются реальным эпизодом порки беглецов. Но и здесь дается «лирическое отступление» и судорожно вздрагивающие, всклокоченно-бородатые лица истязуемых монтируются с образами крестьянских матерей, гордящихся, любующихся своими чудесными детьми в колыбели, ныне преданными на такой позор и такую муку»¹.

Вот выводы, к которым приходит А. Пиотровский: «...здесь открываются возможности больших обобщений, возможности разрешать тематику, по значительности своей далеко превосходящую тему отдельных случайностей и частных вопросов»².

Режиссерская мысль Е. Червякова не следует по проторенным путям. Художник заново переосмысливает обычное и ординарное, он ищет новое в любом примелькавшемся мотиве. Разлад мечты и действительности — давняя тема искусства — в «Девушке с далекой реки» внезапно оборачивается единством лирической надежды и реальной жизни. Девушка-телеграфистка (Р. Свердлов), связанная с миром «бумажной лентой» телеграфа, приезжает из далекой провинции в столицу. Москва встречает ее по-разному: холодным блеском наповских реклам и горячим энтузиазмом праздничного шествия молодежи.



Е. Червяков

¹ А. Пиотровский, Художественные течения в советском кино, Л.—М., «Театроиздат», 1930, стр. 35—36.

² Там же, стр. 36.

«Девушка с далекой реки».
Р. Свердлов в роли героини,
В. Ромашков в роли ее деда



Вернувшись домой, она попадает в атмосферу большого строительства — через реку, раньше недоступную, строится мост. Такой поворот темы, предложенный сценарием Г. Александрова, послужил режиссеру поводом для поэтического обобщения. Строительство олицетворяло наступление нового в «медвежьих уголках» страны. Е. Червяков поставил в титрах картины подзаголовок «кинопоэма». Он был вправе это сделать не только потому, что в фильме существовали кадры «внутреннего монолога» девушки, своеобразная «экранизация» ее мечты. Замысел картины, где столица и окраина сливались в единый образ новой действительности, был поэтичным по своему существу.

В «Моем сыне» сюжетный мотив оказался не сам по себе новым. Неделий раньше фильма Е. Червякова на экраны вышла картина «Человек родился» с И. Москвиным в главной роли. Ее сюжет был почти тождествен «Моему сыну». Но просившуюся на «бытовой тон» тему чужого ребенка, чье рождение сопровождается вспышкой ревности и пересудами обывателей, Е. Червяков решает совсем в другом ключе. Недаром один из рецензентов определил стиль фильма как «антибыт».

Режиссер искусно подчиняет своему творческому замыслу игру одаренных актеров Геннадия Мичурина и Анны Стэн. Даже мелодраматическая концовка — спасение ребенка из горящего дома плюс назидательный титр:

«...через трудности еще неналаженной жизни должны же мы научиться правильным решениям» — не могли изменить необычного впечатления от фильма.

В качестве основы для новой работы Е. Червяков выбирает роман А. Караваевой «Золотой клюв» о восстании крепостных рабочих на алтайском горном заводе в эпоху Павла I. Исторический материал увлекает его социальной широтой. «В противоположность «Моему сыну», где сама узкобытовая тема обязывает к индивидуализации образов, здесь работа шла по линии коллективной эмоции...»¹, — писал Е. Червяков. К сожалению, песенная лиричность «Золотого клюва» не всегда находит опору в легендарных характерах героев и порой словно размывает действие. Вскоре Н. Зархи пишет для Червякова сценарий по роману К. Федина «Города и годы». В работе над фильмом режиссер не смог до конца преодолеть разрыв между драматическим сюжетом и картинками эпохи, нарисованными в свойственной Н. Зархи эпической манере. Обобщающая идея произведения (она передавалась надписью «Когда дерутся классы, нельзя быть там и здесь») больше иллюстрировалась. Судьбы действующих лиц — русского художника Старцева (И. Чувелев), майора фон Шенау (немецкий актер Бернгардт Гетцке), инженера Курта (Г. Мичурин) — как бы накладывались на фон времени: империалистическую и гражданскую войны, кризис буржуазной цивилизации Запада и революционное переустройство России.

Вышедший в 1930 году фильм «Города и годы» полностью сохранился. Режиссерское искусство Е. Червякова и сегодня не потускнело. Отдельные сцены фильма сняты с подлинными широтой и размахом. Наступление немецких войск даже предвосхищает какие-то краски знаменитой «психической атаки» в «Чапаеве»: так же в рост идут густые человеческие волны, вываливаются из рядов павшие, редуют цепи и в финальном кадре бредет, пошатываясь, одинокая фигура солдата, пока и ее не затягивает дым сражения. Но на примере этой же сцены видно и другое. В поисках обобщений Червяков прибегает порой и к чисто публицистическим решениям: кадры немецкого наступления монтируются с приходом «благотворителя-заводчика» в семью солдата. Таких приемов, почерпнутых из опытов монтажного кино, немало в фильме, как немало в нем многозначительных статичных планов, аллегорических сопоставлений и символов. Для самой картины символична сцена, где невзрачный офицер (его играл сам Е. Червяков) стреляет в молодого красноармейца (Л. Кмит), и тот

¹ «Советский экран», 1929, № 13, стр. 5.

медленно падает на землю — в смерть. Конкретность психологического рисунка (истерия) и символика убийства (съемка рапидом) соседствуют, но не сливаются в единой стиливой манере.

Прямое вторжение в картину «Города и годы» некоторых приемов живописно-монтажного кинематографа — перенесенных непосредственно, но не переработанных — характерно для творчества разных мастеров в 20-е годы. Червяков не был исключением. Но свое, особое место в истории кино он завоевал благодаря исключительно чуткому восприятию поэтической стихии действительности. Он остался в памяти кинематографистов и зрителей 20-х годов как автор скромных и тонких лирических фильмов о современности.

Лирика-сатира. Если актера и режиссера Евгения Червякова лирика увлекла в «кинопоэзию», то актера и режиссера Бориса Барнета лирика сделала интересным комедиографом. Фильмы Барнета «Девушка с коробкой» и «Дом на Трубной» можно было бы назвать «лирическими сатирами».

Воспитанник Московского Училища живописи, ваяния и зодчества, Б. Барнет со второго курса уходит добровольцем в Красную Армию, затем увлекается боксом и, наконец, встречается с Л. Кулешовым — активно работает в его мастерской, играет бесстрашного ковбоя Джедди в «Необычайных приключениях мистера Веста в стране большевиков». В приключенческом трехсерийном сверхбоевике «Мисс Менд» он участвует в качестве соавтора сценария, сорежиссера и актера (он играет вместе с В. Фогелем и И. Ильинским одного из «трех мушкетеров»). Фильм был поставлен по мотивам романа М. Шагинян «Месс-Менд» в жанре «красного Пинкертона» и приобрел очень большую популярность.

Вышедшая в 1927 году комедия «Девушка с коробкой» оказалась неожиданностью для тех, кто знал Барнета только как прекрасно тренированного трюкового актера, выросшего в школе Кулешова.

Юношески смешная и трогательная история любви швеи Наташи и вузовца Ильи Снегирева была рассказана с таким лирическим чувством, что на ее фоне особенно уродливыми выглядели фигуры нэпманов — владелицы шляпной мастерской мадам Ирэн и ее мужа. Не важно, что сценарий В. Туркина и В. Шершеневича, написанный по заказу Наркомфина, должен был пропагандировать выигранные займы. Борис Барнет, лирическая пара А. Стэн и И. Коваль-Самборский, сатирический актерский дуэт С. Бирман и П. Поль (игравшие, правда, не без налета



«Девушка с коробкой». А. Стен
в роли Наташи, И. Коваль-
Самборский в роли Снегирева

театральности) донесли до зрителей мысли о том, что «чувства не продаются», что «молодость не купишь», что в конце концов «счастье в любви», а не в деньгах, хотя Наташа и выигрывала, согласно установке Наркомфина, 25 тысяч рублей по облигации, которую ей неосторожно всучила мадам Ирэн.

Работа над «лирической сатирой» протекала не всегда так гладко, как хотелось бы Барнету. Он пишет в день выхода фильма на экраны: «...априорная установка, что у вузовца (к примеру) не может быть ни одной погрешности...

«Дом на Трубной». В. Марецкая в роли Параша Питуновой



заставляет предполагать, что ... целесообразнее брать сюжеты и типы не современнее эпохи каменного века». И здесь же: «Комедия без сатиры есть только водевиль, скучный и ненужный в наших условиях»¹. Нетрудно разглядеть, что стоит за этими словами. Симптомы «сатиروبоязни» уже явственно проявлялись в тот период. Комедиографы, и в числе их Барнет, не раз сталкивались с нею. Пока пресса вела осторожный разговор о пропорциях комедийности и сатиры в «Девушке с коробкой», Б. Барнет спешно инсценировал и снимал на улицах Москвы события 1917 года для юбилейного фильма «Москва в Октябре». Картина эта оказалась лишь торопливой постановкой и решалась в жанре, который не был близок характеру дарования режиссера.

Вскоре Б. Барнет снова возвращается к комедии. Он ставит картину «Дом на Трубной» (1928) по сценарию Б. Зорич, А. Мариенгофа, В. Шершеневича, В. Шкловского и Н. Эрмана. Этот внушительный авторский коллектив сумел создать отличный, богатый бытовыми наблюдениями, очень смешной фильм.

Героиня картины, доверчивая и искренняя Параша, покинув деревню, впервые приезжала в большой город, где то и дело попадала в веселые комические ситуации и переделки. Параша (с неподражаемой серьезностью сыгранная В. Марецкой) гонялась по улицам за белой уткой, чем-то

¹ Газ. «Кино», 1927, 19 апреля.

неуловимо схожей с самой хозяйкой, и расстраивала городское движение. Нанимаясь в домработницы к парикмахеру-нэпману, на вопрос о профпринадлежности: «В союзе состоишь?» — она с достоинством отвечала: «Нет, я девица». Выбивая хозяйские ковры, Параша смешно свирепела и накидывалась на ковер, как на живое существо. В клубе во время представления «Взятие Бастилии» она врывалась на сцену и, повергая в прах врагов республики, размахивала красным знаменем. Характер героини был обрисован с добродушным комизмом и ласковой иронией. Над Парашей и вместе с нею охотно смеялись авторы и зрители.

Зато объектом злого и беспощадного осмеяния явилась коллекция мещан и нэпманов, населявших дом на Трубной. Этот дом был дан на экране в великолепном сатирическом разрезе. Снятые под острыми ракурсами динамичные кадры объединялись в целостную монтажную композицию — «лестничная клетка». Ее образный смысл был недалек от понятия «зверинца», населенного причудливыми обитателями.

Сатирическим апофеозом комедии была сцена торжественного обеда в честь нового члена Моссовета». Обед устраивали хозяева Параша Питуновой, прослышавшие о ее избрании депутатом в Моссовет и впавшие в буйство, когда выяснилось, что избрана была не Параша, а ее однофамилица.



«Дом на Трубной». В. Фогель
в роли парикмахера Голикова

Искусно введенные в действие приметы нового — клуб и выборы в Моссовет, снятые с движения городские пейзажи создавали живую атмосферу фильма. В период немого кино, после «Дома на Трубной», Б. Барнет больше не возвращался к комедии. Не он один оставил этот трудный жанр. Режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг — авторы эксцентрической комедии «Похождения Октябрины» и бытовой комедии «Братишка» — отказались ставить фильм по мотивам сатирического рассказа В. Каверина «Ревизор». В объяснительной записке они высказывали сомнения в уместности резких сатирических красок, считая, что в лучшем случае «задание картины было показать в мягких юмористических тонах на фоне общего подъема и строительства наши недочеты, в частности хлестаковщину в советских условиях»¹ (поставленная по этому сценарию В. Каверина режиссером Б. Шписом кинокомедия «Чужой пиджак» оказалась художественно малоинтересной).

Тему «хлестаковщины в советских условиях» пытались разработать сценарист Б. Липатов и режиссер В. Шмидтгоф в комедии «Знойный принц» (1928), рассказывающей о похождениях самозванного корреспондента. Желая доказать серьезность своих намерений, авторы добавили в фильм драматический эпизод аварии на рельсопрокатном стане.

Комедийная условность фильма не выдержала дополнительной нагрузки. Но в «Знойном принце» был интересно задуманный сатирический образ, высмеивающий кинопсихопаток, влюбленных в «очаровательного Дуга». Толпы подобных киноманок штурмовали на перроне вокзала приехавших в Москву Дугласа Фэрбенкса и Мэри Пикфорд. Их приезд был зафиксирован в комедии «Поцелуй Мэри Пикфорд» с участием Фэрбенкса, Пикфорд и Игоря Ильинского. Комедия должна была высмеять массовый кинопсихоз, но вольно или невольно подогревала его.

Еще более плачевной оказалась комедия «Рейс м-ра Ллойда». Поставленная по мотивам пьесы Дм. Смолина «Иван Козырь и Татьяна Русских» (режиссер Д. Бассалыго), картина демонстрировала разложение буржуазии в серии откровенно пошлых сцен. Разоблачение шло с такими натуралистическими подробностями (отвинчивались искусственные ноги, срывались парики, вынимались челюсти), что вызывало бурные протесты общественности. Даже крупный комедийный актер советского кино Игорь Ильинский, выйдя из орбиты протазановских картин,

¹ Архив Госфильмофонда, ед. хр. 2421.

не мог найти себя ни в «Чашке чая», ни в фильме «Когда пробуждаются мертвые», ни в «Кукле с миллионами». Эти комедии строились в расчете на имя популярного артиста и на сюжетных заимствованиях из фильмов Я. Протазанова с участием Ильинского. «На киностудиях появлялись случайные сценарии, случайные режиссеры, которые обо мне вспоминали, приглашали участвовать в фильме,— пишет И. Ильинский,— серьезной работы не было, комедийного материала не хватало, приходилось часто искусственно его развивать, комиковать, доверяться необдуманным импровизациям...»¹. Ильинский невольно повторялся. В «Кукле с миллионами» (режиссер С. Комаров), играя роль авантюриста, ищущего в Москве наследницу громадного состояния, он воспользовался знакомым рисунком образа из приключенческого боевика «Мисс Менд». Авторы «Куеклы с миллионами», сталкивая зарубежный и советский материал, не смогли обыграть его контрастность.

В поисках комедийных положений и характеров режиссеры пытались воспользоваться западным опытом. И когда на экране в первом кадре фильма «Два друга, модель и подружка» (1928) появились друзья с мыловаренного завода — высокий Ахов и маленький Махов,— нетрудно было узнать в этих ребятах из русского провинциального городка знаменитых датских кинокомиков Пата и Паташона. Но с развитием действия в фильме это сходство постепенно забывалось. Высокий — низкий и созвучие имен оказались не более, чем внешними приметами. Постановщик фильма, видный театральный режиссер Алексей Попов (он же написал сценарий совместно с М. Каростиним), нашел новый источник комедийности в положительных характерах. Истинно смешными выглядели в фильме молодые рабочие Ахов и Махов (С. Лаврентьев и С. Яблоков), изобретатели машины, изготовляющей ящики.

Их одержимость изобретателей, комически преувеличенная, их отчаянное сопротивление частнику — поставщику ящиков, их боевая готовность сразиться с бюрократами из района были одновременно и признаками новых характеров и поводом к ярким комическим несоответствиям.

Смешна была сама машина, сделанная из «кулька и рогожки» и тем более дорогая ее создателям. Изобиловало приключениями путешествие двух друзей, их модели и верной подружки Даши (О. Третьякова) в губернский город — сначала на плоту, потом на пароходе. Ахов

¹ И. И л ь и н с к и й, Сам о себе, М., изд. ВТО, 1961, стр. 216.

и Махов добились признания машины, и в последнем кадре картины как апофеоз вырастала гора ящиков. Но все же главные комедийные эффекты были не в финале, а в сценах, когда тонула модель, когда пароход во время самодеятельного концерта садился на мель, когда гибель снова угрожала машине, выброшенной из окна гостиницы «Красный Олимп». По фарватеру, проложенному героями скромной немой комедии, спустя много лет проплыли и баржа «Севрюга» в «Волге-Волге» и плот «Верных друзей». Успех картины «Два друга, модель и подруга» у зрителей и критики был шумным, заслуженным, долгим, и, главное, принципиально важной и новой была комедийность фильма.

Постановкой двух сатирических комедий — «Посторонняя женщина» (1929) и «Государственный чиновник» (1931) — начинается творческий путь режиссера Ивана Пырьева. Участник империалистической и гражданской войн, рядовой боец Красной Армии и агитатор политотдела бригады, И. Пырьев прошел большую школу жизни, прежде чем всерьез занялся искусством. Начинающим актером он

«Два друга, модель и подруга».
С. Яблоков в роли Махова.
С. Лаврентьев в роли Ахова





«Два друга, модель и подруга».
Кадр из фильма

выступает на сцене Первого рабочего театра Пролеткульта в спектаклях, поставленных С. Эйзенштейном, работает в театре Вс. Мейерхольда, где играет в «Лесе», «Тресте Д. Е.», «Великодушном рогоносце». Придя в кино, он становится ассистентом режиссера Ю. Тарича — постановщика ряда исторических фильмов.

Написанные И. Пырьевым и поставленные другими режиссерами несколько сценариев не обнаружили в нем большой склонности к комедии. Тем не менее, когда в 1929 году он выпускает свой первый фильм «Посторонняя женщина», его немедленно причисляют к комедиграфам.

Героиня фильма случайно отстает от поезда на глухом полустанке. Вынужденная провести ночь у юноши, предложившего ей свою помощь, женщина попадает в «круг» мещанских сплетен и пересудов. Даже ее муж, прокурор и любитель поговорить о новой морали, на деле оказывается дремучим мещанином.

Образы «посторонней женщины» (О. Жизнева) и юноши (К. Градополов) сами по себе не были комедийными. Весь сатирический запас был израсходован режиссером для обрисовки мещанского болота, ожившего при виде столь явного «грехопадения».

Сплетня, соскользнувшая с обывательского языка, перепархивала из двери в дверь, из щели в щель и в конце этой сатирической монтажной фразы раскачивала на экране язык огромного колокола. Один из рецензентов,

видимо в целях защиты молодого режиссера от возможных нападок, писал: «Неправдоподобный в основе сценарий Эрдмана и Мариенгофа вынудил режиссера Пырьева перевести установку показа обывательского быта на рельсы форсированного гротеска»¹.

Но и в следующей большой картине — «Государственный чиновник» по сценарию В. Павловского — Пырьев вновь стал «на рельсы форсированного гротеска». История кассира-бюрократа Аполлона Фокина, присвоившего казенные деньги, а потом разоблаченного, решалась в жанре сатирического гротеска.

Это была картина без положительных героев — факт, воспринятый как искажение советской действительности. Пырьев затратил в свое время немало труда и нервов, чтобы переделать «Государственного чиновника».

Введенная в фильм линия инженера-вредителя придавала «Государственному чиновнику» мнимую злободневность. Она только заслоняла сатирическую цель. Подлинно злободневным был образ бюрократа Фокина, роль которого в необычной и очень выразительной манере «психологического гротеска» сыграл Максим Штраух. Это была одна из самых интересных работ конца немого кино. Но пораженные «сатиробоязнью» критики старались не замечать художественных достоинств фильма. Они обрушились на сатиру, вменяя ей в вину, что «роль рабочей массы в борьбе за реконструкцию транспорта здесь сведена на нет»². Дело было в том, что Аполлон Фокин служил в управлении железных дорог...

Попытки видеть в художественных фильмах наглядные иллюстрации экономических и производственных вопросов были в то время далеко не единичными. Скорее их можно признать распространенным пороком в тогдашних суждениях кинокритиков об искусстве.

Всеобщая доступность и небывалая массовость были преимуществами кинематографа, которые, однако, не всегда понимались правильно. Кино как искусство должно было говорить на своем языке — образном, перелагающем идеи и лозунги времени в художественную ткань фильмов. Забвение этого коренного принципа порой приводило к голый агитационности и газетным схемам вместо глубины и живости людских характеров. В том-то и состояла сила нового, социалистического киноискусства, что оно могло доставить в самые глухие уголки страны высокие образцы революционного творчества. Легко было внести идеологию с помощью разъясняющей подписи или дидактического сюжет-

¹ «Вечерняя Москва», 1929, 27 сентября.

² «Вечерняя Москва», 1931, 16 июля.

ного поворота. Гораздо труднее увлечь зрителя эмоционально, самым строем вещи, захватить его показом судеб героев, их связи с объективной картиной жизни. Борьба за зрителя, реализация доступности и массовости экранного искусства была нелегким процессом, имевшим свои положительные и теневые стороны. Это имела в виду Н. К. Крупская, когда говорила в своем выступлении на Первой Всероссийской конференции Общества друзей советского кино: «Если часто не хотят слушать оратора, который не умеет как следует осветить вопрос, а только говорит революционные фразы, — то и неумело поставленная агитка в кино может произвести такое же впечатление...»¹.

Авантюрный жанр. Во второй половине 20-х годов приключенческий жанр был представлен такими хорошо известными картинами, как «Конница скачет», «Транспорт огня», «Огненный рейс», «Последний аттракцион», «Два-Бульди-Два».

Сценарист и режиссер Н. Береснев сгруппировал действие фильма «Конница скачет» (1929) вокруг борьбы красных и белых за мост (излюбленный объект приключенческих фильмов). На мосту происходил кульминационный эпизод из другой картины о гражданской войне — «Огненный рейс» (1930) режиссера Я. Уринова. Партизан-сибиряк, получивший задание сбросить с моста бомбу на пароход колчаковцев, неожиданно увидел на палубе свою жену и сына. Чувство брало верх над долгом, задание не выполнялось, а приключенческий фильм приобретал видимость психологической драмы.

Интерес к выигрышному цирковому материалу и авантюрному жанру (они объединились еще в агитке «Смельчак», по сценарию А. В. Луначарского) к концу немого кино сблизил таких разных мастеров, как Л. Кулешов и Н. Агаджанова, с одной стороны, О. Преображенская и И. Правов — с другой. Первые поставили фильм «Два-Бульди-Два» — об участии в гражданской войне старого циркового клоуна и его сына. Ольга Преображенская (выступавшая как актриса в дореволюционных картинах) поставила вместе с И. Правовым фильм «Последний аттракцион» (1929) — о похождениях бродячей цирковой труппы на фронтовых дорогах юга России. Отличавшийся действенным сюжетом (заимствованным из рассказа М. Шагинян), крепким режиссерским профессионализмом, хорошей актерской игрой (в картине снимались Н. Рогожин, Е. Максимова, Л. Юренев, Р. Пужная), «Последний

¹ Газ. «Кино», М., 1928, 7 февраля.

аттракцион» долгое время не сходил с экранов, как, впрочем, и большинство фильмов О. Преображенской и И. Правова.

Одним из удачных фильмов приключенческого жанра был «Транспорт огня» (1930), постановленный А. Ивановым по сценарию А. Зархи и И. Хейфица. Используя богатый исторический материал о рабочих дружинах в канун 1905 года, молодые художники создали по-настоящему увлекательную картину. Ее герои, находившиеся в революционном подполье, провозили транспорт с оружием через всю страну — от пограничного городка до столицы, искусно уходя от преследования, разоблачая провокаторов, совершая открытые вооруженные нападения на полицию.

Продемонстрированный арсенал приемов и средств борьбы революционеров был исторически достоверен и кинематографически впечатляющ. Обвинения в «гаррипилевщине», которые раздавались по поводу любого приключенческого фильма, нередко обоснованные, здесь были несправедливы.

На границе приключенческой картины и психологической кинодрамы находился фильм «Леон Кутюрье» (1927) в постановке В. Касьянова. Он был создан на основе «Рассказа о простой вещи» Б. Лавренева и явился одной из четырех экранизаций произведений этого писателя («Ветер», «Рассказ о простой вещи», «Седьмой спутник», «Сорок первый»), не считая перенесенной на экран пьесы «Разлом».

Внимание мастеров кино к творчеству Б. Лавренева не было случайным. Посвященные событиям гражданской войны, его произведения по своей форме были «произведениями драматургии, рассказанными в прозе»¹ (как удачно определила их критик Р. Мессер) и легко поддавались кинематографической обработке.

Приключения героя «Леона Кутюрье» в тылу у белых внезапно осложнялись острым психологическим мотивом. Подпольщик узнавал, что вместо него белые арестовали другого человека, и перед ним вставал вопрос: имеет ли он право оставаться на свободе ценой гибели невинного? Режиссер В. Касьянов в своем следующем фильме, «Седьмой спутник» (1928), поставленном по одноименному рассказу Б. Лавренева, решил для себя спор между приключенческими и мелодраматическими элементами в пользу последних. Однако история о том, как бывший генерал царской армии переходил на сторону красных, потеряла

¹ «История русской советской литературы», т. 1, М., Изд-во АН СССР, 1958, стр. 451.

свою действенность и не выиграла в психологической разработке характера.

Наиболее крупной постановкой В. Касьянова был историко-революционный фильм «Те, которые прозрели» (1930) по сценарию Н. Зархи, А. Филимонова и О. Леонидова, в котором рассказывалось, как поиски революционной правды приводили солдата-венгра к русскому солдату-большевику.

Подражание искусству и подражание жизни. Историко-революционная тема расширяла угол зрения художников. Однако вместе с объемом материала в еще большей степени вырастали трудности его образного решения. Некоторые режиссеры пытались подражать С. Эйзенштейну, В. Пудовкину, А. Довженко. Но, заимствуя их приемы, они не были в состоянии подняться до масштаба обобщений выдающихся киномастеров.

Режиссер С. Тимошенко поставил удачный фильм «Два броневика» (1928), где революционные события в Петрограде были взяты локально и раскрывались через судьбу одного героя. В экранизации повести Дм. Фурманова «Мятеж» (1929) он укрупняет действие за счет патетически снятых массовых сцен, но в ущерб героям. В следующем фильме, «Заговор мертвых» (1930), он отказывается от разработки индивидуальных характеров. На экране действовали просто «красноармеец», «матрос», «рабочий», «белый офицер», «английский генерал». Как указывалось в студийной записке к фильму, «элемент мелодрамы здесь вовсе отсутствует и замещен цепью более или менее эффектных аттракционов, имеющих политический смысл, отчасти и символический»¹. Режиссер полностью подчинил судьбы людей хроникальному развитию событий и не сумел раскрыть темы обороны Петрограда в 1919 году.

Отголоски теории «монтажа аттракционов», да еще внешне воспринятой, привели С. Тимошенко к плоскому подражательству. К масштабности режиссер шел чисто механическим путем за счет большого количества показываемых событий. Не случайно актер Борис Бабочкин после исполнения ролей в «Мятеже» и в «Заговоре мертвых» приходит к выводу, что «актер для кинематографа не имеет почти никакого значения»².

То, что было бедой для не лишнего дарования С. Тимошенко, приводило к окончательному поражению других, менее талантливых режиссеров, как, например, Б. Шпис.

¹ Архив Госфильмофонда, ед. хр. 628.

² Сб. «Лично советского киноактера», М., Кинофотоиздат, 1935, стр. 20.

Его фильм «Дорога в мир» (1929), где он стремился раскрыть едва ли не всю историю русского пролетариата, выглядел как утомительный калейдоскоп эпизодов из жизни героя и страны, начиная с 1901 года и кончая 1930-м (!).

Даже у такого большого художника, как Николай Охлопков, в преддверии звукового кино иллюстративно-событийные приемы обнаружили свою несостоятельность и неспособность заменить подлинное обобщение на экране. Попытка Н. Охлопкова воплотить идею «союза рабочего класса и крестьянства» средствами монументальной, живописной образности не увенчалась успехом и в фильме «Путь энтузиастов» (1930).

Свойственная режиссеру широта творческого видения оправдывала выбранный им жанр историко-революционной эпопеи. Однако художественная форма не соответствовала новым задачам искусства. Именно такие картины имел в виду А. Довженко, когда говорил, что «идея у нас, в кинематографии, превалировала над характерами, типами и образами»¹.

Кинематограф С. Эйзенштейна помимо широкого влияния, которое он оказывал на теорию и практику немого кино, имел своих прямых последователей. В числе тех, кому удалось творчески воспринять опыт своего учителя, был молодой режиссер Илья Трауберг, прошедший в качестве ассистента профессиональную школу во время постановки «Октября».

Традиции этой школы отчетливо видны в осуществленном им фильме «Голубой экспресс» (1929).

Обширный материал китайской революции был заключен в один эпизод: восставшие захватили во время следования экспресс Нанкин — Су-Чжоу. Восстание вспыхивало в третьем классе, среди кули и крестьян, которые штурмовали вагоны второго класса, где находились китайские буржуа, и затем первого класса, где были генералы, миссионеры, иностранцы.

Молодой режиссер избежал ходульной символики благодаря тому, что действие фильма строилось не только событийно, но и на основе показа людских судеб — от высокомерного англичанина, чья деловая хватка восхитила местного купца, до девочки-китайки, проданной в рабство на фабрику.

Актеры (С. Минин, Я. Гудкин, И. Арбенин) и «типажи» располагались в динамичных, живописных композициях, их окружала достоверная, вещественная среда. Конкретность прорывалась сквозь плакатные образы и с по-

¹ Сб. «За большое киноискусство», стр. 61.

мощью перипетий сюжетной борьбы вокруг восставшего экспресса. Поединок с офицером, который пытался загнать поезд в тупик, оканчивался победой стрелочника и выходом поезда на главную магистраль. Восстание завершалось не сюжетно, а монтажно и изобразительно — в финальных кадрах непобежденного, как «Потемкин», голубого экспресса.

Фильм Трауберга был озвучен в Берлине композитором Майзелем, автором музыки к «Броненосцу «Потемкин»». Художественные процессы, характерные для ряда исто-



«Бог войны». А. Гутушкин
в роли епископа Арсения,
Р. Есипова в роли Наташи

рико-революционных фильмов, наиболее наглядно выявляются в конце немого периода в творчестве братьев Васильевых и Ефима Даигана — будущих постановщиков «Чапаева» и «Мы из Кронштадта».

Боец Красной Армии, демобилизованный в 1922 году и поступивший на кинокурсы Б. Чайковского, затем ассистент В. Пудовкина по фильму «Механика головного мозга», Е. Даиган свою первую постановку получил в 1928 году вместе с другим начинающим режиссером, М. Чиаурели, на тбилисской студии. Созданная ими по сценарию А. Аравского картина «Первый корнет Стрешнев» была типичной мелодрамой, с сюжетом, известным еще со времен агитфильмов. Солдат царской армии в силу пробудившегося классового сознания и отцовского чувства к сыну-революционеру переходит на сторону красных. Но уже фильм «Бог войны» (1929), поставленный Е. Даиганом в Грузии, был необычен и привлек к себе внимание. Сменяя друг друга, возникали в кадрах фигуры попов и пасторов, мулл и раввинов, благословляющих народы на войну. Символический образ «креста и пулемета»

«Бог войны». Кадр из фильма



проходил через весь фильм. Судьбы героев — солдата и его жены — пунктирно объединяли на экране картины бесправия и жестокости. Символика выпирала наружу, она рвала и без того слабую психологическую ткань фильма. «Люди перерастают в символы, и символы ежеминутно принимают скромный вид обыкновенных людей... — свидетельствовал один из рецензентов и тут же не без прозорливости восклицал: — Кто знает! Быть может, и нужно пройти через это аляповатое, но не лишенное своей прелестью смешение всех жанров и приемов, чтобы найти монументальный стиль советского кино»¹.

Почти одновременно с «Богом войны» на экраны вышел фильм «Иуда» (1930) о реакционной роли духовенства в годы гражданской войны. Сравнивая эти фильмы, один из которых тяготел к масштабно-обобщенному решению темы, а другой явился образцом психологически-бытового кинематографа, зрители и критика отдавали предпочтение «Иуде». Действительно, режиссер Е. Иванов-Барков поставил на основе отличного сценария П. Бляхина свой лучший фильм периода немого кино. Жизнь большого монастыря рисовалась в достоверном бытовом ключе.

Прозрение старца Ионы, увидевшего, какие дела вершатся именем бога, было не только декларировано, но и убедительно сыграно Б. Фердинандовым. События гражданской войны, борьба партизанского отряда с белыми придавали сюжету драматическую напряженность.

Однако спор между «Богом войны» и «Иудой» не был окончен. Время продолжило его. «Бог войны» при всем своем несовершенстве был отмечен поисками, между тем как профессионально ясный и цельный «Иуда» только подытожил пройденное.

П. Бляхин и Е. Иванов-Барков не стремились к решению сложных задач. В «Иуде» было немало от «поповских» анекдотов, например, монашек-женщина в келье игумена и т. д. Выигрышные частности мельчили тему. Обобщения, разрастающиеся в «Бог войны» до символов и аллегорий, в «Иуде» порой съезживались, по выражению С. Эйзенштейна, до размеров «фабульного анекдота».

Что было лучше? Или хуже? На эти вопросы пытались ответить многие.

На рубеже 20—30-х годов в этот спор включились однофамильцы Георгий и Сергей Васильевы, ставшие братьями по искусству. Каждый из них пришел своей дорогой в Госкино, где они впервые встретились в редакции по монтажу иностранных картин. Для Сергея Васильева этот

¹ Архив Госфильмофонда.

путь начинался в Смольном. Связистом-самокатчиком он выполнял поручения руководителей октябрьского восстания и вождя революции Владимира Ильича Ленина. Потом гражданская война, демобилизация, занятия по актерскому мастерству в Ленинградском институте экранного искусства, наконец, должность редактора-монтажера. Георгий Васильев после фронта поступает в московскую студию «Молодые мастера», где художественным руководителем был И. Н. Певцов, будущий исполнитель роли полковника Бороздина в «Чапаеве». В студии Георгий Васильев встречается и с Б. Бабочкиным, а по ее окончании — с Сергеем Васильевым. Вместе они занимаются в мастерской С. Эйзенштейна в ГТК.

Пропустив через свои монтажные столы сотни тысяч метров пленки, Васильевы отлично справляются с задачей отбора и монтажа хроникальных съемок ледовых походов «Красина» и «Малыгина». Так появляется их первая работа — документальный фильм «Подвиг во льдах». В 1930 году они выпускают «Спящую красавицу» по сценарию, написанному совместно с Г. Александровым. Фильм показал, что Васильевы дорожат званием учеников С. Эйзенштейна.

Канун Октября, балет «Спящая красавица» на сцене театра большого провинциального города, с балкона лежат революционные листовки. Гражданская война, налеты на город белогвардейцев и «зеленых». Спустя много лет в театре проходит съезд Советов, «Спящая красавица» снова на сцене, протест молодых зрителей, требующих нового искусства, — таково содержание фильма.

Древнее искусство балета и люди в папах и шинелях, перепоясанные пулеметными лентами, проливающие кровь в боях на площади перед театром, — этот контраст увлек молодых режиссеров и оператора Е. Шнейдера. Они построили «Спящую красавицу» на изощренных монтажных композициях и пластически живописных кадрах.

Действие фильма протекало и на сцене театра, и за кулисами, и в зрительном зале. Васильевы пока еще словно находились внутри «здания искусства», увлекаясь поисками острой, выразительной формы, а главное — пытаясь следовать за Эйзенштейном по пути больших кинематографических обобщений. Однако ни обобщений, ни успеха они не достигли.

В этой работе молодых режиссеров еще много было от того, что сами Васильевы скоро назовут «творческой похвалой», а грузинский режиссер Н. Шенгелая — «фамильярничанием с объективной действительностью». Творческая обедненность, сюжетная узость их следующего фильма — «Личное дело» (1932) — приводили к дру-

гой крайности. Правда, рассказ о том, как набожный рабочий отлил заготовку для судового винта из колокола, помог Васильевым в какой-то мере накопить опыт работы с актерами.

Дорога от «Спящей красавицы» и «Личного дела» к «Чапаеву» протяженностью всего в несколько лет на самом деле, если время измерять творческим ростом художников, казалась еще очень длинной. Но Васильевы должны были пройти ее — ошибаясь, увлекаясь, экспериментируя, — чтобы обрести мастерство и опыт. Не своих ли учеников имел в виду С. Эйзенштейн, когда писал: «Каждый скачок, который нам сейчас ретроспективно кажется забавным вывихом или непонятым эксцессом, для своего момента ставил, пусть по-своему, пусть неполно, неполноценно, односторонне, пусть даже ошибочно, но все же неизбежно и неизменно ставил перед собой по-своему понятую задачу реализма, задачу реалистического отражения действительности!»¹.

Благотворная зависимость художника от действительности «неизбежно и неизменно» сказывалась в работах разных мастеров киноискусства, причем в самых различных жанрах.

Новое проникало всюду — прямо из жизни переливалось в фильмы о современности, прокладывало дорогу на экран историко-революционному материалу; новое проникало и в такие, казалось, устойчивые жанры, как исторический фильм и экранизации литературной классики.

Прошлое новыми глазами. В достаточно пестрой группе исторических фильмов и экранизаций главным направлением поисков оставалась современность. Недаром К. С. Станиславский, приглашенный в «Межрабпомфильм» для постановки картины «Шинель» по Гоголю², «считал не только допустимым, но и необходимым «омолаживание» классического произведения, чтобы приблизить авторский замысел к современности»³.

Занимая добрую часть репертуара, исторические фильмы и экранизации составляли особую группу произведений, которые пользовались большим вниманием зрителей и критики. Порой это внимание было свидетельством высокого художественного уровня картин. Но нередко исторические фильмы и экранизации давали законный повод для ожесточенной критики.

¹ С. Эйзенштейн, Избранные статьи, стр. 99.

² Постановка эта не состоялась.

³ М. Алейников, Пути советского кино и МХАТ, стр. 119.



«Коллежский регистратор».
И. Москвин в роли Симеона
Вырина

Главной мерой их достоинств и недостатков являлось не прошлое, а настоящее.

Предъявляемые всему советскому кино требования ни в малейшей степени не теряли своей остроты, когда относились к историко-литературному жанру. Напротив, справедливо полагая, что прошлое может отлично служить целям безучастной художественности, быть просто лазейкой для ухода от жизни, критики с особым вниманием, придирчиво и жестко следили за каждым вновь выходящим историческим фильмом или очередной экранизацией.

Работавший в дореволюционном кино и близкий к труппе МХАТ Юрий Желябужский как оператор снимал фильм «Поликушка» по Толстому. Когда же в 1925 году он приступил к экранизации «Станционного смотрителя» Пушкина, то прежде всего привлек к работе Ивана Михайловича Москвина. Знаменитый актер на этот раз выступил и в роли Симеона Вырина и как сорежиссер фильма, получившего название «Коллежский регистратор».

Иван Михайлович Москвин опирался на социальную природу пушкинского образа, своей игрой он искусно подводил зрителей к трагической гибели героя — счастливого, довольного, еще бодрого и свежего человека, каким он показан в начале фильма. Терпеливая подобострастность станционного смотрителя сменялась вспышкой гнева человека, отстаивавшего свои не только отцовские, но и социальные права. Этот его кратковременный и в чем-то трагически смешной бунт происходил на квартире у гусара Минского, на глазах у дочери.

Москвин сообщал проходившим на экране картинам жизни богатство психологических деталей, что придавало этим картинам конкретность, достоверность и объем. «Деталь — это хорошее средство компенсации за немоту кинематографа», — говорил Москвин. В фильме была памятная сцена, когда Вырин узнает об исчезновении дочери: пальцы его руки, просунутой за занавеску, игриво шевелились, складываясь в привычную «козу», потом рука застыла в недоумении и, наконец, отчаянно, как раненая, металась, хватая пустоту...

Попытка привлечь мхатовского актера в фильм о современности была слишком заманчивой. В 1928 году на экраны выходит фильм «Человек родился» по сценарию О. Леонидова в постановке Ю. Желябужского с И. Москвиным в роли типографского рабочего Федора Кулыгина. Повторяя сюжет «Моего сына» Е. Червякова, эта картина сводила действие лишь к драме ревности. Страдания Федора — Москвина, узнавшего, что ребенок не от него, были замкнуты в узком, обыватель-

ском мирке и, по выражению Н. Иезуитова, выглядели как некий «клинический случай».

Ю. Желябужский продолжает упорно держать курс на МХАТ.

Он ставит картину «В город входить нельзя» (1929) по сценарию А. Ржешевского. Еще один актер МХАТ — Л. М. Леонидов — играет в ней роль профессора Кочубея, который сталкивается в остром конфликте со своим сыном — шпионом, засланным из-за рубежа. Своим огромным дарованием Леонидов преодолел примитивность мелодраматического сюжета и сообщил фильму черты трагедийности.

Но далеко не всегда даже большие актерские таланты могли спасти фильм. В этом Ю. Желябужский должен был убедиться, работая над картиной «Победа женщины» (1927) по повести Н. С. Лескова «Старые годы в селе Плодомасове». Известные театральные актеры П. Бакшеев, В. Топорков, С. Бирман и другие вынуждены были разыграть костюмное представление о «грозном боярине и русской красавице».

«Крылья холопа». И. Кляквин в роли холопа Никитки





«Крылья холопа». Л. Леонидов
в роли Ивана Грозного

Псевдоисторические фильмы («Победа женщины» — один из них) вызывали резкий протест у ряда мастеров, которые в пылу дискуссий нередко приходили к полемически заостренным точкам зрения.

В. Шкловский прокламировал: «...нужно подходить к истории с точки зрения экономики, а не с точки зрения приключений цариц»¹. Он же говорил по поводу экранизаций: «Кинокартина будет существовать рядом с литературным произведением, пользуясь его материалом и в то же время вытесняя его»². Эти заявления не остались только на бумаге.

Льняной двор царя Ивана должен был, по замыслу сценаристов К. Шильдкрета, В. Шкловского и режиссера Ю. Тарича, заложить «экономический базис» одного из самых крупных исторических фильмов — «Крылья холопа». Грозный был показан «не на приеме послов, а на приеме купцов»³. Холоп Никишка, смастеривший крылья и казненный за содружество с нечистой силой, мыслился как «массовый предтеча рабочего»⁴.

Но, конечно же, авторы фильма «Крылья холопа» не могли ограничиться только «экономическими» выкладками.

Большинство сцен, снятых с художественным темпераментом, воспроизводили на экране исторический быт во всем его вещественном, нарочито грубом существе. Сама фигура царя Ивана, сыгранного Л. Леонидовым, не умещалась в «купеческом» контуре. Актер И. Клюквин (снимавшийся почти во всех фильмах Ю. Тарича) в роли Никишки сумел, хотя и не до конца, преодолеть бытовую заземленность своей актерской манеры — в лучших сценах он убеждал зрителей в дерзновенности замыслов «крылатого холопа».

И сами крылья, обыгранные в фильме, и заморская диковинка — часы, и льнотрепальное колесо придавали истории некий «механический» ракурс. Но рядом с этими древними механизмами на экране появились еще более древние атрибуты костюмных боевиков — дворцовая интрига, вонзившийся в грудь посох, тень Грозного, нависшая над ложем преступной царицы, и, наконец, надпись, будто выхваченная из картин дореволюционного кинематографа: «Каким тайнам хранила эта ночь, и для кого она была последней»(!).

Но значение имела не эта надпись, а стремление авторов обратиться к более существенным и глубоким мотивам

¹ «Советский экран», 1927, № 4, стр. 2.

² «Советский экран», 1927, № 33, стр. 10.

³ «Советский экран», 1926, № 2, стр. 11.

⁴ Там же.

исторического процесса — к жизни народов. Мечта холопа взлететь в небо с неожиданной стороны раскрывала эпоху XVI века и напрямую обращала зрителя к истории «черного люда».

Вдохновленный успехом, Ю. Тарич немедленно приступает к постановке нового исторического фильма — «Булат Батыр» (1928) — по написанному им с Н. Зархи сценарию об участии татарских отрядов в движении Емельяна Пугачева.

Картина оказалась перегруженной историческими материалами. Быт татарской деревни, насильственное крещение, празднества екатерининских вельмож, карательная экспедиция, взятие Казани, фигуры Пугачева, Державина, Потемкина — все это с трудом уместилось в фильме, хотя и придавало действию известный размах.

Зато в следующем фильме — «Капитанская дочка» (1928) — сценарист В. Шкловский вновь возвращает режиссера, а заодно и Пушкина, к «экономическому базису»: одним из основных мотивов действия становится соляная монополия. Продажа соли башкирам и сцены «соляного бунта» не были единственным «новшеством» по сравнению с повестью Пушкина. Савельич, обучающий Пугачева грамоте, щелкающая на счетах Екатерина в конторских очках, ссыльный офицер Швабрин, разделяющий идеи Радищева, — в фильме действительно «вытеснялся» пушкинский материал.

Однако даже при всем этом серьезность намерений авторов не вызывает сомнений.

Наибольшей известностью среди исторических фильмов пользовался «Поэт и царь» (1927) по сценарию и в постановке В. Гардина. Его предыдущий фильм, «Крест и маузер» (1925), о реакционной роли католического духовенства имел большой успех благодаря остроте в разработке темы, ряду актерских удач, искусному ведению действия.

Успех сопровождал появление на экранах и фильма «Поэт и царь». В какой мере он был заслуженным? В. Маяковский, обвинивший фильм в «потрафлении самому пошлому представлению о поэте», имел в виду прежде всего кадры, где Пушкин, чуть задумавшись, склоняется к столу, и из-под его пера появляется готовый текст «Памятника», или, например, такую сцену: поэт, откинув голову, читает свободолюбивые стихи на фоне петергофских фонтанов, среди утопающего в блеске и пышности царского двора. Наивная аллегория — вокруг Пушкина плетутся нити заговора и сплетаются блестящие нити фонтанов — давала В. Гардину и оператору С. Беляеву формальное право бесконечно обыгрывать на экране красоту

**«Поэт и царь». Е. Червяков
в роли Пушкина**



Петергофа. «Фонтаны, фонтаны! Давайте фонтаны!» — этот крик, как уверяли, вырвался у одного кинематографического деятеля, ошеломленного коммерческим успехом картины «Поэт и царь».

Показанные в фильме листы рукописей с пушкинским разбегом строчек говорили о поэте больше, чем подробно разыгранная «драма ревности». Только к концу, в сценах дуэли и смерти, Е. Червяков, исполнявший роль Пушкина, достигал истинного драматизма, и сцены эти по-настоящему впечатляли.

Постановщик фильма «Дворец и крепость» режиссер А. Ивановский выпускает картины «Декабристы» (1927), «Ася» (1928), «Кавказский пленник» (1930). При всей разности исторического материала они обладали примечательным свойством: герои — декабрист Анненков, И. С. Тургенев, М. Ю. Лермонтов — все трое по странной прихоти судьбы выбирали возлюбленных среди француженок...

На роль возлюбленной Анненкова, француженки Полины Гебль, из Германии была приглашена ее правнучка — Варвара Анненкова. Но и это не помогло разрешить в фильме тему восстания на Сенатской площади.

На роль певицы Полины Виардо в «Асе» была приглашена не ее правнучка, а красавица актриса Ирина Володко.

Однако сам фильм, который преследовал цель «дать настоящую оценку либеральному краснбайству»¹ И. С. Тургенева, не стал от этого ни лучше, ни хуже. «Ася» явилась обычной костюмной драмой, да еще и с налетом вульгарного социологизма.

Выступившая в главной роли в «Веселой канарейке» актриса Галина Кравченко исполнила в «Кавказском пленнике» роль Жанны Омер де Гелль. Как уверяли авторы фильма, «история кавказского периода жизни Лермонтова должна вскрыть процесс разложения классовой идеологии в его сознании», для чего «в качестве фабульного материала привлечен малоизвестный эпизод с французенкой-контрабандисткой»².

Эти замыслы в духе вульгарно-социологических теорий, скорее, прокламировались.

Более правдивыми и существенными поводами к созданию фильмов нередко являлось другое — желание познакомиться (к сожалению, односторонне) с великими именами, притягивающими внимание зрителей или просьба разрешить ставить, например, картину «Сын рыбака» о Ломоносове, так как «будут использованы костюмы «Булата Батыра» и «Капитанской дочки»³.

Картины, поставленные по бульварным канонам — будь они историческими или современными, — «советизировали адюльтер» (по выражению одного из критиков). «За одним «Потемкиным» у нас тащится длинный хвост всяких «женщин»: таких, чужих, победивших и т. д.»⁴, — писал В. Пудовкин. Сходные с ними фильмы «Медвежья свадьба», «Ледяной дом», «Хромой барин», «Катерина Измайлова» соединялись в одну, по словам С. Эйзенштейна, «реакционно-обывательскую линию в кино».

Театральный режиссер и актер К. Эггерт, придя в кино, специализировался на выпуске весьма слабых фильмов историко-литературного жанра. Мелькавшие в титрах его фильмов имена Проспера Мериме и А. В. Луначарского⁵ («Медвежья свадьба», 1926), А. Толстого («Хромой барин», 1928) или, скажем, И. Лажечникова («Ледяной дом», 1928) ничего не меняли, как, впрочем, и попытки «осовременить» литературные сюжеты: например, гибель «хро-

¹ Архив Госфильмофонда, ед. хр. 68.

² Архив Госфильмофонда, ед. хр. 813.

³ Архив Госфильмофонда, ед. хр. 2165.

⁴ Сб. «Советское кино перед лицом общественности», стр. 49.

⁵ А. В. Луначарский был автором пьесы «Медвежья свадьба» по повелле П. Мериме «Локис» и соавтором сценария фильма К. Эггерта. По свидетельству Н. Розенель-Луначарской, «сценарий мало расходился с пьесой. Зато фильм расходился со сценарием!» (Н. Розенель-Луначарская, Память сердца, М., «Искусство», 1965, стр. 402).

мого барина» от руки крестьянки или выдвинутая в центр «Ледяного дома» «драма бедной цыганки, павшей жертвой дворцовых интриг» (из документов к фильму)¹.

Ставивший «Катерину Измайлову» (свой 110-й фильм!) Ч. Сабинский извлек из повести Н. С. Лескова «Леди

Макбет Мценского уезда» уголовный сюжет, который и был успешно разыгран на экране молодыми талантливыми актерами Н. Симоновым и Е. Егоровой.

Эпиграфом к таким картинам мог послужить отзыв В. Маяковского о «Медвежьей свадьбе» (герой фильма граф Шемет загрызал свою жену на брачном ложе):

«Перед плакатом «Медвежья свадьба»

нэпачка сияет в неге:

— И мне с таким медведем

поспать бы!

Погрызи меня,

душка Эггерт»

(«Стабилизация быта»)

Экранизация народного быта. Режиссер Ольга Преображенская может быть названа бытописателем в кино 20-х годов. Поставленный ею совместно с И. Правовым фильм «Бабы рязанские» (1927), хотя и не основан на каком-либо литературном произведении, тем не менее является своеобразной «экранизацией» быта русской деревни.

Судьба молодой крестьянки, обещанной свекром, родившей ребенка и бросившейся в омут после того, как муж возвратился с империалистической войны, волновала зрителей своим неподдельным драматизмом. Этот сюжет был погружен в устоявшуюся бытовую среду.

Свадебные обряды и праздники сменялись в фильме сценами нелегкого крестьянского труда — на пашне, дома за ткацким станком, на уборке хлеба, в кузнице. В этих сценах молодые актеры Р. Пужная, Э. Цесарская, Г. Бобынин, Е. Максимова естественно и свободно включались в ритм трудовых процессов.

И именно в этих сценах была своя, пусть неполная и социально ограниченная, но какая-то правда фильма. Она-то и привлекала зрителей, несмотря на грозные упреки критики в «полном отсутствии осуждения и бичевания снохачества»².

Надо отдать должное О. Преображенской и И. Правову — они первыми среди кинематографистов взяли за нелегкую, особенно в период немого кино, задачу экра-

¹ Архив Госфильмофонда, ед. хр. 1041.

² Сб. «Советское кино перед лицом общественности», стр. 108.

низации «Тихого Дона» М. Шолохова. Ограниченные к тому же рамками первой книги, они не сумели передать социальную наполненность и народность шолоховской эпопеи. Центральное место в фильме заняла любовная драма Григория и Аксиньи, но постановщикам многое удалось. Шолоховские герои нашли в лице А. Абрикосова и Э. Цесарской талантливых исполнителей. Точен был выбор натуры (съемки трехсерийного «Тихого Дона» выпуска 1958 года проходили в тех же самых местах). Режиссеры нашли мужество отстоять свое понимание



«Бабы рязанские». Р. Пужаяв
в роли Анны, Г. Бобынина в
роли Ивана



«Бабы рязанские». Э. Цесарская в роли Василисы

писательского замысла, хотя судьбы героев еще не были завершены Шолоховым. Авторы не согласились следовать настоящему совету: «Если даже в романе Шолохова не было показано, как Григорий становится революционером, то в картине это надо было сделать»¹. В этом суждении сказались и прямолинейность и полное непонимание трагедии шолоховского героя.

Иное дело — трактовка горьковского «Каина и Артема» в фильме П. Петрова-Бытова, поставленном по сценарию, который был написан режиссером совместно с О. Кутузовой, Е. Навяжской и М. Ремезовой. Работая над экранизацией, режиссер дописал ряд сцен, где показал революционное прозрение волжского грузчика Артема под влиянием его друга сапожника-еврея Хайма, участника революционного кружка. В данном случае характер героя допустил такую возможность, и осуществлена она была достаточно органично.

Участник гражданской войны П. Петров-Бытов приходит на кинопроизводство после окончания театральной студии в Петрозаводске и работы в органах ВЧК. Его первая самостоятельная постановка — «Волжские бунтари» (1926) — была и первым советским фильмом о жизни, революционной истории чувашского народа. Свой новый фильм — «Водоворот» (1927) — он ставит по материалам, присланным учительницей О. Вишневской (ее же материалы, поступившие на студию в порядке так называемого «самотека» и замеченные П. Бляхиным, легли в основу фильма «Бабы рязанские»). Снятый на местах действия «Водоворот» стал «самой сосредоточенной и живой из всех деревенских картин, которые мы до сих пор имели»², — писал один из критиков. Вместе с тем пресса указывала на известный схематизм традиционного сюжета о борьбе крестьян с мельником-кулаком. В «Каине и Артеме» (1929) режиссера увлекла фигура горьковского босяка.

Тонкая психологическая нюансировка была чужда дарованию П. Петрова-Бытова. В его фильме фигуры людей, словно закрашенные одной густой и сочной краской, впечатывались в картину «дна» большого волжского города. В начальных кадрах фильма торжествовала метафора — тяжело дышали рыбины на прилавке и уставший грузчик, раскатывались языки торговых и колоколов, мерно поднимались и опускались кадила и кулаки. Влияние живописного кинематографа чувствовалось в монотажной композиции ряда сцен, где хоровод вещей, дета-

¹ Архив Госфильмофонда, ед. хр. 2206.

² «Вечерняя Москва», 1928, 6 января.

лей внезапно останавливался и следовал неподвижный, долгий план лица человека.

Полюбившая Артема женщина (Е. Егорова) мечтала о счастье, и ее мечта рисовалась в медленных планах сияющих под солнцем лугов и пашен, мокрых от дождя. Заключение в Артеме (его играл Н. Симонов) буйная сила поначалу словно дробила образ на отдельные монтажные куски: кулак — насушенная бровь — рывок плечом — удар. В душе грузчика пробуждаются чувство дружбы и благодарность к Хаиму (Э. Галь), который выходил его после жестоких побоев. С развитием этой темы монтажные приемы уступают место актерской игре. Возвращение героя не просто к жизни, а к осмысленному существованию сыграно Н. Симоновым с интонацией какого-то радостного удивления. Его Артем впервые видит красоту окружающего мира, и это сближает экранный образ с горьковским.

Вещественная «натурность» фильма, подражание немецкому экспрессионизму в сцене «трактир», где на экране среди света и тьмы метались человекоподобные хари, — во всем этом сказалось влияние разных художественных течений.

Озвученный в Париже под руководством известного кинорежиссера Абеля Ганса, «Каин и Артем» вернулся в 1932 году на советские экраны.

Широкое заимствование опыта смежных искусств было характерно не только для экранизаций. В той или иной степени плодотворное воздействие этого опыта испытали на себе едва ли не все мастера кино. Но среди них были художники, чьи творческие связи, прежде всего с театром, оказались наиболее приметными.

В преддверии звукового кино. Из театра в кино приходят Григорий Рошаль и Владимир Петров. Они начинают по-разному: Рошаль обращается к театральной классике, Петров — к детскому фильму. Но в конце немого периода оба режиссера ставят картины о Западе, используя опыт зарубежного искусства.

Г. Рошаль, недавний руководитель «Опытного театра Наркомпроса», снимает в 1926 году по мотивам комедии Д. И. Фонвизина «Недоросль» фильм «Господа Скотинины». Преследуя, по его словам, цели «извращения исторического материала для обострения пародии, гротеска иронии и сатиры»¹, режиссер и сценаристы В. Строева и С. Рошаль меняют не только название фонвизинской комедии, но и ее сюжет — в действие картины вводятся

¹ «Советский экран», 1926, № 34, стр. 5.

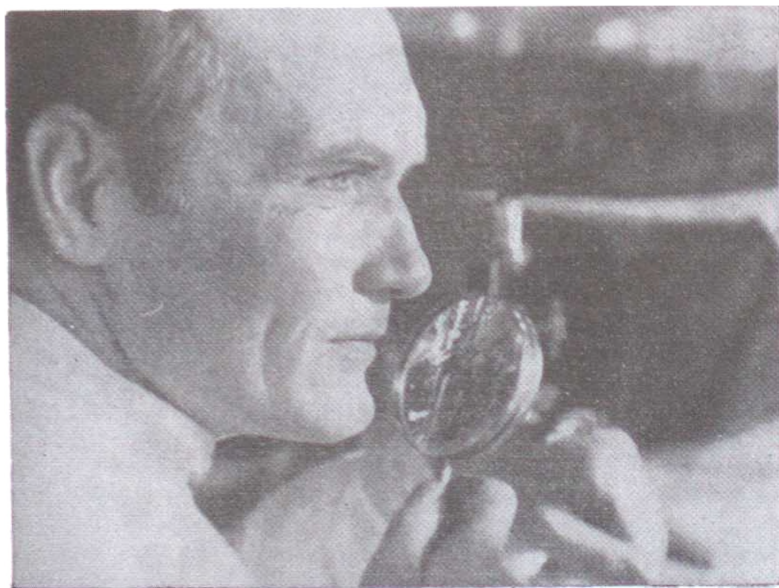


«Господа Скотинины». В. Массалитинова в роли госпожи Простаковой

пугачевские отряды. Свиноподобные Простаковы трясут на экране жирными телесами и пудренными париками, с трудом размещаясь среди построенной художником И. Махлисом преувеличенно массивной и чудовищно нелепой мебели.

Виктор Шкловский настойчиво советовал подвести под «Недоросль» неременный «базис» в виде салоторговли¹ (поддержав тем самым проблему льноторговли в «Крыльях холопа» и соляную монополию в «Капитанской дочке»). Но интересы Г. Рошаля лежали в более общем социальном плане. Поэтому так много внимания режиссер отдал «гротеску, иронии, сатире» В. Массалитиновой, игравшей роль Простаковой. Замечательная театральная актриса с большим мастерством и тактом сумела приспособиться к манере «сатирического лубка». Слабее получились в фильме образы, которые, по словам авторов, замышлялись в плане «песенной лирики», — бежавших к пугачевцам портного Тришки и скотницы Глаши. Свойственный «Господам Скотининым» стиливой контраст — «сатирический лубок» и «песенная лирика», как показали следующие фильмы режиссера, оказался не случайным. После поставленной в Белгоскино историко-революционной картины «Его превосходительство» Г. Рошаль осуще-

¹ «Советский экран», 1926, № 34, стр. 5.



«Саламандра» Б. Гетцке в роли профессора Цанге

ствляет совместно с германскими кинематографистами постановку фильма «Саламандра» (1928) по сценарию А. Луначарского и Г. Гребнера о жизни австрийского ученого-биолога Пауля Каммерера. В картине он получил новое имя — профессор Цанге и отличного исполнителя — немецкого актера Бернгарда Гетцке. Ученый-материалист, доказавший своими опытами над саламандрами наследственную изменчивость живых организмов, подвергся ожесточенной травле со стороны церковных мракобесов и фашиствующих лжеученых.

Борьба прогресса и реакции в сфере науки — эта тема была новой для советского кино. Она решалась в «Саламандре» в контрастном сочетании сдержанного психологизма образа Цанге и мрачного трагического гротеска образа барона Петискуса, главы тайной фашистской организации.

Владимир Фогель был неузнаваем в этой роли благодаря искусному гриму (прижатые к черепу острые уши) и манере игры, чем-то напоминавшей экспрессионистский стиль немецкого актера Конрада Фейдта в знаменитом фильме «Кабинет доктора Калигари». Между Б. Гетцке и В. Фогелем, как между двумя актерскими полюсами, находился Н. Хмелев, который играл принца Карлштейна графически остро.

С широких, светлых улиц (съемки производились в Берлине, Лейпциге, Эрфурте), из сияющих белизной лабо-

раторий действие переходило в подвалы замка барона; режиссер и оператор Л. Форестье, деформируя лица и предметы узкими пучками света, добивались экспрессионистических эффектов. Участие старейшего художника кино В. Егорова немало способствовало пластической выразительности фильма.

Гораздо меньший успех выпал на долю следующего фильма — «Две женщины», который Г. Рошаль поставил на Одесской киностудии. Действие картины попросту распалось на два крупных эпизода, противоположных по социальному звучанию и стилевому решению: «женщина в зеркале» — с героиней из пэпманских кругов и «женщина наших дней» — с героиней-коммунисткой. Контраст, оправданный в «Саламандре», превратился здесь в формальный прием.

В отличие от Г. Рошаля В. Петров начал работу в кино с детской темы, снимая фильмы «Золотой мед», «Джой и Дружок», «Адрес Ленина». Детский фильм был в те годы одним из самых отсталых участков кинематографии. Между тем В. Петров — новичок в кино не был новичком в искусстве. Он окончил училище при Александринском театре, выступал как драматический актер, некоторое время работал в Англии у известного режиссера-реформатора Гордона Крэга, занимался на кинокурсах Висконского, был ассистентом у Г. Козинцева и Л. Трауберга по фильму «Шинель».

Фильм «Золотой мед», поставленный им совместно с Н. Бересневым, рассказывал о воспитании беспризорников в детской трудовой колонии. Это была серьезная работа молодых мастеров, предвосхитившая «Путевку в жизнь». Судьбы героев и исполнителей ролей оказались сходны: участие в фильме послужило для беспризорников началом новой жизни.

После фильма для самых маленьких — «Джой и Дружок» — В. Петров ставит «Адрес Ленина» — «одну из наших лучших детских картин»¹, по определению А. Луначарского. Картина была посвящена жизни дружного пионерского отряда. В доме, где раньше жил Владимир Ильич, пионеры устраивали клуб и детскую площадку. Они спасали девочку Фатиму от жестокой старухи-торговки (Е. Корчагина-Александровская). Превосходные пейзажные зарисовки Ленинграда, снятые дебютировавшим оператором В. Гардановым, создавали особую атмосферу и вместе с тем расширяли действие фильма. По свидетельству Б. Бродянского (автора сценария фильма и исследова-

«Саламандра» В. Фогель в роли барона Петискуса



¹ См.: Б. Бродянский, Владимир Петров, М., Госкиноиздат, 1939, стр. 27.

теля творчества В. Петрова), «Адрес Ленина» уже тяготел к «взрослой кинематографии».

Новая постановка В. Петрова — «Фриц Бауэр» (1930) — отчетливо показала направление творческих поисков режиссера и его оператора В. Гарданова. Одноименная пьеса Н. Сац и В. Селиховой об участии детей немецких рабочих в революционной борьбе послужила для В. Петрова лишь основой, на которой можно было строить фильм, предназначенный, скорее, взрослым. Обратившись к зарубежному материалу, режиссер воспользовался опытом немецкого искусства. «Перед началом съемок, как и всегда, В. М. Петров договорился с участниками съемочной группы — в первую очередь с оператором В. Гардановым — о стилистике будущей картины: мрачные задворки немецких городов, темные дворы, улицы-ущелья потребуют очень рельефной, но с бликами, неровной в смысле плоскостного освещения фотографии; накренившиеся стены, скошенные плоскости стен покажут давящую атмосферу Запада»¹. Нетрудно заметить в режиссерской экспликации тенденцию, близкую немецкой экспрессионистической живописи. Влияние ее прогрессивного крыла признает режиссер: «На нас действовало творчество Кетэ Кольвиц и других революционных художников того периода»².

Однако увлечение «киноживописью» приводит В. Петрова и В. Гарданова к неудаче в фильме «Плотина» (1932), в основу которого был положен эпизод на советско-румынской границе: жандармы, пользуясь изменением течения пограничной реки Днестр, пытались захватить наш остров. Бывший в действительности факт послужил основой для картины, смонтированной по преимуществу из пейзажных кадров и статичных планов людей — на экране они объединялись в «монтажно-живописную» композицию. Близкий к работам Н. Охлопкова, Е. Дзигана, братьев Васильевых фильм «Плотина» свидетельствовал о поисках обобщений.

Искания В. Петрова и В. Гарданова находят новое русло в их следующем, уже звуковом фильме — «Беглец». Небольшая трехчастевая новелла рассказывала о бежавшем германском революционере, который принимает решение вернуться в тюрьму, чтобы использовать суд как общественную трибуну. Этот сюжет (он был взят из одноименной пьесы К. Витфогеля) ставил перед режиссером и актером Г. Мичуриним задачу большой психологической сложности; сюжет требовал от В. Петрова раскрытия характера, в то же время в изобразительном решении



В. Егоров

¹ Б. Бродянский, Владимир Петров, стр. 32.

² Там же.

«Беглеца» просуществовало влияние экспрессионистической живописной школы.

Эти влияния по-разному и в разной степени сказались в «Обломке империи», в «Каторге», в «Саламандре» и в ряде других картин, не говоря уже о работах самого В. Петрова.

Почему не философия и не стиль, а отдельные приемы и средства экспрессионизма были взяты на вооружение некоторыми кинематографистами в конце немого периода? Стремление воспроизвести действительность на экране не в ее частностях, а в целостной картине жизни, проникнутую большими социальными и художественными обобщениями, было характерно для передовых мастеров киноискусства. Поиски средств обобщения подвели художников к опыту С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, А. Довженко, а некоторых из них — к опыту зарубежного искусства. Отвечая каким-то внутренним потребностям, эти поиски далеко не всегда завершались немедленным успехом. Подчас они не отвечали злободневным, острым потребностям зрителей, иногда были для них попросту непонятны, вызывали нарекания и тяжкие обвинения в формализме В начале 30-х годов некоторые мастера обрушились на свое недавнее прошлое, еще не до конца понимая, что без этого «пресловутого метода обобщения», как в пылу полемики назвал его Л. Трауберг, не было бы «Встречного», «Юности Максима», «Окраины» и великого «Чапаева».

Поиски художников получили новое направление благодаря зазвучавшему на экране слову. Живая речь, такое могучее средство выразительности, как диалог, открывали новые возможности строения характера на экране. И опыт немого кино — его способность связать человека и среду действий единым социальным масштабом, не пропал даром. Рождение героев звукового кино было подготовлено всем ходом развития киноискусства 20-х годов.

8 Глава

Формирование
кинодраматургии
в 20-е годы

Какова роль сценария в создании фильма? Что он такое, чье дитя — литературы или экрана? Эти вопросы возникали на всех этапах существования кинодраматургии. Ответить на них и сегодня не так просто. А может, никогда и не будет просто — кто знает, как дальше сложатся отношения между написанным на бумаге словом и его экранным эквивалентом!

За очень короткий срок кинодраматургия, появившись на свет, выросла и неузнаваемо изменилась. огромно

расстояние между первыми, написанными «сценариями» и сценарной литературой наших дней, способной исследовать жизнь в разнообразных и сложнейших ее проявлениях.

Много усилий положено на создание теории кинодраматургии. Вряд ли найдется область творчества, где так быстро и так непреложно формировались бы законы: практика с самого начала остро и непосредственно нуждалась в теории. Но если теория кинодраматургии начала складываться уже давно, то история кинодраматургии как самостоятельный объект изучения пока еще не существует.

Настало время оглянуться назад и разобраться в том, какие этапы успела пройти советская кинодраматургия, и почему так, а не иначе протекали важнейшие процессы ее развития.

Немного предыстории. После первых киносеансов, поразивших публику самим фактом движения фигур на освещенном полотне экрана, публика стала интересоваться целью и смыслом этого движения. Как только прошли первые восторги и ужасы при виде надвигающегося с экрана на зрителя «настоящего» поезда, зритель захотел знать, куда и зачем этот поезд направляется. Появилась необходимость отбора событий, подлежащих съемке. Однако простейшие сюжеты ранних фильмов не требовали предварительного изложения на бумаге. Скажем, для «Полиного поливальщика», первого сюжетного фильма, который шел несколько минут, Люмьеру не нужно было писать сценарий — он мог держать его в уме.

Первые сценарии представляли собой самое элементарное, внешнее описание того, что должен зафиксировать киноаппарат.

Вот отрывок из сценария некоего В. Гончарова «Стенька Разин и княжна».

«Меня ли любишь одного, княжна, а может быть, дружок сердечный есть на родине» (надпись).

Ночь. Разин с княжной у берегов Волги. Разин в припадке ревности бросается к княжне.

Из-за камней смотрят разбойники на них, хотят кинуться на нее, но есаул останавливает...».

Как видим, описание краткое и не очень грамотное.

С этим сценарием была связана любопытная история, которую приводит С. Гинзбург в книге «Кинематография дореволюционной России»: «Написав «сценариус» «Стенька Разин и княжна», в котором события, изложенные в народной песне, были последовательно описаны в шести живых картинах», перемежающихся вступительными над-

писями, Гончаров обратился в общество драматических писателей и композиторов с требованием охранять его права на это «произведение». Требование Гончарова было, разумеется, отвергнуто. Даже не потому, что «сценариус» Гончарова не содержал в себе никаких элементов художественного творчества, а потому, что сам кинематограф считался в лучшем случае способом технического репродуцирования, имеющим не большее отношение к искусству, чем литографский камень, на котором печатаются лубочные картинки, или валик фонографа, на котором записывается исполнение оперного певца.

Как бы то ни было, обращение Гончарова в авторскую организацию сыграло свою роль в его судьбе. Оно показалось настолько смешным, что о нем появились заметки в прессе¹.

Итак, первая попытка объявить сценарий продуктом литературного творчества выглядела нелепой дерзостью. Прошло несколько лет, кинематограф постепенно завоевал признание как искусство, но сценарий все еще продолжал оставаться сугубо техническим документом. Сценаристов не признавала ни одна писательская организация. Сценарии публиковались на страницах кинематографических журналов, но, как справедливо замечает Н. Крючков², с чисто рекламной целью, обычно уже после того, как был поставлен фильм, причем текст сценария сопровождался фотографиями кинозвезд и эффектных кинокадров.

Авторы элементарных пересказов фабулы будущего фильма писателями, конечно, не были. О том, как сочинялись первые сценарии, рассказывает в своих воспоминаниях Я. Протазанов: «Как-то товарищи-актеры чествовали меня, возглавлявшего актерскую труппу, в маленьком ресторанчике. Это чествование вскоре перешло в самостоятельный концерт, на котором мой друг актер В. Шатерников с большим чувством спел, а потом! по нашей просьбе несколько раз повторил «Песнь каторжанина». Хотя при этом было выпито немало, содержание этой песни показалось мне готовым сценарием. Я взял карандаш, написал: «Песнь каторжанина» и, торжествуя, продал «сценарий» за 25 рублей. Мне же поручили по настоянию актеров и постановку этой картины. Совершенно неожиданно картина оказалась удачной»³.

¹ С. Г п н з б у р г, Кинематография дореволюционной России) стр. 109.

² Н. К р ю ч е ч н и к о в, Становление литературного сценария как идейно-художественной основы фильма, изд. ВГИКа, 1960, стр. 10.

³ Сб. «Яков Протазанов», стр. 297.

Не многим больше творческих усилий было, видимо, затрачено и на такие ленты, как «Запрягу я тройку борзых темно-карих лошадей», «Как рыдала душа ребенка» или «Клеймо прошедших наслаждений», снятые Протазановым в 1914—1916 годах по его собственным и чужим сценариям. При этом надо помнить, что речь идет об одном из крупнейших режиссеров того времени. Можно представить себе, каков был общий уровень общей массы сценариев. Легкость написания и быстро растущий спрос привлекали к сценарной работе отнюдь не только энтузиастов киноискусства. Пожалуй, ни в одной литературной области ремесленничество и откровенная халтура не находили столь широкого распространения.

Дитя экрана и литературы. С ростом кинематографа кинодраматургия постепенно становилась самостоятельной частью кино. От сценариста требовалось особое умение изложить материал так, чтобы все, о чем идет речь, можно было заснять киноаппаратом. Другими словами, нужно было предварительно полностью описать то, что зрителю предстоит увидеть на экране.

«Сценарием называется чертеж будущего фильма, сделанный словесными средствами»¹. Это определение, принадлежащее В. Шкловскому, говорит о сценарии уже как о явлении более или менее самостоятельном и отдельном от фильма. Сценарий рождался в союзе двух начал — изображения и слова, литературы и экрана. С одной стороны, он как бы вычленился из единого поначалу понятия «фильм». С другой стороны, его развитие было становлением новой литературной формы.

Именно то, что сценарий выделился из фильма, первоначально элементарно целостного, и определило особую, ведущую роль режиссеров в развитии кинодраматургии. Не случайно, что те произведения, которые выражали новые принципы кинодраматургии, а не только киноискусства в целом, чаще всего создавались именно режиссерами.

Нельзя отрицать значения сценария Н. Агаджановой «1905 год», содержащего важнейший материал о первой русской революции. Но этапом в кинодраматургии стал отнюдь не этот сценарий, а «Броненосец «Потемкин» С. Эйзенштейна. Эйзенштейн выступает в этой работе одновременно и как режиссер и как кинодраматург. В архиве Госфильмофонда в деле «Броненосца «Потемкин» хранится любопытный документ. В 1926 году вдруг

¹ В. Шкловский, Как писать сценарии, М.—Л., ГИХЛ, 1931, стр. 22.

возникает вопрос: «Кто автор кинофильма?» И представитель Госкино Пащенко четко и недвусмысленно отвечает: «Кинопредприятие, в данном случае — Госкино, организовавшее и осуществившее фильму «Броненосец «Потемкин» путем умелого подбора сотрудников — режиссеров, операторов и т. д. Сама тема киносценария как таковая, — продолжает Пащенко, — не подлежит вообще оплате».

Спор об авторстве фильма «Броненосец «Потемкин» не простой курьез. Это — сохранившееся еще и к середине 20-х годов представление о создании кинофильма как о действии больше техническом, чем творческом. И если режиссер был вскоре утвержден в своих правах художника и автора, то гораздо сложнее обстояло дело со сценаристом.

Главная творческая фигура в фильме — режиссер — обычно был фактическим соавтором сценариста. И всегда — лицом, особенно заинтересованным в характере и в качестве сценария. Естественно поэтому, что крупнейшие режиссеры были одновременно создателями и теоретиками кинодраматургии. Перу Л. Кулешова, С. Эйзенштейна, В. Пудовкина принадлежат теоретические исследования, имеющие важное значение для сценарного дела¹.

Пока сценарий обособлялся от общего понятия «фильм», развивалось его литературное начало. Кинематограф ждал писателя. В 20-е годы над сценариями уже работают поэты, прозаики, театральные драматурги. Среди них В. Маяковский, О. Брик, Ю. Тынянов, А. Файко, В. Шкловский, В. Каверин и другие.

Выделяется группа литераторов, для которых кинодраматургия становится основной профессией: Н. Зархи, Г. Гребнер, Б. Леонидов, О. Леонидов, В. Туркин, К. Виноградская, С. Ермолинский, М. Блейман и другие. Сценарий перестает быть случайным, безымянным и безличным. Уже можно говорить об особенностях кинодраматургии Н. Зархи, В. Маяковского, того или иного кинематографического писателя.

Множество направлений в киноискусстве 20-х годов обусловило пестроту и на сценарном фронте. Но в то же время настоятельно вставала необходимость выяснения профессионально-творческих вопросов. Первым и самым жгучим из них было отношение к кинодраматургии как к виду художественной деятельности.

¹ См.: Л. Кулешов, Искусство кино, 1929; В. Пудовкин, Киносценарий, 1926; С. Эйзенштейн, О форме сценария, 1929.

Что же такое сценарий? Что такое сценарий — кино или литература? По-разному отвечали на этот вопрос в 20-е годы. Известный теоретик кино Б. Балаш отрицал какую бы то ни было связь литературы с кинематографией. Он утверждал, что фильму нечего делать с литературой. Что от сценариста режиссер и актеры получают только общую идею и общее содержание. Он писал в 1925 году: «Сценарий фильма никак не является продуктом литературной фантазии. Фильм нуждается в совершенно особой способности конкретного творчества вещей, которая ни разу еще не была использована в зрительной форме»¹. Сходной точки зрения придерживался и Л. Кулешов, который в книге «Искусство кино» писал о необходимости «мыслить кадрами, то есть представлениями как бы уже заснятых вещей и действий, монтируя, собирая их в сюжет»².

Многие писатели тоже не считали сценарий литературным произведением. Вот что говорил в 1927 году И. Эренбург: «Писатели пишут сценарии по большей части оттого, что сценарий «пишут». Если сценарий «говорили» бы, может быть, за это дело взялись бы адвокаты или попросту разговорчивые дамы. Хотя мало ножа садовника, чтобы приготовить котлеты, здесь именно «перо», то есть орудие производства, определяет выбор»³.

Сходство писательской и сценарной работы Эренбург считает чисто внешним и потому обманчивым:

«Сценарий должен исходить из чисто зрительного потрясения. Он требует глухоты и обострения зрения. Он предполагает в человеке ощущение непрерывного движения: так иногда чувствуешь биение сердца, ход часов или скорость автомобиля. Сценарий следует увидеть, как сон»⁴. Надо сказать, что голоса, отрицавшие сценарий как произведение литературы, звучали в 20-е годы громче других: сценарий как форма только начинал зарождаться и дальнейший его путь был вовсе неясен.

Убежденным и последовательным сторонником литературности сценария выступил Н. Зархи. В анкете, составленной научно-исследовательской лабораторией ГИКа, на вопрос: «Считаете ли вы киносценарию особым, специфическим видом творчества, какие в этом разделе предъявляете требования к киносценарию?» — рукой Зархи написано: «Считаю. Сценарист — писатель, владеющий

¹ Б. Балаш, Видимый человек, М., Всесоюзный Пролеткульт, 1925, стр. 39.

² Л. Кулешов, Искусство кино, стр. 100.

³ И. Эренбург, Материализация фантастики, М.—Л., «Кинопечать», 1927, стр. 9.

⁴ Там же.

искусством кино так же, как, например, драматург владеет искусством театра. Значит, к сценаристу предъявляют все требования, что и к советскому писателю, полное владение его специфическим материалом»¹.

Сценарист — писатель. Такое утверждение было первостепенно важным в те годы, когда в «99 случаях из 100 за идеологию отвечал режиссер», что с горечью констатировал В. Пудовкин в очередной анкете о кинодраматургии, проведенной журналом «Кино-фронт» в 1925 году. Сценарист лишь предоставляет материал, не давая его трактовку. В той же анкете «Кино-фронта» писатель Л. Никулин, утверждал, что сценарий — произведение анонимное, что автор лишь дает тему, а разработка осуществляется коллективом.

Как видим, позиция Л. Никулина в данном случае — позиция «поставщика», не весьма заинтересованного в судьбе дела и, во всяком случае, не принимающего на себя ответственность за его исход. В то же время режиссер Пудовкин не только не подавляет сценариста и не отвергает его труд как творческий, но болезненно ощущает недостаточность сценарных полуфабрикатов. Он хочет видеть сценариста-художника, имеющего свою позицию, свое отношение к материалу. Недосток в таком сценаристе становится серьезным тормозом в развитии кино, тем более что формирование сценарной профессии сопровождается распространением ремесленничества. Так, в частности, появляется большое количество «руководств и советов начинающему сценаристу» — наспех составленные наборы правил, рецептов и схем в применении к новому материалу.

Вот что пишет один из тогдашних теоретиков, Н. Анощенко, в книге «Общий курс кинематографии»: «Минимальное количество главных действующих лиц должно быть не менее трех: один положительный тип (+), борющийся с ним отрицательный тип (—) и объект борьбы (может быть ни +, ни —). Вполне понятно, что сложный узор интриги, как излишне затрудняющий внимание зрителя, не всегда желателен...»².

Эта простейшая схема обычно наполнялась столь же несложным содержанием. Если речь, например, шла о деревне, то герой с минусом был кулак, борющийся с ним «плюс» — бедняк или рабочий из города, а объект борьбы — ни «плюс», ни «минус» — колеблющийся середняк или заблуждающийся бедняк-подкулачник.

¹ Цит. по тексту неопубликованной статьи М. Живова о Н. Зарли. — ЦГАЛИ, ф. 2003, оп. 1, ед. хр. 97.

² Н. Анощенко, Общий курс кинематографии, т. III, М., «Тео-кинопечать», 1930, стр. 83.

Характерно, что почти во всех ремесленных руководствах не уставали поучать начинающих авторов: «Сценарий не литературное произведение, а производственная схема (чертеж) будущей картины»¹; «Отличие сценария от литературной вещи в том, что он является не готовым продуктом, а полуфабрикатом»².

Развитие кинодраматургии на всех ее этапах находилось в прямой зависимости от положения сценариста на производстве. Промежуточная, лишь начинающая оформляться профессия кинодраматурга вынуждена была преодолевать пренебрежительное отношение к сценарию как к сугубо подсобному в кино явлению.

Вот почему такое огромное значение имеет борьба, которую ведут в 20-е годы писатели, в первую очередь Н. Зархи и В. Туркин, за литературность кинодраматургии. Принадлежность сценария к литературе в то время означала прежде всего его содержательность и художественность. Критикуя тех, кто свысока относится к кинодраматургии потому, что многие режиссеры якобы обходятся совсем без сценариста, Зархи говорил: «Они забывали, что этот режиссер был сначала сценаристом, а затем воплостителем своих сценарных замыслов на экране. Эйзенштейн не только режиссер — он мыслитель, литературный организатор своих мыслей; режиссер Довженко не только режиссер, он — поэт и осуществитель своих поэтических замыслов и образов на экране. Вместе со мной Пудовкин превращался в драматурга для того, чтобы потом, в работе с актером и оператором, экранизировать продуманное, увиденное и требующее своей пластической конкретизации»³. Это было написано в 1935 году, но полностью относится к спорам и борьбе 20-х годов.

В кинодраматургии начинают активно работать литературоведы и критики — факт, заслуживающий внимания. В. Шкловский, А. Пиотровский, Ю. Тынянов, О. Брик выступают и как сценаристы и как теоретики нового вида творчества и как организаторы сценарного дела на производстве. Крупнейший литературовед Б. Эйхенбаум пишет несколько статей, касаясь в них проблемы связей литературы и кино. Очевидно, неизведанность, новизна этой формы творчества и все отчетливее ощущаемая ее художественная перспективность привлекают к кинодраматургии людей, исследующих законы и пути литературы.

¹ Н. Анощенко, Общий курс кинематографии, т. III, стр. 123.

² Г. Левополь, Памятка начинающему сценаристу, М.—Л., «Теа-кинопечать», 1929, стр. 7.

³ Н. Зархи, Решенный спор.— «Литературная газета», 1935, 15 января.

Эмоциональный сценарий. В печати тех лет можно найти определения двух различных типов сценария — «технического» и «эмоционального».

При всей условности этой терминологии и, конечно, учитывая, что развитие сценарной формы отнюдь к нему не сводилось, очевидно, что спор эмоционального сценария с техническим возник не случайно. В этом споре выражено движение кинодраматургии к литературе.

Что такое технический сценарий? Протокольное, покadroвое изложение того, что предстоит снять. Вот пример такой сценарной записи:

«29. На палубе, на цилиндрической поверхности трубы, две вырастающие тени. Приближаются два сосредоточенно разговаривающих агента.

30. Лицо боя. Увидел.

31. Один из агентов достает фонарик.

32. Кр. [Крушно.] Пробует рука фонарик.

33. Рука перекладывает револьвер из заднего кармана пальто.

34. Бой хватает пустые тарелки со стола и убегает.

35. Тени агентов движутся по предметам.

36. Из д. ф. р. [Из диафрагмы] В трюме, ящик, полоса света.

37. Крысы в ящиках.

38. Крышка ящика поднимается.

39. Разбегающиеся крысы.

40. Из ящика высовывается голова Ивана. Сплюнул, насторожился»¹.

Это отрывок из сценария «Иван Козырь» (или «Рейс-м-ра Ллойда») Д. Смолина. Здесь события описаны по кадрам, все, что предстоит зафиксировать аппарату, подробно перечислено. Не упущено ни одно самое мельчайшее движение. И нет ничего, что могло бы не попасть на экран. Такая запись требует несомненного профессионального умения видеть фильм. Но при самом подробном изложении событий ни одного слова, хотя бы намекающего на их внутренний смысл, характеризующего эти события или их участников, вы не найдете. Режиссеру легко было снимать фильм по техническому сценарию, но в то же время он давал ему слишком мало материала для творчества.

В 1929 году С. Эйзенштейн написал статью «О форме сценария», где высказал свое отношение к так называемой «технической» сценарной форме:

«Номерной сценарий вносит в кинематографию столько же оживления, как номера на пятках утопленников в об-

¹ ЦГАЛИ, ф. 31, оп. 3, ед. хр. 85.

становку морга»¹. Он резко отрицал сценарии, в которых дано лишь оптическое описание, требовал «выразить цель того, что придется зрителю пережить». Именно цель, а не одни события.

Эйзенштейн в этой статье отрицает самостоятельное значение сценария, считая его только «стенограммой эмоционального порыва», стадией состояния материала, необходимой режиссеру для дальнейшей работы. Статья эта обычно оценивалась в киноведении как ошибочная. Но, констатируя заблуждение Эйзенштейна, часто не замечают самого направления мысли автора, который требует от сценария трактовки, а не протоколирования событий, образности, а не перечня фактов. На словах отрицая сценарий, по существу, Эйзенштейн требует создания сценарной литературы. Он пишет: «Иногда нам чисто литературная расстановка слов в сценарии значит больше, чем дотошное протоколирование выражения лиц протокистом».

«В воздухе повисла мертвая тишина».

Что в этом выражении общего с конкретной осязаемостью зрительного явления?

Где крюк в том воздухе, на который надлежит повесить тишину?

А между тем это — фраза, вернее, старания экранно воплотить эту фразу»².

Как видим, литературный образ для Эйзенштейна дороже наиподробнейшего описания.

Между прочим, сам Эйзенштейн, как правило, не раскладывал свои литературные сценарии. Гораздо большее внимание он уделял характеристике происходящего, не утруждая себя излишними описательными подробностями. Вот пример записи его сценария «Генеральная линия»:

«В деревне.

Выставив на дворе все мизерное свое имущество, делила его семья на три хозяйства.

Каждый знает, что он имеет дело с конкурентным врагом, с тупым упорством, и потому каждый упрям, зол и опасен для окружающих.

В атмосфере ненависти, злобы и озверелости происходит процесс дележа. Сноха и свекровь, виновники раздела, беременны и паскудны, они стараются при спорах ткнуть друг друга в живот и унижить. Они ругаются, дерутся. Они ломают вещи, если не добиваются соглашения.

Озверелость и тупость заводят людей в нелепость. Люди делят телегу по колесам и отделяют сбрую от лошадей.

¹ С. Эйзенштейн, Избранные произведения, т. 2, стр. 297.

² Там же, стр. 297—298.



А. Ржешевский

Соха остается без лошади, курица без петуха, топором разбивается зеркало на три части. Хозяйство разбивается, теряя всякую производительную ценность»¹. Как видим, изложение эпизода не «оптическое», а смысловое.

Характерно, что именно режиссеры громче всех высказывали свою неудовлетворенность техническим сценарием. В. Пудовкин, который в 20-е годы много занимается вопросами кинодраматургии, прямо заявляет, что ошибочная пропаганда сценарных приемов как простого перечня чередующихся кадров будущей картины приводила к плохим результатам. Содержание целиком исчерпывалось во внешнем действии. Усилие мыслить только зрительными образами, то есть производить режиссерскую работу, по мнению Пудовкина, заводит сценариста в тупик. Ставить режиссеру художественные задачи, не предугадывая во всех деталях их зрительное оформление, — вот что хочет от сценариста В. Пудовкин. Конечно, можно усмотреть здесь и желание режиссера не сковывать себя протокольной «железностью» сценария, оставить простор для собственного режиссерского творчества. Но пафос высказывания Пудовкина, так же как и Эйзенштейна, — в отрицании сценарного ремесленничества, в требовании литературного, образного мышления. Даже отрицая сценарий, Эйзенштейн в главном смыкается с Н. Зархи, который провозглашал сценарий полноценным производением литературы.

Определение сценария как «стенограммы эмоционального порыва» дало повод назвать Эйзенштейна крестным отцом новой сценарной формы. Эмоциональный сценарий возник как протест против технического. Об этом говорится во всех киноведческих работах и в 20-е годы и много позже.

А. Г. Р ж е ш е в с к и й. Обычно в качестве примера эмоционального сценария приводятся отрывки (как правило, одни и те же) из сценариев А. Ржешевского. В практике эмоциональный сценарий занимал гораздо меньшее место, чем в теории. И тем не менее эта сценарная форма несомненно оказала влияние на кинодраматургию 20-х годов. Больше всего как определенная тенденция, как свидетельство поисков литературной образности.

Отличительным признаком эмоционального сценария считается то, что вместо точного и сухого перечня событий в нем дано отношение к событиям, сами же события описываются лишь в общих чертах.

¹ С. Эйзенштейн, Г. Александров, «Генеральная линия». — ЦГАЛИ, ф. 631, оп. 3, ед. хр. 103, стр. 6.

Рассмотрим отрывок из сценария А. Ржешевского «Двадцать шесть комиссаров»:

«Величественный голый обрыв. И на голом обрыве какая-то изумительная, красивая сосна. И невдалеке от обрыва — вы знаете, какие бывают, — русская изба. И невдалеке от избы над обрывом, под тяжелыми тучами на ветре рвущем, над бесконечной водой, большой рекой, может быть синим морем... застыл человек.

Ветер, ветер, на всем белом свете...

И видим, как на том же страшном обрыве, невдалеке от той же — вы знаете какой — русской избы, под тяжелыми тучами, на ветре рвущем, над бесконечной водой, большой рекой, может быть синим морем...

— долго

— страшно

— иступленно

— сложив руки рупором

— плакал, захлебывался, что-то долго говорил человек...

— и отчаянно кричал...

Русский человек!!

— Кричал...

с обрыва

— через большую воду

— на другой берег реки

— по которому на аппарат, бешено, перли тучей какие-то всадники...

— налетали на аппарат. Смяли.

— Уходили от аппарата.

— В их сторону долго говорил, плакал человек

— кричал,

— как бы их спрашивая...

— ...Мой отец родной умирает, спрашивает, что задумали и есть ли на примете другая жизнь, или и мне так же, как отцу, — будет жить страшно!»

Чем приведенный отрывок отличается от образцов «технической» записи в сценарии? Прежде всего стремлением автора к характеристике. Она создается литературными средствами, главным образом неоднократно повторяемыми эпитетами — величественный, голый, бесконечный, страшный, а также наречиями — долго, иступленно, отчаянно... и т. д.

В техническом сценарии события только перечисляются. Здесь есть попытка взволновать не только тем, что случилось, но и тем — как.

Однако и в сценарии Ржешевского есть последовательное указание того, что предназначено для съемки: обрыв, сосна, изба. На берегу человек... Сложив руки рупором, он кричитдвигающимся в его сторону всадникам...

Слова: «какая-то изумительная, красивая сосна» — совсем не менее точное указание, чем просто «сосна», как было бы написано в «техническом» сценарии. Приводимые часто цитаты из эмоциональных сценариев, где постоянно повторяются слова: «какой-то удивительный, неизвестно какой человек», — совсем не подтверждают убеждение некоторых исследователей в том, что эмоциональный сценарий менее четок сюжетно, менее «железен» и определен, чем технический. В эмоциональном сценарии имеется такая же твердая сюжетная схема, только не столь заметная за описанием впечатления.

Стремление заразить режиссера своим отношением к материалу, оригинальностью своей манеры повествования, своим способом композиционного решения темы было характерно для сценариев Ржешевского. Не случайно его творчеством заинтересовались такие мастера, как Эйзенштейн, Пудовкин и Шенгелая. При всем несовершенстве его сценариев, при всей наивной элементарности его литературной записи стремление раздвинуть рамки сложившейся протоколно-технической формы и изложить материал свободнее, сложнее и, главное, самостоятельнее — по праву выделяет его работы из массы сценариев второй половины 20-х годов.

Ржешевский один из первых сделал попытку отойти от традиционного сюжетного построения и связывать эпизоды не последовательным ходом прямого действия, а общим ходом мысли. В этом, может быть, наибольшая заслуга сценариста. К сожалению, о его работе, как и о работе других драматургов того периода, слишком часто приходится судить по сценариям в том виде, в котором они существуют в фильме. А там они почти всегда трансформированы.

И все же и технический и эмоциональный сценарии — это все еще этапы на пути к полноценному и самостоятельному литературно-художественному произведению.

Авторское начало. Начиная примерно с середины 20-х годов можно говорить о тематике, о жанровом или ином своеобразии не только по отношению к кинематографу в целом, но и к кинодраматургии.

Усиление авторского начала в сценарии дает возможность исследовать творчество отдельных кинодраматургов, а также развитие главных тем кинодраматургии.

В кино «рождалась новая форма драматургии, построенная на действенном столкновении новых драматических сил, как того требовала правда жизни, правда истории»¹.

¹ «Искусство кино», 1956, № 1, стр. 54.

Этими словами С. Юткевич в статье «Мировое значение «Броненосца «Потемкин» очень точно определяет причины возникновения драматургии Эйзенштейна с его новым героем — революционной массой.

Вслед за созданием картины борьбы народной массы внимание художников направляется на исследование судеб отдельных ее представителей. Так, герой фильма «Мать» — не народ в массе, а типический представитель народа, человек, формирующийся под прямым воздействием революционных событий.

«Броненосец «Потемкин» и «Мать» оказали решающее влияние на развитие советской кинодраматургии. Но мы не будем останавливаться на характеристике этих сценариев. Это сделано в главах, где разбираются фильмы. На страницах, посвященных С. Эйзенштейну, исследуется не только его теоретическое и режиссерское творчество, но и сценарное.

Н. А. З а р х и. Автор сценария «Матери» был Натан Зархи — писатель, посвятивший себя кинодраматургии. Вряд ли в 20-е годы, да, пожалуй, и позже мы можем найти сценариста со столь четко обозначенной темой, столь ясно выраженной писательской индивидуальностью. Уже в первом своем очень несовершенном сценарии — «Особняк Голубиных» (1924) — Зархи проявляет себя художником подчеркнуто социальным. В наивной форме агитфильма он ставит первоочередные вопросы социального бытия, измененного революцией.

В 1926 году Зархи написал сценарий «Мать».

Обобщающий характер показа революционных событий в «Броненосце «Потемкин» определил принадлежность его к «поэтическому» или «монтажному» кинематографу. В «Матери» нагляднее начало, которое принято называть драматическим.

На первом плане здесь человек, а не события. Однако было бы неверно противопоставлять драматургию «Матери» драматургии «Броненосца «Потемкин». И Зархи и Пудовкин с самого начала стремились к синтезу эпического и драматического начал.

Об этом свидетельствуют рассуждения Зархи в статье «Драматургические основы киносценария», написанной в прямой связи с работой над «Матерью». Зархи говорит о многоликости природы кинозрелища, которую он видит как «органический сплав элементов драматики, эпики и пластики»¹.

И все же драматическое начало в «Матери» преобладает. Зархи драматизировал сценарий сравнительно с горьков-



Н. Зархи

¹ «Киножурнал АРК», 1925, № 10, стр. 11.

ским произведением. Перелом в судьбе матери наступает мгновенно, под прямым воздействием обстоятельств. Все поступки прямо обусловлены. Заблуждение матери влечет за собой невольное предательство, прямым следствием которого является арест сына. Социальная сущность образов в сценарии обнажена, подчеркнута. Отец Павла становится прямым орудием врагов и действует против сына-революционера.

В «Конце Санкт-Петербурга» характеры сравнительно с «Матерью» еще более социально обобщены. Парень конкретен лишь в том, что является одновременно и общим для всех «пензенских, новгородских, тверских...» крестьянских сыновей, постепенно и трудно приходящих к революции. Тут еще виднее стремление художника к органическому сочетанию эпического и драматического начал. Прозрение Парня происходит не скачком, не в результате драматического слома его судьбы, а постепенно, под влиянием многих обстоятельств, многих событий.

Эпически-повествовательное начало сценария особенно ясно прослеживается в ранних вариантах. Зархи замыслил сопоставить на широком фоне общественной жизни судьбы людей из разных социальных лагерей. Параллельно с историей Парня разворачивалось повествование о нескольких представителях имущих классов, в частности о любви молодой девушки и поручика, задохнувшейся в атмосфере лжи и продажности дворянско-буржуазного Санкт-Петербурга.

Действие переносилось то на фронт мировой войны, где в окопах проходил школу жизни крестьянский парень, то возвращалось в Петербург. В правящих кругах торжествовали продажность и подлость, патристически-шовинистический угар первых военных дней рассеивался, буржуазный, чиновный, царский Санкт-Петербург шел к своему краху. В финале солдаты и рабочие давали залпы из пушек Петропавловской крепости по Зимнему дворцу, и далее наплывами проносились кадры индустриального нового Ленинграда.

Потом по разным причинам Зархи изъясил из сценария «буржуазную» его линию, сосредоточив внимание на судьбе одного героя — Парня.

Тема формирования личности в ходе революционных событий в кино второй половины 20-х годов — одна из главных.

Многие фильмы этого периода создавались под прямым влиянием «Матери». В «Сорок первом» Я. Протазанова по рассказу Б. Лавренева (сценарий Б. Леонидова), «Ночном извозчике» Г. Тасина по сценарию М. Заца, «Первом корнете Стрешнев» Е. Дзигана и М. Чнаурели

по сценарию А. Аравского и других речь идет о пробуждении классового революционного сознания у людей из народа.

Исследуя человека в его отношении к революции, Зархи настойчиво и мучительно ищет возможности наиболее полного раскрытия его жизненных интересов и связей. «Бешеная зависть к литературе», о которой Зархи неустанно твердил, заставляла его и его товарищей по искусству завоевывать для кинематографа выразительные возможности, бывшие тогда монополией одной лишь литературы. Не случайно новый этап реалистического изображения человека на экране связан с «Матерью», с именем Горького. «Конец Санкт-Петербурга» был написан уже по собственному сценарному замыслу Зархи. Он еще ближе к прозе — процесс формирования человека показан здесь как постепенный, он протекает под влиянием многих факторов.

Зархи написал много сценариев. Среди них были и непоставленные — различные по художественному уровню, неровные, просто неудачные. К концу 20-х годов писатель переживает несомненный кризис. Сам он объясняет его сложностью овладения звуком кино. Но труднее было другое — переход к новой тематике.

Зархи обращается к зарубежному материалу. (Это делали тогда и многие другие художники. Назовем «Привидение, которое не возвращается», сценарий, написанный В. Туркиным по повелле А. Барбюса, «Джимми Хигинс» И. Бабея и Г. Тасина, «Саламандра» Г. Гребнера и А. Луначарского, «Счастливый Кент» М. Блеймана, «Событие в Сен-Луи» С. Ермолинского и др.)

В начале 30-х годов Зархи пишет несколько сценариев и пьесу «Улица радости», где на материале жизни современной Англии и Германии исследует формирование революционного сознания под влиянием социальных обстоятельств. В сценарии «Веселый прилавок» он рассказывает о забастовке служащих одного из берлинских универсамов. Героиня — продавщица Эрне — колеблется между недостойной возможностью получить благополучную, хорошо оплачиваемую работу и честной борьбой за право трудиться для всех. В конце концов Эрне становится сознательным пролетарием. Этот сценарий, так же как и другие, почти одновременно написанные Зархи, схематичен и рассудочен, в нем ощущается лишь самое общее, приблизительное знание материала.

А киноискусство уже стоит на пороге нового этапа развития. Степень индивидуализации героя, которая характерна для «Конца Санкт-Петербурга», становится недостаточной.

Для углубленного исследования внутреннего мира человека немому кинематографу все более и более ощутимо не хватало выразительных средств — это обнаружилось на рубеже двух десятилетий. Сценарии страдали схематизмом, ограниченностью, бедностью духовной жизни героев. Так и Зархи, который был одним из первых создателей типического характера в «Матери» и «Конце Санкт-Петербурга», в дальнейшем все заметнее оказывается в плену схемы. Возможно, Зархи, вообще склонному к литературной образности, особенно нужен был диалог. Однако звуковой кинематограф требовал ломки сложившейся сценарной формы, которую Зархи на практике, очевидно, не в силах был сразу преодолеть. Исследуя в теоретических работах новые пути развития кинодраматургии и делая удивительно верные предположения и прогнозы, Зархи-сценарист не смог проверить и подтвердить их в собственной практике. Возможно, он преодолел бы творческий кризис и создал бы в дальнейшем значительные произведения, если бы не ранняя и трагически неожиданная смерть. В 1935 году он погиб в автомобильной катастрофе на тридцать пятом году жизни.

Сценарное дело — проблема дня. В 1929 году состоялось I Всесоюзное сценарное совещание. Сам факт его созыва говорил о том, что кардинальные вопросы кинематографии, и в первую очередь вопрос о репертуаре, уже не могли быть решены без участия кинодраматургии. Участия не отдельных литераторов, пишущих сценарии, а кинодраматургии как области кинематографического творчества. Необходимо было прежде всего разобраться в состоянии сценарного хозяйства. Большинство выступающих констатировало сценарный кризис: количественный (расширяющемуся производству не хватало пригодных для съемки сценариев) и качественный. Общий уровень сценариев вызывал тревогу.

Приблизительное знание действительности, невысокая художественная культура многих сценаристов, отсутствие собственных замыслов, своей художественной позиции приводили к штампу, к повторной разработке однажды найденных тем, сюжетных конструкций, конфликтов.

Из множества вопросов, поднятых на совещании, выделяются два: о создании сценарных кадров и — самый волнующий и главный — о современной теме.

Поиски темы ведутся в нескольких направлениях. Одно — обобщенное, символическое выражение крупных социальных сдвигов, главных признаков времени. Так продолжает работать С. Эйзенштейн. В фильме «Старое и новое» («Генеральная линия») переход крестьянства к новым фор-

мам жизни и к новому труду изображен с помощью предельно обобщенных образов-понятий. В поведении людей вскрывается и подчеркивается лишь социальная природа. Идея выражается в зримых образах, которые, сопоставляясь, сталкиваясь, должны рождать у зрителя новые понятия. Стремление к философскому осмыслению действительности характеризует и драматургию Довженко. Его «Земля» — это поэма о современной жизни народа. Наряду с направлением, для которого характерно обобщенно-поэтическое восприятие мира, в эти годы развивается и другое, условно назовем его прозаическим, где человек исследуется в повседневности, в своих конкретно-бытовых связях. Оно представлено в творчестве режиссеров Ф. Эрмлера, А. Роома, Я. Протазанова. В этом направлении работает большинство киносценаристов 20-х годов. Киносценаристы не играют определяющей роли в борьбе кинематографических направлений и стилей. Новаторами выступают обычно режиссеры С. Эйзенштейн, А. Довженко, Г. Козинцев и Л. Трауберг, которые сами писали сценарии для своих фильмов и могли с большей свободой экспериментировать в киносценаристике.

История киносценаристики и ее место в общем процессе развития киноискусства только тогда будут по-настоящему исследованы, когда будут изучены сценарии и не поставленные на экране, и те, что по тем или иным причинам получили в фильмах неполное или неверное воплощение.

В. В. Маяковский. В исследованиях о творчестве С. Эйзенштейна всегда отмечается близость его поэтики с агитационной поэзией В. Маяковского. Маяковский-сценарист образцом для себя считает революционное искусство Эйзенштейна.

Все выступления Маяковского в 20-е годы по вопросам кино говорят о его острой заинтересованности. Его привлекает огромная аудитория. «Я хочу сделать свое слово проводником идей сегодня. Если у меня есть понимание, что миллионы обслуживаются кино, то я хочу внедрить свои поэтические способности в кинематографию... ремесло сценариста и поэта в основе своей имеет одну и ту же сущность»¹. Это заявление, сделанное Маяковским в 1927 году на диспуте о политике Совкино, чрезвычайно важно. Он не только признает кино искусством, но творчество сценариста считает писательским в своей основе. Он создает особый вид сценарной литературы — плакатно-агитационную, преобразующую факт, событие

¹ В. Маяковский, Полное собрание сочинений, т. 12, 1959, стр. 359.

дня в обобщенный поэтический образ. Свои первые сценарии — «Не для денег родившийся» и «Барышня и хулиган» — Маяковский оценивал весьма критически: «Сентиментальная заказная ерунда, переделка с «Учительницы рабочих» и «Мартина Идэна». Ерунда не тем, что хуже других, а тем, что не лучше»¹.

Трудно судить об этих сценариях — они не сохранились. Зато к следующей своей кинематографической работе Маяковский, по свидетельству его друзей, отнесся серьезно и с увлечением. К сожалению, и сценарий и картина «Закованная фильмой» (с участием Маяковского, 1918) также не сохранились. Но тот факт, что Маяковский пишет в 1926 году новый вариант того же сценария — «Сердце кино», — говорит о значении, которое он придавал этому замыслу. Художник влюбился в красавицу из фильма. Она сходит к нему с экрана. «Голову кружит живая жизнь», — говорит кинокрасавица, вдыхая свежий уличный воздух. На экране ее больше нет. В городе поднимается паника. «Похищена самая хлебная наша картина!» — в ужасе кричат хозяева кинопроката. Публика волнуется, громит кинематограф. А художник пытается задержать красавицу в жизни, не отпустить ее в «хлебную фильму». Погоня. Кинозвезду уговаривают, заставляют вернуться на экран. «Ты не хочешь идти добром, так мы вернем тебя силой всех привычек нашего общества, железной силой неписаного закона нашего долларного вкуса», — говорит концессионер, закутывая ее в кинопленку.

В условной, фантастической форме выражается отношение Маяковского к экрану. Кинематограф должен отражать действительность. «Долой салонную, мещанскую киношку!» В эпилоге сценария акционерная компания, заковавшая в фильм героиню, прогорела. Советской стране требуется другое кино. И молодой кинооператор обращает свой аппарат к лесам гигантской стройки. «Почему бы и кино не взяться за живую жизнь? Этот трюк почище Дугласа», — появляется надпись. Сценарий «Сердце кино» Маяковский считал принципиально важным для себя и интересным «в дороге новой кинематографии». Кинематографу мещански-обывательскому, развлекательному, псевдоисторическому Маяковский противопоставляет правду факта, событие, «отмеченное в сегодняшней газетной строке».

Герой его сценария «Как поживаете?» — поэт Маяковский — борется за свою аудиторию, за тех, кому нужны стихи-хлеб, стихи-оружие, а не ласкающее обывательский слух мурлыканье.

¹ В. Маяковский, Полное собрание сочинений, т. 12, стр. 126.

Вот как читает газету поэт в сценарии:

«109. Вещи на письменном столе начинают дрожать.

110. Лампа обламывается.

111. Календарь рассыпается в грудку листков. На столе — осколки и обломки газетных букв, складываются фразы: «Землетрясение в Ленинакане». Человек впиивается в газетные строки; руки и плечи дрожат. Прислушивается.

112. Оборачивается.

113. Кипящий чайник.

114. Маяковский берет чайник, ставит его на письменный стол среди обломков. Чайник свистит, дрожит, возвышаясь, как бы имитируя извергающийся вулкан. Человек смотрит на кипящую воду, улыбается, собирает обломки, заворачивает в газетный лист. Газета выпрямляется и становится снова нормальной газетиной.

115. Маяковский читает дальше.

116. «Рост бюрок...». Из «о» выбивается головка с пером за ухом. Ухватившись лапками за ободок, вылезает, растет, замахивается перьями и карандашами.

117. Человек отступает перед ним, потом насккивает, хватает за горло, душит, с трудом загоняет обратно в газету».

Сценарий «Как поживаете?» — образец агитационного киностихотворения — не был поставлен.

Одним из главных персонажей сценариев Маяковского был художник, поэт, иногда сам Маяковский, отчаянно отбивающийся от наступающего на него мещанства.

О чем бы он ни писал — о детях, воспитанных в разной социальной среде и по-разному воспринимающих мир («Дети»), о смешной нелепости старых предрассудков («Любовь Шкафолубова»), о двух братьях, один из которых принял революцию и по мере сил своих и умения служит Советской власти, а другой — незадачливый эмигрант, возвращающийся в конце концов с повинной на родину («Октябрюхов и Декабрюхов»), — все сценарии Маяковского пронизывает ненависть к буржуазному укладу, быту, вкусам.

Маяковский писал в совершенно новой для кино, близкой ему как поэту и драматургу манере. В то же время он использовал выразительные возможности экрана. Маяковский исходил из поэтики немого кино, из его пластических возможностей, широко пользовался трюками, погонями, превращениями,³ контрастной сменой событий.

В своих сценариях Маяковский, как это было принято, давал подробное описание кадров. Но как это непохоже на протокольно-перечислительную запись ремесленно-технических сценаристов.

Вот пример из незамысловатого гротеска «Слон и спичка» о том, как разжиревший советский бюрократ отправился отдыхать в Крым:

«Кадр 487. Пляж, как бумага для ловли мух, целиком покрытый телами».

Перед нами не просто деловое обозначение места съемки, а литературный образ.

Или вот как представляется герой сценария «Позабудь про камин»:

«13. Он — красивый парень сельско-есенинского вида. Из тех, которые, будучи монтером Ванькой, заказывают карточки визитные — «Электротехник Жан». Льет по формам огонь какого-то цветного металла с таким видом, будто он делает одолжение всему заводу».

К сожалению, лишь незначительная часть сценариев Маяковского, к тому же не лучших, была поставлена, и поставлена средними режиссерами, в традиционной манере. Кроме упомянутых уже первых трех несохранившихся сценариев были осуществлены постановкой «Дети» (фильм назывался «Трое») в 1927 году на Украине режиссером А. Соловьевым и «Октябрюхов и Декабрюхов» в 1928 году режиссерами А. Смирновым и О. Искандером.

Наиболее интересные сценарные работы Маяковского — «Сердце кино», «Любовь Шкафолюбова», «Как поживаете?» и «Позабудь про камин» — экрана не увидели. Плакатно-гротесковая, условная форма не была освоена игровым художественным кинематографом и в дальнейшем разрабатывалась главным образом в мультипликации. Гораздо легче она находила дорогу в театр. Это подтверждает судьба последнего сценария Маяковского «Позабудь про камин». Сценарий, написанный в 1927 году и включенный в производственный план Ленинградской фабрики Совкино (для Г. Козинцева и Л. Трауберга), поставлен не был. И на его основе Маяковский написал пьесу «Клоп». Лишь в 1930 году, через год после постановки «Клопа» на сцене театра Мейерхольда, был возобновлен разговор о фильме. Но фильм так и не появился. В то время кинодраматургия не могла диктовать экрану. Только Зархи, встретившему близкого ему по устремлениям режиссера — Пудовкина, удалось реализовать то новое, что он как писатель принес в кино. Маяковский такого режиссера не встретил.

Споры о сюжете. О формах образного выражения новой действительности велись дискуссии. Спорили о факте и вымысле, о сюжете, о значении единой фабулы, скрепляющей смысловые куски, о значении и месте отдельного, «живого» человека в развитии действия сценария.

Обращение к сегодняшнему дню, к правде конкретного бытия поднимает значение документализма. Работа выдающегося документалиста Д. Вертова, его высказывания о своем методе, даже само отрицание им сценария не могли пройти бесследно для формирования кинодраматургии. Д. Вертов отрицал вымысел во имя факта: «Сценарий — это сказка, выдуманная литератором про нас. Мы живем своей жизнью и ничьим выдумкам не подчиняемся»¹, — писал он в 1926 году. Борясь против вымысла, Вертов боролся против фальсификации жизни, за ее истинную подлинность.

Пропагандируя непосредственное отражение жизни, умение схватить ее в движении, «врасплох», Д. Вертов никогда не шел на поводу факта, а тщательнейшим образом отбирал факты, организовывал снятый материал, подчинял его авторской мысли.

Теория и практика Д. Вертова в документальном и С. Эйзенштейна в художественном кино ставят перед кинодраматургией задачу поисков новых сценарных форм.

В. Б. Шкловский. В литературе и кино этих лет преобладает сюжет, в котором большие события жизни народа, революция показаны через историю семьи, личных отношений героев.

Крупнейший литературовед, теоретик кинодраматургии и кинодраматург В. Шкловский во многих своих статьях и выступлениях 20-х годов подвергал критике монополию такого рода «семейного» сюжета. «Когда-то был изобретен способ, соединяющий смысловые куски судьбой одного героя. И это только способ, а не норма», — пишет он. Шкловский ссылается на полусутоливое замечание С. Эйзенштейна о том, что «если сценаристу нужно показать войну с семи точек зрения, то он должен будет изобрести семью, где было бы семь братьев».

«Броненосец «Потемкин» блестяще доказал возможность иной организации материала. В статье «Сергей Эйзенштейн и «неигровая» фильма» (напечатанной в 1927 году в журнале «Новый Леф») В. Шкловский горячо поддерживает нетрадиционный, «внесюжетный», как он его называет, кинематограф. Шкловский в то время отрицал фабулу, основанную на судьбе одного героя, считая это пройденным этапом. «Собственно же сюжетная кинематография, — говорит Шкловский, — те коммерческие сценарии, которые пишут, уже существует как мумия. К сожалению, мумии очень долговечны»².



В. Шкловский

¹ Дзига Вертов, Статьи. Дневники. Замыслы, стр. 96.

² «Новый Леф», 1927, № 4, стр. 35.

Однако причисление сюжетного кинематографа к «мумиям» оказалось преждевременным. Очень скоро способ организации материала, который предпочитал Эйзенштейн, уступает место сюжетному, основанному на истории личной судьбы героя.

В конце 20-х годов В. Шкловский читает цикл лекций о кинодраматургии. И хотя в своих статьях он поддерживает литературную форму, где смысловые куски соединяются не личной историей героя, — основы построения сценария он излагает, исходя из старого принципа: «Классическим сценарием является сценарий с небольшим количеством действующих лиц, с простыми отношениями между ними, с окончанием каждой истории, чтобы не было незавершенных судеб, и с четкими маленькими эпизодами...»¹.

Таковы были общие нормы, сложившиеся в кинодраматургии к концу 20-х годов.

И сам В. Шкловский, как сценарист, следовал этим нормам. Его сценарии всегда сюжетны и строятся, как правило, на личных судьбах героев. В эти годы он очень активно работает в кинодраматургии. Шкловский теснейшим образом связан с кинопроизводством, в частности с Московской фабрикой Совкино, в деятельности которой он играет значительную роль.

Сценарное творчество В. Шкловского отличалось разнообразием. Писал он много — сценарии, либретто, делал надписи к фильмам. Писал чаще всего в соавторстве. Оригинальным замыслом предпочитал экранизации. «Ледяной дом», «Овод», «Казачьи», «Капитанская дочка», а также ряд других работ (более или менее удачных) обязаны своим происхождением, очевидно, прежде всего историко-литературным интересам Шкловского.

Он обращался и к острособытийному, приключенческому жанру. Именно так построены сценарии фильмов о героях-революционерах — «Предатель» (по мотивам рассказа Л. Никулина), «Последний аттракцион» (по рассказу М. Шагинян).

Историко-революционный материал, занимавший центральное место в кинематографии 20-х годов, положен в основу ряда сценариев Шкловского, по которым были поставлены фильмы «Два броневика» (режиссер С. Тимошенко, 1928) — фильм о переходе русских солдат на сторону революции в октябре 1917 года, «Американка» — о работе подпольной большевистской типографии во время революционного восстания 1905 года. Этот фильм, сценарий

¹ В. Шкловский, 3-я лекция о кинодраматургии. — ЦГАЛН, ф. 568, оп. 1, ед. хр. 158.

рий которого Шкловский писал вместе с Г. Стуруа и Г. Мдивани, был поставлен режиссером Л. Эсакия в Грузии (1930).

Нужно сказать, что В. Шкловский оказал несомненное влияние на работу грузинских кинематографистов. Для Госкинпрома Грузии в 1927—1928 годах он сделал несколько сценариев, в том числе «Овод» (режиссер К. Марджанов), «Казаки» (режиссер В. Барский). По его теме Г. Мдивани написал сценарий «Молодость побеждает» (1928), поставленный М. Геловани.

В 1926 году В. Шкловский написал сценарий по мотивам рассказа Дж. Лондона «Неожиданность» для режиссера Л. Кулешова (фильм назывался «По закону»).

С именем В. Шкловского связана также работа режиссера А. Роома. Вместе они делают две картины — «Третья Мещанская» и «Ухабы», которые, как уже говорилось, вызвали бурную дискуссию, выдвинув перед зрителями злободневные вопросы быта и морали.

Сценарий «Третья Мещанская», или, как он вначале назывался, «Любовь втроем», был классическим по построению произведением кинодраматургии. Количество действующих лиц сведено здесь к минимуму — женщина и двое мужчин. Оба мужа Людмилы, и первый (Николай Баталов) и второй (Владимир Фогель), люди с разными характерами, одинаково проявляют себя в отношении к жене: жена — домашняя работница, одушевленная принадлежность «дома». Для сценариста здесь важны не запутанные отношения троих людей, а то, что в одних и тех же обстоятельствах оба мужчины ведут себя одинаково.

Женщина должна занять принадлежащее ей по праву равное с мужчиной место в обществе. История молодой работницы, брошенной мужем, «уставшим» от бытовых неурядиц, рассказанная в сценарии «Ухабы», иллюстрирует этот тезис, не чуждаясь назидательности и наивной прямоты результатов.

Уродства старых отношений, построенных на социальном неравенстве, мещанские суждения о людях разоблачаются в комедии «Дом на Трубно́й», написанной В. Шкловским совместно с Б. Зорич, А. Мариенгофом, В. Шершеневичем и Н. Эрдманом для режиссера Б. Барнета.

Но дело не только в собственном сценарном творчестве В. Шкловского.

Молодая советская кинематография чрезвычайно нуждалась в людях, способных оказать квалифицированную помощь как в общих вопросах деятельности той или иной кинофабрики (определение репертуара, выбор темы, оценка готовых работ), так и в процессе создания того или



В. Туркин

иною сценария и фильма. Деятельность В. Шкловского в кинематографии 20-х годов была очень широка. Он был и сценаристом, и редактором, и советчиком, и практическим помощником в осуществлении самых разнообразных замыслов.

В. К. Туркин. Если для В. Шкловского кинематограф был лишь частью его многосторонней литературной деятельности, то другой литератор, без которого невозможно себе представить кинодраматургию 20-х годов, — В. Туркин посвятил себя искусству экрана полностью. Теоретик и критик, автор множества работ по кинодраматургии, оказавших прямое влияние на ее развитие, В. Туркин был также виднейшим сценаристом.

Большинство его сценариев — экранизации. «Не пойман — не вор» (1923) — по мотивам повести итальянского писателя У. Нотари «Три вора» (повесть будет еще раз экранизирована Я. Протазановым в фильме «Процесс о трех миллионах»), «Коллежский регистратор» (1925) — по пушкинскому «Станционному смотрителю», «Долина слез» (1924) — по народной ойротской сказке, «Комета» (1925) — по пьесе татарского драматурга С. Рахманкулова. Как видим, и материал и темы — самые различные.

Наиболее значительная экранизация В. Туркина — «Привидение, которое не возвращается» (1929). Взяв за основу новеллу А. Барбюса, В. Туркин создал, по существу, совершенно новое произведение (уже говорилось о том, что сам Барбюс, увидев фильм, отозвался одобрительно и был удивлен, что его новелла дала столь обширный материал для кинематографа).

«Приведение, которое не возвращается» — одна из вершин сценарного творчества 20-х годов. Стройность сюжетной конструкции, где нет ни одного лишнего или случайного звена, напряженность действия, в котором полностью раскрывается идея, кинематографическая емкость характеристик — все это делает сценарий образцом литературы немого кино.

Описание здесь дается по правилам так называемого «технического» сценария, по кадрам. Тем не менее это не простое обозначение объекта съемок. Везде есть и характеристика и образ.

Вот, например, один из кадров тюрьмы: «Стена карцера. На ней тень от решетки окна и от волнуемой ветром листвы дерева (призрачность напominания о жизни)»¹. Или кабинет начальника тюрьмы: «Высокое кресло, скрывающее маленького человека, который сам боится стен вверенного ему учреждения, постоянно ощу-

¹ ЦГАЛИ, ф. 631, оп. 3, ед. хр. 22.

щает невидимое присутствие своих хозяев, нефтяных магнатов, чинящих расправу с рабочими»¹.

В этом сценарии В. Туркин полностью осуществляет принципы, которые он, как теоретик, излагает в статьях, а позже и в книгах о кинодраматургии.

В предисловии к своему сценарию — экранизации «Железного потока» (фильм не был поставлен) В. Туркин формулирует основные свойства кинодраматургии, отличающие ее от прозы и сближающие с театральной драматургией:

1. Отбор только необходимого для развития действия материала.

2. Иное построение. «В литературном повествовании автор с большим произволом может вести рассказ. Начав от какого-то момента, он за ним может вернуться в прошлое, рассказать вдруг биографию героя (в середине романа или повести), вспомнить что-то из прошлого, отвлечься литературными отступлениями, рассуждениями и т. п. Для кинематографа материал должен быть организован иначе. Действие лучше всего развивать последовательно... не отвлекаясь в стороны». И далее: «В литературе рассказывается о намерениях героя, его решениях, поведении, кинематограф же должен все показать, поэтому кинематограф ищет наглядных мотивировок поведения героя (ведь он не может показать его мыслей)»².

Сегодня ясно видна ограниченность этих положений. Некоторая их узость в чем-то сказывалась и в те годы. (Мы можем наблюдать попытки иного, более близкого к прозе материала, нарушение обязательной последовательности действия в сценариях 20-х годов). Тем не менее трудно переоценить значение теоретических разработок и практики В. Туркина в становлении кинодраматургии.

Туркин занимался не только экранизацией. Его собственные сценарные замыслы реализуются в излюбленном им жанре комедии.

Фильмы по его сценариям «Закройщик из Торжка» (1925) и «Девушка с коробкой» (1927), один — в постановке Я. Протазанова, другой — Б. Барнета, долгие годы не сходили с экрана. Писал сценарии В. Туркин обычно не один, а в соавторстве с другими писателями. И значение его работы не столько в создании самостоятельных и интересных замыслов, сколько в профессиональном умении их кинематографически выразить. Туркин легко обращался к самому разному материалу. Он писал и о жизни ойротской

¹ ЦГАЛИ, ф. 631, оп. 3, ед. хр. 22.

² Там же.



Б. Леонидов

деревни, и о татарской бедноте, и о зарождении рабочего класса в Абхазии.

В. Туркин, как и В. Шкловский, был одним из тех, кто и в теории и на практике разрабатывал основы сценарного мастерства, кто заложил фундамент кинодраматургии как новой литературно-кинематографической области творчества.

Б. Л. Л е о н и д о в. Несколько иная роль принадлежала в 20-х годах Б. Леонидову. Борис Леонидов был представителем так называемого психологически-бытового направления в кинодраматургии. Это — писатель со своим определенным кругом тем и интересов, прекрасно владеющий техникой сценарного мастерства. Его имя мы можем встретить в кино уже в 1919 году — вместе с Л. Никулиным он написал сценарий агитфильма «Мир — хижинам, война — дворцам». Герой его — солдат-большевик, вернувшийся в деревню и возглавивший борьбу против кулаков. Сюжет очень распространенный в кинематографе того времени.

Гражданская война была материалом многих сценариев Б. Леонидова. Это сценарии агитфильмов «На помощь красному Харькову», «В красном кольце», «В последний час», приключенческий «Золотой запас» — о борьбе с колчаковскими бандами и «Красные партизаны» — тоже о борьбе с Колчаком. Но наиболее значительными работами Б. Леонидова были, однако, экранизации. В «Бухте смерти», по мотивам рассказа А. Новикова-Прибоя «В бухте Отрады», разрабатывается одна из главных тем того времени — закономерность прихода трудящегося человека к революции.

В 1927 году Б. Леонидов экранизирует «Рассказ о простой вещи» Б. Лавренева для режиссера В. Касьянова. Это — остросюжетный приключенческий фильм (он назывался «Леон Кутюрье») о большевике-подпольщике, действующем в тылу белых.

Б. Леонидов обращается к литературным произведениям определенной темы, он проявляет себя как художник со своей, ясно выраженной позицией, своими излюбленными ситуациями и героями.

Герой сценариев Б. Леонидова часто оказывается перед необходимостью сделать выбор, который решит его судьбу.

Большевик Орлов из «Леона Кутюрье», узнав о том, что белые вместо него схватили другого и этому другому грозит гибель, после мучительных сомнений — имеет ли он право рисковать делом и может ли дело быть оправданием гибели невинного человека — в конце концов решает спасти попавшего в руки белогвардейской контрраз-

ведки лже-Орлова. В «Сорок первом» партизанка Марютка тоже должна сделать выбор, она жертвует любовью во имя революции.

Б. Леонидова привлекает душевная жизнь человека, который в ходе революционных событий попадает в трудное и, главное, необычное положение.

Герой многих его сценариев — человек, тем или иным образом выброшенный из нормальной жизни и ищущий путь к людям.

В сценарии «Катька—бумажный ранет» это — люмпен, опустившийся бродяга Вадька, которого подбирает на улице и приводит в свой дом добрая душа — уличная торговка Катька.

Вадька из бывших, он образован и интеллигентен, но все, что он когда-то бездумно и беззаботно получал от жизни, ушло. Он выброшен за борт. Робкий, одинокий, немножко блаженный, Вадька привязывается к Катькиному ребенку, и человеческое тепло, к которому он прикоснулся, рождает в его душе надежду.

В «Доме в сугробах» речь идет о судьбе музыканта. По существу, это тот же Вадька. Он пытается обрести свое место в новом, непонятном пока и потому страшном для него мире и страдает от ощущения своей ненужности и одиночества. В конце концов его приглашают участвовать в концерте для вернувшихся с фронта красноармейцев. Это не только конец голода, не только кусок хлеба, но и возвращение к жизни среди людей, которым нужно его искусство.

В «Парижском сапожнике» мы снова встречаем похожий характер. Сапожник Кирик — человек с прекрасной душой. Он благороден и справедлив. Но отчужден от людей физическим недостатком. Кирик — глухонемой. И окружающие и любимая им девушка Катя не воспринимают его как равного. Приобщение Кирика к людям происходит после того, как он спасает Катю от грязной клеветы.

Все три сценария написаны по литературным произведениям. «Катька — бумажный ранет» по повести М. Борисоглебского, «Парижский сапожник» по повести Н. Никитина «Преступление Кирика Руденко», «Дом в сугробах» по рассказу Е. Замятина «Пещера». Интересно, что сначала авторы сами пытались экранизировать свои произведения, но неудачно. Настоящим создателем сценария стал Б. Леонидов.

Если в сценариях «Катька — бумажный ранет» и «Парижский сапожник» Б. Леонидов сохранил почти весь сюжет литературных первоисточников, сделав его конструктивно более четким и доработав центральные характеры, то



К. Виноградская

«Дом в сугробах» сравнительно с рассказом Е. Замятина совершенно переосмыслен. Герой замятинской «Пещеры» приходит к выводу о невозможности существования человека в мире, в котором гибнет цивилизация, и решается на самоубийство. Он дает яд своей больной жене и сам готовится к смерти.

Замятин не видит выхода. Настоящее ужасно, и в будущем нет перспективы.

Б. Леонидов не согласен с Е. Замятиным. Герой его сценария, в отличие от композитора из «Пещеры», находит свое место в жизни. И находит его именно как представитель цивилизации, как человек искусства.

Надо сказать, что в сценариях «Парижский сапожник» и «Катка — бумажный ранет» также изменены финалы. (В рассказах Вадька и Каткин ребенок погибают от ножа бандита Сеньки Шуба, а немой сапожник Кирик сам убивает обидчика Кати, отца ее ребенка, Андрея.) И эти изменения не случайны. Леонидов приводит своих героев к счастливому разрешению мучительного и главного для них вопроса — приобщения к людям, к новой жизни.

Таким образом, несмотря на то, что Леонидов обращался к чужим замыслам, его сценарии являются самостоятельными литературными произведениями.

Б. Леонидов был мастером сценария немого кино, и психология его персонажей раскрывалась в зримых деталях, во внешне выраженных особенностях характера персонажей. Недаром героев трех его сценариев с успехом сыграл артист Ф. Никитин. Его выразительная внешность, полные боли огромные глаза, нерешительность и робость движений, некоторая странность внешнего облика — все это и без слов помогало выразить на экране особенность характера героя.

К. М. В и н о г р а д с к а я. Формирование революционного сознания и участие человека в революции — эта главнейшая тема искусства постепенно переходит в рубрику исторических. Перед кинематографом все настоятельнее ставится задача показать принесенные революцией изменения, жизнь, разительно непохожую на прежнюю.

В вышедшем в 1929 году фильме «Обломок империи» происшедшие после революции перемены показаны с помощью приема, хорошо известного в литературе, — герой внезапно переносится из привычной для него среды в совершенно незнакомую. Непременная в этом случае острота и свежесть его восприятия действительности с особенной силой подчеркивают ее характерные особенности.

Герой сценария «Обломок империи» на несколько лет выключен из жизни — в результате контузии, полученной на фронте во время мировой войны, и последовавшей тяжелой болезни он потерял память. Когда он попадает в советский Петроград, происшедшие перемены потрясают его.

К. Виноградская — одна из немногих профессиональных кинодраматургов, пишущих в эти годы сценарии не по литературным произведениям, а по своим собственным замыслам. Только один, ранний ее сценарий «Бегствующий остров» (1923) написан по рассказу Вс. Иванова. Но и эта работа не чужая для сценаристики. Здесь, как и в дальнейшем, в ее оригинальных произведениях, найдено необычное освещение темы — новая жизнь приходит в заброшенный в тайге раскольнический скит. Контраст старого и нового здесь особенно резко подчеркивает масштаб социального переворота.

В 1931 году К. Виноградская написала сценарий «Борька» (сценарий много раз переделывался, и в титрах фильма А. Зархи и И. Хейфеца, который назывался «Полдень», К. Виноградская значится как автор материала). В нем классовая борьба в деревне показана в наиболее острых, крайних проявлениях. Организатор колхоза, молодой рабочий, двадцатипятилетний Борис Шилин убит кулаком. Это проявление классовой борьбы находило свое отражение в искусстве. Вспомним стихотворение И. Молчанова, написанное как отклик на действительное событие — кулаки облили бензином и подожгли в поле комсомольца, колхозного тракториста Петра Дьякова. Такая же сюжетная ситуация положена в основу фильма Довженко «Земля».

Сценарий «Борька» не стал большой удачей автора. Но сам факт его создания подтверждает, что Виноградская всегда умеет выбрать тему, наиболее остро выражающую проблему дня.

Вот, например, написанный в 1928 году сценарий «Случайность» (фильм по нему поставлен не был), где действие, в отличие от других произведений Виноградской, замкнуто в рамки семейной истории, — женщина из-за нужды и голода изменила мужу и родила ребенка от другого. Фабула весьма не нова, а сценарий страдает навязчивой искусственностью построения. Но само обращение к данной теме вовсе не случайность — Виноградская и здесь верно нащупывает моральный конфликт, характерный для времени.

По сценариям К. Виноградской в 20-е годы поставлено немного фильмов, но каждая ее работа отмечена писательской индивидуальностью и ясным ощущением совре-

менности. Расцвет ее творчества падает на 30-е годы, когда она создаст произведения, в которых с особенной яркостью выразится это время, — «Партийный билет» и «Член правительств».

Сценарии К. Виноградской откликались на острые вопросы, выдвигаемые жизнью, и это было особенно важно для кинематографа, нелегко осваивавшего новую тематику.

Морально-бытовая тема. В послереволюционном устройстве молодого советского общества немалое значение занимали проблемы морали, отношения в семье и быту. Поиски новых нравственных норм определяло особое внимание кинематографа к этим вопросам. Примечательно, что во многих сценариях 20-х годов повторяется ситуация с «чужим ребенком» и чаще всего одинаково: муж, который вначале остро переживает измену жены, в конце концов не только прощает жену и принимает ребенка, но и начинает стыдиться былых переживаний, как свидетельства моральной косности. Так происходит в сценариях О. Леонидова «Человек родился» (режиссер Ю. Желябужский, 1928), «Мой сын», написанном Ю. Громовым, Н. Дириним, В. Туркиным, Е. Червяковым (режиссер Е. Червяков, 1928).

Характерно, что и в том и в другом фильме героям приходится преодолевать враждебное влияние обывательского окружения (грязные слухи, чернящие мать ребенка). И примирение мужа с женой показано как победа новой морали над мещанскими семейными устоями.

В кинодраматургии, так же как и в литературе тех лет, охотно исследуются случаи коренной ломки семейных традиций.

Измена жены и то, что она родила ребенка не от мужа, редко осуждается. Разговор, как правило, ведется с позиций защиты прав женщины, занимавшей до революции подчиненное, подневольное положение. Женщину призывают идти на производство, стать самостоятельной экономически и, как следствие этого, независимой нравственно.

В интимных, семейных конфликтах отсталым во взглядах и неправым чаще всего оказывается мужчина.

И еще один из характерных сюжетов 20-х годов — история морального падения героя, увлеченного женщиной из чуждого социального лагеря. Уставший от битв и лишений в годы гражданской войны, бывший командир, а ныне ответственный советский работник начинает вдруг проявлять интерес к комфорту и роскоши нэпманского мещанства. Ему кажется, что в награду за боевые заслуги он мог бы получить блага, которые отвоевал у врага. Одно

из таких благ — любовь к женщине из «бывших». Вслед за повестью О. Брика «Непопутчица» эта тема широко развивается в литературе. Проникает она и в кинематограф.

Надо сказать, что темы морально-бытовые, не связанные прямо с событиями революции и классовой борьбой, обычно встречали настороженное отношение. Советский кинематограф, рожденный как искусство крупных общественных категорий, вынужденный преодолевать мелкость дореволюционной буржуазно-психологической драмы, с трудом принимал «камерность» и не одобрял интерес к личным сторонам жизни.

Обоснование правомерности темы иногда даже вводилось в само произведение. Так, в сценарии А. Ржешевского «Очень хорошо живется» есть эпизод, действие которого происходит в редакции газеты.

Редактор рассуждает о существовании «обычных» семейных историй, о которых нельзя не говорить, ибо «сотни тысяч жестоких бытовых драм, несчастных браков, загнанных жизней ложатся удобрением в века»¹. Так оправдывается постановка проблемы в сценарии.

Сценарий этот был написан в 1928 году, фильм, который назывался «Простой случай», снял по нему В. Пудовкин в 1930 году, а на экраны, после многих переделок, он вышел только в 1932 году.

Неуспех фильма принято относить за счет сценария А. Ржешевского, ложными эффектами «эмоциональной» формы якобы замаскировавшего пороки содержания и введшего в заблуждение режиссера. Легко убедиться в несправедливости этого утверждения — стоит только прочесть сам сценарий. Мысль его ясна, художественно обоснованна и выражена нестандартно.

В центре повествования — история командира Лангового и его жены Маши, верной подруги, прошедшей с ним гражданскую войну и не раз спасавшей его от смерти. Увлечшись молодой хорошенькой модницей, Ланговой уходит от Маши.

В сценарии нет привычной сюжетной конструкции с хронологически последовательным сцеплением перипетий. Автор строит его как размышление, как анализ, обращаясь то к одному, то к другому событию, сопоставляя, а иногда комментируя случившееся. Эпизоды сегодняшней жизни Лангового и Маши перемежаются то воспоминаниями о годах гражданской войны, то показом судеб однополчан, которые нашли свое место в мирной жизни, в крестьянском труде.

¹ ЦГАЛИ, ф. 631, оп. 3, ед. хр. 133.

Ржешевского мало интересует развитие самой любовной интриги Лангового. Исследуя обстоятельства жизни героев, сценарист озабочен выяснением того, что влечет за собой измена Лангового. Герой оказывается изолированным от своих друзей, от всего, что ему дорого. И этот уход от своей среды становится для него невыносимым. В результате Ланговой оставляет свою возлюбленную. А через некоторое время происходит примирение с Машей и окончательное возвращение к прежней жизни, теперь осознанной им как единственно ценная и возможная.

Быть может, семейная история несколько прямолинейно иллюстрирует в сценарии «Очень хорошо живется» те или иные социальные проблемы.

Но сама попытка анализа причин и следствий случившегося — чрезвычайно плодотворна. Ржешевский подходит к решению проблемы несомненно серьезнее и художественно по-иному, чем авторы многих произведений литературы и кинематографа тех лет.

На первом сценарном совещании в 1929 году многие его участники говорили о появившейся в кино тенденции «награждать» положительного героя женитьбой на женщине, ранее недоступной ему из-за классовых различий. Так, бедняк в виде премии получал в жены кулацкую или купеческую дочь. И это было не просто политическим недомыслием авторов сценариев.

Ржешевский пытался исследовать тенденцию, проявившуюся в жизни. Но оказался во многом не понят. Во всяком случае, в ходе постановки фильма сценарий подвергся очень большим изменениям.

Черты общие и различные. Конфликты, возникавшие в новой жизни, характер, психология современника — все это не могло не привлекать внимания кинематографа. И все же современная тема оказывалась наиболее трудной. Разведка жизни не всегда давала положительные результаты, а иногда эти результаты оценивались недостаточно верно. Преобладающее место в сценариях продолжает занимать тема революции и гражданской войны. Уже говорилось о сценариях Н. Зархи, С. Эйзенштейна. О драматургии А. Довженко речь пойдет в главе, посвященной его творчеству.

Свое выражение эта тема получила и в фильмах Г. Козинцева и Л. Трауберга «Новый Вавилон» (по их собственному сценарию), «Шинель» (по сценарию Ю. Тынянова) и «С. В. Д.» (по сценарию Ю. Тынянова и Ю. Оксмана). Закономерность и необходимость революционной борьбы, социального преобразования общества доказывалась обращением к материалу далекого прошлого.

Сценарии Ю. Тынянова, к сожалению, сохранились далеко не полностью, и задача будущих исследователей—рассмотреть сложные связи и характер влияния этого крупнейшего писателя на кинематограф 20-х годов. Традиция исторической литературы приносила экрану особую романтическую окраску, экзотическую необычность, новый ракурс решения темы: человек и революция. Тынянов был историческим писателем и глубоким историком русской литературы. С этим он пришел в кинематограф. Его сценарий «Шинель» является в какой-то мере художественной реализацией исследований гоголевского творчества, манифестом новаторского подхода к классике на экране. Но это одновременно попытка создания на материале классики исторического фильма, воскрешающего эпоху царствования Николая I.

Все следующие сценарии Тынянова: «С. В. Д.», «Смерть Вазира-Мухтара» (совместно с В. Шкловским) и «Поручик Киж»—разведка путей исторического фильма. Тынянов-сценарист, таким образом, начинал свои поиски в самых, по понятиям 20-х годов, «академических» кинематографических жанрах. Сценарное творчество Тынянова явилось своеобразной «прививкой» новаторства этим жанрам, как и «прививкой» литературной традиции киноискусству. Оно включало исторический фильм и экранизацию в русло исканий кинематографа 20-х годов.

Совершенно на другом материале и вместе с тем в манере, близкой Ю. Тынянову, работает в киносценарии В. Каверин. Его сценарии характерны необычностью материала и ситуаций, остротой поворотов человеческих судеб. Не все сценарии В. Каверина были реализованы на экране. Фильм «Законы шторма» по его повести «Девять десятых судьбы» был поставлен в Киеве режиссером А. Соловьевым (1928). Ленинградская фабрика Совкино выпустила комедию «Чужой пиджак» (режиссер Б. Шпис, 1929) по рассказу В. Каверина «Ревизор», однако в фильме сатирическая острота рассказа была утрачена. Это отнюдь не означает, что сатирические мотивы отсутствовали в комедиях. Такие ленты, как «Дон Диего и Пелагея» (сценарист Б. Зорич, режиссер Я. Протазанов) и «Два друга, модель и подруга» (сценарист и режиссер А. Попов), высмеивавшие бюрократизм, его новые, именно в то время рождающиеся формы, завоевали свое право на жизнь.

Освоение главных тем времени шло путями различными и в подходе к материалу и в стилистике сценариев. В творчестве Маяковского, Тынянова, Каверина, Шкловского, Б. Леонидова, Виноградской, Туркина различий больше, чем сходства.



Ю. Тынянов

Мы рассмотрели деятельность далеко не всех кинодраматургов, назвали далеко не все имена. Некоторые из тех, кто начинал в 20-е годы, напишут свои лучшие, вошедшие в золотой фонд советского кино произведения позже, в 30-е годы. Это М. Блейман, Г. Гребнер.

Активно работает в кинодраматургии С. Ермолинский. Круг его тем довольно разнообразен. Тут и история революционного подполья, и классовая борьба в современной деревне, и городской быт начала нэпа.

Один из главных персонажей сценариев Ермолинского — демобилизованный красноармеец, возглавляющий борьбу за социалистическое переустройство деревни («Крепыш», 1926), «Кривой Рог» (1927). Ермолинский — автор сценариев первых фильмов Ю. Райзмана — «Круг» (1927), «Каторга» (1928), «Земля жаждет» (1930). В сценарии «Железная бригада» кинодраматург нащупывает новый материал — борьбу рабочей молодежи за своевременный пуск строящегося завода.

Позже, в 30-е годы, тема трудового энтузиазма на стройках, на производстве станет центральной.

Дальнейшее развитие кинодраматургии характерно постепенно утвердившимся преобладанием тем производственных, показом героя в главном деле его жизни — в труде. Именно там, на стройке, в колхозе, на заводе, решается судьба человека, раскрывается и меняется его характер. При всей широте сценарной продукции к началу 30-х годов вырабатывается основной принцип сценарной конструкции, близкий театральному. В центре сюжета большинства сценариев стоит герой, история которого развивается в столкновениях с противоборствующими силами.

Главное, что предстоит решать киноискусству, и в первую очередь кинодраматургии, на новом этапе, — проблему, связанную с типическим характером, соотношением в нем общего и индивидуального. Поиски новой меры конкретности и большего приближения к жизни обозначат следующую ступень развития киноискусства по пути социалистического реализма.

Глава 9

Хроникально-документальная кинематография

Во второй половине 20-х годов кинопублицистика постепенно начинает играть все более активную роль в решении насущных вопросов современности, в утверждении революционного мировоззрения. В хроникально-документальном кинематографе отражаются коренные общественно-политические проблемы времени: борьба за воспитание нового человека, за социалистические нормы жизни, за новый быт. В этот период завершают свое эсте-

тическое формирование революционные, новаторские течения документализма, определяется его теоретическая платформа.

Но хроника долго считалась нерентабельным, а следовательно, «второстепенным» делом. Ей первой срезали средства, отказывали в приобретении за границей киноаппаратуры, сокращали и без того скудный лимит пленки. Производство хроникальных картин росло медленно. Если в дореволюционной России в среднем в год снималось 200 хроникальных сюжетов, в годы гражданской войны 500 (1919), то в 1927 году был снято всего около 300. В тяжелые 1918—1924 годы в Советском Союзе было выпущено около 150 фильмов, а в 1927 году вместе с заказными, так называемыми «производственными» картинами — около 120¹.

Неблагополучно было с кадрами кинооператоров. Из кинохроники ушли почти все, кто снимал хронику на фронтах гражданской войны. Кинооператоры А. Левицкий, Э. Тисса, П. Ермолов, Г. Гибер, А. Лемберг и другие вернулись в художественную кинематографию, прекратили работу в хронике старейший русский кинооператор П. Новицкий и один из организаторов советской кинохроники Г. Болтянский, временно ушли из кинохроники талантливые мастера Д. Вертов, М. Кауфман.

Все это не могло не сказаться на художественном уровне документального кино. На экране вновь стал возрождаться свойственный дореволюционной хронике натуралистически-описательный объективизм.

В поддержку агитационной хроники выступила партийная печать.

«Правда» печатает серию критических статей, она бьет тревогу: «Хроника — самый запущенный участок кинопромышленности. Такое положение нетерпимо»².

ЦК Коммунистической партии стремится привлечь внимание агитаторов и пропагандистов к этому могучему средству политического влияния на широкие народные массы.

В 1925 году о необходимости широкого использования кинохроники говорилось в Агитпропе ЦК на совещании по вопросам агитмассовой работы в деревне. В 1927 году Центральный Комитет в постановлении о пропаганде рационализации призывал обращаться к кинохронике наравне с радио для освещения передового опыта производства. Весной 1928 года вопросы кинохроники обсуждались на Первом Всесоюзном партийном совеща-

¹ ЦГАЛИ, ф. 2057, оп. 1, ед. хр. 25, лл. 4—5.

² «Правда», 1926, 21 сентября.

нии по кино. Собрание высказалось за расширение производства хроникальных картин и развитие кинохроники в союзных и автономных республиках. Год спустя Агитпроп ЦК партии созывает специальное собрание по кинохронике.

Положением в кинохронике заинтересовывается и широкая советская общественность. В печати появляются письма и статьи рабкоров, партийных работников и журналистов. Они критикуют «кассовый» подход руководителей кинематографии, выдвигают проекты реорганизации кинохроники.

Под воздействием партийной и советской общественности руководство кинематографии к концу 20-х годов меняет свою политику в отношении документального кино.

Совкино, пытавшееся вначале сконцентрировать производство хроникальных фильмов на кинофабриках Москвы и Ленинграда, с 1927 года приступает к организации сети корреспондентских пунктов в областях Российской Федерации. Появляются отделения Совкино на Волге, в Сибири, на Дальнем Востоке. На базе кинокорреспондентских пунктов в Минске, Самаре, Хабаровске, Свердловске возникают небольшие местные студии кинохроники.

Между Москвой и периферийными студиями постепенно налаживается обмен хроникальными сюжетами. Совкино помогает республиканским студиям аппаратурой, пленкой, консультирует местных кинохроникеров, передавая им опыт агитационной публицистики.

Во второй половине 20-х годов заметно развивается рабочее фотокинолюбительство. В 1927 году кружки ОДСК снимали хронику в Томске, Симферополе, Туле, Таганроге, Батуми. Кинокружки Подольска, Семипалатинска, Омска, Воронежа, Крыма регулярно присылали свои сюжеты в «Совкиножурнал».

Со временем кинокружки ОДСК начинают выпускать местные киножурналы.

В конце 20-х годов отчасти разрешается и кризис творческих кадров кинохроники.

Вслед за небольшой группой кинооператоров и режиссеров (Д. Вертов, Е. Свилова, П. Зотов, М. Кауфман, И. Беляков, И. Копалин, Б. Цейтлин, В. Беляев, Н. Кармазинский), пришедшей в хронику в 1918—1924 годах, в хроникально-документальное кино вливается новое пополнение: первые выпускники кинотехникумов, вузов, воспитанники кружков ОДСК.

После нескольких лет работы по монтажу художественных картин в хронику переходит Эсфирь Шуб. В маленькой комнатке «на Брянке», где находилась тогда 3-я Москов-

ская кинофабрика Совкино, свои первые задания на съемку получают кинооператоры С. Гусев, М. Ошурков, М. Трояновский, Н. Юдин, М. Глидер, Р. Гиков, Б. Небылицкий. Впервые взяли в руки пленку и начинающие монтажеры, будущие режиссеры Л. Варламов, И. Венжер, И. Сеткина.

Общее количество кинохроникеров в стране значительно возрастает: в конце 20-х годов в хроникально-документальном кино работало 75 режиссеров и кинооператоров, располагавших 60 киноаппаратами¹.

Документальные фильмы и киножурналы стали чаще демонстрироваться в городских кинотеатрах. С 1928 года появляются первые специализированные театры культурфильмов в Москве, Ленинграде и других городах. 9 марта 1929 года Центральный музей Революции открывает в одном из залов первый в стране театр хроники и историко-революционных фильмов.

Кинопериодика. В 1925—1929 годах на экраны страны выходило семь периодических киножурналов: московский «Совкиножурнал» (за этот период вышло свыше 200 номеров², московский «СЭП» (Госвоенкино — 2 номера), новосибирский «В помощь земледельцу» (Сибкино — 3 номера), харьковский «Маховик» (ВУФКУ, в 1925 г. вышли последние 2 номера), украинский «Кинотиждень» (ВУФКУ — 170 номеров), ташкентский «Киножурнал» (Узбекгоскино — 54 номера) и бакинский «Киножурнал» (Азгоскино — 9 номеров). Кроме того, изредка выпускались местные хроники в Минске и некоторых других городах.

За исключением «СЭПа» и «Маховика», включавших помимо хроники художественные короткометражки, и новосибирского журнала «В помощь земледельцу», носившего, скорее, учебно-инструктивный характер, большинство киножурналов по построению и монтажу мало чем отличалось друг от друга. Все они подражали «Совкиножурналу», который, хотя и выпускался российской киноорганизацией Совкино, но считался общесоюзным.

«Совкиножурнал» (с 1930 г. — «Союзкиножурнал», с 1944 г. — «Новости дня») начал выходить с 1 апреля 1925 года. Новый киножурнал заменил три прежних: два московских — «Госкинокалендарь» и «Кино-правду», которые монтировали Д. Вертов и Е. Свилова, и один ленинградский —

¹ Для сравнения укажем, что в дореволюционной России в кинохронике работало всего 25 человек, а в годы гражданской войны — 55 (ЦГАЛИ, ф. 2057, оп. 1, д. 25, лл. 4—6).

² В Ленинграде выпускался «Совкиножурнал» для северо-западных областей.

«Ленинградский госкинокалендарь» режиссера Н. Григора.

Каждый номер «Совкиножурнала» состоял из шести-семи сюжетов (200—250 м), в которых содержалась информация о съездах и совещаниях различных партийных и общественных организаций, о пребывании в СССР иностранных делегаций, революционных празднествах, событиях культурной жизни, хроника жизни союзных республик.

Были в киножурнале и сюжеты, отражавшие хозяйственное строительство (работа ленинградского порта, открытие первой в СССР электрифицированной железной дороги Баку — Сабунчи и т. д.) и совсем редко — сюжеты о жизни деревни. Больше же всего в «Совкиножурнале» было сюжетов о заседаниях, парадах и различных «сенсационных» происшествиях, вроде гибели парохода на Неве или падения трубы на судостроительном заводе. Внешне, казалось бы, киножурнал содержал обширную информацию, однако принципы отбора и подачи фактов в «Совкиножурнале» (как и в журналах союзных республик) вызывали у современников резкую критику.

По киножурналам второй половины 20-х годов, несмотря на разнообразие — а вернее, пестроту сюжетов, — трудно было представить, чем жила в те годы страна, какие задачи стояли перед советским народом. Н. К. Крупская, например, сетовала на то, что там «все показывают заседания да заседания, тянутся однообразные вереницы делегатов»¹. А журнал «Советское кино» писал, что «для каждого, кто видал хотя бы «Кино-правду», станет ясным, что в качественном отношении «Совкиножурнал» есть движение назад, к дореволюционному, а может быть, и к довоенному времени, к ханжонковскому «Пегасу»².

Вот почему в те годы «Правда» писала о «Совкиножурнале»: «...опуская многочисленные технические недочеты, нужно признать полную несостоятельность журнала в настоящем его виде. Пестрота и примитивность содержания объясняются тем, что журнал до сих пор не имеет отчетливого редакционного руководства. В равной мере журнал не сумел собрать вокруг себя наиболее интересных работников кинохроники. Поэтому, с одной стороны, журнал меньше всего отзывается на события текущей недели, слабо фиксируя внимание именно на тех явлениях, которые обозначились сегодня. И с другой — иной раз, наметив в своем содержании любопытные моменты, журнал

¹ Из выступления Н. К. Крупской на заседании коллегии Наркомпроса 29 декабря 1927 г. (ЦГАЛИ, ф. 645, оп. 1, д. 363, л. 107).

² «Советское кино», М., 1926, № 4—5, стр. 8.

смазывает подачу фактов в ряд скучных, маловпечатляющих фотографий»¹. Газета отмечала случайность выбора сюжетов, схематичность, неоправданную многотемность выпусков.

Подлинно ценное, новаторское направление советской кинопублицистики развивалось в преодолении этих тенденций.

В экспедицию с киноаппаратом. Массовый выпуск на экраны страны в середине 20-х годов хроникальных видовых и так называемых «экспедиционных» картин был закономерным явлением для того времени. Еще в конце гражданской войны появились первые киночерки: «Советская Армения», «Советский Азербайджан», «По советским республикам». Потом на некоторое время производственные фильмы несколько потеснили видовые картины. Но спустя несколько лет, когда началась массовая ликвидация неграмотности и когда рабочие и крестьяне жадно потянулись к знаниям, захотели больше узнать о своей родине, потребность в подобных путевых, этнографических и исторических киночерках резко возросла.

Киноорганизации, выполняя новый социальный заказ эпохи, отправляют в малоизученные районы страны и за рубеж экспедиции. В 1925—1929 годах кинооператоры только одной киноорганизации Совкино побывали на Новой Земле, Алтае, Камчатке, Дальнем Востоке, в Бурят-Монголии, на озере Байкал, в Якутии, на Памире, Кавказе и Урале, снимали в Афганистане, Китае, Турции, Норвегии и в других странах мира.

На экранах демонстрировались фильмы о республиках и отдельных районах страны: «Советская Грузия», «Советский Казахстан», «Сванетия», «Абас-Туман» и другие картины.

Это было как бы новое открытие мира для вчера еще неграмотных рабочих и крестьян. В эти годы они нередко впервые узнавали по фильмам о необъятных просторах своей родины, знакомились с ее географией, климатом, особенностями жизни и быта разных национальностей. Документальное кино знакомило и сближало народы, способствовало переосмыслению старых, сложившихся при царизме взаимоотношений между нациями.

Киноэкспедиции помогли и хроникерам лучше познать свою страну. Правда, столкнувшись с неизвестным до этого жизненным материалом, они не сразу научились из множества фактов выделять главное, характерное, выражать свое отношение к увиденному кинематографи-

¹ «Правда», 1926, 1 сентября.

ческими средствами. Вначале кинодокументалисты выступали как доброжелательные, но все же сторонние наблюдатели. Они скорее могли поразить зрителя какими-то необычными, уходящими в прошлое национальными обрядами и обычаями (показать, как казахские женщины вручную валяют шерсть или камнями мелют муку), чем заставить его задуматься, например, о тяжелых последствиях колониальной политики царского самодержавия.

Поэтому для первых видовых, экспедиционных фильмов были характерны случайность выбора жизненных фактов и натуралистическая их описательность. Но по мере того как расширялось и углублялось знакомство кинодокументалистов со страной, с народом, они пытались переходить от наблюдений к анализу, к обобщениям отдельных фактов, что способствовало превращению обычных информационных картин в страстные публицистические произведения. Попытки кинодокументалистов преодолеть иллюстративную описательность видовых фильмов отчетливо заметны, например, в фильме «Великий перелет».

Эта картина была посвящена многодневному полету по маршруту Москва — Улан-Батор — Пекин — Шанхай — Токио, организованному обществом Авиаким СССР летом 1925 года.

Съемки этого исключительного по тем временам события были поручены молодому, только что пришедшему в кино режиссеру В. Шнейдерову и опытному кинооператору Г. Блюму.

В те годы все видовые фильмы композиционно строились или в виде географических и этнографических кинообзоров (так были смонтированы фильмы «Дагестан», «Сердце гор», «Камчатка» и др.), или в форме кинодневника путешествия. Последние тогда еще назывались «экспедиционно-географическими».

Первоначально В. Шнейдеров избрал для своего фильма форму кинодневника, предполагая, что темой всего фильма будет рассказ о перелете. Первые две части фильма композиционно так и построены: полет, посадка, полет, посадка.

Строгая последовательность эпизодов закреплялась лаконичными надписями, сделанными в форме дневника: «13. VI. Сарapul. Дождь. Аэродром занят...» и т. д. После перелета советской границы внимание кинодокументалистов привлекает восточная экзотика Монголии и Китая — стран, тогда почти неизвестных советскому кинозрителю. Тема перелета отходит на второй план и в дальнейшем превращается в служебную канву, скрепляющую разрозненные путевые кинозарисовки. Фильм композиционно распадается на ряд самостоятельных киноочерков,

рассказывающих о пребывании кинодокументалистов в Монголии и трех крупнейших городах Китая — Пекине, Шанхае и Кантоне.

Характерна эволюция взглядов авторов фильма. Сначала они смотрели на окружающее глазами проезжего туриста. Они подробно и долго снимали наряды, уличные сценки, старинные национальные обряды. Тема социального конфликта в фильме рождалась постепенно. В киноочерке о Пекине она возникала стихийно из случайно подмеченных внешних контрастов богатства одних и нищеты других.

Постепенно тревожная атмосфера назревающих революционных событий в стране захватывает кинодокументалистов. Следующий очерк—о Шанхае—уже почти целиком построен на противопоставлении «двух городов»: Шанхая — оплота империалистической и феодальной реакции и Шанхая — центра революционного движения. Борьба двух антагонистических сил раскрывается в кадрах, показывающих жизнь европейского и китайских кварталов, в рассказе о разгуле реакции после расстрела в мае 1925 года мирной демонстрации рабочих и студентов.

Центральным эпизодом киноочерка становится рассказ о забастовке. Из многих фактов действительности авторы фильма выделяют такие, которые свидетельствуют о решимости шанхайского пролетариата продолжать борьбу: у заводских ворот расхаживают полицейские, а внутри завода заседает стачечный комитет, раздаются пособия рабочим семьям; снаружи завод блокирован иностранными солдатами, а внутри, в цехах, молодые рабочие обучаются военному делу.

Тема грядущей революции постепенно становится главной в фильме.

Теперь и в показе восточной экзотики кинодокументалисты пытаются подмечать признаки социальной противоречивости. Вот полутемные улицы-коридоры Кантона, сплошь застроенные лавками торгашей. Но авторы фильма обращают внимание не на живописную пестроту толпы, они напоминают, что эти «старые, узкие улицы торговой части» совсем недавно были оплотом белогвардейцев. И в показе международного сэттльмента они подчеркивают то, что характеризует социальный облик города колонизаторов.

Интерес к социальному анализу общественной жизни вызвал и изменение кинематографической формы фильма. Вначале, когда авторы, показывая чудеса далеких стран, стремились только удивить и поразить зрителя, традиционная манера операторской работы Г. Блюма и примитивный еще монтаж режиссера В. Шнейдерова не проти-

воречили характеру замысла картины. Длинные композиционно однообразные планы старинных монгольских ритуальных танцев или пекинских императорских дворцов не мешали зрительскому восприятию чудес Востока.

Но когда авторы фильма оказались в гуще революционных событий Китая, когда встала проблема определения авторского отношения к отображаемым фактам, В. Шнейдеров и Г. Блюм попытались усилить образно-публицистическое звучание киноматериала. Но изменить коренным образом общий характер съемки и монтажа картины им так и не удалось.

Разрыв между примитивной, натуралистической изобразительной трактовкой фактов и попытками художественного истолкования явлений действительности был характерным признаком длительного, противоречивого периода отпочковывания образной публицистики от информационной хроники. Сложность и противоречивость этого процесса усиливались, с одной стороны, неизжитым еще влиянием старой, «патеевской» хроники, а с другой — общей примитивностью публицистического монтажного (сценарного и режиссерского) мышления.

Новые задачи социалистического искусства требовали от кинодокументалистов поисков путей новой о б р а з н о й организации материала.

В начале 1927 года правление Совкино поручило двум молодым кинооператорам — М. Кауфману и И. Копалину, впервые выступавшим в роли режиссеров, — совместно с кинохроникерами П. Зотовым и И. Беляковым снять видовой киноочерк о Москве. За год до этого те же кинооператоры под руководством Д. Вертова сняли документальную картину «Шагай, Совет!» — взволнованную публицистическую кинопоэму о победившей в огне гражданской войны и возрожденной из руин молодой Советской стране.

Правление Совкино, поручая молодым режиссерам работу над новым документальным фильмом о Москве, предлагало авторам «ориентироваться в основном на зарубежного зрителя и ограничиться спокойными, протокольными съемками быта и исторических достопримечательностей столицы»¹.

Установка на нейтральность киноматериала противоречила взглядам учеников и последователей Вертова, ставивших своей целью пристальное, аналитическое исследование мира. К тому же вся киногруппа Кауфмана — Копалина еще находилась под впечатлением недавней работы

¹ ЦГАЛИ, ф. 645, оп. 1, д. 363, л. 94.

над фильмом «Шагай, Совет!». По существу, и идея нового фильма «Москва» была подсказана Вертовым.

Сюжет этой ленты был несложным. Просыпается город, дворники подметают мостовые, оживают стоящие в депо трамваи и автобусы, людские потоки устремляются к заводским воротам, открываются двери учреждений. Двигается стрелка часов. День в разгаре. По улицам проносятся автомашины, трамваи, домохозяйки спешат в магазины, работают станки на заводах, скрипят перья в учреждениях, «грызет» науку молодежь. Снова движутся стрелки часов, приближается вечер. Расходятся по домам люди, зажигаются огни реклам, зрители съезжаются к подъездам театров, в ресторанах гремит музыка, оживленно в рабочих клубах. Наступает ночь, пустеют театры и клубы, гаснут огни. День окончен, город засыпает...

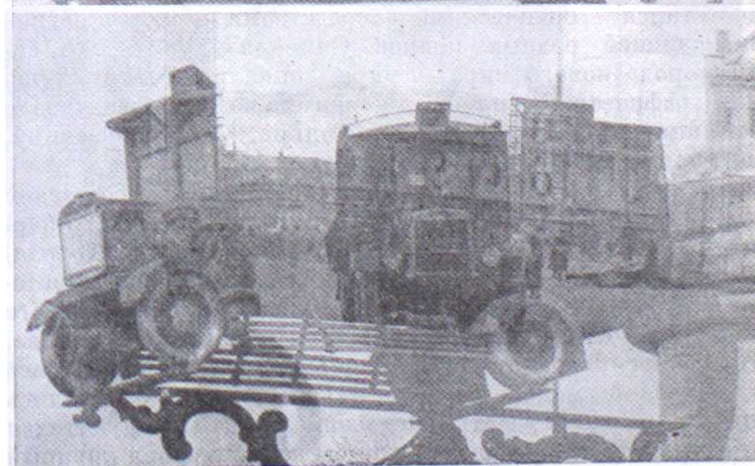
В том же году аналогичная идея документального рассказа о дне большого города была осуществлена немецким кинорежиссером В. Руттманом в фильме «Берлин — симфония большого города». Руттман увлек зрителя изобразительным, графически четким анализом динамики городской жизни, яркими сопоставлениями, монтажом. Но хотя это было сделано кинематографически блестяще, фильм его был аполитичен.

Ученики Вертова, наоборот, стремились прежде всего заставить зрителей задуматься о тех переменах, которые внес Октябрь в жизнь города, в судьбу всей страны. С этой целью они противопоставили мало в чем изменившийся внешний облик города новому социальному содержанию его жизни.

Кинооператоры показывают сначала Москву с верхней точки, панорамируют по стенам и дворцам Кремля, зданиям, стоящим в центре города, Большому театру. Все выглядит как будто так же, как до революции. Так же, как и в былые времена, в Кремле молча глядят на площадь окна дворцов, замерли Царь-пушка и Царь-колокол, спешат старушки в церковь.

Но не обманчиво ли это внешнее впечатление? Медленно движется стрелка на огромном циферблате часов Спасской башни. Стрелки часов в наплыве сменяются кадром новорожденного младенца. Этой поэтической метафорой авторы показывают, что родился новый, социалистический мир, что старые часы Спасской башни отсчитывают уже советское время.

Вглядитесь, предлагают авторы фильма зрителю, и за фасадом старых домов вы увидите новую, советскую действительность. Вот роскошный особняк купца Морозова — на нем вывеска: «Всероссийский и московский Пролеткульт»; вот бывший особняк князя Щербатова — там



«Москва». Кадры из фильма

теперь административный отдел Моссовета. А в бывшем ресторане «Эрмитаж» обедают и отдыхают приезжие из деревни — это их Дом крестьянина...

Подмечая в примелькавшихся будничных фактах несоответствие старых форм новому, социалистическому содержанию, авторы «Москвы» последовательно проводили мысль о коренном изменении социальных основ общества, показывали, чьим интересам отныне служит город.

Новому городу пока трудно. Еще бродят по дворам и ночуют в асфальтовых котлах беспризорники, есть безработные, плохо с питанием... Но зритель видел и другое — дымящие трубы восстановленных заводов и фабрик, оживление на улицах, переполненные покупателями магазины: город ликвидировал последствия военной разрухи. Оптимистическое ощущение усиливалось подчеркиванием стремительного темпа городской жизни.

Темп этот на экране нарастал постепенно. Мерное покачивание метлы дворника на улицах переходило в движение тихо выезжающего из депо трамвая. Одинокие фигуры людей сливались в сплошные потоки. Спокойная горизонтальная композиция кадра сменялась динамичной диагональной; усложнялось и внутрикадровое движение. Встречались движущиеся в разных направлениях трамваи, по спирали неслись в кадре автомашины. Частые монтажные перебивки крупных планов рук вагоновожатого, ног бегущей лошади, колес мотоцикла, трамвая, автомобиля создавали впечатление все ускоряющегося ритма жизни.

Кульминацией были кадры площадей Москвы, заполненных движущимися в разных направлениях трамваями, автобусами, извозчиками и т. д. Эти кадры вызывали почти физическое чувство головокружения. Подобный эффект достигался оптическими средствами — многократной экспозицией разных планов. Символизируя рост и силу города нового мира — мира социализма, этот кинематографический прием удивительно соответствовал публицистическому замыслу фильма, его образному, метафорическому строю.

Ради полноты освещения многоликой жизни советской столицы авторы фильма несколько отошли от своего первоначального замысла (показа будничного дня города) и дополнили его рассказом об отдыхе москвичей и материалами о политической роли Москвы как центра первого в мире многонационального социалистического государства. Тема «Москва на отдыхе» кинематографически решалась в образной манере всего фильма. Авторы стремились прежде всего передать настроение людей, радующихся отдыху. Эту «сверхзадачу» как бы декларировал крупный



«Москва». Кадры из фильма

план смеющейся женщины, с которого и начинался рассказ об отдыхе москвичей.

Авторы фильма добивались нужного им по замыслу эмоционального воздействия на зрителя своеобразным ритмичным монтажом кадров — кинонаблюдений за различными отдыхающими людьми (впоследствии это стали называть «репортажем чувств»). Подобный монтаж мало чем напоминал привычную механическую манеру последовательного соединения отснятых эпизодов, характерную для большинства хроникальных фильмов тех лет.

В эпизоде «в Сокольниках» среди посетителей парка авторы картины обращают внимание зрителя на девочку, качающуюся на качелях. В момент наивысшего взлета качелей кадр внезапно останавливается, и перед зрителем во весь экран возникает радостное, восторженное, немного испуганное лицо девочки.

Внезапная остановка кадра подчеркивала и неожиданно фиксировала на экране скрытые чувства наблюдаемого человека. Волнение девочки невольно передавалось в зрительный зал. Чувство сопереживания усиливалось монтажными средствами. Авторы картины после описанного стоп-кадра показывали действительность, как бы увиденную глазами девочки: мерно раскачивались взад-вперед стволы деревьев, то приближалась, то удалялась земля, качались люди, павильоны...

Большой общественный резонанс в свое время имела за рубежом последняя, шестая часть картины — «Москва — столица советских республик».

Как нередко бывало в фильмах Д. Вертова, надписи в этой части картины были близки к политической поэзии. Особую торжественность поэтической интонации создавали анафоры. Ритмично появлявшиеся звуковые повторы начальных слов («здесь», «сюда») придавали выразительность литературному тексту:

«Сюда приезжают послы...»

«Здесь представительства крупнейших стран мира».

«Здесь заключаются международные договора...»

«Сюда приезжают те, кого...» и т. д.

Авторы картины в этой части фильма стремились создать обобщенный образ советской столицы, лишенный каких-либо бытовых деталей. Поэтому образ города — политического центра страны — складывался из символов, раскрывавших понятия народной, рабочей власти, пролетарского интернационализма и т. д. Опасность реставрации капитализма, например, олицетворял крупный план портрета последнего российского царя в зале одного из иностранных посольств. Символ народной власти в эпизоде «Дом крестьянина» раскрывался с помощью

монтажа кинопортретов посетителей и работников Дома крестьянина. Наплывом в кадре сменялись лица крестьян, а композиция его внешне оставалась неизменной: многоликий народ беседовало своих нуждах с олицетворявшими Советскую власть сотрудниками государственного аппарата.

Синтетическим был и образ рабоче-крестьянского правительства. Снимая заседание Совнаркома в Кремле, кинооператоры меткими, зрительно броскими деталями подчеркивали в членах правительства их народное происхождение, простоту обращения, деловитость. В финальных кадрах авторы фильма обращали внимание зрителя на пустое кресло, стоявшее в комнате. Наплывом возникал портрет В. И. Ленина, сидящего в этом кресле на заседании Совнаркома. Ленин, как бы говорили авторы, всегда незримо здесь, его идеи по-прежнему вдохновляют руководителей советского народа.

Фильм «Москва» своей образностью, авторской взволнованностью и публицистической полемичностью резко выделялся среди многих современных ему фильмов. В те годы Совкино готовило несколько киноэкспедиций в Китай для съемок художественных, документальных и этнографических картин. Предполагалось, что их возглавит С. Эйзенштейн, изъявивший желание ставить фильм по сценарию С. Третьякова.

Однако в связи с временным поражением китайской революции Совкино пришлось отказаться от своих планов. Из многих намечавшихся фильмов удалось снять только один, получивший название «Шанхайского документа» (1927). Авторами этой картины были бывший комиссар Первой Конной армии Я. Блюх, впервые пробовавший свои силы в области кинорежиссуры, и В. Степанов — опытный кинореporter, поставивший до этого несколько видовых лент.

Содержание «Шанхайского документа» составляли революционные события 1927 года в Шанхае — массовые выступления рабочих и революционного студенчества против иностранных эксплуататоров, предательство гоминдана, поражение революции и т. д.

Фильм «Шанхайский документ» несколько напоминал очерк о Шанхае из картины В. Шнейдерова «Великий перелет». Исходный материал у фильмов был один, однако методы его художественной трактовки — разные. Если в фильме В. Шнейдерова революционная ситуация была, по существу, лишь декларирована, то в картине «Шанхайский документ» не только анализируется природа социального конфликта, но и раскрывается его общественное значение, прослеживается тенденция его развития.



«Шанхайский документ». Кадры из фильма

Я. Блюх и В. Степанов снимают на улицах Шанхая различные жанровые сценки, рисующие бедственное положение простого народа, подмечают признаки бедности, нищеты людей. Высокий забор из колючей проволоки, окруживший европейский квартал, разделил Шанхай на две части. За проволокой — другой мир. Там блестящие проспекты, роскошные коттеджи, парки, плавательные бассейны. Простой китаец туда может войти только как слуга или рикша.

Кинооператор по-разному характеризовал два социальных лагеря. Его кинопортреты рикш, грузчиков, рабочих, женщин и детей, занятых непосильным трудом на спичечных и шелковых фабриках, были проникнуты искренностью, состраданием, протестом против унижения человеческого достоинства. Эти кадры противопоставлялись крупным планам сытых, равнодушных лиц колонизаторов, местной знати, мандаринов с их холеными руками, иностранцев в богатой одежде.

В отличие от съемок многих других кинооператоров середины 20-х годов, не умевших еще использовать изобразительные средства для выражения авторского отношения к снимаемым фактам, съемки В. Степанова в «Шанхайском документе» отличались ясностью авторского видения. Не деформируя объекта съемки, кинооператор с помощью различных ракурсов, укрупнения и сравнения выражал свои симпатии и антипатии.

Чередую показ то одного, то другого лагеря, сопоставляя и противопоставляя их один другому, авторы картины стараются вскрыть суть социальных противоречий. Сначала они рисуют каждый социальный лагерь порознь. Нарастание конфликта происходит как бы по двум параллельным линиям. Ощущение приближающейся драматической развязки создается постепенным ускорением ритма и неожиданными короткими перебивками. В образную ткань изображения одного социального лагеря вдруг врываются кадры, подчеркивающие остроту классовых противоречий. Контрастное сопоставление разнородных фактов рождало определенные ассоциации; чаще всего они возникали не из содержания факта, а, скорее, из его эмоционального восприятия. Например, ноги танцующих иностранцев сопоставлялись с босыми ногами бегущего по булыжникам рикши. В кульминационный момент веселья на карусели мы видим вдруг крупным планом потные, измученные лица китайцев, вращающих карусель, а далее показывалось, как около кипящих чанов с коконами шелкопряда мелькают руки китайских детей — они тоже «крутят», крутят, как сообщает надпись, «по 12 часов в день за 8 копеек».



«Шанхайский документ». Кадры из фильма



Э. Шуб

Накапливая в сознании зрителя нужные впечатления, Я. Блюх и В. Степанов постепенно подготавливали столкновение конфликтных линий.

Взрыв народного возмущения авторы картины показали через многотысячные митинги, демонстрации, шествия рабочих дружин по улицам Шанхая. Это кульминация темы трудового Шанхая.

Казалось, революция побеждает. Но вот совершается акт гнуснейшего предательства Чан Кай-ши, поднимает голову реакция. Наступает кульминация второй темы — Шанхая колонизаторов. Используя кадры иностранной хроники, авторы показывают, как скапливаются на рейде военные корабли империалистических держав, маршируют по улицам города вооруженные отряды иностранных наемников, расстреливают революционеров... Но, как бы символизируя непобедимость революции, в финале авторы вновь возвращаются к кадрам мартовского вооруженного восстания 1927 года.

Впервые появившийся на экране в праздничный вечер 1 мая 1928 года фильм «Шанхайский документ» вскоре получил широкую популярность.

Драматургическое построение картины, столь четко, истинно кинематографическими средствами выявляющее конфликт двух социальных сил, было новым явлением в советском документальном кино.

Эсфирь Шуб. В эти годы в документальном кино произошло рождение еще одного важного художественного направления. В 1927 выходят на экран первые фильмы режиссера Эсфири Шуб.

По началу Э. Шуб несколько лет работала в Госкино по перемонтажу выпускаемых в прокат зарубежных фильмов. Монтировала она и советские игровые картины: «Крылья холопа», «Господа Скотинины», «Морока» и др. За три-четыре года через ее руки прошли десятки тысяч метров пленки, и эта работа оказалась для будущего режиссера незаменимой практической школой кинематографического мастерства.

Первой работой Э. Шуб в документальном кино был фильм «Падение династии Романовых» (1927).

Это произведение, открывшее собой новый этап кинопублицистики, целиком смонтировано из архивных кадров, причем главную часть их составляла дореволюционная хроника. Казалось, что революция навсегда похоронила царскую хронику, отбросила ее, как и весь самодержавный строй, в прошлое. Однако молодому режиссеру удалось по-новому осмыслить ее и обратиться на службу агитационным задачам современности.

Новое осмысление архивных кадров осуществлялось в этом фильме двумя путями.

Первый из них — авторская трактовка изображения в надписи. Обычно она была иронической или саркастической, едкой. Зрители видели, например, кадры танцев на приеме в великосветском обществе. Появлялся титр: «До поту...» Далее следовало изображение подневольного труда крестьян. И снова повторялась надпись: «До поту...», сообщавшая новый идейный смысл монтажной фразе.

Во втором случае подобным же образом сопоставлялись просто изображения, без какого-либо словесного комментирования их. Шуб «сталкивала» в монтаже кадры жизни правящей верхушки общества и кадры жизни народа, вскрывая глубинные, коренные противоречия социального строя царской России. Всем своим образным строем, всей логикой построения фильм «Падение династии Романовых» обнажал процесс распада общественно-политической жизни предреволюционных лет и подводил зрителя к мысли, что революция в России была неизбежна, что она выстрадана народом.

Тот же прием контрастного противопоставления кинодокументов использовался Э. Шуб и в историко-документальном фильме «Великий путь», выпущенном в связи с десятилетием Октября. Существенное отличие этой картины от «Падения династии Романовых» состояло, однако, в том,



«Великий путь». Кадр из фильма

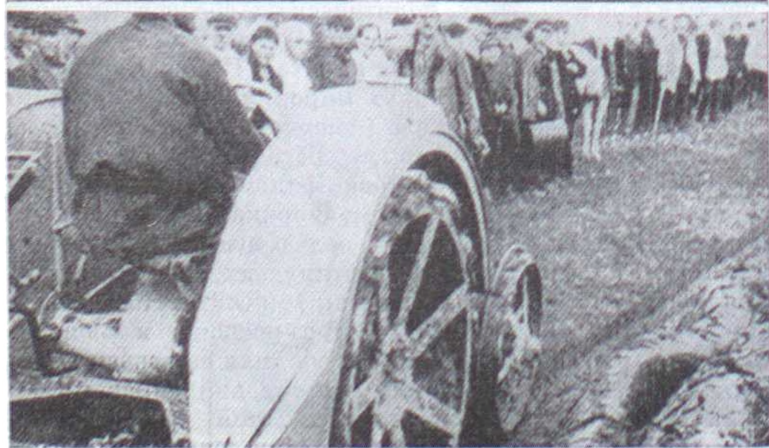
что значительная часть материала для «Великого пути» специально снималась хроникерами по заданию режиссера, а главное — на экране возникали уже не дореволюционные кадры жизни «господ» и жизни «народа», а кадры, запечатлевшие исторические этапы развития молодого Советского государства.

В эстетических особенностях трактовки явлений действительности и, в частности, в монтажных приемах Э. Шуб в ранний период своей работы следовала за Д. Вертовым. Как и Вертов, она применяла в своих картинах своеобразные монтажные композиции, состоящие из кадров и надписей, причем изображение становилось частью общей эмоционально-смысловой фразы, широко пользовалась приемом монтажного сопоставления контрастных кинодокументов и т. д.

Вместе с тем она внесла в искусство образной кинопублицистики своеобразие и оригинальность. К ее новаторским открытиям относится не только новая трактовка архивных кадров, породившая жанр советского историко-документального фильма, но и, в отличие от Вертова, стремление сохранить целостную картину действительности, отобразить событие как бы в его реальном «жизненном бытии». В. Пудовкин очень точно определил эту особенность ее стиля как «правильный подбор неразрезанных кусков» хроники, дающий возможность убедительного воссоздания на экране исторической атмосферы.

После «Падения династии Романовых» и «Великого пути» Э. Шуб в 1928 году смонтировала из архивных кадров фильм «Россия Николая II и Лев Толстой», испытавший на себе заметное влияние распространенных в те годы вульгарно-социологических теорий, и в 1930 году — картину «Сегодня». Это последнее произведение относится к числу наиболее острых, политически злободневных работ советских документалистов конца 20-х годов.

Тема этой киноленты — труд и капитал. Режиссер раскрывает ее на сопоставлении двух миров: социалистического (СССР) и капиталистического (Америка). Как и в фильме «Падение династии Романовых», Шуб монтирует в соответствующей авторской трактовке фильмотечные документы (в данном случае — кадры американской хроники), снятые операторами вовсе не с целью агитации за социализм. Умело подбирая и комментируя их, она создает на экране картину Америки — страны вопиющих социальных противоречий, картину контрастов роскоши и нищеты, эксплуатации и рабского труда, дополняя ее развернутым изображением захватнических устремлений мирового империализма. Противопоставляются этой тематической линии кадры, рассказывающие о жизни советских людей:



«Великий путь». Кадры из фильма

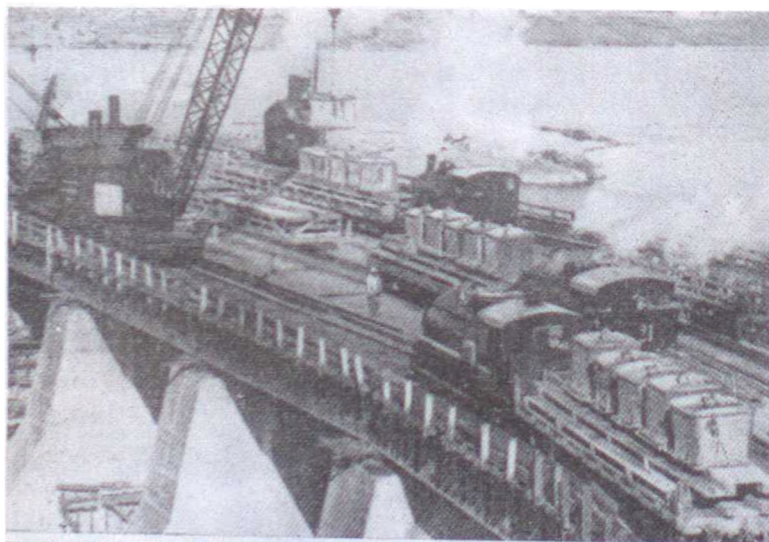
о строительстве Днепротэса, о приметах социалистического быта и т. д.

В фильме «Сегодня» Э. Шуб временно отходит от уже ставшего для нее привычным принципа сочетания «неразрезанных кусков» документального материала, снова монтирует по типично «вертовскому» методу. Американский эпизод фильма, например, заканчивался сложным монтажным контрапунктом изображения и слова, заостряющим борьбу двух основных тенденций жизни: агрессивности империализма и растущего сопротивления угнетенных. Средства-



«Сегодня». Кадры из фильма

ми документального кино режиссер создает монтажные образы классовых боев, забастовочной борьбы. Заостряя политическую идею, Э. Шуб сталкивала в монтаже пышную церковную процессию — и важно шагающих пингвинов, пиршество аристократии в гондоле прогулочного дирижабля, проплывающего над Нью-Йорком, — и скромный завтрак строителя небоскреба, свадьбу под водой, экстравагантную выдумку бездельников, — и изнуряющий труд заводских рабочих, кровопролитную схватку демонстрантов с полицией — и статую



«Сегодня». Кадры из фильма

Свободы, ажиотаж на бирже — и нищету окраин. Для этого фильма были характерны неожиданные пространственные и временные переходы, «скачки» действия, «рваный», ударный монтаж коротких планов. Использование подобных средств вызывалось необходимостью широкого охвата темы, многоплановостью творческого замысла кинопублициста.

В дальнейших работах Э. Шуб возвращается к своим методам, стремится передать на экране целостную картину жизни. Эти принципы монтажа хроники в 30-е годы становятся характерными, за редким исключением, для всей советской кинопублицистики.

Новые задачи — новые формы. Зрелость публициста всегда характеризовало его умение находить живую связь с современностью, видеть главные тенденции развития общества, его понимание процессов, происходящих в обществе. Путь эстетического освоения этих процессов характеризует те изменения, которые произошли в журнальных киносюжетах и фильмах, посвященных коренным проблемам современности — индустриализации и коллективизации.

Примерно с 1927 года отношение кинохроникеров к подобным темам начинает меняться. В тот год только в одном «Совкиножурнале» появилось свыше 20 сюжетов (до этого было не больше десяти), рассказывавших о начале строительства Днепрогэса, первых автобусах и грузовиках завода АМО, начале работ на Магнитострое, Турксибе и т. д.

Первоначально отдельные сюжеты киножурналов о намечающейся в стране революционной перестройке промышленности и сельскохозяйственного производства отличались лишь внешней занимательностью. Это была случайная киноинформация. Факт действительности (пуск завода и пр.) давался изолированно, вне связи с общим процессом реконструкции народного хозяйства.

Требование партии об усилении агитационного звучания хроники вначале выполнялось механически: к протокольному тексту киноинформации добавлялся лозунг-призыв. Затем политический комментарий факта стал более органично совмещаться с информацией. В дальнейшем поиски путей эстетического осмысления фактов действительности пошли в разных направлениях.

Одни кинодокументалисты, не веря в силу выразительных средств кино, все свое внимание сосредоточили на работе с надписями. Но это не было продолжением экспериментов Д. Вертова, искавшего средства усиливать психологическое и эмоциональное воздействие слова на кинозрителя.

Наоборот, происходило перенасыщение текста все новыми и новыми сухими справочными, цифровыми и прочими данными, а уровень изобразительного решения оставался по-прежнему низким.

Кинодокументалисты, опасаясь (впрочем, не без основания), что зритель чего-то не поймет, чего-то не заметит, все больше расширяли текстовую часть киноинформации. Текст подавлял изображение, становился все менее усвояемым. Например, деревенскому зрителю, вчера еще только освоившему азы грамоты, приходилось читать в течение считанных секунд примерно такой текст в одном (!) только кадре:

«В день коллективизации и урожая организуем сотни новых колхозов!

Урал, Ирбитский округ.

На стыке Елагинского, Знаменского и Балканского районов организуется колхоз «Гигант», объединяющий 5 тысяч крестьянских хозяйств с площадью 191 тысяча гектаров» (киножурнал «За социалистическую деревню», 1929, № 1).

Таким образом, иллюстративное направление в документальном кино (особенно в кинохронике) не только продолжало существовать, но временами процветало и искусно приспособлялось к требованиям эпохи, по существу оказываясь пассивным и ремесленным.

Более плодотворно процесс эстетического осмысления главных явлений современности развивался в другом направлении, для которого было характерно стремление к превращению любой отвлеченной киноинформации в пропаганду конкретную и образную. Это была линия агитационной хроники гражданской войны, линия патетических кинопоэм Дзиги Вертова, эпических кинополотен Эсфири Шуб.

Однако на первых порах освоение нового жизненного материала шло медленно, с большим трудом. Пассивная, иллюстративная киноинформация лишь постепенно превращалась в активную, наступательную. Наряду с примитивной формой — простой констатацией факта (например, выпуск большой партии автобусов и грузовиков заводом АМО—«Совкиножурнал», 1927) — документалисты, вновь вернувшись к традициям «Кино-правды», пытались анализировать факты, выявлять их причинную взаимозависимость, делать обобщения. Проследивая процессы развития действительности, операторы и режиссеры стремились не только объяснять причины возникновения факта, но и на его примере учить, воспитывать зрителя.

Последнее было особенно важно. Начиная с известных предложений В. И. Ленина об использовании кино для

производственной пропаганды, партия в резолюциях съездов и различных совещаний при ЦК (например, совещания 1925 г. при Агитпропе ЦК по вопросам агитационно-массовой работы в деревне, а также Первого Всесоюзного партийного совещания по вопросам кино 1928 г.) настойчиво подчеркивала именно эту роль кино — организатора и учителя.

Наглядная агитация постепенно становится одной из форм активного участия документалистов в общенародной борьбе за социалистическую реконструкцию промышленности и сельского хозяйства. Разрабатывая новые формы кинопоказа, они непрерывно искали действенные пути сближения кинопублицистики с жизнью.

Одной из таких форм становится длительное кинонаблюдение — метод, впервые примененный «киноками». Еще в начале 20-х годов документалисты, изредка навещаясь на Волховскую ГЭС для съемок «сенсационного» материала, сами того не сознавая, накапливали материал истории строительства.

Теперь кинодокументалисты становятся «летописцами» строек первой пятилетки: Днепрогэса, Магнитостроя, Турксиба и других крупнейших промышленных объектов.

Вскоре на основе метода кинонаблюдения рождается несколько больших хроникальных фильмов. Украинский кинооператор Д. Сода снимает два фильма о ходе работ на Днепрострое. С осени 1928 года кинооператор В. Степанов вел кинонаблюдение за созданной среди пустынных степей Северного Кавказа колоссальной зерновой фабрикой «Гигант». Из его материалов год спустя режиссер Л. Степанова смонтировала фильм «Гигант».

Но главное направление поисков отображения нового на экране определялось борьбой за изобразительную образность, эмоционально воздействующий документальный фильм. Первым, кто в документальном кино попытался создать обобщенный поэтический образ страны, занятой созидательным трудом, был Д. Вертов. В «Кино-правде», в фильмах «Шагай, Совет!» и «Шестая часть мира» с помощью динамичного монтажа, символов и аллегорий Вертов стремился передать свое поэтическое видение исторического процесса индустриализации экономически отсталой, полуграмотной России. В его поэтической символике, в созданных им кинематографических образах рабочего класса, страны как завода — кузницы социалистического завтра было много от агитационного плаката гражданской войны, от политической поэзии В. Маяковского. Из агитплаката в фильмы Вертова (а затем и других кинематографистов) перешла, в частности, и живописная, обобщенная



«За урожай». Кадры из
фильма

трактовка человека как представителя определенной социальной группы, класса.

Человек на экране еще долго был лишен своих индивидуальных черт. Зритель, как и раньше, не мог проникнуть в его духовный мир. Но уже во второй половине 20-х годов у документалистов намечается тенденция сделать героем фильма именно человека и через него раскрывать смысл событий, явления. Такую, в частности, попытку предпринял в фильме «Афганистан» (1929) оператор-режиссер В. Ерофеев, показавший через судьбу первого пролета-

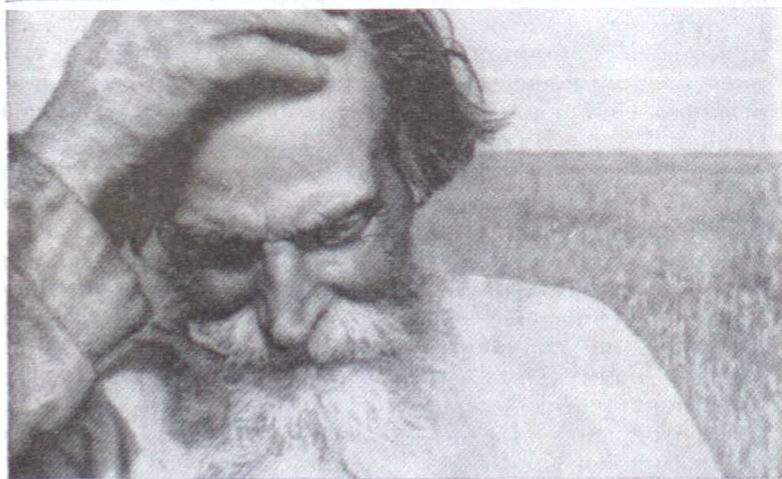
рия в стране — машиниста первого паровоза — социальное развитие Афганистана. По тому же пути шел, снимая свои фильмы о деревне, режиссер И. Копалин.

В киносерии И. Копалина («За урожай», 1929; «Обновленный труд», 1930 и «Деревня», 1930) особенно заметно было стремление совместить художественную образность с просветительской, пропагандистской направленностью. Молодому режиссеру, начинавшему свой путь в кино с «разведчика кино-глаза», были близки и поэтическое восприятие советской действительности Вертова и мягкая лиричность картин Кауфмана. Но Копалину, недавнему деревенскому пареньку, была знакома и психология крестьянина, по-своему и весьма своеобразно воспринимавшего кино. «Деревенская» киносерия И. Копалина была снята с учетом своеобразия крестьянского образа мышления.

В этих фильмах о первых годах коллективизации было много общего. Фильм «За урожай» драматургически строился на противопоставлении жизни типичной семьи крестьянина-единоличника и деятельности коммуны в селе Озинки Нижне-Волжского края. Противоречивость художественного строя картины сказывалась в различных методах съемок и монтажа этих контрастирующих линий (обобщенный образ и конкретный факт). Образ страдающей от постоянной нужды семьи единоличника создавался с помощью организованной съемки и ритмизированного монтажа. Образ же коммуны села Озинки в основном строился на спокойных репортажных кинозарисовках (жизнь коммуны) и съемках научно-просветительного характера (рассказ-лекция об агрономических правилах обработки земли). Рассказ о семье единоличника развивался на фоне конфликта крестьянина с природой, решенного по стандартной схеме тех лет. Рассказ о коммуне велся только в плане киноинформации.

Поэтому и драматургически эти линии развивались в фильме по-разному. Драматическое напряжение действия создавалось путем нагнетания несчастий и бед, обрушивающихся на семью крестьянина-единоличника. Оно достигало своего кульминационного пункта в эпизоде воспоминаний о голоде, вызванном засухой.

Эту сцену автор начинал с кадров уборки урожая. Задумался в поле крестьянин: невелик его урожай. Как жить дальше, если вдруг опять недород?.. В его памяти всплывают картины суховея: деревня в облаках пыли, черное небо, околелшая в поле лошадь, ворон на ней, глубокие трещины, избороздившие землю. На землю падает зловещая тень креста... Неподвижно замерла мельница, бабы в пустом поле ищут колосья, упала на иссохшую землю



**«За урожай». Кадры из
фильма**

обессиленная женщина. И вновь появляются тени крестов. Они ложатся теперь на лица детей. Вот уже повсюду валяются трупы умерших от истощения людей — и снова двойной экспозицией возникают мрачные тени кладбищенских крестов — символ смерти.

Динамичный, нервный монтаж, тени крестов на пустых избах, безлюдных деревнях. Как молния, пронзает экран короткая надпись-вопл: «Так жить нельзя!» Зритель вновь видит крестьянина в поле. Он с силой трет затылок: «Как быть?» Огромные, во весь экран глаза крестьянина с надеждой и отчаянием смотрят на зрителя: «Как быть?»

Короткими монтажными перебивками знаков вопроса, крупных планов глаз, рук крестьянина, в отчаянии сжимающего голову, Копалин пытался передать нарастающее чувство человеческого отчаяния.

Кончается в фильме линия крестьянина-единоличника, мучительно раздумывающего о своей жизни, и начинается спокойный, лишенный какого бы то ни было драматического накала и авторской взволнованности рассказ, вернее, кинолекция о правилах ухода за землей, о применении удобрений, использовании техники и т. д. Художественная ткань картины рассыпалась...

Неудача постигла не только одного И. Копалина. Та же участь ожидала и других кинодокументалистов, пытавшихся решить тему индустриализации и коллективизации схематично, не показав всей сложности и драматизма борьбы. Нужно было по-новому взглянуть на факты действительности, чтобы создать подлинно реалистическую картину революционных преобразований в стране.

И это удалось в 1929 году режиссеру В. Турину. Его фильм «Турксиб» был посвящен одному из крупнейших строителей времени, к которому было приковано внимание всей страны.

Фильм был снят опытными мастерами-операторами Е. Славинским и Б. Франциссоном по сценарию Е. Арона, А. Мачерета, В. Турина и В. Шкловского. Сценарная основа играла здесь особую роль. Собственно, именно она и определила достоинства драматургического решения, а отчасти — и выразительность живописной трактовки изображения, составившие отличительные новаторские признаки картины.

Это произведение не было итогом многолетней творческой работы коллектива авторов. Наоборот, сочетание названных выше имен возникло в общем случайно, а режиссер фильма В. Турин ни до, ни после «Турксиба» ничем особо значительным себя не проявил.

Однако «Турксиб» стал выдающимся произведением советского документального кино в силу самой логики истори-



«Туркменбаш», Кадры из фильма



«Турксиб». Кадр из фильма

ческого процесса развития киноискусства 20-х годов, подготовившего его появление. Несомненно, что на художественных особенностях фильма сказалось влияние и долгих творческих поисков Дзиги Вертова и лучших работ Э. Шуб, М. Кауфмана, И. Копалина.

Тема строительства железнодорожной магистрали решалась в «Турксибе» как диалектическое взаимодействие, борьба природы и человеческого разума. Конфликтна уже сама «расстановка сил перед боем», обрисованная во вступлении: знойный Туркестан, край солнца, раскаленных песчаных пустынь — и снега, холод Сибири. Именно эти, разделенные не только расстоянием, но и противоположные по целому ряду природных и иных особенностей пункты и должна соединить тонкая ниточка железнодорожных путей. Железная дорога, подчеркивал киноэкран, имеет огромное народнохозяйственное значение: она даст возможность ввозить в южные районы страны хлеб и промышленные товары и вывозить хлопок.

Тема выращивания хлопка и орошения хлопковых полей — еще одна соподчиненная сюжетная линия фильма. Она также решается на экране как развитие диалектических противоречий, в изображении упорной драматической борьбы воды и пустыни, солнца и тающих льдов в горах, стихийных сил природы и обновляющего землю труда.

Основное ядро повествования — строительство железной дороги. Оно ведется одновременно двумя армиями строителей навстречу друг другу. Так было и в самой жизни — авторы фильма здесь ничего не придумывали. Но они умело использовали предложенные им жизнью обстоятельства для впечатляющего эмоционального повествования о перипетиях борьбы стремящихся друг к другу сил.

Эти силы становятся как бы драматическими персонажами фильма; каждая из них отличается друг от друга своим коллективом строителей, решением своей задачи, преодолением своих препятствий. Так возникает напряженное драматическое действие.

Изображение строительства Турксиба как постепенное сближение, а затем соединение где-то в пустыне строительных бригад, движущихся из противостоящих точек, — центральный драматический конфликт произведения.

По принципу борьбы противоположных начал построены каждая отдельная сцена, каждый эпизод фильма, вливающиеся в общее русло драматического повествования. Действенное, активное проявление этого конфликта можно видеть и в показе старой и новой техники, занятой на строительстве Турксиба, в противопоставлении дикой, выжженной солнцем пустыни и наступающей на нее армии строителей, в сцене погони всадников-казахов за впервые увиденным ими поездом и т. д. Фильм обретает особую достоверность благодаря постоянному вниманию авторов к контрастным проявлениям диалектических закономерностей, к изображению процесса драматической борьбы.

Фильм «Турксиб» рассказывал о буднях жизни. В нем не содержалось ничего такого, что можно было бы назвать «сенсацией». Более того, на экране показывалось уничтожение «поэзии пустыни». Но из этого уничтожения рождалась поэзия труда, поэзия перестройки жизни, поэзия н о в о г о. По удачному выражению одного из критиков тех лет, «Турксиб» был «поэтической балладой труда и техники».

«Русские использовали кинематографическое искусство в такой области и таком виде, до которых до сих пор не дошли ни американцы, ни мы, — писала в ноябре 1929 года берлинская газета «Фильм курьер». — Это относится к прекрасной фильме Турина «Турксиб», пронизанной высокой идеей и умелой пропагандой. Еще ни одна чисто культурническая фильма так не увлекала, так не захватывала».

Завоевавший мировую славу «Турксиб» свидетельствовал о большой победе советского документального кино в реше-

нии главной темы искусства современности — утверждения социализма.

Значительность и широта темы, страстность образного киноязыка, умение «слышать жизнь» — все это позволяет считать «Турксиб» одним из самых ярких произведений советской кинопублицистики на рубеже новой исторической эпохи.

Теория документализма. Ее сторонники и противники. Совещание в Центральном Комитете партии в 1930 году по вопросам документального кино, констатируя его успехи, в то же время отмечало, что у кинопублицистики в целом «нет до сих пор организующего начала, того политического упора, который имеется примерно в нашей прессе. Наша кинохроника зачастую политически бесцветна, пассивна, не дает правильного отображения процессов, происходящих в нашей стране»¹. Главной, основной проблемой документального кино совещание считало повышение идейности, партийности кинопублицистики и овладение средствами и методами активной пропаганды.

Выше уже говорилось, как кинодокументалисты, направляемые партией, постепенно находили новые формы активного, непосредственного участия в общественной жизни страны. Совещание в ЦК, одоблив эту инициативу, подчеркнуло, что «нужен не внешний показ событий, а прежде всего раскрытие существа их. Нам необходимо превратить кинохронику в беспощадного разоблачителя всего старого и агитатора за новые формы хозяйства и быта»². Вопрос, следовательно, заключался опять-таки в том, как сделать кинопублицистику не только политически актуальной, но и образной, активно воздействующей на зрителя.

Проблема образности киноэкрана впервые была серьезно поставлена во второй половине 20-х годов творческой практикой и теоретическими выступлениями советских документалистов — Д. Вертова, Э. Шуб, В. Турина, М. Кауфмана, В. Ерофеева, И. Копалина. Тесно связанная с проблемой достоверности изображения жизненных фактов, она вызвала и в печати и в среде кинематографистов острую и длительную полемику.

В те годы многие еще не понимали принципиальной разницы между информационной хроникой и образным строем документального фильма, была путаница и в объяснении природы так называемых культурфильмов.

¹ «Кино и жизнь», 1930, № 20, стр. 4.

² Там же.

В конце 1927 года на дискуссии о политике Совкино один из руководителей кинематографии тех лет, И. Трайнин, был вынужден признать, что до сих пор «к хронике причисляют сейчас все, что не носит игрового характера, как, например, обычную хронику (новости дня), жанровую, видовую, этнографическую и даже отдельные виды научных фильмов, фиксирующих природу и быт без помощи артистов»¹.

Как всегда бывает с новым, его стремились сравнивать со старым. Сравнивали и — старательно подгоняли новое под устоявшиеся формы кинематографа. В дальнейшем подобное непонимание специфичности образного строя публицистического кино привело, в частности, к рождению так называемых «агитпропфильмов».

Образную природу кинопублицистики некоторые просто не понимали, другие не хотели замечать. Одни (В. Сутырин, И. Трайнин) видели в кинопублицистике разновидность «научной фильмы» (недаром в течение всех 20-х гг. документальный фильм держали под одной крышей кинофабрики с культурфильмами, а потом и с политпросветфильмами) и требовали обязательного соблюдения «процесса непрерывности съемки». Другие (например, С. Третьяков) упорно навязывали образной кинопублицистике законы информационной хроники, требуя простого «документирования жизни». Третьи (О. Брик, В. Шкловский) обвиняли документалистов в измене факту, в безвольном подражании «развлекательным» игровым фильмам.

Дискуссия о природе и задачах документального кино протекала бурно и неорганизованно. Трудности решения проблемы обуславливались и предвзятым взглядом на нее многих участников дискуссии и тем, что опыт, накопленный образной кинопублицистикой, был еще недостаточно велик. Поэтому достижения или ошибки той или иной документальной ленты порой становились поводом для чрезмерно широких обобщений о документальном кино в целом.

Против художественного обобщения средствами кинодокументалистики выступали и те, кто хотел видеть в ней только привычное средство информации, и те, кто эстетизировал жизненные факты, взятые сами по себе, не осмысленные и не истолкованные художником.

В те годы еще оставались на вооружении многих документалистов теоретические установки ЛЕФа. О. Брик, например, писал в 1927 году о задачах в кино нового ЛЕФа: «...прежде всего мы добиваемся в кинематогра-

¹ ЦГАЛИ, ф. 645, оп. 1, д. 362, л. 328.

фии того же, что и во всей нашей литературной работе, т. е. приучить людей ценить факты, документы, а не ценить художественную выдумку по поводу этих документов»¹.

Отсюда лефовцы делали вывод, что правду жизни на экране можно показать только документально, с помощью кинофактов.

Они отвергали принцип художественного осмысления жизненного события, что, по их мнению, годилось лишь для «развлекательного» кино.

Но как снимать кинофакты? Ни пролеткультовцы, ни лефовцы в своих теориях «остранения факта» и «вещетворчества» никогда, однако, не ратовали за объективистскую, аполитичную трактовку жизни. Наоборот, в печати, в дискуссиях — везде они подчеркивали необходимость политической оценки реальных жизненных фактов, целенаправленного отбора их.

Вместе с тем в конкретном истолковании этого бесспорно правильного принципа среди лефовцев в конце 20-х годов начались разногласия. Большинство из них отстаивало принцип «чистой документации». С. Третьяков предложил даже классифицировать все кинопроизведения по степени «искажения жизненного материала». Наиболее правдивым он считал метод съемки «жизни врасплох», понимаемый им буквально. При таком методе отражения действительности факт, по его мнению, подвергался наименьшему воздействию со стороны кинематографиста. Третьяков предлагал Э. Шуб для съемки фильма «Великий путь» вмонтировать в стены домов на улицах автоматические кинокамеры, что позволило бы получить «типичные съемки без произвола в точке съемки»².

Пока Д. Вертов и другие «киноки» экспериментировали в области кинохроники, их фильмы всячески превозносились лефовцами. Но как только Вертов, разработав теорию «киноглаза», попытался применить ее для создания своих первых кинопоэм («Шагай, Совет!» и особенно «Шестая часть мира»), а его единомышленники М. Кауфман и И. Копалин сняли лирико-публицистическое произведение о Москве («Москва»), то сразу же вертовский принцип «организации видимого мира» подвергся резким нападкам.

В. Шкловский, обвиняя Д. Вертова в нарушении «законов хроники», писал, что в «Шестой части мира» «исчезла фактичность кадра, появились кадры инсценированные. Они оказались географически незакрепленными и обесси-

¹ «Новый Леф», 1927, № 11—12, стр. 63.

² Там же, стр. 52.

ленными рядом с сопоставлением... Вещь потеряла свою вещественность и стала сквозить, как произведение символистов»¹.

Л. Кулешов, также отмечая отклонения вертовских картин от общепринятых норм информационной хроники, сетовал на то, что «до сих пор в наших хрониках преобладал субъективно-художественный монтаж. Хроники монтировались экспрессионистически. Монтаж не обслуживал материал с целью возможно лучшей его подачи, а был индивидуальнотворческим моментом монтажера... Негривая фильма не должна демонстрировать субъективное впечатление художника от событий, как бы правильны ни были его, художника, убеждения»².

Иначе говоря, художник, согласно этой теории, не имел права в документальном кино эстетически осмысливать действительность; его участь — быть строгим, беспристрастным летописцем эпохи и не больше.

Тех же взглядов придерживался и О. Брик, не признававший никаких иных методов отражения действительности, кроме хроникального. Не принимая вертовского метода поэтического восприятия жизни, О. Брик наставительно поучал художника принципам... информационной хроники.

«Монтаж хроники, — писал О. Брик, — не требует никаких приемов, свойственных художественной фильме, не требует загадывания и разгадывания тайн, торможения, усиления, паузы, перебивки и прочих методов драматизации. Хроникальные куски ценны сами по себе... Монтаж хроники требует только чрезвычайно тщательной и внимательной подачи факта, доигрывания его до конца и связывания его с другими кусками чрезвычайно тонкой смысловой связью. Примером такого монтажа служит образцовая работа Шуб в фильме «Падение династии Романовых»³.

Самым большим «преступлением» Д. Вертова и его единомышленников эта группа левовцев считала то, что «киноки» заимствовали из художественного кино некоторые приемы организации материала. Разделяя китайской стеной художественную и документальную кинематографию, она упорно не хотела замечать закономерности и плодотворности естественного исторического процесса сближения, взаимообогащения различных видов искусства. Против подобных догматических установок О. Брика и В. Шкловского выступил В. Перцов. В статье «Игра»

¹ В. Шкловский, Их настоящее, стр. 64.

² «Новый Леф», 1927, № 4, стр. 32.

³ Газ. «Кино», 1927, 5 июля.

и демонстрация», проанализировав природу кинофакта, Перцов доказывал, что авторская интерпретация не только не разрушает документальность события, но, наоборот, усиливает ее за счет создания обобщенного зрительного образа.

О. Брик и другие защитники «чистого» кинофакта упрекали Э. Шуб, в частности, в том, что она в фильме «Великий путь» смонтировала страшную улыбку высохшего лица Рокфеллера с кадрами нью-йоркской биржи. Это было, с их точки зрения, нарушением принципа документальности, так как зритель точно не знал, действительно ли Рокфеллер властвует на нью-йоркской или на какой-либо другой бирже.

В. Перцов, выступая против подобного примитивного понимания монтажа, показал, что для Э. Шуб, как автора картины, была важна не столько внешняя конкретность факта, сколько вскрытие его глубинного значения, или, как он говорил, обнаружение «настоящего голоса» фактов. «Объективное значение куска с Рокфеллером,— писал В. Перцов,— в данном сопоставлении его с биржей именно в том и заключается, что он — биржевой король. Зрительное впечатление, возникающее из контраста благодушия и страшной маски, еще больше повышает квалификацию куска. Поворот головы Рокфеллера и элементы движения биржевой толчеи зрительно соответствуют и дополняют одно другое... Монтировать факты.— добавлял он,— это значит их анализировать и синтезировать, а не каталогизировать»¹.

В. Перцов подчеркивал принципиальное отличие в подготовке объекта съемки в документальном и игровом кино: «...подготовка демонстрационного материала к съемке, будь то вещи или настоящие люди, является совершенно необходимой и не имеет ничего общего с подготовкой игрового материала — инсценировкой»² (то есть подготовкой искусственного фона и декораций для создания иллюзии действительности).

В противоположность О. Брику, утверждавшему, что события в документальном фильме должны показываться только в их хронологической последовательности, В. Перцов защищал драматургические принципы построения картин. Он считал, что драматургии кинопублицистики близки законы риторики, ораторской речи.

«Оратор, который располагает свои доказательства и примеры в том порядке, который диктуется их возрастающей

¹ В. Перцов, «Игра» и демонстрация.—«Новый Леф», 1927, № 11 — 12, стр. 35.

² Там же, стр. 38.

силой, достигает того, что удерживает интерес и внимание слушателя. Если в игровой ленте одна ситуация (эпизод) обуславливает собой другую и таким образом достигается нарастание действия, то неигровой материал, распадаясь на определенные темы-молекулы, должен достигать повышения их смысловой и зрительной нагрузки»¹. В. Перцов считал, что кинодокументалист вправе так монтировать факты, чтобы создавать драматическую напряженность в фильме. «Нам нечего быть чистоплюями,— писал он по поводу заимствования отдельных приемов монтажа из художественной кинематографии.— Нужно драматизировать материал в пределах неигрового принципа»².

Рассматривая ЛЕФ как «палку против эстетических реставраций»³, В. Перцов в то же время отчетливо сознавал значение эстетического осмысления фактов жизни в искусстве, ставящем своей задачей активное вмешательство в современность. «Методы «монтажа аттракционов» и «киноглаза» заменили несовершенный глаз зевачи и указали, что и как нужно видеть, чтобы делать»⁴.

Близкая эстетическим взглядам Вертова мысль В. Перцова о том, что образный строй документальных картин не разрушает документальности кинофакта, а, напротив, обогащает его новыми качествами, была развита в начале 30-х годов кинокритиком и режиссером Н. Лебедевым. Несмотря на то, что в его статье «За пролетарскую кинопублицистику» пропагандировалось неверное понимание РАПП роли диалектического материализма в искусстве, его работа представляла интересную попытку обобщить накопленный многими кинохроникерами опыт образной кинопублицистики.

Н. Лебедев анализировал процесс создания произведения в советской кинопублицистике с момента выбора объекта съемки до последней стадии—демонстрации фильма зрителю.

Он показал, как открытая партийность и классовость советской кинопублицистики, ее постоянное стремление к активному участию в общественной жизни страны сказываются на принципах отбора и трактовки фактов действительности.

Отдельный конкретный факт жизни изолирован, он, как говорит Н. Лебедев, «скован единоличностью»⁵. Его мож-

¹ В. Перцов, «Игра» и демонстрация.—«Новый Леф», 1927, № 11—12, стр. 42.

² Там же, стр. 43.

³ В. Перцов, График современного ЛЕФа.—«Новый Леф», 1927, № 1, стр. 19.

⁴ Там же, стр. 17.

⁵ Н. Лебедев, За пролетарскую кинопублицистику.—«Пролетарское кино», 1931, № 12, стр. 22—25.

но показать и в таком виде, но тогда все события зритель увидит вне их причинной связи друг с другом. Так, например, и поступает буржуазная кинопресса (для буржуазной кинохроники характерна эта ставка на отдельный изолированный «документальный» факт).

На иных принципах строится показ событий в советском кино.

«Для нас,— писал Н. Лебедев,— факт не представляет никакого интереса, если он изолирован, если он не связан с другими фактами». Найти причинную связь, о которой еще в начале 20-х годов говорил Д. Вертов, показать кинофакты в их взаимозависимости — в этом и заключается главная задача советского кинохроникера. «Пролетарская кинохроника,— пишет Лебедев,— точнее, большевистская кинопублицистика, не оставляет факты в их изолированности, а обобщает их, помогает зрителю «перевести единичное в особенность, а эту последнюю во всеобщность».

Рассматривая различные формы обобщения фактов в газете и кинохронике, Н. Лебедев показывает, как постепенно, через отдельное репортерское сообщение с оценочным заголовком, через тематическое объединение ряда однородных сообщений под одной «шапкой» и, далее, от обзора к киноочерку факт приобретает все новые и новые эстетические качества.

«В киноочерке,— констатирует он,— факт или группа фактов, не теряя своей документальности, подаются более глубоко, чем в предыдущих формах, более многосторонне, с большей эмоциональной подчеркнутостью. В киноочерке возможно перерастание отдельных кадров и даже отдельных фраз в образы.

Однако эти отдельные образы не разрушают факта в целом, не лишают его документальности, а играют вспомогательную роль в качестве средства характеристики факта, лучшего его опосредствования, большей его действительности... В кинофельетоне мы имеем дальнейшее перерастание кинопублицистики в художественную кинематографию...»¹.

Таково было существо теоретических споров тех лет. Становление реалистических принципов теории документализма было неразрывно связано с практической работой кинематографистов и, более чем в какой-либо другой период истории советского кино, прямо влияло на общий процесс становления и утверждения социалистического киноискусства.

¹ Н. Лебедев, За пролетарскую кинопублицистику.— «Пролетарское кино», 1931, № 12, стр. 23.

Культурфильмы. В середине 20-х годов в советскую кинематографическую практику широко входит понятие «культурфильм». Истолкование этого термина было чрезвычайно широким. Культурфильмом называли в те годы любую просветительную картину, к какому бы тематическому и жанровому подразделению она ни относилась.

В печати тех лет нередко можно было встретить резонные возражения против использования у нас этого слова в том его понимании, о котором сказано выше. Известный деятель советской культуры К. И. Шутко предлагал, например, взамен этого «заимствованного из буржуазной практики термина» ввести понятие «политико-просветительный фильм», так как, в отличие от буржуазного кинематографа, работающего, как правило, для наживы и сенсации, советское кино призвано «давать знания, освещенные актуальной классовой, политической потребностью и построенные на строго научном методе разработки темы»¹.

Несмотря на многочисленные аргументированные выступления в этом духе, понятие «культурфильм» все же не было изгнано из практики советской кинематографии того периода. Оно просуществовало вплоть до 30-х годов, когда в кинематографе начались процессы жанрового и видового разграничения, вызвавшие, в частности, и существенную перестройку научно-популярного кино.

Что же представляли собой зарубежные культурфильмы, часть которых демонстрировалась на наших экранах и послужила в какой-то степени прообразом первых советских картин?

Прежде всего эти фильмы были крайне пестрыми по тематике. Значительная группа их посвящалась медицинским и естественнонаучным темам, меньшая — проблемам техники.

Среди всех этих картин было много спекулятивных подделок. Но были и добротные снятые фильмы, затрагивающие существенные вопросы науки, популяризирующие подлинные ценности культуры.

Славу немецким культурфильмам создала сравнительно небольшая группа «боевиков»: «Теория относительности», «Опыты проф. Штейнаха» («Омолаживание»), «Восхождение на Эверест», «Гигиена брака и половой вопрос», «Путь к силе и красоте». Но как раз эти фильмы, хотя они и не без успеха шли в нашем прокате, представляли для советской кинематографии наименьший интерес. Все они строились либо на преждевременной рекламе (а нередко и лженаучном истолковании) отдельных экспериментов ученых

¹ Сб. «Культурфильма», М., «Тea-кинопечать», 1929, стр. 27.

(«Омолаживание»), либо на тяжеловесных, пышных, лишенных художественного вкуса инсценировках («Путь к силе и красоте»).

По другому пути шли авторы некоторых не столь известных, но действительно ценных и интересных немецких просветительных картин. Среди них следует назвать «Туберкулез» (в советском прокате — «В борьбе с врагами человечества», режиссер Карл Эман), «Чудеса творения» (у нас — «Чудеса неба», главный режиссер Ганс Вальтер Корнблум), «Пчелка Майя и ее приключения». В отдельных случаях и в этих произведениях наличествовали элементы сенсации или дурного вкуса. В фильме «Чудеса творения», например, наряду с ярким познавательным материалом, касающимся строения вселенной, вдруг появлялись на экране обнаженные Адам и Ева, показывалось, как «дикие народы» в панике бегут от затмения солнца, а под занавес подавалась устрашающая инсценировка «гибели мира». Отдельные эпизоды увлекательного фильма «Пчелка Майя и ее приключения», рассказывающего о жизни природы, сопровождались неуместными сентиментальными стихами.

Но все это были частности. В целом же названные картины, равно как и видовые немецкие культурфильмы («У врат Антарктики», «По Египту» и др.), отличались доходчивостью, логичностью построения и эмоциональностью. Научно-познавательный материал излагался в них последовательно и убедительно. Умело применялись специальные съемки (бактерии под микроскопом в фильме «Туберкулез», замедленная съемка и укрупнения планов насекомых и цветов в «Пчелке Майе», мультипликационные схемы движения планет в «Чудесах творения»).

Займствуя из этой серии лишь отдельные кинематографические приемы, иногда — темы (фильмы об опытах проф. Штейнаха, картины по астрономии), советские кинематографисты в основном шли самостоятельным путем.

В поисках темы, в поисках образа. Бесконечные перестройки и реорганизации киноучреждений, характерные для тех лет, существенно мешали налаживанию систематического производства культурно-просветительных лент. Тем не менее благодаря помощи руководящих партийных органов и усилиям группы энтузиастов — кинематографистов и ученых — к осени 1925 года в прокатных фондах насчитывалось более 500 культурно-просветительных картин отечественного производства.

Если же говорить о репертуаре в целом, то к этому времени по некоторым данным он составлял (включая дореволюционные и полученные из-за границы фильмы) 630 наз-

ваний¹. В числе наиболее активных деятелей кинематографа и советской науки того периода, работавших над созданием нового просветительного кино, были Ю. Желябужский, снявший в 1919—1930 годах более 25 фильмов, академик П. Лазарев, профессор В. Семенов-Тянь-Шанский, профессор Л. Воскресенский, консультировавшие многие постановки, сценаристы и кинокритики Л. Сухаребский, А. Тягай, режиссеры Н. Галкин, М. Вернер, Ю. Геника. В марте 1923 года при Госкино было создано Культобъединение с задачей производства хроники и научно-популярных фильмов.

В октябре 1924 года Культобъединение преобразуется в Культкино, в функции которого входили производство и прокат просветительных лент.

Первой постановкой Культкино явилась картина «Аборт» («Суд над акушеркой Зайцевой»), снятая в 1924 году режиссером Н. Баклиным по сценарию Н. Галкина и И. Леонова. В фильме с несложным игровым сюжетом рассказывалось о вреде аборта для здоровья женщины. Наряду с игровыми кусками в него входили мультипликационные рисунки и схемы, выполненные старейшим русским мультипликатором А. Бушкиным.

Фильм «Аборт» не сохранился до наших дней. Но, судя по отзывам прессы того периода, это была примитивная, слабая по художественному качеству картина. На экране смаковались ненужные подробности операции, социальные истоки возникновения подпольных абортариев не раскрывались, научно-познавательное значение фильма было ничтожно. Сюжет произведения строился на заштампованном уже к тому времени приеме слушания дела в суде.

В следующем, 1925 году на фабрике Культкино в числе других картин режиссером В. Кариним и оператором А. Дорном по сценарию Н. Галкина и Е. Демидовича был снят фильм «Правда жизни» («Сифилис»), агитировавший за своевременное лечение венерических болезней. Эта картина также строилась на игровом сюжете, сочетавшемся в отдельных эпизодах с хроникой и мультипликацией.

Помимо игровых просветительных фильмов на медицинские темы Культкино за два года своего существования выпустило и несколько научно-популярных и учебных картин, затрагивающих другую проблематику: «Строение материи», «Вода и природа», «Химическое оружие», «Хлеб из камней» (о роли удобрений), «Полярные страны». Работали над созданием этих лент режиссеры М. Вернер, Н. Галкин,

¹ См.: Л. М. Сухаребский, Научно-просветительное кино в СССР.— Сб. «Культурфильма», стр. 65—66.

операторы Г. Лемберг, П. Новицкий, А. Дорн. На Ленинградской фабрике Госкино в середине 20-х годов выделился оператор Ф. Вериге-Даровский, снимавший преимущественно видовые фильмы («Наш великий Север», «Новая Земля»).

Одновременно с Культкино выпуском просветительных (преимущественно игровых) фильмов занимались и другие киноорганизации. В 1924 году «Ювкинокомсомол» (Ростов-на-Дону) выпускает короткометражную комедию «История одного аванса» (автор сценария М. Блейман, режиссер М. Большинцов), нацеленную против злоупотребления спиртными напитками. В 1925 году выходит фильм «Преступление коновала Матова» (автор сценария Т. Игнатова, режиссер Я. Посельский, киноконтора «Красная звезда»), посвященный борьбе со знахарством и суевериями в деревне.

Для характеристики эстетических качеств этой группы картин остановимся более подробно на фильме «Дорога к счастью» (автор сценария Г. Гребнер, режиссер С. Козловский, оператор С. Геворкян, «Межрабпом-Русь», 1925). Картина затрагивала тему охраны материнства и младенчества в социалистическом государстве.

Роль героя произведения, командира взвода Миронова, исполнил молодой М. Жаров.

Находясь на службе далеко от семьи, Миронов влюбляется в фабричную работницу Настю. Она забеременела от него. Но надежда Насти на счастье быстро рассеивается. Она узнает, что у Миронова есть жена и двое детей. Девушка в отчаянии пытается повеситься (в отличие от натурализма остального действия этот эпизод дается в «импрессионистических» тонах: устремленное вверх страдальческое лицо женщины, зловещая тень веревки на стене...). Однако самоубийство не удается: Настю вынимают из петли. В последующих сценах зрителю дают понять, что жена Миронова — «отсталая женщина» (она верит в бога, обращается за медицинской помощью не к врачу, а к знахарке), а сам он в общем «хороший человек» (спасает деревенских детей, которых уносит в лодке течением, выступает перед своими односельчанами с идеей создания детских яслей и т. д.)

У Насти рождается ребенок... Показывая детскую консультацию (где висит плакат с надписью «Чем сознательней мать, тем меньше болеют у нее дети»), авторы картины вводят несколько «просветительных» моментов. Зрители знакомятся с процедурой пеленания новорожденных, с работой молочной кухни.

Миронов между тем демобилизовался и окончательно поселился в деревне. Он скучает, вспоминает о Насте, пишет

ей письма. У жены Миронова скоро должен родиться ребенок. Но, в отличие от «сознательной» Насти, она обращается не к врачу, а к бабке и погибает.

В финале фильма врач рассказывает крестьянам о причине смерти жены Миронова и разъясняет вред знахарства. Крестьяне принимают решение организовать ясли, а Миронов, сложив сундучок и забрав детей, едет к Насте. Он застаёт ее за чтением лекции о пользе медицины и просвещения...

Лишенные живых человеческих характеров, до крайности поверхностные в изложении основ научных знаний, подобные фильмы 20-х годов, снятые средствами игрового кино, не были ни полноценными художественными произведениями, ни образными кинолекциями, как того требовал В. И. Ленин.

Методика создания этих картин уже в те годы вызывала серьезные возражения критики. Бела Балаш, например, в 1925 году писал: «Замаскированная учебная фильма всегда будет плохой художественной фильмой, а плохое искусство дискредитирует самое замечательное учение»¹. С еще большей резкостью выступал против игровых просветительных фильмов кинокритик А. Тягай, хотя он и сам принимал непосредственное участие в создании некоторых из них.

«Отказываясь от абстрактного научного материала и от его дидактической формы изложения,— писал Тягай,— совершенно не стремясь к превращению кинотеатра в университет, мы все же должны с исключительной осторожностью вводить в массово-просветительную фильму бытовые моменты, или, вернее, бытовые эпизоды. Мы должны выбирать только те, которые имеют непосредственное отношение к данному научному факту и делают его более убедительным». Увлечение этими «бытовыми моментами», продолжает он далее, «нередко доходит до того, что последние превращаются в самостоятельный игровой сюжет»².

Были, однако, на этот счет и другие мнения. Н. Лебедев видел в игровом сюжете вполне допустимый «частный случай» построения просветительной картины, вовсе не являющийся методологически порочным. В статье «Типы культурфильма» Лебедев писал:

«Всякая форма законна, если она достигает своей цели. Если в газетной или научно-популярной статье допустимы некоторые приемы художественной литературы и, наобо-

¹ Цит. по ст.: Н. Лебедев, Типы культурфильма. — «Кинофронт», 1927, № 1, стр. 4.

² Сб. «Культурфильма», стр. 134.

рот, допустимо построение романа или повести на основе научного материала, то почему в агитпропагандистской культурфильме не могут быть использованы некоторые приемы художественной кинематографии, и в том числе сюжетность? Поскольку речь идет о воздействии на эмоциональную сферу, постольку эти приемы нужно считать не только законными, но и обязательными»¹.

Что же касалось причин неудач большинства описанных картин, то Н. Лебедев не без оснований видел их в том, что для производства просветительных фильмов, как правило, привлекались второстепенные актерские и режиссерские силы, а драматургия их строилась неталантливо. профессионально неумело.

Так в кино 20-х годов возродился старый литературный спор о том, может ли наука, желая стать доступной широким массам, рядиться в костюм Арлекина «с погремушками и бубенчиками», как писал Д. Писарев, или же она при всех условиях должна следовать своими специфическими путями, как было, в частности, блистательно доказано популярными книгами К. Тимирязева.

Кинематограф тех лет не решил эту проблему. Вряд ли можно считать, что она была окончательно решена и в последующее время.

Для многих фильмов тех лет была характерна тесная творческая связь различных видов кинематографического искусства и, в частности, инсценированной хроники и мультипликации. В особенности широко мультипликация применялась в научно-просветительных картинах. Но помимо этого в 20-е годы было выпущено и несколько просветительных лент, снятых целым рядом методов рисованного фильма.

Начало работы советских кинематографистов над агитационно-просветительным мультипликационным фильмом было положено в 1923 году короткометражкой «Сегодня» — политическим шаржем на международные события, снятым под руководством Дзиги Вертова (оператор М. Кауфман, художники И. Беляков и Б. Волков). В дальнейшем производство мультипликационных картин было налажено более или менее систематически. В 1924 году вышло уже 9 рисованных фильмов; в 1925-м — 10; в 1927-м — 22. Большинство их отображало острые события внутрисоюзной и международной жизни, агитировало за распространение государственных займов, за кооперацию, осмеивало nepядки и злоупотребления в хозяйственной жизни страны. Отдельные картины имели прямое отношение к научно-просветительному кино.

¹ «Кино-фронт», 1927, № 1, стр. 2—3.

Графическая мультипликация «Дурман Демьяна», созданная в 1925 году А. Бушкиным, была направлена против пьянства, рассказывала о вреде алкоголя. Фильмы «Как Авдотья стала грамотной» (1925) и «Как Мурзилка научился правильно писать адреса» (1926) выступали за ликвидацию неграмотности. В фильме «Бунт зубов» (Белгоскино, 1928), получившем одобрение Всесоюзного съезда врачей-стоматологов, в занимательной и наглядной форме рассказывалось о гигиене ухода за зубами.

«Механика головного мозга» В. Пудовкина. В 1926 году на экраны вышел снятый режиссером В. Пудовкиным и оператором А. Головней на студии «Межрабпом-Русь» фильм «Поведение человека» («Механика головного мозга»). Картина была посвящена проблеме условных рефлексов. Консультировали ее известные ученики И. Павлова: профессор Л. Воскресенский, профессор Д. Фурсиков и другие.

Подход авторов фильма «Механика головного мозга» к решению задачи популяризации на экране научной темы был принципиально отличным от того, что наблюдалось в те годы в кинематографе. В. Пудовкин не принял ни методику эклектичного игрового сюжета, ни форму хроникального фильма. Первое увело бы его слишком далеко в сторону от поставленной им задачи доходчивого, но вместе с тем углубленного, серьезного разъяснения одной из сложнейших проблем психологии и физиологии человека. А в отношении второго он писал:

«Съемка методом подстережения, методом «киноглаза» была нами отвергнута. Следя за развертывающимися помимо вашей воли событиями и затем показывая их на экране, вы даете зрителю сырой материал.

Чтобы сгущенно показать происходящий процесс, в него необходимо вмешаться режиссерской воле; съемку про- извести с середины, остановить ее, повторить несколько раз и т. п. В жизни обычно из нескольких опытов удается один. Таким образом, иногда один эксперимент в картине оказывался соединенным из нескольких фрагментов»¹.

Продуманная, тщательно распланированная кинематографическая фиксация научного эксперимента — причем эксперимента не вообще, а специально подготовленного для съемки, — такова была главная методическая основа, которую избрал для своего фильма режиссер.

Работа по съемке этого фильма явилась одновременно новым экспериментом и для ученых. Некоторые из пока-

¹ «Советское кино», 1927, № 1, стр. 5.

занных в нем опытов возникли впервые перед камерой кинооператора и до этого не были описаны в специальной литературе.

Для того чтобы поведение принимавших участие в съемке животных выглядело на экране естественным, чтобы условия съемки картины стали для них органичной средой, их подолгу приучали к присутствию киноаппарата, к свету прожекторов, к незнакомым людям. Организация кинематографического материала шла параллельно с целеустремленной, продуманной организацией жизни. Киноаппарат не только фиксировал эту жизнь, но и активно вмешивался в нее.

Постановка «Механики головного мозга» была интересна для молодого режиссера. Она отвечала какой-то стороне его творческих исканий, открывала возможность удовлетворить свойственный ему интерес к точным наукам, к естествознанию, интерес, не ослабевавший у него до конца жизни.

«Снова столкнулся я с областью научного мышления, от которой отошел в свое время, но эта встреча не вызвала во мне противоречий... — записал В. Пудовкин несколько лет спустя. — Встреча с наукой укрепила мою веру в искусство. Теперь я глубоко убежден, что эти две области человеческого познания связаны между собой гораздо теснее, чем об этом многие думают»¹.

Фильм «Механика головного мозга» состоял из шести частей, каждая из которых последовательно разворачивала затронутую в нем научную проблему. Как и в практической работе экспериментатора-ученого, режиссер шел от опытов с животными к выявлению общих, присущих также и человеку свойств, от отдельных наблюдений — к формулированию **з а к о н а**.

В **п е р в о й** ч а с т и разрабатывалась мысль о том, что чем больше развит мозг животного, тем сложнее его поведение. Это иллюстрировалось различными опытами над крокодилом, морским львом, слоном, обезьяной, птицами. Затем показывались дети, поведение которых усложняется по мере того, как они растут.

В **т о р а я** ч а с т ь была посвящена рассказу о том, что представляет собой нервная система животного. Постепенно выяснялось понятие безусловного рефлекса. Эти темы решались как на натурных съемках опытов над животными, так и в наглядных мультипликационных схемах.

В **т р е т ь е й** ч а с т и показывалась лаборатория И. П. Павлова и формулировалось понятие условного рефлекса. На опытах с собаками и обезьянами отчетливо

¹ В. Пудовкин, Избранные статьи, стр. 41.

выявлялась картина возникновения и исчезновения временных связей в организме высшего животного.

Четвертая часть посвящалась рассмотрению вопроса о том, где же образуются эти временные связи. Опыты над животными с удаленными частями нервной системы убедительно доказывали, что появление условных рефлексов непосредственно связано с деятельностью больших полушарий головного мозга.

В пятой части сравнивалось поведение высших животных и человека. Киноаппарат фиксировал простейшие действия новорожденного ребенка, показывал проявление пищевых рефлексов у нормальных и патологических субъектов.

Шестая часть демонстрировала более сложные действия детей, разъясняла, как сочетаются в их поведении условные и безусловные рефлексы, и подводила итоги всему показанному.

Говоря о задачах просветительной литературы, М. Горький писал о том, что такая литература «должна давать не только конечные результаты человеческой мысли и опыта, но вводить читателя в самый процесс исследовательской работы, показывая постепенно преодоление трудностей и поиски верного метода. Науку и технику, утверждал Горький, надо показывать «не как склад готовых открытий и изобретений, а как арену борьбы, где конкретный живой человек преодолевает сопротивление материала и традиции»¹.

Именно эту методику в области киноискусства и открывал фильм В. Пудовкина «Механика головного мозга».

Эта картина наметила генеральный путь советского просветительного кинематографа — демонстрацию научного эксперимента. Она активно способствовала широкой популяризации важной научной проблемы, решала поставленную задачу точными, новаторскими кинематографическими средствами.

В последующие годы рассматриваемого периода на экран вышло еще несколько произведений, построенных аналогичным путем. Однако ни в одном из них авторы не достигли такой логической убедительности, законченности и выразительной простоты, как это было в картине В. Пудовкина. Например, в фильме «Алкоголь» (режиссер Ю. Геника, Совкино, 1928) опыты, демонстрирующие действие алкоголя на животных, были показаны тяжело, без строгой научной логики, а главное — вне связи с жизнью человеческого общества, поведением и трудом

¹ М. Горький, Литературно-критические статьи, М., Гос. изд.-во «Художественная литература», 1937, стр. 578.

людей. Между тем одной из заслуг В. Пудовкина как раз и явилось наглядное кинематографическое воплощение этих связей, раскрытие в соответствии с учением И. П. Павлова некоторых общих основ физиологических функций живых организмов.

Фильм «Механика головного мозга» явился не только интереснейшим новаторским, но и этапным произведением советского научно-популярного кино.

Количество и качество. Вторая половина 20-х годов характеризуется заметным количественным ростом производства просветительных фильмов, расширением их тематики, обогащением жанров.

Вместе с тем никакого единого плана распределения выпуска просветительных картин между многочисленными киноорганизациями страны по-прежнему не существовало. И это, естественно, приводило нередко к дублированию тем, к крайней пестроте тематики.

Совкино, существующее с марта 1925 года, занималось выпуском культурфильмов преимущественно на 3-й фабрике в Москве. Для продукции этой фабрики было характерно сочетание познавательных сведений с хроникальным, по большей части видовым сюжетом. При этом охват кинооператорами жизненных событий и географических районов мира был для того времени исключительно широким.

Об этом свидетельствуют уже сами названия фильмов: «Бухара», «Вокруг Азии», «За Полярным кругом», «К берегам Тихого океана», «Камчатка», «Советский Казахстан», «Тунгусы», «Абхазия сегодня», «Байкал» и т. д. В отдельных случаях в этих картинах использовались накопленные ранее фильмотечные кадры, а некоторые из них, как, например, этнографический фильм «Тунгусы» или фильм «Плодовый сад», были целиком смонтированы из фильмотечного материала.

Отдельные научно-просветительные картины Совкино посвящались проблемам биологии («Борьба за существование в природе», «Загадка жизни», «Жизнь моря») и некоторым другим темам («Белый и черный алмаз», «Искусственное осеменение лошадей», «Саранча», «Утомление и борьба с ним», «Дошкольное воспитание», «Каменноугольная пыль в шахте», «Пчеловодство»). Над научно-просветительными фильмами на 3-й фабрике Совкино работали режиссеры Б. Светозаров, С. Богатырев, М. Неструх, А. Литвинов, Ю. Геника, А. Дубровский, М. Коростин.

Снимали фильмы операторы В. Степанов, Я. Толчан, Н. Юдин, Ф. Прозоров и другие.

Выпуск видовых и этнографических фильмов, рассказывающих преимущественно о северных районах страны, занимал ведущее место в деятельности ленинградского отделения Совкино. («Быт народов Севера», «В стране озер и бурных рек», «Маринская система».) Их авторами были режиссеры О. Юрков, О. Худолеев, О. Гольцев, операторы Н. Григор, А. Гинцбург, Ефремов, Ф. Вериго-Даровский. Режиссер художественного кино И. Трауберг снял в 1927 году видовой фильм «Ленинград сегодня».

Заметным достижением коллектива работников этой киноорганизации был выпущенный в 1929 году фильм «Больные нервы».

Картина ставилась режиссером Н. Галкиным по сценарию, написанному им в соавторстве с Л. Сухаребским (оператор А. Гинцбург).

Фильм «Больные нервы» затрагивал проблему возникновения и лечения неврастения — распространенной «болезни города», тесно связанной с его напряженным темпом жизни, шумом и возникающим благодаря этому переутомлением. Все это было выразительно показано на экране: непрерывные телефонные звонки в кабинете ответственного советского работника Батурина, следующие к нему один за другим посетители и т. д. У Батурина начинается бессонница; свою раздражительность он переносит домой, превращая жизнь семьи в кошмар.

Человек приступает к лечению. И далее, собственно, игровая часть фильма кончается. Батурин как художественный персонаж, каковым он является в какой-то мере в начале картины, прекращает свое существование. Он превращается в обезличенный объект исследования врачей, дает повод для подробного разъяснения на экране причин неврастения и методов ее лечения. Болезнь, показанная в первых эпизодах на индивидуальном примере, становится теперь главным содержанием экранного повествования и как бы принимает обобщенные, абстрагированные от конкретной человеческой личности формы. А это открывало перед авторами широкие возможности для полноценного изложения специфической научной темы.

Прямым преемником и продолжателем Культкино по выпуску игровых фильмов на медицинские темы явилось товарищество «Межрабпом-Русь» (с 1928 — «Межрабпомфильм»). Социально важная проблематика борьбы с алкоголизмом разрабатывалась, в частности, в картинах «Зеленый змий», «За ваше здоровье», «Алкоголь, труд и здоровье». Главным недостатком этих произведений, снижавшим их воспитательное воздействие и научную ценность, по-прежнему оставалась эклектичность

построения, искусственность соединения научного и игрового сюжетов. Например, фильм «За ваше здоровье» (сценарист А. Тягай, режиссер А. Дубровский, оператор В. Пронин, 1929) изобилует изображением ужасов, был направлен не столько на разъяснение вреда алкоголя, сколько на запугивание (или развлечение?) зрителей. Снимавшийся в этом произведении актер старательно демонстрировал приступ белой горячки у алкоголика, сопровождавшийся сложными двойными и тройными экспозициями, кадрами ползающих на человека крыс и т. д. На экране неизвестно для чего длительное время показывались «портреты» душевнобольных, находящихся в специальной лечебнице.

«Межрабпомфильм» хорошо наладил производство общеобразовательных, естественнонаучных, видовых и технических короткометражек, создаваемых средствами мультипликации и инсценированной хроники: «Книга», «От хлопка до ткани», «На все времена для всех народов» (о метрической системе мер), «Авиация и химия в борьбе с саранчой», «Земля и небо», «Как строится паровоз», «Сванетия», «Абхазия» и т. д.

В 1927 году здесь впервые в советской кинематографии была снята серия учебных картин по технике безопасности, рассчитанная на помощь индустриальному производству: «Не пускай машину без предупреждения» и «Не чисти машину во время хода» (режиссер и оператор П. Мосягин). «Переноска тяжестей» и «110 вольт» (режиссер А. Дмитриев, оператор В. Пронин). Режиссер Г. Лукашевич и оператор Г. Кабалов сняли группу картин о медицинских условиях улучшения быта: «Уход за больными» (1928), «Новый человек» (1929).

В выпуске разнообразных научно-просветительных картин на «Межрабпомфильме» принимали участие Ю. Желябужский, занявшийся в конце 20-х годов съемкой главным образом видовых фильмов о Кавказе («Абхазия», «По горам и ледникам Кавказа», «Сванетия»), будущий создатель «Киноатласа СССР» режиссер В. Шнейдеров, снявший в 1928 году вместе с оператором Я. Толчаном фильм «Памир», режиссер Л. Кулешов, снявший в содружестве с оператором Б. Франциссоном короткометражку «За рулем» (1929).

Сравнительно более целеустремленно строилась работа другой организации — Госвоенкино (до 1926 года — киноконтора «Красная звезда»).

Главное содержание продукции этой организации составляли военно-учебные и инструктивные фильмы, предназначенные для красноармейской аудитории («Военные собаки», «Лыжи», «Понтонное дело», «Танки», «Топографиче-

ская карта»). Они представляли собой наглядную кинематографическую иллюстрацию той или иной темы, входившей в программу обучения войск, и отличались логичностью построения, четкостью (хотя нередко и излишней сухостью) изложения материала, простотой изобразительных средств. Подавляющее большинство этих картин не попадало в коммерческий прокат.

Новое развитие получает в конце 20-х годов и этнографический фильм. Новаторским достижением в этой области просветительного кинематографа была картина «Лесные люди», снятая в 1928 году режиссером А. Литвиновым и оператором П. Мершиным в содружестве со знаменитым русским ученым и путешественником В. К. Арсеньевым. В фильме был отображен полный опасностей путь экспедиции через дебри Уссурийского края, широко представлен животный и растительный мир тех мест. Но главное его содержание составляли уникальные хроникальные сцены, рисующие быт удэгейцев — их жилища, охотничьи стоянки, рыбную ловлю, культовые обычаи. В фильме был снят и В. К. Арсеньев. Киноаппарат запечатлел ученого в его кабинете во Владивостоке, беседующего с удэгейцем.

Нашли свое место в картине и приметы нового, пришедшие к «лесным людям» после установления Советской власти. Экран показывал удэгейцев на государственных пунктах по приему пушнины, работающими на огородах, которые они, постепенно переходя к оседлому образу жизни, стали разводить в тайге.

Фильм «Лесные люди», исключительный по своему материалу, представлял большой научный и общественный интерес. Длительное время он с успехом шел на экранах многих стран мира.

На киностудиях закавказских и среднеазиатских республик в 20-е годы были предприняты лишь первые попытки производства научно-просветительных фильмов. Главным образом это были хроникальные видовые короткометражки.

Над фильмами этой серии в Грузии работали режиссер и кинооператор М. Калатозов, операторы А. Дигмелов, В. Кереселидзе, А. Поликевич; в Туркмении — Б. Цейтлин; в Узбекистане — В. Тимковский, В. Шевченко; в Азербайджане — И. Тартаковский, М. Фридолин и другие.

Тематика немногочисленных научно-просветительных картин ВУФКУ (Украина) и Белгоскино была столь же пестрой и случайной, как и на студиях русских киноорганизаций. Кроме игровых фильмов «Гонорей» (сценарий С. Фурманова, режиссер М. Шор, оператор Я. Кулиш, Одесская фабрика ВУФКУ, 1922) и «Проститутка»

сценарий Н. Галкина и Е. Демидовича, режиссер О. Фрелих, оператор Н. Винклер, Белгоскино, 1926) на Украине и в Белоруссии во второй половине 20-х годов было выпущено еще 10—15 картин на этнографические, технические и естественно-научные темы, но они не заслуживают специального разбора.

В споре с кассой. Состояние прокатного фонда просветительных фильмов на 1 апреля 1928 года характеризовалось следующими данными:

полнометражные фильмы

советские — 70 названий, 787 копий

заграничные — 36 названий, 125 копий

короткометражные фильмы

советские — 130 названий, 939 копий

заграничные — 413 названий, 1172 копии

Всего — 649 названий, 3023 копии ¹.

Однако это сравнительно большое количество картин, числящихся в списках прокатных организаций, отнюдь не свидетельствовало еще о действительном благополучии проката научных фильмов. Наоборот, положение здесь складывалось для просветительной кинематографии чрезвычайно неблагоприятное. В силу ряда причин (главной из которых была все та же коммерческая нерентабельность научных лент) прокатные организации, несмотря на введенные с 1 января 1926 года специально льготные условия, все же использовали просветительные картины редко и неохотно. Фактическое положение с коммерческим прокатом культурно-просветительных фильмов было чрезвычайно неблагоприятным. Мы не располагаем сведениями о прокате до 1926 года. Но и в последующее время он был ничтожен. Как свидетельствуют статистические данные, с 1 января по 1 октября 1926 года прокат просветительных картин составлял 0,23% всего кинопроката; с 1 октября 1926 года по 1 октября 1927 года — 0,34%, с 1 октября 1927 года по 1 апреля 1928 года — 0,49% ². Вполне понятно, что при таких условиях какого бы качества фильмы ни выпускались, их практическое воздействие на зрителя, посещающего платные сеансы, было сведено почти к нулю.

Главный путь, по которому просветительные картины все же находили в те годы доступ к широким массам, лежал через клубные установки, через кинопередвижки в воинских частях, через бесплатные общественные просмотры.

¹ Сб. «Культурфильма», стр. 73.

² Там же, стр. 74.

Учитывая неблагополучие на этом фронте, партия не ограничилась введением льготных условий коммерческого проката научных лент. На пропаганду научно-просветительных картин была ориентирована партийная и кинематографическая пресса. Журналы и газеты того времени упорно и систематически разъясняют значение этой отрасли кинематографии для воспитания и просвещения народных масс, с той же целью издаются специальные книги и сборники статей¹.

О значении кинематографа для политического и культурного просвещения рабочих и крестьян говорится в программе РКП(б), принятой на VIII съезде партии; те же вопросы затрагиваются в резолюции съезда, составленной по тезисам В. И. Ленина.

Особенно широко и остро проблемы просветительного кинематографа ставятся на Первом Всесоюзном партийном совещании по кино 1928 года. Отмечая значение кино в культурной революции как средства широкой образовательной работы и коммунистической пропаганды, резолюция совещания в специальном разделе указывала: «Считая культурфильму (научно-популярную, этнографическую, школьную, учебную) одним из мощных средств распространения и популяризации общих и технических знаний, необходимо образцово поставить ее производство; при этом необходимо обеспечить доступность культурной фильмы для широкого зрителя по ее содержанию»².

В решениях совещания подчеркивалась задача дальнейшего развертывания сети клубных и школьных киноустановок, обращалось внимание на особую важность распространения просветительного кино в деревне.

Поиски новой методики кинопоказа, жанровое и тематическое разнообразие культурно-просветительной работы, отдельные удачные попытки создания научно-популярных фильмов, предпринятые в 20-е годы деятелями советского кино,— все это, несомненно, не прошло даром. Именно в это время были открыты важные методы и приемы кинематографического решения научных тем.

Особенно большое значение имел в этом отношении фильм В. Пудовкина «Механика головного мозга».

Но и другие лучшие научно-просветительные картины данного периода оказали заметное воздействие на совершенствование этой отрасли кино, предопределив ее успехи в будущем.

¹ И. П. Трайнин, Кино на культурном фронте, «Теа-кинопечатать», 1928; Л. Сухаревский, Учебное кино, «Теа-кинопечатать», 1928; сб. «Культурфильмы».

² «Коммунистическая революция», М.—Л., 1928, № 10, стр. 97.

Бурные в литературе и театре второй половины 20-х годов творческие споры переносились и на кинематографическую почву. Они были вызваны стремлением противопоставить новое, революционное творчество развлекательному псевдо-искусству, ремеслу, рутине, привычным штампам. Но нередко в полемическом задоре «за борт современности» выбрасывались и лучшие художественные традиции. В художественной среде шла борьба между группировками и направлениями за гегемонию в искусстве, за свое влияние в кинематографе.

Особенный интерес к кино проявляла группа ЮгоЛЕФ, возникшая в Одессе. В специальной декларации ЮгоЛЕФа о задачах советского кино выдвигались четыре основных требования. Первое гласило: «Кино должно стать нужным текущему моменту. Оно должно стать массовым агитатором, пропагандистом, организатором масс». Содержание второго составлял «резкий отказ» от слепого подражания приемам деградирующей западной кинематографии, где трюк — самоцель, а мещанская мораль — удовлетворение «духовных» запросов. Третье требование заключалось в том, чтобы кино было «интересным» и подразумевало под «интересным» «то, что пробуждает критику, активность и стремление к общей работе». И, наконец, четвертое — главное требование было сформулировано так: «Дело кино — коммунизм делать»¹.

Как видим, основные установки ЮгоЛЕФа были справедливы. Но безусловно неверным было противопоставление правды жизни художественному вымыслу. «Чтобы воспроизвести правду прошлого или настоящего, — утверждали юголефовцы, — не нужны сложные, запутанные, дорогие сценарии, достаточно передать факты так, как они есть, помня, что подлинная жизнь богаче, ярче, занимательней самых диких бредней, самой необузданной фантазии»².

Довольно близкие к ЮгоЛЕФа позиции занимала группа писателей и деятелей искусств, объединившаяся вокруг журнала «Нова генерація». Однако она была свободна от лефовского догматизма, категорического противопоставления фактографии — художественному творчеству; «делания вещей», то есть утилитаризма и техницизма — созданию художественных произведений. В группу «Нова генерація» входили А. Полторацкий, Гео Шкурупий, М. Гаско, М. Семенко, а также активные деятели украинского кино — писатель Д. Бузько и художник А. Петрицкий. Эта группа привлекла к участию в журнале А. Буч-

¹ Журн. «Юголеф», 1924, № 4, стр. 10.

² Журн. «Юголеф», 1925, № 5, стр. 7.

му, М. Терещенко, А. Перегуду (работавших в театре «Березиль» у Л. Курбаса), Г. Затворницкого и А. Каплера (ближайших сотрудников А. Довженко), а также русских писателей и кинематографистов — В. Маяковского, В. Шкловского, С. Третьякова, Г. Петникова, С. Эйзенштейна, Д. Вертова, М. Кауфмана и других.

Влияние писателей, художников и деятелей искусства, группировавшихся вокруг журнала «Новая генерация», на новаторское крыло украинской кинематографии было весьма значительным.

Связана была украинская кинематография и с литературной организацией ГАРТ (возникшей в 1924 г.), ядро которой составляли писатели-коммунисты и пролетарская литературная молодежь.

ГАРТ, а затем Всеукраинская ассоциация пролетарских писателей помогли украинскому кино в его борьбе за революционную тематику против зарубежного буржуазного коммерческого кинорепертуара, занимавшего еще очень большое место в кинопрокате.

В сложных условиях художественного развития этих лет партия помогала художникам освобождаться от буржуазных идейных и эстетических влияний, от пустого формального экспериментаторства.

Партия решительно осуждала всякую групповщину, отвергала претензии отдельных группировок, пытавшихся представить себя монопольными выразителями линии партии в литературе и искусстве.

Явно имея в виду деятелей Ассоциации пролетарских писателей, резолюция XIII съезда партии по вопросам художественной литературы указывала, что «ни одно литературное направление, школа или группа не могут и не должны выступать от имени партии». Спустя три года, в 1927 году Политбюро КП/б/У в своем майском постановлении вновь подчеркнуло это важнейшее положение художественной политики партии, отметив, что «ни одна из литературных групп, существующих на Украине, не может претендовать на монополию и приоритет».

Вторая половина 20-х годов явилась временем нового идейного подъема советской художественной интеллигенции, временем выдающихся успехов украинского киноискусства. Развиваясь в едином строю всего нашего многонационального киноискусства, украинская кинематография создала целый ряд выдающихся фильмов, горячо принятых зрителями всего Советского Союза. В 1927 году в фильме «Звенигора» впервые раскрылось замечательное дарование одного из классиков советского и мирового кино — Александра Довженко, чье имя рядом с именами русских киномастеров Сергея Эйзен-

штейна и Всеволода Пудовкина золотыми буквами записано в историю нашей социалистической художественной культуры. Глубоко национальное по своим истокам, революционно-страстное творчество Александра Довженко, несущее идеи социалистической революции, оказало глубочайшее влияние на все многонациональное советское киноискусство.

Глава 1

А. П. Довженко

Путь к кино. Довженко — не только один из крупнейших мастеров кино. Его значение не исчерпывается созданными им фильмами. Довженко — замечательный писатель, страстный публицист, оригинальный мыслитель. Его многогранная творческая деятельность является одной из высочайших вершин советской культуры.

В искусстве социалистического реализма он возглавляет романтическое крыло. Его влияние на современников огромно, и нет сомнения в том, что на протяжении очень долгого времени оно будет оплодотворять многие поиски революционных художников разных стран. Александр Петрович Довженко родился 30 августа 1894 года на окраине маленького уездного городка Черниговской губернии Сосницы в семье бедного украинского казака-земледельца. Сын неграмотных родителей, он выделялся своими способностями и жадностью к знаниям. Он был мечтательным мальчиком. Ему казалось, что жизнь существует в двух аспектах — реальном и воображаемом. С детства его отличала страстная любовь к родной украинской природе, любовь, которую он пронес через всю свою жизнь.

После начальной школы в Соснице Довженко поступил в Глуховский учительский институт, окончив который в 1914 году он стал учителем в Житомире. По воспоминаниям его учеников, двадцатилетний Довженко был хорошим учителем и отличным воспитателем. Хотя сам он мечтал стать художником и тайне брал уроки рисования, воспитание людей осталось на всю жизнь главным его призванием.

В 1917 году Довженко переехал в Киев, рассчитывая здесь продолжить свое образование. Ему пришлось поступить на экономический факультет Киевского коммерческого института — аттестат Глуховского учительского института не давал права поступления в университет. Занятия на экономическом факультете не принесли ему удовлетворения, но он увлекся общественной деятельностью и в 1918 году возглавил студенческое самоуправление Коммерческого института. Довженко был одним

из организаторов общестуденческого митинга и демонстрации против призыва в армию гетмана Скоропадского. Не уходя из Коммерческого института, Довженко поступил в организованную в Киеве Академию художеств. Ни Академию, ни Коммерческий институт Довженко так и не пришлось окончить.

После освобождения Киева Довженко работает секретарем губернского отдела народного образования, заведующим отделом искусств и комиссаром Театра имени Шевченко. Замечательный украинский поэт М. Рыльский вспоминал впоследствии, что уже тогда Довженко производил на всех встречавшихся с ним впечатление необычайно яркого и одаренного человека.

В 1921 году Довженко перешел на дипломатическую работу — сперва в украинское посольство в Варшаве, затем секретарем генерального консульства УССР в Берлин. Вскоре ему была предоставлена правительственная стипендия для занятий живописью за границей. Проучившись около года в частном художественном училище, Довженко летом 1923 года вернулся в Харьков и стал работать в редакции харьковской газеты «Вісті ВУЦИК». В Харькове Довженко сблизился с видными украинскими литераторами, много и успешно работал как художник-карикатурист и книжный график, делал плакаты для ВУФКУ. Его имя получило известность, но работа художника не приносила ему удовлетворения. Довженко мечтал о такой творческой деятельности, которая позволила бы ему общаться с миллионами людей.

В июне 1926 года Довженко уехал из Харькова, бросил работу газетного карикатуриста и поступил на Одесскую кинофабрику ВУФКУ. До этого он никогда не пробовал свои силы как актер или режиссер и даже фильмы смотрел далеко не часто.

Первые фильмы. За первые девять месяцев работы Довженко в кино — с июля 1926 года по март 1927 года — на экранах появились три фильма, в титрах которых стояло его имя.

Это были: полнометражная комедия «Вася-реформатор» режиссера Ф. Лопатинского по сценарию Довженко, в постановке которой он участвовал как сорежиссер; комическая короткометражка «Ягодка любви», которую Довженко сам поставил по собственному сценарию, и, наконец, революционно-приключенческий фильм «Сумка дипкурьера» по сценарию М. Заца и Б. Шаранского. Все три фильма, особенно последний, пользовались успехом у зрителей. «Сумка дипкурьера» сошла с экрана только тогда, когда в нашей стране не осталось больше немых



А. Довженко

киноустановок. В течение ряда лет она демонстрировалась и за рубежом.

Эксцентрическая комедия «Вася-реформатор» не сохранилась. Судя по авторскому сценарию, находящемуся в архиве Довженко, отдельным немногочисленным отзывам прессы и несколькими фотографиям с кадров, это был фильм, остроумно и весело высмеивающий пережитки старого быта. С наблюдательностью художника-карикатуриста Довженко рассказал в сценарии о приключениях озорного мальчика — пионера Васи, который спасал из воды пьяницу, доставлял нечаянные неприятности нерадивому завхозу, разоблачал нехитрые «чудеса», с помощью которых священник привлекает в церковь верующих, и, наконец, помогал милиции арестовать вора. Эксцентрика и гротеск причудливо сочетались с реальными приметами быта маленького украинского провинциального городка, переданными точно и тонко. Интересно было и то, что, так же как в фильме «Митя» Н. Охлопкова, в центре комедии был положительный образ.

Фильм «Ягодка любви» сохранился. Это веселая, мастерски поставленная комическая лента. В основе ее — довольно неприятный анекдот о грудном младенце, которого подкинула ловеласу парикмахеру его возлюбленная.

В сюжетах с подкидышами часто бывает трудно избежать пошлости. Ленту же Довженко отличает безукоризненный вкус. Довженко никого не пытается бичевать или даже



«Ягодка любви». Н. Крушельницкий в роли Жана Колбасюка, Н. Зымычковский в роли толстия

высмеять. Герои его — обыкновенные, неплохие люди, которые становятся смешными только потому, что оказались в неожиданной, непривычной для них ситуации. Но они действительно очень смешны — и парикмахер, сперва старающийся избавиться от подкидыша, а затем судорожно его разыскивающий, и франт, которому подкидывают младенца в тот момент, когда он приходит на свидание, и старички с их лирическим объяснением в любви на скамейке парка, и многие другие персонажи фильма.

Превосходное исполнение ролей Н. Крушельницким, Д. Капкой, В. Лисовским, И. Замычковским, Л. Чембарским и другими талантливыми украинскими актерами, богатство комических приемов, найденных Довженко, стремительный ритм внутрикадрового действия и монтажа, удивительно точное использование ускоренной и замедленной съемки обусловили успех кинокомедии «Ягодка любви».

Пусть это пустячок, веселая шутка, не больше. Но шутка воплощена с незаурядным мастерством, поразительным для режиссера, впервые самостоятельно ставящего фильм. Гораздо серьезней и значительней по замыслу третий фильм Довженко — «Сумка дипкурьера» (1927).

Замысел фильма был навеян событием, взволновавшим весь советский народ, — убийством агентами иностранной разведки советского дипломатического курьера Теодора Нетте, совершенным с целью похищения дипломатической почты.

Память об этом замечательном советском патриоте увековечена В. Маяковским в стихотворении «Товарищу Нетте — пароходу и человеку». Подвигу Нетте посвятил свой фильм и Довженко.

Стремительно и напряженно развивающаяся фабула, традиционные персонажи детективных картин — бесстрашные герои и политические бандиты, роковая соблазнительница, погони, тщетные поиски спрятанного от полиции портфеля с советской дипломатической почтой — все это Довженко сознательно ввел в фильм, чтобы не нарушать законы жанра. Однако сюжет был разработан с помощью средств, непривычных для произведений подобного рода — многочисленных наплывов, двойных экспозиций, съемок с искажающими изображение и с мультиплицирующими линзами и т. п.

Вместе с оператором Н. Козловским, работу которого он высоко ценил, Довженко широко пользовался контрастным освещением, высвечивая только часть кадра, создавая колеблющиеся световые блики, передающие тревожную атмосферу действия.



«Сумка дипкурьера». Кадр из
фильма

Актерское исполнение в фильме оказалось менее удачным, чем в «Ягодке любви». Сам по себе сюжет не позволял актерам сколько-нибудь подробно охарактеризовать своих героев. Да и материал фильма, действие которого протекало в какой-то условной зарубежной стране, был им чужд. Как ни старались изобразить С. Минин инспектора полиции капиталистической страны, а В. Комарецкий — иностранного капитана, им не удалось создать живые образы. Лучше играли исполнители ролей железнодорожных рабочих и иностранных матросов. По-настоящему запоминался только один Довженко в крошечной эпизодической роли кочегара иностранного судна — единственной роли, сыгранной им в кино.

Впоследствии Довженко никогда не включал эти свои работы в список созданных кинопроизведений. О «Васе-реформаторе» и «Ягодке любви» он не упоминал нигде, «Сумку дипкурьера» называл «незначительной вещью». Ему никогда, даже в юные годы, не были свойственны ни самонадеянность, ни легкомыслие. Он понимал, что «ни талант, ни гений ничего не сделает... если не будет подкреплен знаниями»¹. И, придя в кинематограф, Довженко стал учиться. Он начал было посещать съемки одно-

¹ А. П. Д о в ж е н к о, Собрание сочинений в 4-х томах, т. 1, М., «Искусство», 1966, стр. 45.



«Сумка дипкурьера», А. Довженко (слева) в роли кочегара

го одесского режиссера. Но то, что он увидел, было «плохо» и «очевидно беспомощно»¹.

Первые картины Довженко были его кинематографическим «университетом». Из этого не следует, что, поставив их, Довженко перестал учиться. Нет, вся его творческая жизнь была непрерывной учебой и непрерывным поиском. Но, только создав первые свои фильмы, Довженко смог обратиться к решению тех больших художественных задач, которые он перед собой ставил.

«Звенигора». Звенигора — это ковыльные степи между Киевом и Запорожской Сечью. В Звенигоре сохранились скифские курганы и древние каменные бабы. Здесь сражались запорожцы против татар и польских феодалов, а в годы гражданской войны шла борьба за Советскую власть. На краю Звенигоры, под Каневом, — могила Шевченко. В Звенигоре жили и живут вечно молодые народные предания и сказки. Для украинского народа Звенигора — это то же, что для русского озеро Светлояр, укрывшее своими водами невидимый град Китеж.

«Звенигора» (1928) — фильм Довженко. Фильм о тысячелетних поисках счастья, того заколдованного клада, который открыла народу Октябрьская революция.

¹ А. П. Довженко, Собрание сочинений, в 4-х томах, т. 1, стр. 45.

Замысел «Звенигоры» грандиозен. В нем соединены история, сказка и хроника гражданской войны, эпос, лирика и сатира. Царский генерал похож в фильме на одряхлевшего Кашея, а солдат Тимош — на сказочного Ивана-царевича. Главному же герою «Звенигоры» — древнему украинскому Деду — тысяча лет, и он бессмертен. Тысячу лет он ищет волшебный клад, который сделает его счастливым, ищет, пока этот клад не достает его сын — солдат и рабочий Тимош. В образе Деда персонифицирована отсталая, отягощенная предрассудками часть крестьянской массы. В Тимоше — революционный рабочий класс. А в другом сыне Деда — Павло — те косные силы, которые цепляются за прошлое, хотят остановить ход истории, ищут волшебный клад только для себя.

В фильме нет граней, отделяющих фантастику от реальности. Для правильного своего восприятия он требует признания подлинности сказочных чудес как особой поэтической реальности.

Довженко рассказывал студентам киноинститута, что знаменитый финал «Арсенала», в котором гайдамаки в упор расстреливают Тимоша, а он остается жив и невредим, не был задуман как поэтическая метафора. Довженко верил, что Тимоша пуля не может взять. В «Звенигоре» (откуда Тимош перешел в «Арсенал») есть сходная сцена. Старенький генерал приказывает расстрелять солдата-большевика Тимоша. Тимош сам командует своим расстрелом. Расстреливают Тимоша, а мертвым падает стоящий в сто-



«Звенигора». Кадр из фильма

ронке и наблюдающий за происходящим генерал, потому что он покусился на бессмертие, на Революцию, которую нельзя расстрелять.

Для романтика Довженко воображаемый фантастический аспект жизни был так же реален, как сама действительность. Он не был ни эстетской выдумкой, ни плодом болезненной экзальтации, он вошел в сознание художника вместе с думами, преданиями и сказками его народа. Совсем не случайно в повести «Зачарованная Десна», созданной в последние годы жизни, Довженко поселил на берегу обыкновенной реки сказочного льва.

В «Зачарованной Десне» Довженко писал, что настоящее — это путь из прошлого в будущее. В этих словах — идея «Звенигоры». Она зримо выражена в символическом финале: Тимош-машинист на своем паровозе увозит Деда в будущее, в коммунизм.

Сложная поэтическая образность «Звенигоры» — не плод художественного произвола и не формальный эксперимент, каких немало было в те годы. Случилось необыкновенное: революция породила сказителя, рапсода, который стал складывать новые думы украинского народа средствами нового кинематографического искусства.

Появление «Звенигоры» было неожиданным. Правда, руководители кинофабрики удивляло, что Довженко после «Сумки дипкурьера» согласился взять для постановки сказочный сценарий М. Иогансона и Ю. Тютюнника, казавшийся неактуальным¹ и идейно незначительным.

Но Довженко увидел возможность реализации собственных замыслов. Он сохранил в сценарии только некоторые фольклорные мотивы, заимствованные из народных сказок и дум. Он требовал от оператора Б. Завелева — опытного профессионала, чтобы тот отказался от всех общепринятых приемов композиции.

А когда фильм вышел, он вызвал прежде всего недоумение. Иогансон и Тютюнник справедливо потребовали, чтобы их имена были сняты с титров, — действительно, фильм не имел ничего общего с их сценарием.

Но что же это был за фильм?

Ни руководители Одесской кинофабрики, ни ее режиссеры не могли этого понять. И решено было повезти фильм на консультацию к двум молодым, но уже прославленным мастерам — Эйзенштейну и Пудовкину.

В статье «Рождение мастера» Эйзенштейн очень красочно вспоминал свои впечатления от просмотра «Звенигоры». «Мама родная! Что тут только не происходит!

Вот из каких-то двойных экспозиций выплывают острогрудые ладьи. Вот кистью в белую краску вымазывают зад вороному жеребцу.

«Звенигора». Кадр из фильма



Вот какого-то страшного монаха с фонарем не то откапывают из земли, не то закапывают обратно.

Присутствующие любопытствуют. Перешептываются...

...Однако картина все больше и больше начинает звучать неотразимой прелестью. Прелестью своеобразной манеры мыслить. Удивительным сплетением реального с глубоко национальным поэтическим вымыслом. Остросовременного и вместе с тем мифологического. Юмористического и патетического. Чего-то гоголевского.

Впрочем, завтра наутро под впечатлением картины я сяду за статью, которую за это сплетение планов реального и фантастического назову «Красный Гофман», и не допишу ее. От нее останутся только три узкие полоски бумаги, исписанные красными чернилами (в то время я принципиально писал только красными чернилами), полные восторга [перед] тем смелым смешением реального и образно-поэтического планов, которое чарует в этой первой пробе молодого мастера...

...Просмотр кончился. Люди встали с мест и молчали. Но в воздухе стояло: между нами новый человек кино. Мастер своего лица. Мастер своего жанра. Мастер своей индивидуальности.

И вместе с тем мастер наш. Свой.

Кровно связанный с лучшими традициями наших советских работ. Мастер, не идущий побираться к западникам...



«Звенигора». Кадр из фильма

...Перед нами замечательная картина и еще более замечательный человек...

...И когда этот человек, какой-то особенно стройный, тростниковой стройности и выправки, хотя уже совсем не такой молодой по возрасту, подходит с полувиноватой улыбкой, — мы с Пудовкиным от всей души пожимаем ему руки...»¹.

Фильм был выпущен на экран. Довженко понимал, что «Звенигора» не будет пользоваться успехом у публики, привыкшей к развлекательному, коммерческому репертуару, господствовавшему тогда в кинотеатрах.

И действительно, фильм, высоко оцененный такими мастерами, как Эйзенштейн и Пудовкин, зрителями не был принят. Глубокий и своеобразный по замыслу, он был очень сложен и необычен по форме, особенно для того времени, когда завоевания советских новаторов в области языка кино только пробивали себе путь к зрителям. За зрителя надо было бороться, его надо было учить относиться к кино как к искусству. И Довженко боролся за зрителя, не потакая обывательским вкусам. В маленькой статье, написанной к выходу «Звенигоры» на экран, он говорил, обращаясь к зрителю:

¹ С. М. Эйзенштейн, Избранные произведения, т. 5, стр. 438—441.

«Зритель, если ты что-нибудь не понимаешь, не думай, что перед тобой непонятная или плохая вещь. Поищи причины непонимания в самом себе. Может быть, ты просто не умеешь мыслить. А мое задание — заставить тебя мыслить, когда ты смотришь мою фильму. Когда же твоя соседка, глядя на экран, шепнет тебе «это неинтересно», — подымайся и сейчас же, не теряя времени, иди в другое кино. Моя фильма — большевистская фильма»¹.

Прав ли был Довженко, так сурово спрашивая со зрителя? И да и нет. Прав, поскольку он хотел не развлекать, а учить. Неправ, поскольку в своем первом подлинно доженковском фильме он явно переоценил идейную, тематическую и сюжетную его емкость.

Эта ошибка была общей для всех революционных киноноваторов, которым емкость фильма казалась безграничной. Они ставили перед собой такие гигантские задачи, которые невозможно было решить в одной картине, ограниченной определенным метражом. Так, Эйзенштейн собирался в фильме «1905 год» передать все важнейшие события первой русской революции и только в процессе постановки ограничил свой замысел историей восстания на броненосце «Потемкин». Так Пудовкин собирался в «Конце Санкт-Петербурга» рассказать двухсотлетнюю историю города и только перед самой съемкой ограничил время действия 1914—1917 годами. Довженко вложил в фильм так много мыслей и жизненного материала, что восприятие «Звенигоры» чрезвычайно усложнилось.

Вскоре после выхода «Звенигоры» на экран Довженко понял свою ошибку.

Но стремление к предельной смысловой наполненности произведения осталось у него навсегда.

Многие зрители тех лет не поняли «Звенигору». А критики рапповского толка не приняли ее. Раз первоначальный сценарий был написан при участии бывшего петлюровского атамана Тютюнника, — значит, считали они, надо искать в фильме буржуазно-националистические влияния. И они находили их, произвольно толкуя картину. Образ сказочного Деда был воспринят как символ якобы социально неизменной природы украинского крестьянства. Так была создана легенда о буржуазно-националистических ошибках «Звенигоры» — легенда, которую в течение долгих лет повторяли почти все критики и историки кино, даже не пытаясь подвергнуть ее проверке. Так началась история трагического искажения доженковских замыслов догматической критикой, которая поочередно обвиняла

¹ А. П. Д о в ж е н к о, Собрание сочинений в 4-х томах, т. 1, стр. 254.

художника то в буржуазном национализме, то в русском великодержавном шовинизме.

На самом деле Довженко в национальном вопросе всегда стоял на подлинно ленинских позициях. Он страстно любил свою Украину, ее трудовой народ, ее благодатную и щедрую природу, демократические традиции ее культуры. Он остро ненавидел буржуазных националистов, стремившихся вбить клин между украинским и русским народами.

«Арсенал». В основу своего следующего фильма Довженко взял трагическую историю восстания рабочих киевского Арсенала против буржуазно-националистической Центральной Рады.

Фильм «Арсенал» не стал историей восстания, подобно фильму «Броненосцу «Потемкин»». Восстание арсенальцев — только драматическая кульминация фильма и занимает в нем такое же место, как встреча с эскадрой в «Броненосце «Потемкин»».

Содержание фильма «Арсенал» (1929) бесконечно шире его названия. Это эпопея народного горя, порожденного империалистической войной и предательством буржуазных партий. И вместе с тем это ода Революции, которую нельзя ни утопить в крови, ни расстрелять.

В этом фильме, как и в «Звенигоре», эпос сочетается с лирикой, а лирика — с сатирой. Как и в «Звенигоре», здесь спрессован огромный жизненный материал. Но, в отличие от «Звенигоры», «Арсенал» имеет стройную (незнакомую ранее кинематографу) композицию, соразмерность частей, ясное выражение авторской мысли. Форма фильма, хотя и сложная, совершенно безукоризненна. Сам Довженко называл «Арсенал» бессюжетным фильмом, построенным по способу аттракционов.

На этих определениях следует остановиться, потому что сейчас мы вкладываем в них не тот смысл, который вкладывал Довженко.

Критика того времени понимала сюжет как замкнутую в себе историю взаимоотношений между людьми, как интригу. Такой высокоавторитетный критик, как А. В. Луначарский, считал «Броненосец «Потемкин» и «Конец Санкт-Петербурга» «бессюжетными лентами» и противопоставлял им картины с мелодраматической или любовной интригой как сюжетные. Довженко был за бессюжетность «Броненосца «Потемкин» и против сюжетности «Медвежьей свадьбы». Именно в этом смысле он указывал, что «в советской кинематографии есть течение на бессюжетный фильм и это течение кладет свой советский отпечаток на всю мировую кинематографию. Европа и Америка ценят нас потому,



«Арсенал». Кадр из фильма

что мы создаем не «Процесс о трех миллионах», а «Броненосец «Потемкин», бессюжетный «Конец Санкт-Петербурга» и «Арсенал»¹.

Таким образом, говоря о бессюжетных кинопроизведениях, Довженко на самом деле имел в виду фильмы с эпическим, а не драматическим сюжетом. Эпический сюжет — «открытый» сюжет, и для него в судьбах отдельных людей только частное выражение судьбы народной.

Историческая заслуга революционных новаторов кино, и в их числе Довженко, состоит в том, что они впервые воплотили на экране образ борющейся народной массы и открыли новые художественные возможности (драматургические и монтажные) для воплощения этого образа. Так же как понятие бессюжетности, требует сейчас своего объяснения и понятие «аттракциона». Введенное в теорию кино Эйзенштейном, оно генетически связано с теми цирковыми увлечениями, которым он отдал дань в спектакле «Мудрец». Однако это понятие ничего не имело общего с представлением о цирковом аттракционе. «Аттракционом» мастера новаторского кино называли острое, ударное эмоциональное воздействие на зрителя, помогающее закреплению в его сознании определенного идейного вывода. Действительно, весь фильм «Арсенал» построен на

¹ А. П. Д о в ж е н к о, Собрание сочинений в 4-х томах, т. 1, стр. 258.

чередовании ударных сцен и кадров, самым своим содержанием вызывающих определенные чувства и мысли у зрителя.

Так из отдельных поэтических образов в первой части фильма создается обобщенный образ империалистической войны.

Это тыл: одинокая женщина, сыновей которой угнали на фронт; другая одинокая женщина, которая, изнемогая от усталости, разбрасывает семена в поле; безногий инвалид с «Георгием» на груди в пустой хате; дети с надувшимися от голода животами, требующие от матери еды; однорукый инвалид в поле, срывающий злобу и отчаяние на тощем коне; сельский стражник, хватающий солдатку за грудь; царь Николай, записывающий в дневник: «Убил ворону. Погода хорошая».

Это фронт: поле, обезображенное колючей проволокой; облака ядовитого газа; корчащийся в судорогах, со страшной маской смеха на лице отравленный газами солдат.

Это надписи, иногда исполненные трагической иронии: «Есть газы, веселящие душу человека»; иногда эпичные, как строки украинских дум: «Ой, было у матери три сына, нет у матери трех сыновей»; а иногда, как в сцене с инвалидом, избивающим коня, аллегорические по форме, несущие прямой политический вывод: «Не туда бьешь, Иван».

Так построена первая экспозиционная часть «Арсенала», так создан образ империалистической войны-бойни. Между отдельными картинами военных лет, между отдельными людьми нет никакой фабульной связи. Людей, показанных в первой части, зритель больше не увидит. Но их судьбы в совокупности создают сюжет части, имя которой — война.

Начиная с «Арсенала», Довженко постоянно прибегает к подобным построениям, создавая обобщенный образ события путем накопления отдельных деталей. Пусть в фильмах Довженко драматургическая организация материала станет впоследствии более плотной, но эпическое начало в его лентах всегда остается очень сильным: все его сюжеты — «открытые» сюжеты, с множеством параллельных, незавершенных линий.

Тема первой части «Арсенала» — империалистическая война. Тема второй части — возвращение с фронта, несостоявшаяся мирная жизнь. Она почти символически раскрывается в образе эшелона с демобилизованными, мчащегося на родину. Останавливают эшелон гайдамаки, такие же солдаты, как и те, что едут в поезде, только обманутые своими офицерами, помутившими их сознание националистическим туманом. Здесь возникает ударный кадр огромной идейной и эмоциональной силы: молодой гайда-

«Арсенал». А. Бучма в роли немецкого солдата



мак кричит удивительно похожему на него солдатику в русской шинели: «Триста лет меня мучил, кацап проклятый!», а солдатик с тоскливым недоумением спрашивает его: «Это я-то?»

Снова нападает на эшелон отряд гайдамаков, и снова звучит эта же тема: гайдамацкий старшина требует именем украинского народа, чтобы солдаты сдали оружие. И тут в фильме впервые возникает Тимош, тот самый Тимош, которого мы знаем по «Звенигоре», — солдат, большевик, украинский рабочий: «Именем украинского народа? Кто сказал?» Раскрылись по команде Тимоша дверцы теплушек, появились пулеметы, направленные против гайдамаков. Но не встали еще брат против брата. Кто-то из солдат сдвинул поезд, оставленный машинистом, и помчался поезд в Киев с испорченными тормозами, вперед, под уклон и разбился вдребезги. Среди спасшихся — Тимош. Вылезая из-под обломков, он говорит: «Сделаюсь машинистом». Тема возвращения заканчивается.

Опять фабульно несвязанные кадры. Украинец-солдат находит дома чужого ребенка. «Кто?» — спрашивает он жену. Такой же кадр: немец-солдат находит дома чужого ребенка. «Вер?» — спрашивает он жену.

Тимош возвращается в киевский Арсенал, где работал до войны. Начальник, царский полковник, буржуазный националист, прогоняет его с завода.

Линия Тимоша, возникающая пунктирно в этой части, и дальше пунктирно проходит через весь фильм, пока в финале Тимош не вырастает в символ бессмертия пролетарской революции.

Тема третьей части — торжество буржуазных националистов. Почти вся часть состоит из остросатирических кадров, изобличающих тех, кто выдавал себя за хранителей национальных интересов: помещиков, офицеров, чиновников, попов, буржуазию. Проезжают на конях ряженные в оперные костюмы артисты, высохшие, ветхозаветные старухи в шляпах с перьями почтительно целуют руки священнослужителям, идут упитанные гимназистки, проносят хоругви, важно шествуют раскормленные, как на убой, представители буржуазной «общественности».

А затем опять «внефабульные» кадры, вскрывающие смысл происходящего. Старичок-чиновник у себя дома зажигает лампаду перед портретом Тараса Шевченко. На мгновение оживает на портрете Шевченко и, гневно блеснув глазами, гасит лампаду. Маленький невзрачный солдатик внимательно слушает меньшевистского оратора, призывающего к классовому миру, и спрашивает: «А вот можно ли убивать буржуев и офицеров на улице, если попадутся?»

И в заключение — концовка, являющаяся идейным итогом всей части. Тимош отказывается записаться в петлюровскую армию. «Да ведь ты украинец?» — спрашивает офицер. «Да. Я рабочий», — отвечает Тимош.

Две Украины встают друг против друга: рабоче-крестьянская Украина и Украина кулаков и национальной буржуазии. В четвертой части конфликт разрешается вооруженной борьбой.

Четвертая часть начинается картиной съезда Центральной Рады и заканчивается первыми революционными выступлениями народа. Здесь сатира переплетается с патетикой. Сперва аппарат внимательно и неторопливо разглядывает лица петлюровского большинства съезда. Ражие, самоуверенные кулаки, дорвавшиеся до власти, министры, еще не привыкшие к своему высокому положению и уже неуверенные в своем будущем, председатель съезда — беспомощный, трясущий бородой старец...

Излюбленным приемом накопления деталей Довженко складывает коллективный портрет петлюровщины, готовя-



«Арсенал». Кадр из фильма

«Арсенал». Кадр из фильма



щейся к своему торжеству. Но торжество срывается тремя последовательными ударами. Сперва Тимош требует провозглашения Советской власти и уходит со всей большевистской фракцией, затем появившийся на трибуне крестьянин задает бестактный вопрос: «Власть, говорите, украинская, а земля чья?» И, наконец, оглашается телеграмма моряков Черноморского флота, отказывающих Раде в признании.

Теперь уже на смену сатирическому образу петлюровщины приходит героический образ восставшей против нее народной массы. Довженко создает его тем же приемом накопления. Следуют один за другим кадры вооруженных матросов, шахтеров, богунцев и таращанцев, бастующего Арсенала, и появляется солдатский отряд Тимоша, присоединяющийся к арсенальцам.

А заканчивается часть снова ударной сценой, осмысляющей происшедшее, соединяющей сатиру и героикку. Пустой перрон вокзала, и на нем фигура чиновника, согнувшегося под тяжестью чемодана. Он опоздал на поезд и хочет уехать на паровозе. Но машинист отстраняет его. Надпись гласит: «Пролетариат отменяет поезда».

Последние три части фильма посвящены непосредственно восстанию. Довженко не показывает зрителям, как оно развивалось, где шли бои, что стало причиной поражения арсенальцев. Для него кадры восстания — это прежде всего возможность поделиться со зрителями своими мыс-

лями о революционной борьбе, о жизни, отданной революции, о смерти и бессмертии. Его интересует, как в ходе исторических событий раскрывают себя люди революции и контрреволюции, и те, которые непосредственно сражаются, и те, которые являются только пассивными, хотя и заинтересованными наблюдателями.

Сперва идет серия внешне контрастных кадров на одну и ту же тему ожидания: в бедной рабочей хибаре — и в кабинете министра, в буржуазной квартире — и в семье еврея-сапожника. Всюду с одинаковой тревогой прислушиваются к выстрелам.

Затем случайные жертвы: труп чиновника, лежащий рядом с разбитым кувшином около водоразборной колонки, труп женщины, и около нее опрокинутый судок с обедом, который она несла мужу-рабочему.

Несчастье и смерть постигают всех без разбора — и правых и виноватых. «Так могут ли люди убивать друг друга?» — спрашивает Довженко этими кадрами. Появляется новый кадр: уже знакомый зрителям солдатик, умирающий в лазарете, в предсмертной тоске диктует письмо на родину и снова задает вопрос: «Можно ли убивать буржуев на улице, если вооруженные попадутся?» И следует титр: «Можно!»

Так приходит финал фильма с его темой смерти и бессмертия, одной из основных тем творчества Довженко. В «Арсенале» она разработана в четырех разных аспектах, в четырех следующих друг за другом эпизодах: похорон командира, расстрела рабочего-большевика, реквиема жертвам белого террора и бессмертия Тимоша.

Каждый, кто видел фильм «Щорс», запомнил сцену похорон батьки Боженко. Медленно по бескрайним пшеничным полям, окутанным пороховым дымом, проносят на руках бойцы мертвого Боженко, а вслед за ним ведут его боевого коня.

В «Арсенале» аналогичная сцена с тем же содержанием решена в другом ритме. Мчатся бойцы, увозя на оружейном лафете тело командира, наказавшего похоронить его дома ¹. Дорога каждая минута, бойцы должны поспеть на помощь арсенальцам. Мчатся бойцы, и появляются (в первый раз в фильме!) картины торжественной украинской зимней природы, провожающей своего сына: заснеженные поля, перелески, овраги. Спешат бойцы и просят они коней: «Гей вы, кони наши боевые, поспешайте хоронить товарища нашего». И отвечают кони бой-

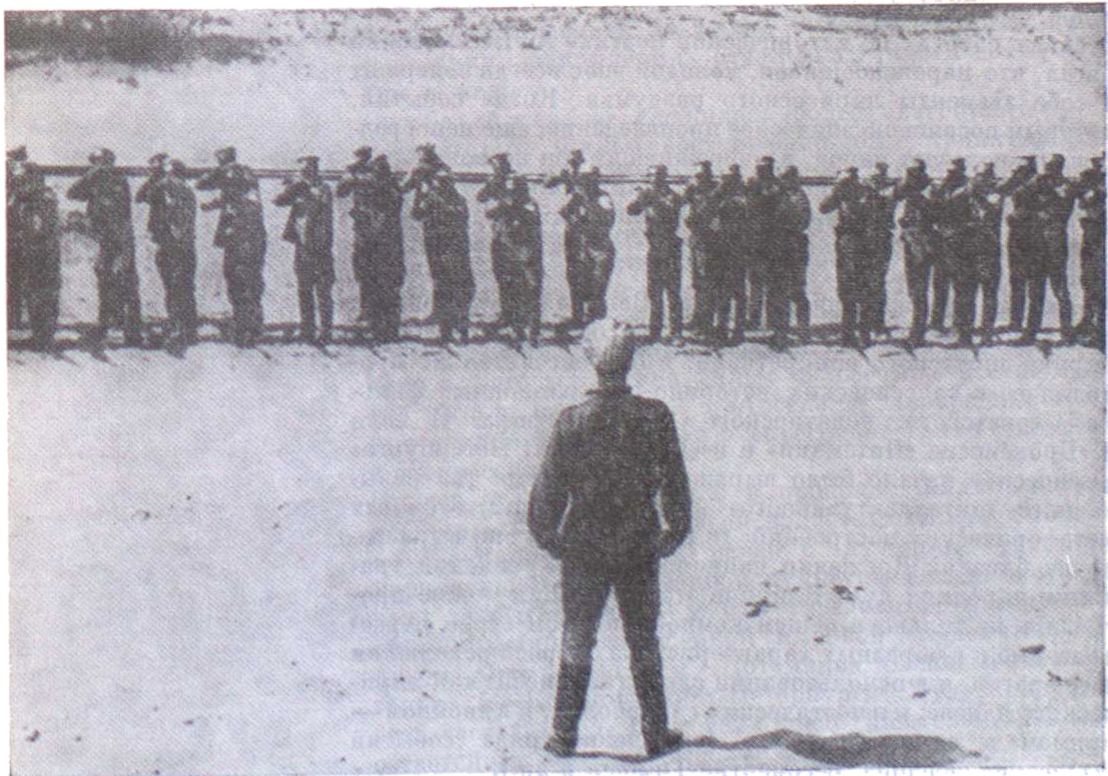
¹ В послевоенные годы, подготавливая текст литературного сценария «Арсенал» к печати, Довженко дал этому безымянному в фильме командиру фамилию Федорченко, сделав его старшим братом одного из героев «Поэмы о море».

цам: «Чуем... чуем, хозяева наши!» И еще ниже распластываются над снегом, и еще быстрее мчат они мертвого командира, и кладут бойцы тело героя прямо у ног его матери над вырытой могилой, говоря: «Получай, мать, объясняться некогда, революционная наша жизнь и смерть». И снова мчатся кони, увозя бойцов на смертный бой... Так первый раз возникает тема смерти, вернее, жизни, отданной революции.

Во второй раз эта тема решается как тема страха и бестрашия, как тема морального права лишить жизни врага. Белогвардеец в пенсне должен расстрелять рабочего-арсенальца, подорвавшего петлюровский броневик. Он требует, чтобы рабочий обернулся лицом к стене, он не может смотреть ему в глаза. А рабочий смотрит в глаза своему палачу, и у того дрожит рука с наганом. Рабочий приближается к белогвардейцу, вынимает из его руки пистолет и убивает того, кто хотел, но не мог его расстрелять. У него есть моральное право уничтожить врага революции.

В третий раз возникает эта же тема. Мучительная, кажущаяся бесконечной (хотя на самом деле она занимает очень

«Арсенал». Кадр из фильма



маленький метраж!) сцена казни участников восстания. Петлюровцы расстреливают с той же циничной методичностью, с какой расстреливали людей немецкие фашисты. Падают рабочий, солдат, ремесленник, ребенок... А вслед за тем проходят осиротевшие семьи и за ними остановившиеся станки, на которых работали погибшие. Следуют кадры один за другим, разделяемые скорбными надписями: «Где отец? где муж? где сын? где слесарь? где кузнецы?...»

И вслед за этим реквиемом в последний раз возникает тема жизни и смерти — как тема бессмертия революции, бессмертия украинского рабочего класса. Захлебнулся пулемет Тимоша, окружают Тимоша гайдамаки, стреляют в него в упор: «Падай! падай!» Стоит Тимош с открытой грудью, и пуля его не берет. И в ужасе разбегаются его враги.

Так светлой мажорной нотой, утверждением бессмертия рабочего дела заканчивается фильм.

Будучи по своему жанровому своеобразие единственным и неповторимым, «Арсенал» вместе с тем самое «традиционное» из произведений новаторского кино 20-х годов.

В своих работах по исторической поэтике А. Веселовский писал, что нарождающийся, молодой эпос всегда содержит в себе элементы лирического раздумья. Когда события, которым посвящено эпическое произведение, еще непосредственно волнуют народ, их переживший, он не может растворить свое отношение к ним в одних только эпических описаниях. Эту свою мысль Веселовский подтверждал примером исторически молодого эпоса — украинских народных дум.

Молодой, нарождавшийся эпос Великой Октябрьской социалистической революции должен был пройти стадию лирико-эпического синкретизма, и он действительно проходил ее в классических историко-революционных фильмах советского новаторского кинематографа. И если в «Броненосце «Потемкин» и в «Конце Санкт-Петербурга» лирическое начало было выражено средствами так называемого «интеллектуального» кино, с помощью сложных метафорических построений, то в «Арсенале» оно выросло из близкой Довженко национальной украинской традиции народных дум. Влияние этой традиции можно проследить не только в общем композиционном строе «Арсенала», но и в образных характеристиках героев революции и ее врагов, и в использовании слова (надписей) как лирического напева, и в поэтических гиперболах, и в двойном — прямом и символическом — осмыслении ряда событий (крушение эшелона, бессмертие Тимоша и др.).



Д. Демуцкий

В новаторском кинематографе «Арсенал» занял особое место. Поиски средств кинематографической выразительности Довженко вел в ином направлении, чем Кулешов, Вертов, Эйзенштейн и Пудовкин.

Предметом их особого внимания всегда оставался монтаж — как средство изложения сюжета, ритмической организации материала фильма, метафорического истолкования идейного содержания.

Довженко не придавал такого исключительного значения монтажу. Он пользовался им, но главным образом как способом накопления наблюдений, сопоставления явлений одного ряда, а не столкновения разнородных явлений, в чем видел главное назначение монтажа Эйзенштейн.

Свои поиски в «Арсенале» Довженко перенес на толкование содержания изобразительными средствами. Композиция, освещение каждого отдельного кадра — вот главные средства, которыми он пользовался для выражения идейного замысла. И этим определялось то место, которое он отводил исполнителям. Фильм был для него лирико-эпическим произведением, осуществленным прежде всего средствами изобразительного творчества. Каждый кадр «Арсенала» — тематическая картина, несущая идейное содержание. А фильм в целом вырастал из чередования, накопления отдельных тематических картин — кадров.

Судьба «Арсенала» сложилась более благоприятно, чем «Звенигоры». Фильм восторженно был принят передовой молодежью и революционной художественной интеллигенцией.

Но не было недостатка и в ожесточенных спорах и несправедливых критических наскоках.

Кое-кто в жестокой критике буржуазных националистов, содержавшейся в «Арсенале», усмотрел проявление русского великодержавного шовинизма. Нашлись критики, одни из которых ругали фильм за «бессюжетность», а другие пытались отыскать в «Арсенале» зловерные западные влияния, явно путая экспрессивность его стилистики с экспрессионизмом.

Но все это давно отошло в прошлое. Фильм, который по богатству идей, по своей воинствующей партийности, по своей органической связи с лучшими традициями украинской художественной культуры был намного впереди своего времени, уже в середине 30-х годов стал общепризнанной классикой мировой кинематографии, рядом с «Броненосцем «Потемкин» Эйзенштейна, «Матерью» и «Концом Санкт-Петербурга» Пудовкина, «Шестой частью мира» Вертова, «Элисо» Шенгелая. Это место остается за ним навсегда.

«Земля». Если первой вершиной советского немого кино был «Броненосец «Потемкин» Сергея Эйзенштейна, то его второй вершиной по праву можно считать «Землю» (1930) Александра Довженко.

Между этими двумя фильмами проходит весь путь новаторских исканий в немом кино. Каждый из них открывает новый этап в развитии киноискусства.

Пафос «Арсенала», так же как и «Броненосца «Потемкин», был по преимуществу пафосом разрушения старого. Пафос «Земли» — пафос утверждения нового, социального в жизни людей. «Земля» — первое великое произведение советского кино, всем своим замыслом обращенное в будущее.

В конце 20-х годов обозначились кризисные явления в новаторском кинематографе. Как ни расценивать последние немые фильмы Эйзенштейна «Октябрь» и «Старое и новое», нельзя не видеть в них определенной противоречивости. «Двадцати шести комиссарам» Шенгелая недоставало цельности и ясности его предыдущей работы — «Элисо». Горестной неудачей оказался последний немой фильм Пудовкина — «Простой случай».

В каждом из этих фильмов было видно, что талант их создателей не оскудел, а, напротив, окреп, но что направление поисков, которое развивалось в этих фильмах, себя уже исчерпало. Мысль художника все больше и больше отрывалась от жизненного материала, который ее порождал. Образ подменялся кинометафорой, изо-



«Земля». Кадр из фильма

бразительными средствами, раскрывающими отвлеченное понятие. А метафора усложнялась настолько, что воспринималась порой как ребус.

Этот кризис был кризисом метода. И, вероятно, первым из мастеров это понял Довженко. Если, по его собственным словам, он стремился создавать «Арсенал» «способом аттракционов», то весь художественный строй «Земли» был отчетливо противопоставлен методу интеллектуального кино. Новым для Довженко, да и для всего киноискусства 20-х годов, был не отказ от выражения авторской мысли, примат которой утверждал интеллектуальный кинематограф, а стремление растворить эту мысль непосредственно в широкой, свободно развивающейся картине жизни. В «Арсенале» каждый из ударных кусков фильма был как бы сгустком авторских идей, для истолкования которых привлекались те или иные жизненные наблюдения. Воплощенный в «Земле» жизненный материал сам порождал эти идеи.

Решение создать фильм о современной украинской деревне периода коллективизации возникло у Довженко,

«Земля». Кадр из фильма



по-видимому, уже во время съемок «Арсенала». В самом начале 1929 года Довженко приступил к написанию краткого режиссерского сценария, а в конце того же года фильм «Земля» был закончен постановкой. «Землю», как и предшествующие фильмы, Довженко сделал на одном дыхании, «пропел, как песню». Довженко работал легко, не испытывая серьезных колебаний. Он выразил (сперва в форме режиссерского сценария, а затем в фильме) то, что прочно отложилось в его сознании, — образы украинского крестьянства, которое навсегда осталось ему родным и близким, мысли о коммунизме, к которым он пришел в своей деятельности революционера и художника.

В «Земле» Довженко рассказал о коллективизации так, что ни сейчас, ни через сто лет фильм не может потерять свою живую трепетность.

Произведения о коллективизации, созданные на рубеже 30-х годов, говорили о преимуществах колхозного строя, избличали кулачество, воспитывали ненависть к классовым врагам и учили распознавать их методы борьбы

«Земля». П. Масоха в роли
Хомы, С. Свашенко в роли
Василия

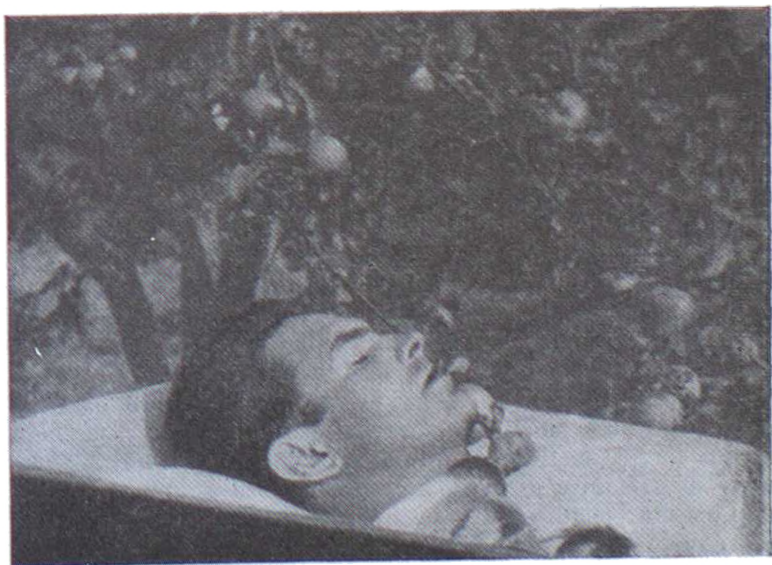


против наступающего социализма. Все они были в большей или меньшей мере дидактичными.

Довженко осмысливал коллективизацию в гораздо более широком аспекте — как путь к разумным и гармоническим отношениям между людьми, между природой и человеком, как классовый катаклизм мирового значения.

Фабула «Земли» была традиционной для литературы и искусства рубежа 30-х годов, и, если ее отделить от всего образного строя фильма, она может даже показаться банальной. История убийства селькора кулаками и последующей организации колхоза была неоднократно рассказана в множестве очерков, повестей, фильмов, театральных пьес. Казалось бы, сама жизнь предложила ее художникам как наиболее показательный материал. Но Довженко «вдвинул» (по любимому выражению Эйзенштейна) эту историю в широкую и подробную картину жизни украинского села, и она обрела философское звучание, объем и перспективу, прошлое и будущее.

Смысл жизни Довженко видел в том, чтобы украшать землю, украшать в прямом и переносном смысле этого слова. Люди приходят на землю, отдавая ей труд, и она отплачивает им своими дарами. В труде и любви — вся жизнь, и это есть высший закон всего живого, закон сохранения рода человеческого. И если есть между людьми вражда и ненависть, то оттого, что одни хотят жить трудом других. И если есть высшее счастье, то это счастье — жить для всех, а не только для себя, украшая землю



«Земля». Кадр из фильма

своим трудом. А правда коллективизации, которая рождает бешеную злобу у кулаков, состоит в том, что она создает условия для общего счастья. Такова жизненная концепция Довженко, которая впервые получила развернутое воплощение в «Земле» и которая определила идейный смысл всего его последующего творчества вплоть до «Зачарованной Десны».

Люди совершают свой жизненный подвиг и умирают, а на смену им приходят другие. Оттого так торжественна смерть деда, которой начинается фильм «Земля». Дед лежит в саду, среди даров осенней природы, величественный и спокойный, в белоснежной рубашке. «Ну, прощайте, умираю», — говорит он со спокойной улыбкой, он выполнил все, что было положено ему в жизни. А рядом тихо играют его правнуки, только вступающие в жизнь.

Погибает от пули кулака Василь, хоронит его все село не по церковному обряду, а с новыми, советскими песнями, а в это время корчится в родовых муках его мать, принося земле нового сына человеческого.

Мечется в отчаянии возлюбленная Василия, узнав о его гибели. А в самом конце фильма мы видим ее с другим чубатым парубком, похожим на Василия. И это не измена любимому, а торжество жизни, естественный и необходимый ее закон.

Все герои Довженко — люди, живущие по законам человечности, — удивительно разнообразны. Одним — древним дедам, к которым он относится с почтительной любовью и нежностью, — свойственны и мудрость, и наивность, и лукавство. Другим, как Василию и его друзьям-комсомольцам, — мечтательность, непреклонная устремленность к цели, в которой, однако, нет ничего аскетического. Это младшие братья Тимоша и хлопцы из будущего фильма о Щорсе. Все персонажи поразительно цельны в своем поведении, в отношении к жизни, к земле, которая их кормит и которой они отдают свой труд. Они сливаются с образом Земли, вдохновенно нарисованным Довженко и его оператором Д. Демуцким, являются органической его частью.

И природа оживает в своей связи с ними — когда они пахут землю, когда они убирают урожай, когда в ночной тишине, на берегу речки, тесно прижавшись друг к другу, сидят влюбленные парубки и девушки.

Человек-труженик не только сливается с природой — он ей придает значительность и смысл, как бы говорит этими кадрами Довженко. А вот те, кто живет трудом других людей, кто стремится все у нее взять и ничего не отдать, — те природе враждебны. Они не только не сливаются с ней — они оскверняют ее самым своим



«Земля». Е. Максимова в роли невесты Василия

видом. Они, раздираемые мелкими страстями, ничтожны. Таковы и кулак, в бессильной ярости пытающийся порезать свою лошадь, и кулацкий сын, убивающий Василя, и жалкий старенький попик, утративший и прихожан и веру в своего бога. Довженко подчеркивает прежде всего их историческую обреченность.

Философский замысел «Земли» потребовал для своего экранного воплощения пересмотра тех художественных средств, которыми Довженко пользовался в «Арсенале». Средствам интеллектуального кино нашлось место только в одной монтажной фразе фильма, изображающей косовицу, обмолот, помол зерна и выпечку хлеба. Эта монтажная фраза, в которой человек только лишь придаток к созданной им технике, неорганична в фильме. И впоследствии Довженко исключил ее из текста литературного сценария, записанного по фильму.

Весь же художественный строй картины отчетливо противопоставлен господствовавшей в 20-х годах традиции, откровенно подчеркиваемой публицистичности и умозрительности интеллектуального кино. Довженко ничего не навязывал зрителю. Он не доказывал, а показывал, показывал для того, чтобы сам зритель из той жизни, которая проходила перед ним на экране, вычитывал необходимые мысли. Поэтому Довженко отказался и от дидактики монтажных столкновений и от дидактики



«Земля». В. Михайлов в роли священника



«Земля». Кадр из фильма

замкнутого драматического сюжета. Сюжет «Земли» — сюжет открытый, он течет свободно и естественно, как сама жизнь.

Выступая на одном из обсуждений «Земли», Довженко говорил о том, что он хотел бы сделать фильм на триста метров, состоящий всего из трех кадров по сто метров. Вопрос о длине кадра, о его временной протяженности — вопрос не формальный. Короткие монтажные планы создают «принудительную» точку зрения на изображаемые события. Длинные — предоставляют зрителю большую свободу, позволяя ему раскрывать из подробного изображения свободно текущей жизни то, что кажется ему самым важным. И длинные для своего времени монтажные планы «Земли», так же как и открытый сюжет, оказали влияние на последующее развитие кинематографического стихосложения и монтажа.

Хотя художественная правда и неотразимая красота «Земли» не могли не воздействовать даже на самых заскорузлых в своем эстетическом догматизме критиков, Довженко после выхода фильма пришлось вновь испытать горечь несправедливых нападок. В чем только не обвиняли «Землю» люди, подходившие к искусству с раз навсегда установленными представлениями и критериями оценок! Говорили, что Довженко не показал трудностей существования деревенской бедноты и что,

подчеркнув обреченность классовых врагов, не сумел выявить ту опасность, которую они представляют для революции. Короткий кадр обнаженной возлюбленной Василя называли неприличным. В финале, когда эта девушка была показана с новым возлюбленным, увидели безнравственность. Под сомнение была взята даже идейная основа фильма: Довженко осуждали за пантеизм, биологизм, физиологизм его взглядов на жизнь. Самый тяжелый и несправедливый удар нанес фильму Демьян Бедный: в развязном и грубом фельетоне он начисто разнес «Землю». В конце концов Довженко решился вырезать из фильма около 15 метров пленки (45 секунд демонстрации на экране), содержащих осужденные критикой кадры.

Однако, вопреки критикам — ханжам и догматикам, фильм имел огромный успех. Он был воспринят зрителем — советским и зарубежным — как одно из величайших произведений советского кино. Время подтвердило эту оценку.

Глава 2

Революционная современность и революционная история

«Арсенальцы» Леся Курбаса. Поставив два сатирических гротескных фильма, в работе над которыми Курбас мог непосредственно использовать свой театральный опыт, он обратился к историко-революционному материалу. В 1925 году он создал фильм об одном из самых героических эпизодов гражданской войны на Украине — восстании рабочих киевского завода «Арсенал» против контрреволюционной Центральной Рады.

Фильм «Арсенальцы»¹ (сценарий Г. Тасина) решался, как восстановленная хроника подлинных событий. Такой подход к теме определялся достижениями революционной кинохроники и новаторскими открытиями мастеров советского кино.

В небольшом по объему (три части) фильме история арсенальского восстания раскрывалась через жизнь и борьбу рабочей массы, в которой как бы высвечены образы отдельных ее представителей. В картине наличествовал рудимент авантюрного сюжета — история разведчицы и мальчика-патриота, который, пробравшись по фермам железнодорожного моста через Днепр, установил связь восставших с частями Красной Армии.

В фильме участвовали актеры А. Бучма, С. Сващенко, П. Долина, Г. Затворницкий и другие. Курбас настойчиво требовал от них, чтобы они манерой своего поведения не

¹ В прокатных справочниках фильм получил подзаголовок «агитационный».

отличались от других участников событий, от «неактеров» — рабочих «Арсенала», снимавшихся в фильме. Помощник Курбаса по постановке А. Перегуда вспоминал, что поведение почти каждого актера перед аппаратом было настолько естественно и правдиво, что «никто в цехе не сомневался в подлинности рабочего, которого снимали. Один из парней приблизился к Бучме и спросил: «Вы что, в железнодорожных мастерских работаете?...»

Массовые сцены снимались в местах подлинных событий. Выразительный и эффектный прием нашел Курбас для изображения решительного боя, в котором арсенальцы оказались разгромленными. Он разделил кадр по вертикали и в каждой половине отдельно показывал приближение друг к другу войск Рады и вооруженных арсенальцев. В левой части кадра как бы издали возникала лавина кавалеристов с пашками наголо (их движение снималось с помощью панорамирования). А в правой части кадра были показаны арсенальцы, сперва готовящиеся к бою, затем идущие на сближение с врагом в контратаку. К сожалению, после фильма «Арсенальцы» Курбас отошел от кино, полностью посвятив себя театру. Тем не менее его влияние на украинское кино было большим и плодотворным.



П. Чардынин

Фильмы П. И. Чардынина. Взгляд на режиссера П. Чардынина как на ремесленника, приспособившегося (пусть даже субъективно честно) к новой действительности и новым задачам киноискусства, достаточно распространен в киноведении. Между тем это несправедливо и неверно. П. Чардынин с большой творческой ответственностью работал в кино. Он понимал зрителя, и зритель понимал и принимал его. В лучших своих фильмах, поставленных в советское время, он правдиво рассказывал о революционной истории и современности. Чардынин помогал воспитанию новых творческих кадров кино, охотно делился своим богатым профессиональным опытом и умением работать с актерами.

Крупнейшим творческим достижением П. Чардынина в украинском кино, да и вообще за его долгую творческую жизнь, был двухсерийный фильм «Тарас Шевченко», поставленный в 1926 году по сценарию М. Панченко¹. Авторы его задались целью создать хронику жизни великого Кобзаря. Чардынин изучил и тщательно воссоздал на экране важнейшие факты биографии поэта, окружавшую его среду, особенности быта и исторической

¹ П. Чардынин поставил также фильм «Маленький Тарас» (1926) в 6-ти частях по сценарию М. Панченко и Д. Бузько.



**«Тарас Шевченко». А. Бучма
в роли Тараса Шевченко**

обстановки. Но главный успех фильму принес А. Бучма своим исполнением роли Шевченко.

Амвросий Максимилианович Бучма родился в Львове в 1891 году в семье железнодорожника. У него была трудная юность. Не закончив, из-за нужды, царившей в семье, гимназию, Бучма рано начал свой трудовой путь. Он занимался крестьянской работой, был строителем, маляром, пел в хоре и играл в оркестре. Юношей он вступил в театральную группу «Русская беседа».

Во время первой мировой войны Бучма был мобилизован в австро-венгерскую армию. За оскорбление офицера, русофильские и антивоенные настроения он был арестован, направлен в штрафную роту. Вскоре Бучма попал в плен. После Октябрьской революции Бучма вернулся в театр. Он работал во многих украинских труппах — в «Русской беседе», в театре Миколы Садовского и Ивана Франко, затем он перешел в театр «Березиль» к Курбасу. Здесь по-настоящему раскрылось его дарование. Он сразу стал одним из самых известных и любимых актеров.

В кино Бучма принес высокую профессиональную культуру, традиции реалистического актерского искусства. Его игру отличали не только глубокое проникновение в создаваемый образ, но и удивительная сдержанность, скупость внешнего рисунка. Интонации и мимика его

предельно лаконичны. Казалось бы, малозаметной, но точно найденной деталью поведения он способен был передать самые сложные человеческие переживания. Пользуясь кинематографической терминологией, можно сказать, что Бучма играл «крупными планами».

В фильме «Тарас Шевченко» у Бучмы было много эпизодов глубокого психологического содержания. Бучма показал негибаемое мужество Шевченко, его чувство человеческого достоинства в сценах, рисующих пребывание поэта в Петропавловской крепости и в солдатчине. Зрителей особенно потрясали глаза Бучмы. В них отражались внутренние переживания поэта, его стойкость, огонь вдохновения. Действительно зримыми становились слова поэта: «Думи мої, думи, лихо мені з вами!»

Оценивая игру Бучмы, «Правда» писала: «Перед нами не только рисунок портрета Тараса (от 18 лет до смерти), но Бучма приближает нас и к его национальному типу, его характеру тонкими и мягкими приемами культурного и глубоко чуткого художника»¹.

Очень большое внимание уделил П. Чардынин воссозданию исторической обстановки действия. Он проводил съемки в местах, с которыми связана биография Шевченко, на Киевщине в имении Энгельгардта (где Шевченко был крепостным), в Ленинграде (в Зимнем дворце, в Летнем саду, в Петропавловской крепости), в Москве, Киеве, Нижнем Новгороде, на Кавказе и т. д.

Не вполне удалось Чардынину батальные эпизоды. Поставленные профессионально грамотно, они были иллюстративны и только тормозили развитие действия.

Опытный оператор Б. Завелев с большим знанием и чутьем передал и украинскую природу и быт того времени. Огромную работу проделал знаток истории и культуры украинского народа художник, профессор В. Кричевский. Он стремился, чтобы в фильме не было «никакой поэтизации быта, но и никакой фальши и безграмотного пренебрежения подробностями»².

Старинная мебель, крестьянская утварь и множество других вещей собирались по всей Украине. К примеру, дилижанс удалось достать под Киевом на почтовой станции в Броварах, а чумацкие возы по музейному подлиннику были сделаны старым мастером в Радомышле. К съемочной группе в качестве редактора был прикреплен известный украинский поэт и публицист М. Семенко.

Одесская кинофабрика закончила фильм в день двадцатилетия творческой деятельности Чардынина — 20 марта

¹ «Правда», 1926, 26 августа.

² «Кіно», Київ, 1926, № 12, стр. 13.

1925 года. На Украине фильм «Тарас Шевченко» демонстрировался при небывалом стечении публики. А появление его на экранах Западной Украины стало политической сенсацией и вызвало ожесточенную полемику между газетами прогрессивного и реакционного направления. Выражение симпатий к Советской Украине было поистине массовым. По свидетельству львовской газеты «Рада», во Львове не было украинца, который не видел бы фильм. Вспоминая на склоне лет о своей работе в фильме, А. Бучма писал: «Это была одна из первых моих ролей в немом кино, в годы, когда я еще только осваивал технику игры перед объективом киноаппарата. Для меня, украинского актера, исполнять роль Шевченко было почетным и вместе с тем ответственным и трудным заданием. Нужно было дать яркий и правдивый образ великого украинского поэта и пламенного борца за счастье и волю народа.

Образ Шевченко, созданный мной в те годы, теперь не удовлетворяет меня. В картине Чардынина недостаточно показана роль Шевченко как революционера, как смелого и активного борца»¹.

Но тогда же Бучма писал, что на вопрос, какую из исполненных им в кино ролей считает для себя наиболее значительной, он безоговорочно ответил бы: «Роль Тараса в картине «Непокоренные», которая вышла на экраны в годы Великой Отечественной войны, и роль Шевченко в картине «Тарас Шевченко», поставленной Одесской киностудией»².

Понятно, что художественный и идейный уровень фильма «Тарас Шевченко» определялся общим кинематографическим уровнем той поры, вкусами и творческими взглядами режиссера, сформировавшегося еще до революции. В отличие от мастеров нового поколения, приходивших в кино со своими собственными творческими задачами и темами, Чардынин пользовался проверенными средствами для воплощения выбранных сюжетов.

В фильме не было ясной авторской концепции, целостной художественной идеи, однако он был правдив, имел большое познавательное значение и доносил до зрителей ту любовь к великому поэту, которую вложили в него его создатели.

Успех «Тараса Шевченко» побудил Чардынина вновь обратиться к истории украинского народа. Он поставил фильм о легендарном герое народного эпоса Тарасе Трясило, о свободолюбивом и воинственном казачестве, о Запорожской Сечи. В противовес буржуазно-националистическим

¹ Амвросий Бучма, *Зглибини душі*, Київ, 1959, стр. 88.

² Там же, стр. 86.

концепциям украинской истории фильм «Тарас Трясило» (1926) отчетливо показывал классовое расслоение в Сечи, борьбу немущих казаков и селян, с одной стороны, и шляхты, помещиков и старшинской верхушки — с другой.

В основе сценария, написанного В. Радышем, лежали два произведения: дума Т. Шевченко «Тарасова ночь» и поэма В. Сосюры «Тарас Трясило». Кроме того, сценарист использовал отдельные сюжетные мотивы из произведений Гоголя, Загоскина и Сенкевича. Обращение к столь различным в идейном, художественном и стилистическом отношении произведениям, естественно, привело к художественной эклектике, помешало полноценно воплотить на экране историю жизни легендарного героя, восставшего против магната.

И в этой картине Чардынин с большим вниманием отнесся к воссозданию украинской старины, в чем ему опять помогал художник В. Кричевский. Эпизоды фильма снимались в Киеве, Житомире, Днепропетровске и Умани, где сохранился дворец Потоцких. На территории кинофабрики были воздвигнуты громадные декорации Сечи — целые улицы с курениями, хатами и церквями.

Чардынин привлек очень сильный актерский коллектив. Тараса Трясило играл А. Бучма, его сестру — замечательная украинская актриса Н. Ужвий, гайдука Ивана — И. Капралов, польского магната — М. Ляров, его дочь — М. Чардынина-Барская, атамана Кобзу — И. Замычковский.

Но, несмотря на талант актеров, тщательность постановки, заботу режиссера об исторической точности, фильм оказался холодным, статичным.

Большим успехом у зрителей, почти таким же, как «Красные дьяволята», пользовалась приключенческая двухсерийная картина П. Чардынина «Укразия» («7 + 2»), поставленная по сценарию Г. Ставаго и Н. Борисова в 1925 году. Содержание ее также было навеяно событиями гражданской войны, в сценарии были использованы документы по истории одесского большевистского подполья. Впрочем, исторический колорит в этом фильме ощущался гораздо меньше, чем в «Красных дьяволятах». Все внимание зрителей сосредоточивалось на похождениях загадочного белогвардейского ротмистра, который в конце концов оказывался неуловимым партизаном под шифром «7 + 2».

Из других картин, поставленных Чардыниным в эти годы, заслуживает упоминания комедия «Генерал с того света» (1925) по сценарию Н. Борисова и В. Владимирова. Авторы фильма нашли интересную ситуацию для показа тех изменений, которые принесла стране Советская власть.

Они заставили своего героя — царского генерала — проспать летаргическим сном десять лет и проснуться в советское время. Впоследствии сходный сюжетный мотив был блестяще использован К. Виноградской и Ф. Эрмлером в фильме «Обломок империи». Однако сценаристы и режиссер комедии «Генерал с того света» не сумели добиться подобного успеха, потому что перенесли свое внимание с главного на второстепенное: с новых общественных отношений, непонятных выходцу «с того света», на осмеяние его представлений о жизни, которые уже не имели никакого интереса.

Место, занимаемое П. Чардыниным в украинской кинематографии 20-х годов, определяется не только поставленными им фильмами. У него было чутье на таланты, он умел их отыскивать, помогал им развиваться и проявить себя. Вот почему такой выдающийся художник, как А. Бучма, называл его своим учителем.

«Два дня». «Ночной извозчик». Два этих фильма не случайно ставят рядом в большинстве исследований, посвященных советскому кино второй половины 20-х годов. Хотя они созданы разными художниками, их роднит очень многое. Они близки друг другу и по творческим устремлениям авторов, и по идейной задаче, и по теме, и по материалу.

Первый из этих фильмов был поставлен Г. Стабавым. Участник гражданской войны, Стабавой после демобилизации из Красной Армии в 1923 году написал ряд пьес (они были поставлены театрами Одессы, Киева и Харькова), а в 1924 году — свой первый сценарий для Одесской кинофабрики — «Руки прочь от Китая». Затем он участвовал в создании революционно-приключенческих фильмов «Укразия» (в качестве сценариста) и «П. К. П.» (в качестве сценариста и сопостановщика).

Первый фильм, самостоятельно поставленный Г. Стабавым, — «Свежий ветер» (по сценарию М. Заца и С. Резникова 1926), — не принес полного творческого успеха. События классовой борьбы в рыбацком поселке были трактованы в этом фильме в приключенческом ключе, но так, что это обеднило и картины современной действительности и характеры участников событий.

Для второй своей постановки Г. Стабавой выбрал сценарий одаренного и плодовитого украинского кинодраматурга С. Лазурина «Два дня» (1927). Сюжет этого фильма очень прост. Во время отступления белой армии буржуазия панически бежит из города. В богатом барском особняке остаются двое — старик швейцар, безгранично преданный своим хозяевам, и барчук-гимназист, остав-



«Два дня». И. Замычковский
в роли Антона

ший от своих родителей. Дом занимают красноармейцы, в числе которых сын швейцара — большевик Андрей. Швейцар, оберегая барчука, прячет его на чердаке. Вскоре белые снова захватывают город. Красная Армия уходит, оставив Андрея для подпольной работы. Барчук выдает Андрея контрразведке, Андрея казнят. И тогда прозревает старый слуга. Он запирает двери особняка и поджигает его вместе с находящимися в нем белогвардейцами.

Лазурин и Стабавой избежали мелодраматической трактовки сюжета. Они увидели в нем главное: возможность показать, как логика классовой борьбы приводит даже самых отсталых людей к пониманию своего места в происходящих событиях. Центральной темой фильма стала тема прозрения человека, который больше всего хотел остаться в стороне от схватки. Политическое прозрение, конфликт между личным и классовым определяли содержание многих произведений литературы, театра, кинематографа (рассказы Б. Лавренева, пьеса К. Тренева «Любовь Яровая», фильмы «Сорок первый», «Первый корнет Стрешнев» и др.).

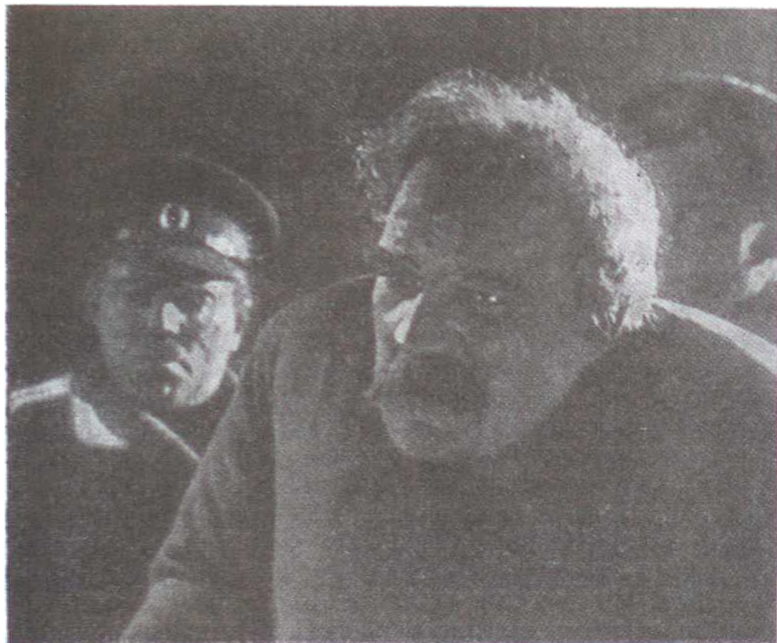
В фильме «Два дня» роль старого швейцара Антона играл замечательный украинский артист И. Замычковский. В шестидесятилетнем возрасте он был в полном расцвете творческих сил и таланта. И мы можем быть благодарны экрану за то, что сохранилось для нас одно из его лучших созданий.

Следуя логике развития характера, И. Замычковский тонкими и точными штрихами создает портрет своего героя. Проходя по комнате, старый швейцар наклоняется, чтобы поднять какую-то соринку, и в этом видна забота о хозяйском добре. В своей каморке он перечитывает старые письма, и в грустной улыбке его — ответ далеких радостей, затененных сегодняшним одиночеством. В заботе о барчуке — чужом и даже враждебном человеке — видны не холуйская преданность, а неистраченное чувство отцовства.

В простой и реалистически строгой игре И. Замычковского есть и подводное течение, «подтекст», расширяющий и обогащающий прямой смысл сцены. За внешней суровостью, с которой Антон встречает сына, чьи революционные убеждения он не разделяет, сквозит и любовь к единственному родному человеку и даже гордость за него, за его авторитет у красноармейцев, его энергию и решимость. И только в одной сцене, когда Антон умоляет барчука спасти его сына, Замычковский дает вылиться наружу чувствам — и отцовскому горю и горечи от предательства человека, которому он отдал так много душевного тепла. Замычковский, сам потерявший сына в гражданской войне, проводит эту сцену с высоким трагическим пафосом. Исполнение С. Минина, игравшего сына швейцара Антона, и В. Гаккебуша — барчука-гимназиста, привлекало естественностью. Режиссер Г. Стабавой и оператор Д. Демуцкий все свое внимание отдавали раскрытию драмы Антона, передаче атмосферы, в которой она развивалась. В отдельных случаях режиссер добивался этого с помощью монтажных метафор. Так, например, крупный план листа, запутавшегося в паутине и беспомощно качающегося на ветру, не навязчиво, но точно ассоциировался с судьбой Антона.

Картина «Два дня» — лучшая из кинематографических работ Г. Стабавого — долгие годы не сходила с экрана и поныне не утратила своего художественного значения. Год спустя после «Двух дней» Одесская кинофабрика ВУФКУ выпустила аналогичный и по драматическому конфликту и историческому материалу, но все же его не повторяющий фильм «Ночной извозчик» в постановке старейшего деятеля украинского советского кино Г. Тасина (сценарий М. Заца, 1928).

Герой этого фильма, суровый и угрюмый извозчик Гордей Ярошук знает только одно светлое чувство — любовь к дочери Кате, работнице типографии, большевичке-подпольщице. Он ненавидит большевиков за то, что из-за них Катя отдалась от него, подвергается смертельной опасности. И вот, чтобы спасти дочь, Ярошук выдает ее това-



«Ночной извозчик». А. Бучма
в роли Гордея Ярошука

рища-подпольщика. Но вместе с ним контрразведчики арестовывают Катю и на глазах у отца убивают ее. На следующий день офицеры контрразведки заставляют Гордея везти на расстрел Катинного товарища — подпольщика. Старик, у которого пробуждается чувство классовой ненависти, подав знак арестованному, чтобы тот выскочил, направляет пролетку под откос и гибнет вместе с белогвардейцем.

Сценарная основа фильма явно мелодраматична и к тому же не вполне самостоятельна. Мотив невольного предательства Ярошука не случайно заставляет вспомнить экранизацию горьковской «Матери», осуществленную В. Пудовкиным и Н. Зархи. Режиссерская работа в «Ночном извозчике», поставленном грамотно и культурно, в общем ничем особенным не примечательна. Картины жизни Одессы под властью белогвардейцев изображены так, как они изображались уже во множестве других фильмов.

Только А. Бучма исполнением роли Гордея Ярошука поднимает ординарный фильм до высокого трагедийного звучания, превращает мелодраму в трагедию. Всякий, кто видел фильм «Ночной извозчик», не может забыть созданный Бучмой образ. Огромный, неповоротливый, кряжистый, будто вырубленный из дерева, Ярошук раз

и навсегда составил себе нехитрое представление о жизни, отгородившись от всего, что происходит вокруг, — все замкнулось для него в семейных привязанностях. И вот этот узкий мирок, ради которого он тянет лямку, гибнет. Сперва восстает дочка, у которой появляются собственные интересы. Затем мир господ, которому он покорился, наносит ему самый тяжкий удар. Ему приходится искать свое место в борьбе, от которой так и не удалось отгородиться, понять свою трагическую ошибку, задуматься. Мы видим, как трудно, тяжелыми камнями ворочаются мысли в его голове. Просто удивительно, как Бучма тонкими нюансами, незаметными на первый взгляд точно найденными штрихами раскрывает внутренний мир человека. Меньше всего он стремится разжалобить зрителя. По отношению к своему герою Бучма суров и беспощаден. в исследовании его характера, его трагической вины, его переживаний он достигает таких вершин, которые были доступны лишь очень немногим актерам в годы немого кино.

Справедливо видя главное достижение немого кино в создании образа борющейся революционной массы, мы порой забываем о тех выдающихся успехах, которых оно достигло в раскрытии индивидуальных характеров. В их ряду самые почетные места принадлежат образам Гордея Ярощука, созданному А. Бучмой, и швейцара Антона, созданному И. Замычковским.

На зарубежном материале. В 20-е годы в украинской кинематографии видное место занимали фильмы (исторические и современные) о жизни за рубежом.

К сожалению, немногие из них обладали художественной ценностью. Мастерам кино зачастую недоставало конкретного знания материала — атмосферы событий, национально-бытового и социального уклада жизни чужой страны. Представление о зарубежной действительности складывалось у художников кино в значительной степени по зарубежным картинам, шедшим на советских экранах. Отсюда на многих фильмах, которые строились на иностранном материале, сказывалось и реакционное буржуазное влияние. Это доказывает, в частности, печально известный фильм «Спартак», поставленный в Одессе в 1926 году турецким кинорежиссером Э. Мухсин-беем.

В этом фильме восстание рабов, возглавленное Спартаком, превратилось в фон для любовного сюжета — надуманного адюльтера между Спартаком и женой римского диктатора Суллы. Да и фон этот был изображен весьма бледно. Нанятые на бирже труда молодые одесситы в равной мере неудачно изображали и римских патрициев и восставших

рабов. Массовые сцены были убоги, хотя в них участвовали сотни статистов. Несмотря на декоративные постройки, в натуральных кадрах узнавались популярные дачные окрестности Одессы.

В фильм было вложено много труда и средств. Для исполнения главных ролей пригласили хороших артистов. Консультировал постановку известный специалист по истории Рима профессор Б. Варнеке. Оператор М. Гольдт с большой изобретательностью пользовался техникой комбинированных съемок, широко применял дорисовки и домакетки. Но все это не могло спасти фильм.

Когда же авторы не ставили задачи «перещеголять» иностранные боевики постановочным размахом, пытались показать те стороны зарубежной действительности, о которых буржуазное искусство обычно умалчивает, тогда они достигали положительных результатов.

Интересной, хотя и противоречивой, была экранизация известного романа Э. Синклера «Джимми Хиггинс», осуществленная на той же Одесской кинофабрике в 1928 году режиссером Г. Тасиным по сценарию, написанному им совместно с И. Бабелем.

Режиссеру удалось правдиво воссоздать картины американской интервенции на русском Севере, в Архангельске, а также батальные эпизоды. Но Америка была показана им приблизительно, на основе тех впечат-



«Спартак». Кадр из фильма

лений, которые сложились от чтения газет, просмотра американских фильмов. То же можно сказать и об исполнении «американских» ролей большинством актеров. Преодолеть приблизительность не смогли ни известные артисты кино Н. Панов, Ю. Солищева, Б. Шлихтинг, ни даже такой выдающийся мастер сцены, как И. Замычковский. И лишь А. Бучма создал поразительный по глубине проникновения в психологию образ человека, оболваненного буржуазной пропагандой, наивно верящего в американскую демократию и с трудом постигающего ее истинную цену.

Бучма — Хиггинс — это бесконечно усталый, опустошенный человек, у которого капиталистическая эксплуатация отняла все: молодость, здоровье, уверенность в своих силах. Но мы видим и другого Хиггинса, когда, попав с оккупационным корпусом США в Архангельск, он узнает от русских коммунистов о подлинных целях вторжения американских войск — они должны «покончить с большевиками». Тут перед нами раскрывается человек, обладающий чувством собственного достоинства, решительностью, волей.

Бучма исходил из того понимания характера, к которому он пришел, работая над этим образом в театре, но в фильме он воплощал своего героя совсем иными средствами. В театре актер заострял внешний рисунок — мимику, жест. На экране он шел в глубь характера, прежде всего исследуя его развитие.

Сам Бучма писал в своих воспоминаниях о том, что работа над образом американского солдата в фильме Тасина принесла ему большое удовлетворение¹. Украинский журнал «Критика» отмечал, что «успех «Джимми Хиггинса» нужно отнести почти исключительно за счет талантливой игры ведущего актера Бучмы»².

Не смог достичь удачи В. Турин, будущий создатель знаменитого «Турксиба», осуществивший постановку картины «Борьба гигантов» (1926) по сценарию С. Лазурина, (хотя до своего возвращения в СССР в 1922 году он прожил десять лет в США, учился в Бостонском технологическом институте и работал в Голливуде в качестве сценариста и актера). Стремясь создать «грандиозную эпопею классовой борьбы», режиссер и сценарист перенесли действие в некую условную, вымышленную капиталистическую страну.

И хотя фильм изображал события, типичные для буржуазного мира — конкурентную борьбу крупных монополий,

¹ Амвросій Бучма, 3 глибини душі, стр. 88.

² «Критика», Харьков, 1929, № 5 (16), стр. 91.

массовую безработицу, предательство соглашательских партий, возмущение и восстание рабочих,— все это воспринималось только как бледные иллюстрации к общезвестному. И люди, показанные в фильме, были социальными масками в худшем понимании этого термина, популярного в 20-е годы.

Мир капитала представляли миллионеры Дюк и Рингдаль, дочь Рингдаля Эмилия, инженеры Куртниц и Ребек и мастер-доносчик Кибас. Мир пролетариата — малосознательный рабочий Ганс, сознательный рабочий Якоб, работница Майка и другие.

Фильм был поставлен тщательно и с большим постановочным размахом. Яркие массовые сцены — ажиотаж на бирже, уничтожение машин, баррикадные бои. Масштабность постановки, в которой участвовало до пяти тысяч человек, щедро показанная роскошь дворцов миллионеров и нищета рабочих кварталов (художник Р. Шарфенберг), виртуозная во многих эпизодах операторская работа Л. Форестье — все это привлекало внимание зрителей. Но в фильме не было главного — человеческих характеров, правды конкретного изображения определенной действительности.

Иным, чем В. Турин, путем пошел режиссер В. Баллюзек, создавая фильм «Гамбург» (1926) о гамбургском восстании 1923 года. Сценарий для фильма написали С. Шрейбер и Ю. Яновский по известной книге Л. Рейснер «Гамбург на баррикадах». Документальной основе фильма соответствовала и трактовка его режиссером. Он тщательно изу-



«Гамбург». Кадр из фильма

чил полученные из Германии материалы о восстании, документы и свидетельства очевидцев, привлек к съемкам в народных сценах слушателей немецкой секции Одесской партийной школы, членов интернационального клуба, лиц немецкой национальности, работавших на заводах и в сельском хозяйстве.

Создание декораций было поручено недавно прибывшему из Германии художнику-архитектору Г. Байзенгерпу, который со скрупулезной точностью воспроизвел улицы Гамбурга.

Главные роли исполняли опытные и одаренные актеры: И. Замычковский, М. Ляров, К. Западная, В. Лисовский, Н. Надемский. Роль вожака гамбургских пролетариев коммуниста Нильса Унгерна играл актер Г. Спранце. Операторы И. Рона и М. Гольдт снимали фильм в строго документальной манере.

Несомненно, что постановочный замысел фильма «Гамбург» был навеян грандиозным успехом «Броненосца «Потемкин». И не случайно германские власти, преследовавшие фильм «Броненосец «Потемкин», были озабочены опасностью появления «Гамбурга» на немецких экранах¹. Хотя фильм обладал несомненными достоинствами, в нем неорганично и противостоительно соединились черты документального и игрового кино.

Оценки фильма «Гамбург» прессой были чрезвычайно высокими. «Во всей продукции ВУФКУ, — отмечал журнал «Советское кино», — «Гамбург» безусловно стоит на первом месте как по глубине захвата революционной темы, так и по тем режиссерским и техническим достижениям, которые делают эту картину большим событием украинской кинематографии»².

А «Рабочая газета» писала: «... картина вся целиком прекрасна. Настолько хороша, что ее можно ставить в одну шеренгу с «Броненосцем». Эту картину мы спокойно можем показывать и нашим и заграничным рабочим»³.

Эти оценки картины явно преувеличены. Художественные достоинства ее были очень скромными, и сопоставлять ее с «Броненосцем» могли только те, кто не понял всего своеобразия фильма Эйзенштейна.

Монтажное осмысление материала, открытое С. Эйзенштейном, было чуждо и непонятно В. Баллюзеку, представителю старой кинематографической школы.

Безотносительно же к «Броненосцу «Потемкин» фильм

¹ См. публикацию Г. Херлингауза «Броненосец «Потемкин» перед судом германской буржуазной цензуры». — Сб. «Из истории кино. Материалы и документы», вып. III, стр. 104—125.

² «Советское кино», 1926, № 8, стр. 31.

³ «Рабочая газета», 1926, 31 августа.

«Гамбург» был явлением положительным. Он отличался достоверностью и имел познавательную ценность.

Если для В. Баллюзека, за три года до «Гамбурга» поставившего «Легенду о Девичьей башне», попытки документально точного воспроизведения событий являлись только данью моде, то для режиссера А. Лундина они были творчески органичны.

В 1926 году А. Лундин вместе с Г. Стабавым по сценарию Г. Стабавого и Я. Лифшица поставил большой двухсерийный исторический фильм-хронику «П.К.П.»¹, посвященный нападению буржуазной Польши на Советскую Украину в 1920 году. Свою задачу режиссеры увидели прежде всего в том, чтобы протокольно восстановить ход действительных событий. Массовые батальные сцены Лундин снимал в местах подлинных сражений, привлекая к съемкам участников этих сражений. Он уделял много забот достижению портретного сходства актеров со своими историческими прототипами. В роли одного из главарей петлюровского контрреволюционного движения, Ю. Тютюнника, он снимал... самого Тютюнника, сдавшегося Советской власти, помилованного ею и ставшего сотрудником ВУФКУ.

Будучи верным в деталях, фильм «П.К.П.» не передал историческую правду борьбы украинского народа против буржуазных националистов и иностранных интервентов. Через несколько лет после своего появления на экране он был перемонтирован, сокращен до восьми частей, что, впрочем, его не улучшило.

Два фильма на зарубежном материале поставил режиссер А. Кордюм. Первый из них — «Непобедимые» (по мотивам романа Л. Десберри «Бессмертный», 1927) — был посвящен классовой борьбе в США. Однако, поскольку о реальных обстоятельствах классовой борьбы в Америке режиссер, сценарист Л. Княжинский и актеры имели очень туманные представления, они все свое внимание сосредоточили на развитии запутанной и малоправдоподобной фабулы. Нет сомнения в том, что, создавая фильм, они руководствовались самыми благими намерениями, но осуществить эти намерения им не удалось.

Второй фильм — «Мирабо» (1930) — был поставлен по сценарию, написанному А. Кордюмом вместе с А. Агаларовым и К. Матиашем. Он был посвящен революционному выступлению матросов французского крейсера (названного авторами фильма «Мирабо»), отказавшихся поднять оружие против рабочих и крестьян Советской Украины.

¹ «П. К. П.» — надпись на вагонах польских железных дорог, означавшая «Польская колея панствова». Украинские селяне расшифровали ее так: «Пилсудский купил Петлюру».

Фильм в целом правдиво воскрешал события иностранной интервенции в Одессе и был благожелательно принят советскими и зарубежными зрителями.

События революционной борьбы в Румынии стали, к сожалению, только внешним поводом для создания приключенческого фильма «Судья Рейтанеску» режиссера Ф. Лопатинского (сценарий Н. Панкова, 1929). В основу фильма была положена история с «двойниками» — революционера Тома и жестокого судьи, приговорившего его к смертной казни (обе роли играл один и тот же актер — Б. Карлаш-Вербицкий). Набор стандартных приключенческих коллизий (жена революционера стреляет в своего мужа, приняв его за судью, приговорившего Тома к смертной казни; революционер бежит из тюрьмы в одежде судьи, а судье, оказавшемуся в камере осужденного, грозит смертный приговор, который он вынес своему двойнику, и т. д. и т. п.) начисто вытеснил из фильма то революционное содержание, которое авторы стремились в него вложить.

Сложной, надуманной интригой отличался и фильм «Тени Бельведера» режиссера А. Анощенко (сценарий А. Золина, 1927). В нем за мелодраматическими сюжетными перипетиями в значительной мере пропадали реальные события классовой борьбы в буржуазной Польше¹.

Большой удачи в работе над зарубежным материалом добился режиссер Г. Гричер-Чериковер². В фильме «Подозрительный багаж» (сценарий А. Золина, 1926) не без юмора было рассказано о том, как американская полиция приняла за адскую машину ящик с апельсинами, который везли с собой на пароходе в Америку два советских гражданина. Найдя правдивый комедийный конфликт, режиссер построил ряд смешных эпизодов и дал хороший материал артистам И. Замычковскому, игравшему роль префекта полиции, и Д. Капке — роль сыщика. Излишней оказалась в этом неплохом фильме «обязательная» любовная интрига — история увлечения советского специалиста американской кинозвездой.

¹ Фильм этого же режиссера «Трипольская трагедия» (1926, сценарий Г. Эпика) был попыткой фактографического восстановления истории борьбы киевских комсомольцев против банды атамана Зеленого. Правдивость изображенных в нем событий, патриотизм героев принесли фильму известный успех. Критика отмечала политическое звучание фильма. Вместе с тем ряд рецензентов осуждал крайний натурализм в трактовке событий.

² Г. Гричер-Чериковер дебютировал как один из сценаристов и сорежиссер комедии «Еврейское счастье» (1925), поставленной по мотивам рассказов Шолом-Алейхема А. Грановским и снятой Э. Тиссэ. Успех этой комедии определялся в значительной мере блестящим исполнением главной роли артистом С. Михоэлсом.

Как мы уже говорили, зарубежная тематика привлекала многих режиссеров, было поставлено немало фильмов, но художественная ценность большинства из них была более чем скромной.

Современная тема. Одним из первых украинских фильмов о современности был фильм «Дымовка», поставленный режиссером П. Сазоновым (сценарий Д. Бузько, П. Сазонова и В. Занозы, 1925).

Обратившись к одному из драматических эпизодов классовой борьбы в деревне — истории убийства кулаками селькора Г. Малиновского, широко известной по напумевшему судебному процессу, — авторы фильма увидели свою задачу в подлинном воссоздании происшедшего. Драматические события изображены были с возможной точностью и полнотой, а многие их участники показаны на экране под собственными фамилиями. Но фильм не имел достоверности документа и вместе с тем не обладал глубиной художественного, образного обобщения в раскрытии сущности классовой борьбы и характеров людей, в этой борьбе столкнувшихся.

Малые удаchi кино в отображении существенных явлений своего времени чаще всего объясняют отставанием кинодраматургии. Но даже тогда, когда кинематограф обращался к экранизации лучших произведений советской литературы, отражающих современную жизнь, он очень редко добивался настоящих художественных успехов.

Это показывает, в частности, экранизация романа Ф. Гладкова «Цемент», осуществленная в 1927 году на Одесской кинофабрике режиссером В. Вильнером.

Как известно, роман Гладкова был одним из первых произведений о героической борьбе рабочего класса за восстановление народного хозяйства, разрушенного гражданской войной, в нем впервые был создан образ рабочего-большевика, строителя новой жизни. Казалось бы, на основе романа можно было создать полноценное кинопроизведение. Но этого не случилось. Фильм «Цемент» оказался не более чем иллюстрацией к роману, добросовестной, но бледной и неинтересной. Личное в жизни Глеба Чумалова — его отношения с женой Дашей — и общественное — борьба за восстановление завода — представляли в фильме как два механически соединенных сюжета. Первый из этих сюжетов был разработан согласно привычным ремесленным стандартам, второй — обрисован бегло и поверхностно.

С трудностями освоения нового жизненного материала тесно связано возникновение так называемой теории агит-

профильмов. Выдвинутая рапповскими критиками, она призывала художников кино создавать агитационные произведения, основанные на узкопроизводственных конфликтах, где главным было не раскрытие характеров людей, а демонстрация классовых признаков. В некоторых фильмах, в том числе в первой работе режиссера М. Билинского «Трансбалт» (Киевская киностудия, 1930), влияние теории агитпрофильма проявилось достаточно отчетливо. Фильм рассказывал о том, как команда советского парохода выполняла социалистическое обязательство досрочно доставить груз во Владивосток. В основе сюжета лежал чисто производственный момент, в героических поступках моряков не раскрывалась в полной мере их человеческая сущность.

Поверхностность и схематизм отличали агитпрофильмы — «Соленые ребята», поставленный Г. Тасиным (Одесская киностудия, 1930), «Гегемон» режиссера Н. Шпиковского (Киевская киностудия, 1930), первый фильм Л. Лукова «Накипь» (Харьков, «Кинорабмол», 1930) и многие другие. И хотя их авторы обращались к самым острым и важным проблемам современности, фильмы не шли дальше бледных иллюстраций, общих представлений о передовых людях труда, о маскирующихся классовых врагах и т. п.

Порой появлялись гибриды агитпрофильма и мелодрамы, как «Секрет рапида» режиссера П. Долины — о конфликте между старым отсталым рабочим и заводским коллективом, «Свой парень» режиссера Л. Френкеля, «Шагать мешают» режиссера Г. Стабаваго — фильм, в котором тему классовой борьбы в науке заслонял двойной адюльтер.

На этом фоне гораздо более благоприятное впечатление оставляли картины, лишенные поверхностной злободневности агитпрофильма, но в большей или меньшей мере раскрывающие изменения в психологии людей.

Один из таких фильмов — «Девушка с палубы» (1928) — был поставлен по повести А. Новикова-Прибоя «Женщина в море» режиссерами А. Перегудой и Г. Кравченко. Рассказанная в нем отнюдь не обычная история девушки, вопреки всем предрассудкам завоевавшей право на «мужскую профессию» моряка, отражала черты нового. То, что случилось с героиней фильма, происходило с сотнями и тысячами женщин, начавшими осваивать такие специальности, которыми раньше владели только мужчины.

Фильм «Девушка с палубы», скромный по художественным достоинствам, нес в себе общественно значимое — борьбу за равноправие женщин и в быту и в труде.

Интересно задуман был фильм «Ветер с порогов» (1930) режиссера А. Кордюма — о судьбе старого лодмана, который десятилетия проводил суда через днепровские пороги.

Когда началось строительство Днепрогэса, профессия его стала ненужной, а домик, в котором он прожил всю жизнь, где родились его дети, оказался в районе затопления. Так возникает конфликт между стариком лодманом и его детьми, ушедшими на строительство. Образ старика с удивительной проникновенностью был создан корифеем украинской сцены Н. Садовским.

Погоня за внешними признаками актуальности, стремление во что бы то ни стало ответить на злобу дня— все то, к чему призывала рапповская теория агитпрофильма, — неизбежно приводили к творческим поражениям. Путь к освоению современной темы шел прежде всего через исследование тех новых качеств людей, которые рождались в борьбе за социализм.

Комедия и сатира. Попытки художников кино обратиться к жанру сатиры очень часто терпели неудачу. Так было с фильмом П. Сазонова «Приключения фабриканта» (второе название — «В когтях Советской власти», автор сценария С. Левитин, 1926). Богатый делец Вольфер предстает на экране вполне безобидным прожигателем жизни, завсегдаем ресторанов и только. Революция обрушивается на Вольфера как стихийное бедствие. Его преследуют



«Ветер с порогов». Н. Садовский в роли старого лодмана

«Приключения фабриканта».
К. Гарин в роли Вольфера



всяческие неприятности: обыски, реквизиции, национализация имущества, принудительные общественные работы. От большевиков Вольфер бежит в Крым, к белогвардейцам, затем попадает в эмиграцию, но и там его беды продолжают.

Сперва Вольфер тщетно обивает пороги разных благотворительных комитетов в надежде на подачку. Затем он берется за чистку обуви, меняет одно занятие за другим и, наконец, становится клоуном в одном из парижских балаганов.

Авторы фильма не раскрыли вины Вольфера перед трудовым народом, не сумели разоблачить его истинную сущность.

И результат получился прямо противоположный тому, к которому они стремились: буржуа вызвал сочувствие у зрителей. «Смешок фильма, — писала газета «Правда», — мелкий, дешевый, обывательский смешок над людьми и событиями эпохи военного коммунизма»¹.

Аналогичная неудача постигла способного режиссера Н. Шпиковского, рассказавшего в фильме «Шкурник» (второе название — «Знакомое лицо», сценарий В. Охрименко, Н. Шпиковского и Б. Розенцвейга, 1929) историю проходимца Аполлона Шмыгуева (артист И. Садовский). В годы гражданской войны Шмыгуев легко приспособил-

¹ «Правда», 1927, 28 сентября.

вается и к красным, и к белым, и к «зеленым», успешно занимаясь воровством и спекуляцией. Оканчивается гражданская война, и неистребимый Шмыгуев готов по-прежнему обманывать, воровать, приспосабливаться... Шмыгуеву все удастся необычайно легко. Вместо обличения приспособленца сатира оборачивается против тех, кого обманывает Шмыгуев. Люди в фильме оказываются оглушенными.

В основу фильма «Беня Крик» (1926) режиссера В. Вильнера был положен цикл талантливейших «Одесских рассказов» И. Бабеля. Более того, автор «Одесских рассказов» сам написал сценарий для фильма. И все-таки фильм решительно не удался. В рассказах Бабеля Беня Крик — порождение той самой капиталистической среды, которая так его боится. Это персонаж в чем-то сходный с чаплиновским господином Верду, только, в отличие от Верду, по-настоящему удачливый. Он грабит богатеев, зная, что они также нажили эти деньги грабежом. Образом своего Бени Крика Бабель разоблачал мир Тартаковских и Мугинштейнов.

В комедии остались только основные фабульные ходы бабелевских рассказов. Беня Крик превратился в радиоаную фигуру «короля налетчиков», а фильм оказался напоенным романтикой блатного мира. И даже специально дописанная история гибели Бени Крика в годы гражданской войны (в основу ее была положена судьба прототипа Бени Крика — одесского бандита Мишки Япончика) ничего уже не меняла. Фильм не спасли и хорошие находки — забавно придуманные эпизоды, остроумные надписи и талантливая игра актеров Ю. Шумского (Беня Крик), Н. Надемского (налетчик Колька), И. Замычковского (пристав).

Так же как и Бабеля, «не повезло» в кино Маяковскому.

Осенью 1926 года В. Маяковский написал для ВУФКУ пять сценариев (подробно о сценарном творчестве Маяковского рассказывается в главе «Формирование кинодраматургии в 20-е годы»). Из них только два — «Дети» («Трое»), «Декабрюхов и Октябрюхов» были поставлены — оба в 1928 году.

«Дети» режиссера А. Соловьева (год спустя он поставил пользовавшийся заслуженным успехом у зрителей «Бенефис клоуна Жоржа») и фильм «Октябрюхов и Декабрюхов» (так он был переименован) начинающих режиссеров А. Смирнова и О. Искандера не привлекли к себе внимания ни зрителей, ни деятелей кино. Фильмы были лишены режиссерского мастерства, которого требовала кинодраматургия Маяковского.

Наряду с малоудачными поисками были принципиальные достижения, важные для всего советского немого кинематографа. Они связаны с первыми режиссерскими работами в кино Н. Охлопкова.

Сатирический фильм Охлопкова «Митя» (1927) поставлен им на Одесской кинофабрике ВУФКУ по сценарию талантливого драматурга Н. Эрдмана, с которым он был связан совместной работой в театре Вс. Мейерхольда.

Эксцентрическая комедия «Митя» — это фильм о лукавом и простодушном пареньке, этаком советском Кандиде, который взрывает тишину обывательского бытия маленького провинциального городка.

Митя (его играл сам Н. Охлопков) влюблен, он собирается жениться. Но вот, отправляясь на собственную свадьбу, он подбирает на улице грудного ребенка. Появление у невесты с младенцем вызывает скандал. Изгнанный с позором, Митя решает с горя утопиться. Когда он стал погружаться в воду, на берегу появился Неизвестный и, угрожая Мите револьвером, заставил его выйти из воды и посоветовал ограничиться только симуляцией самоубийства.

...Происходят торжественные похороны Мити. Богомольные старушки собирают деньги на помин его души. Много покойника оплакивают те, кто довел его до самоубийства. И Митя не выдерживает ханжества, жертвой и свидетелем которого он стал. Восстав из гроба, он саркастически благодарит за устроенные ему пышные похороны и навсегда покидает такой уютный на вид и такой злой и бесчеловечный на самом деле обывательский городок.

Сюжет эксцентрической комедии не только предоставил Охлопкову-режиссеру возможности для сатирического осмеяния мещанского ханжества — он позволил ему, как актеру, создать обаятельный образ непосредственного и наивного паренька, отличающегося от окружающих его людей своей честностью, отзывчивостью, чистотой. В комедии с большой силой прозвучал пафос отрицания обывательской морали, пафос утверждения благородных человеческих чувств.

Следующий фильм Н. Охлопкова — «Проданный аппетит» (1928) — сатира на капиталистическое общество, в котором все можно купить. В основу сценария, написанного Н. Эрдманом и А. Мариенгофом, был положен памфлет Поля Лафарга.

Фантастическая коллизия отражала реальные отношения, царящие в капиталистическом обществе. Миллионер Раппе из-за обжорства страдает несварением желудка, а безработный шофер Эмиль страдает от мук голода.

Банкир покупает у Эмиля желудок и теперь ест и пьет без всякой меры. А Эмиль, получивший взамен желудок банкира, испытывает мучения обжоры.

Приступая к постановке, Охлопков заявлял, что осуществит «Проданный аппетит» в реалистическом плане. Предложив зрителям фантастическую исходную коллизию, режиссер и сценаристы предельно логично и последовательно разворачивали вытекающие из нее сюжетные перипетии.

Все многочисленные трюки, наполнявшие кинокомедию, тщательно мотивированы и доказывают основную мысль памфлета. В одном из эпизодов, например, автобус, которым управляет Эмиль, на предельной скорости мчится по улицам, делая нелепые зигзаги, — это шофер и пассажиры расплачиваются за опьянение Раппе.

Сложную роль Эмиля исполнял в фильме А. Бучма. Роль банкира Раппе — артист М. Цибульский.

Острый, гротесковый и правдивый фильм «Проданный аппетит» был хорошо принят и зрителями и критикой. Оценивая его, журнал «Жизнь искусства» писал: «...социальный сарказм ленты был и полновесным и остроцепчатляющим. Весь фильм полон динамики, весь искрится бурливой и горячей эксцентрикой, в некоторых местах прямо блестящей»¹.

«Ливень». Кино и скульптура. Поиски собственных средств киноискусства шли в основном в трех направлениях: освоения возможностей документации жизни на основе фотографической природы киноизображения, овладения монтажом как средством идейного истолкования и композиционного построения фильма, разработки изобразительных средств — композиции кинокадра, его световой и оптической характеристики.

Новаторское кино, противопоставляя себя литературе и театру, нередко искало опоры в изобразительных искусствах.

И не случайно многие ведущие его мастера начинали свой творческий путь как художники: Л. Кулешов, В. Пудовкин, С. Эйзенштейн, С. Юткевич — в русском кино, М. Чиаурели — в грузинском, в украинском кино — А. Довженко и И. Кавалеридзе.

Потомок грузин, переселившихся в XVIII веке на Украину, Иван Петрович Кавалеридзе родился в 1887 году в Полтавской губернии. Учился скульптуре сначала в Киевском художественном училище, а затем в Петербургской Академии художеств и в Париже. Вернувшись



И. П. Кавалеридзе

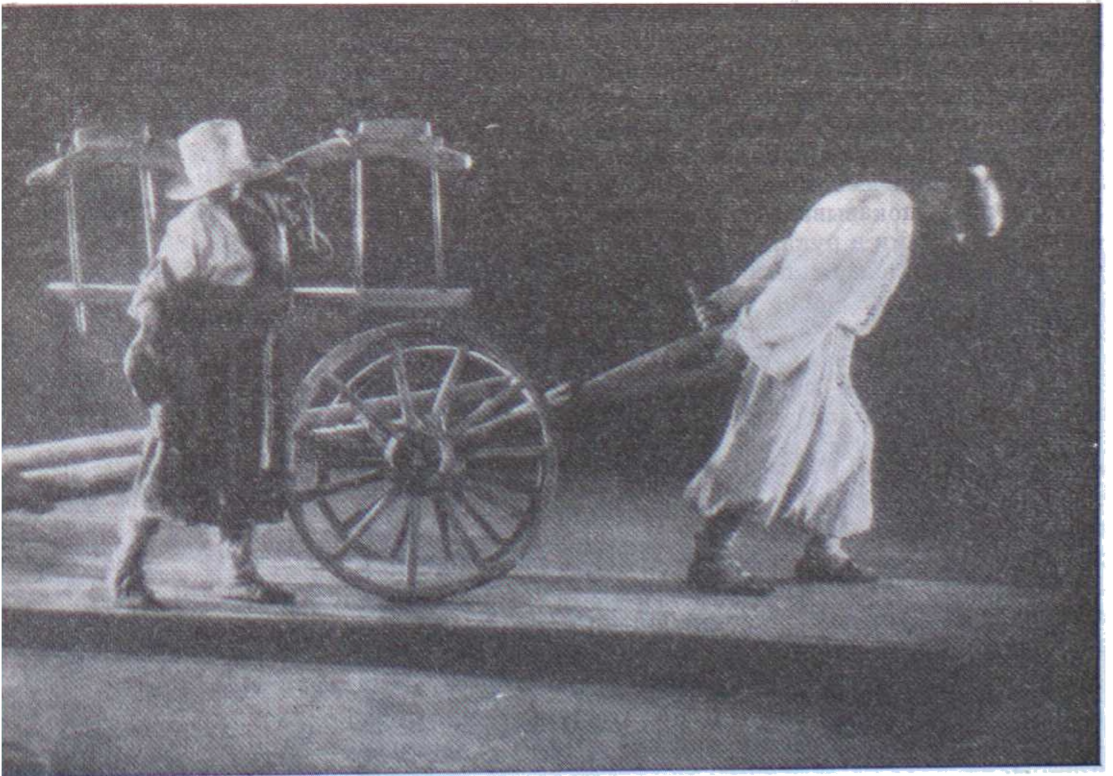
¹ «Жизнь искусства», Л., 1928, № 35, стр. 9.

на родину в 1911 году, он увлекся кинематографом и стал работать как художник на кинофабрике «Тиман и Рейнгарт».

После Октябрьской революции Кавалеридзе вновь оказался на Украине: он занимался преподавательской деятельностью, осуществил в Ромнах ряд театральных постановок, занимался монументальной скульптурой. Ему принадлежат скульптурный портрет В. И. Ленина, памятники Т. Шевченко, Г. Сковороде, Артему и другие работы. В некоторых его скульптурных произведениях сказывались модные в те годы влияния кубизма.

В 1928 году Кавалеридзе решил вернуться в кинематографию. Он написал сценарий «Шесть офортов к истории гайдамачины» и предложил его Одесской кинофабрике. Тогдашний ее директор Нечес, охотно поддерживавший творческие искания, взял сценарий к постановке и поручил съемку фильма... Кавалеридзе. «Не будет картины, будет режиссер», — сказал он. Так возник один из самых интересных и спорных фильмов немого украинского кино, получивший название «Ливень».

«Ливень». Кадр из фильма



Действие «Ливня» (1929) охватывало двухсотлетний период истории украинского народа — от освободительного движения селян, возглавленного Иваном Гонтой и Максимом Железняком, до событий гражданской войны. Фильм не имел связного сюжета — это были своеобразные живые картины, посвященные отдельным эпизодам революционной борьбы.

Кавалеридзе отказался от каких-либо натурных съемок. Вся работа над фильмом протекала в павильоне, но без декораций. Режиссер строил свои композиции на фоне черного бархата или сукна, что давало впечатление огромной глубины, а фигуры людей приобретали подчеркнутую объемность, скульптурность.

Такое решение фильма продолжало поиски Кавалеридзе, начатые в Ромнах при постановке спектаклей «Мнимый больной» и «Мещанин во дворянстве» Мольера. Режиссер применял в театре декорации из рядна, без красок, обработанные только мелом и углем, на фоне «гравюрных» декораций действовали «гравюрные» люди. Такого рода трактовка классических пьес придавала им символическое звучание.

В «Ливне» место действия характеризовалось скупой отобранными деталями, указывающими, что оно происходит в крестьянской хате, дворце, поле и т. п. Действие развивалось только на переднем плане и чаще всего параллельно плоскости кадра, что подчеркивало сходство мизансцены со скульптурными горельефами.

Так в символической сцене крестьянского восстания Кавалеридзе показывает группу колюев¹ в холщовых одеждах с косами в руках. Группа постепенно разрастается, крестьяне делают плавные, ритмические движения, как бы выламывая дверь, которая в кадре не показана. Дверь не поддается. Увеличивается толпа, и возрастает ее напор. И вот наконец препятствие устранено, вся масса устремляется вперед за границу кадра. К ней присоединяются конные селяне, подводы...

В другом символическом эпизоде селянин идет за плугом. Отваливается поднятый лемехом пласт земли. Эту землю, разрезаемую и отбрасываемую в сторону лемехом, изображают дощечки, падающие в определенном ритме. И в том же ритме крестьянин размахивает кнутом, погоняя волов. Лица исполнителей покрыты гримом, который делал их похожими на ожившие скульптуры (лица крестьян покрыты темным тоном, панов — белым).

¹ «Колюями» называли восставших под предводительством М. Железняка и И. Гонты украинских казаков и крестьян, вооруженных колюгами.

Состояние людей Кавалеридзе передавал изобразительными метафорами. Ощущение неустойчивости, беспокойства, неопределенности он создавал, показывая лицо девушки, отраженное в колеблющейся поверхности воды.

Символически показан в фильме переход от восемнадцатого века к двадцатому. Вращающиеся колеса селянских телег сменяются вращающимися конструкциями, постепенно переходящими в движущиеся автомобили, на которых бегут от революции помещики.

Решая фильм как серию оживших скульптурных изображений, Кавалеридзе естественно должен был отвергнуть короткий монтаж, которым увлекалось большинство новаторов. Он строил свой фильм на длинных планах, в плавном, медленном ритме, что, по его мнению, больше всего соответствовало и эпическому характеру киноповествования и особенностям изображаемой эпохи.

Оператор А. Калужный — один из наиболее культурных и одаренных мастеров украинского кино тех лет — сумел очень точно выразить замысел режиссера. Он снимал так, чтобы зритель видел происходящее как бы через «дымку времени». Освещением он подчеркивал скульптурность сцен, их монументальность.

В фильме участвовали превосходные актеры. Гонту играл И. Марьяненко, Железняк — М. Петляшенко, епископа — С. Паньковский. В роли селянина Ивана дебютировал талантливый самородок С. Шкурат. Однако трудно говорить об актерском исполнении, ибо актеров Кавалеридзе использовал как натурщиков в прямом смысле этого слова.



«Ливонь». Кадр из фильма

Выход фильма на экран вызвал, как и следовало ожидать, горячие споры среди критиков. Одни высоко оценивали фильм, другие отвергали его, хотя и признавали его талантливость. При этом все соглашались, что многие эпизоды с их трагическим содержанием глубоко врезаются в память.

Зритель не принял этот фильм, ибо в нем не было картин живой жизни, свойственной кино конкретности, живых человеческих образов. «Ливень» — своеобразный шедевр искусства, — писал журнал «Жизнь искусства», — но он совсем далек от... массового зрителя... У Кавалеридзе же на экране очень мало подлинных людей. Вместо них — их теневые силуэты или же скульптурные слепки»¹.

Журнал «Советский экран» осуждал «Ливень», называя его, однако, «программным экспериментальным фильмом»². В другой статье этого журнала о фильме говорилось, что «его условные человеческие фигуры и группы, и портреты порой превосходны, пока они не движутся... Но как только они начинают двигаться, кино разоблачает их реальный материал, вступающий в противоречие с условным рисунком»³.

Да, это был эксперимент в области кинематографической формы, но никак не формалистический, как это утверждали многие критики. Попытка сближения кино со скульптурой была естественна — художник стремился придать героическим образам величественность монументальной скульптуры. Кстати сказать, не он первый начал подобные поиски. Их можно обнаружить и в творчестве Довженко, притом не только в «Арсенале», но и в «Сумке дишкурьера» (кадры кочегара, которого играл сам Довженко). Однако Довженко добивался скульптурности своих кинопортретов только в отдельных планах, имеющих самостоятельное образное значение. Кавалеридзе же попытался сделать скульптурность основой всего фильма и потерпел при этом неудачу, хотя и почетную. Почетную потому, что фильм сыграл положительную роль в развитии изобразительной культуры советского киноискусства.

В следующем своем фильме, «Перекоп» (1930), Кавалеридзе отбросил многие крайности первой постановки. «Перекоп» тоже строился на отдельных, не связанных между собой сюжетно эпизодах — это эпизоды, рисующие разруху, вызванную контрреволюцией и иностранной интервенцией, восстановление промышленности, классовую

¹ «Жизнь искусства», 1929, № 39, стр. 9.

² «Советский экран», 1929, № 7, стр. 13.

³ «Советский экран», 1929, № 27, стр. 6.

борьбу в деревне, бои Красной Армии против белогвардейцев и взятие Перекопа.

Но эти картины исторической борьбы развиваются уже в конкретной жизненной среде, а не на фоне черных сукон или бархата, и действуют в них конкретные люди, а не ожившие скульптуры.

БЕЛОРУССКОЕ КИНО

17 декабря 1924 года Совет Народных Комиссаров БССР принял постановление о создании Государственного управления по делам кинематографии и фотографии — Белгоскино.

На это учреждение были возложены задачи создать в республике широкую сеть кинотеатров и организовать производство кинофильмов.

Как и другие национальные кинематографии, молодое белорусское кино начало свою производственную деятельность с кинохроники.

1 мая 1925 года кинооператор М. Леонтьев запечатлел на пленку праздничные торжества в столице Белоруссии Минске.

В этом же году на экраны кинотеатров вышли два документальных киноочерка — «Мелиорация БССР», «В здоровом теле — здоровый дух». Первый из них рассказывал о проводимом в белорусском Полесье осушении болот, второй был посвящен летнему отдыху детей в пионерских лагерях.

В 1926 году начал выходить специальный киножурнал, который сообщал о важнейших событиях в жизни города и деревни.

Стремление белорусских кинодокументалистов всегда быть на переднем крае определило их деятельность. Даже простое перечисление наиболее крупных работ, таких, как «Десять лет Октября» (1927), «Колхоз» (1928), «Из топи болот» (1930), «Завоеванная земля» (1930), «Май колхозный» (1930), говорит о том, что они были посвящены самым актуальным вопросам жизни белорусского народа, стремились пропагандировать достижения социалистического строительства.

В 1926 году белорусские кинематографисты приступили к созданию художественных фильмов. Это требовало преодоления огромных творческих и организационно-технических трудностей. Творческие трудности состояли в том, что белорусские литература и театр на первых порах не могли оказать необходимую поддержку новому искусству кино. Организационно-технические

трудности объяснялись недостаточным в ту пору индустриальным развитием республики. Для обеспечения электроэнергией съемки какого-нибудь хроникального сюжета в Минске маломощная городская электростанция должна была временно отключать от сети несколько промышленных предприятий. Поэтому принято было решение основать кинофабрику в Ленинграде, где для нее легче было получить и помещение, и необходимое техническое оборудование, и электроэнергию, нужную для съемки, а также привлечь профессиональные кинематографические кадры, которыми еще не располагала республика.

С первых же шагов молодая белорусская кинофабрика стала центром, вокруг которого сгруппировалась талантливая творческая молодежь. Здесь начинали свою деятельность многие известные мастера советского кино: режиссеры М. Донской, И. Пырьев, Г. Рошаль, Е. Дзиган, В. Корш-Саблин, операторы А. Кальцатый и С. Иванов, актеры Н. Черкасов, Н. Симонов, Л. Кмит, мастера белорусского театра Л. Мозолевская и П. Молчанов. Однако отрыв от родной почвы ослабил связи творческого коллектива кинофабрики с литературой и искусством республики.



Ю. Тарич

Фильмы Ю. В. Тарича. Особенно большую роль в строительстве белорусской кинематографии сыграл один из известных режиссеров того времени — Ю. Тарич. В 1926 году он поставил художественный фильм «Лесная быль», выход которого на экран явился большим и радостным событием в культурной жизни. Картина эта была создана на основе популярной повести белорусского писателя Михася Чароты «Свинопас», рассказывающей о гражданской войне в Белоруссии. Выбор этого произведения не был случайным.

Повесть Чароты была очень характерна для белорусской литературы того времени как произведение так называемой «малодняковской»¹ прозы, главной особенностью которой была романтизация изображаемой жизни, внимание к героике бурных 20-х годов. «Малодняковская» проза оказала значительное влияние на стилистику лучших белорусских фильмов немого периода.

Фильм «Лесная быль» был пронизан революционной романтикой. Его отличала острота и занимательность сюжета, драматическая напряженность действия. В «Лес-

¹ По названию литературной организации «Малодняк», объединявшей белорусскую творческую молодежь из рабочей и крестьянской среды.

ной были» рассказывалась полная увлекательных приключений история двух подростков — Гришки и его подруги Гельки, — которые помогают партизанам в борьбе против белопольских оккупантов.

Работая над сценарием, а затем и фильмом, Ю. Тарич отказался от детальной разработки характеров своих юных героев, но подчеркнул в них юношеский задор и жажду подвига. «Лесная быль», так же как «Красные дьяволята», была приключенческой картиной, и вся ее стилистика отвечала требованиям этого жанра. И в то же время она правдиво рассказывала о недавнем прошлом, утверждала героике подвигов, совершенных во имя революции.

Действие фильма развивается на широком социальном фоне. Большое внимание постановщик уделил изображению быта и борьбы белорусских крестьян и рабочих, которые, по существу, и являются главными действующими лицами фильма.

Тарич тщательно изучил материалы по истории Белоруссии в годы гражданской войны и в ходе съемок добивался предельной точности в изображении исторического и национального колорита времени. Все натурные съемки

«Лесная быль». Кадр из фильма



картины проводились в памятных местах, еще сохранивших следы недавних битв.

Большую помощь оказал режиссеру оператор Д. Шлюглейт, который в этой работе показал себя не только мастером яркого эмоционального пейзажа, но и изобретательным художником в съемке массовых сцен. Где бы ни происходило действие картины — на деревенской улице, на вечеринке в хате, в сельской кузнице, на сходке, — везде ощущается большая достоверность и в поведении героев и в передаче особенностей быта белорусского народа. Не случайно многие массовые сцены и эпизоды воспринимались зрителями как документальные, что еще больше усиливало эмоциональное воздействие фильма.

Следующий свой фильм, «До завтра» (1929), Ю. Тарич посвятил одной из основных тем белорусской литературы и искусства — теме несправедливого раздела Белоруссии на две части, одна из которых оставалась еще под гнетом панской Польши. В этой картине, поставленной также по собственному сценарию, Тарич рассказал о революционной борьбе учащейся молодежи западных областей Белоруссии.

Постановщик не спеша вводит зрителя в обстановку действия, знакомит с основными героями. Но по мере развития сюжета темп картины нарастает, режиссер все чаще использует крупные планы, резкие монтажные сопоставления, обыгрывает отдельные выразительные детали.

...За организацию сбора продуктов для арестованного товарища Лизу Малевич выгнали из гимназии. После долгих скитаний Лиза устроилась работать судомойкой в магазине. Здесь, защищая себя, она убила хозяина. Во время обыска у Лизы нашли нелегальную литературу, и власти решили превратить суд в политический процесс. Лизу обвинили в том, что она совершила убийство по указке Москвы. Вокруг процесса разгорелась борьба. Рассказывая о перипетиях этой борьбы, Тарич для большей выразительности и остроты применил параллельный монтаж.

...Идет суд, а на улицах города стихийно возникают митинги, общественность поднимает свой голос протеста против разыгрываемого фарса. Прокурор монотонно читает обвинительное заключение, выступают свидетели, защитник, а у здания суда усиленные наряды полиции еле сдерживают напор студенческой толпы.

В эпизодах, связанных с процессом, Тарич широко использовал метафорический язык немого кинематографа.

...Провокационный процесс послужил началом кампании клеветы против Страны Советов. Печатные машины выбра-

сывают кипы газет с кричащими заголовками. Карту Советского Союза заливают чернилами — грязный поток клеветы. Но в стране подняли свой голос демократические силы. В нелегальной типографии на ротаторе печатаются листовки, разоблачающие сущность сфабрикованного процесса. И вот чернильный поток на карте откатывается обратно...

Несколько «любовые» остропублицистические монтажные метафоры не нарушали общей целостности фильма, выдержанного в характерной для Ю. Тарича реалистической манере.

В фильме «До завтра», в отличие от «Лесной были», Ю. Тарич уделяет много внимания психологическому раскрытию характеров героев и потому привлекает к участию в нем опытных кинематографических актеров: Р. Свердлову (Лиза Малевич), Г. Самойлова (Язеп Шумейко), К. Чебышеву (начальница приюта Баверда), М. Прозоровского (ее сын Борис), М. Витовтова (хозяин магазина Куракин). Всем художественным строем фильма режиссер стремился выразить протест против насилия и национального гнета.

Главная мысль фильма выражена в финальных кадрах. Демонстранты силой вырывают подсудимую из рук стражи. И вот уже Лиза и Язеп с помощью друзей пересекают государственную границу. Они на свободе — в Советской стране.

— До завтра! — кричат Лиза и Язеп, оставшимся за линией границы друзьям.

— До завтра! — обращаются они с экрана в зрительный зал, и в их словах звучит вера в близость того времени, когда будут сметены пограничные кордоны и белорусский народ соединится в одну дружную семью.

Темы современности. Во второй половине 20-х годов молодое белорусское кино уделяло большое внимание темам, не связанным непосредственно с жизнью и трудом своего народа. Сам по себе выход за пределы национального материала был бы явлением положительным, если бы при этом не снижался интерес к той главной тематике, которую белорусское кино призвано было воплощать. Однако обращение к зарубежному материалу и жизни других советских республик часто было вызвано только тем, что режиссеры и сценаристы плохо знали действительность своей республики.

Впрочем, жизнь за рубежом была им еще меньше знакома. Даже у лучших режиссеров, чья художественная добросовестность не вызывает никакого сомнения, фильмы на зарубежном материале получались схематичными,

иллюстративными, основывались не на живых наблюдениях, а на представлениях, заимствованных из художественной литературы, иностранных фильмов, политических брошюр.

Так случилось с фильмом Ю. Тарича «Ненависть» (1930), который он поставил по собственному сценарию. Картина о борьбе пролетариата Польши против гонки вооружений отличалась политической злободневностью. Но в ней не было живой польской действительности, конкретные образы подменялись символами.

О жизни пролетариата в капиталистических странах были созданы и другие кинопроизведения. В картине «400 миллионов» (1929) режиссер В. Гардин сделал попытку воспроизвести события, связанные с вооруженным восстанием китайских рабочих в Кантоне. Классовой борьбе в странах буржуазной Европы был посвящен фильм молодого режиссера А. Файнциммера «Счастье» (1932). К сожалению, художественный уровень и этих произведений был весьма невысоким.

Белорусские кинематографисты поставили ряд фильмов, связанных с насущными проблемами современности, с борьбой против пережитков прошлого. Но даже те из них, которые были созданы на белорусском материале новую, советскую действительность изображали поверхностно.

Характерна в этом отношении картина «Песня весны» (1929), поставленная режиссером В. Гардиным по мотивам повести Якуба Коласа «На просторах жизни». Фильм не давал правильного представления о зарождении новых отношений в белорусской деревне, о роли комсомола в селе. Впоследствии В. Гардин с горечью писал в своих воспоминаниях: «Еще во время съемок я понял, что «Песня весны» не удастся... Очень сложные процессы, происходящие в советской деревне, получали в этой картине искаженное, упрощенное толкование. Я не знал деревни, не изучал материала до начала съемок, а столкнулся с живой действительностью, когда сценарий был уже утвержден и график съемочной работы надо было выполнять изо дня в день. Я видел белорусских крестьян, окружавших нас в период натурных съемок, жил рядом с ними и с каждым днем все больше убеждался в том, что в своей картине мы не показали всей правды их жизни»¹.

Среди фильмов, посвященных борьбе за новый быт, за новое, советское отношение к женщине, относительно луч-

¹ В. Р. Гардин, Воспоминания, М., Госкиноиздат, 1952, т. 2, стр. 58.

«Женщина». Р. Есипова в роли Машки



шими были картины режиссера Е. Дзигана и оператора Н. Наумова-Стража «Суд должен продолжаться» (1931) и «Женщина» (1932). Эти фильмы представляют интерес не только актуальностью поставленных проблем, но и своей стилистикой, которая позволяла угадать особенности творческого почерка будущих авторов фильма «Мы из Кронштадта».

Основой для картины «Суд должен продолжаться» послужила газетная заметка о надругательстве хулигана над работницей. Судебный процесс над преступником стал поводом для обличения в фильме пережитков прошлого в сознании людей, для утверждения новых взглядов на семью, любовь, отношение к женщине. В острой постановке вопросов морали, в публицистической направленности фильма «Суд должен продолжаться» можно заметить близость его к известной картине режиссера Ф. Эрмлера «Парижский сапожник». Так же как и Эрмлер, Дзиган стремился заставить зрителя задуматься, вызвать его на спор. Сходство между обоими кинопроизведениями особенно заметно в финале.

...Закончился суд. Вынесен приговор. Преступники понесли заслуженное наказание. Все расходятся. Но вот у судейского стола появляется героиня фильма. Она просит людей остаться, требует, чтобы суд продолжался. И на скамье подсудимых должны уже занять место не хулиганы, а обыватели и мещане — муж, шофер, адво-

кат, которые, выступая на суде, оскорбили ее человеческое достоинство. И судьи вновь занимают свои места. Суд продолжается...

В картине немало остропсихологических сцен, свидетельствованных и о творческом даровании молодого постановщика и о его профессиональном мастерстве. Оператор Н. Наумов-Страж нашел интересные изобразительные решения для воплощения режиссерского замысла, он превосходно снял интерьеры квартиры героини и суда. В натуральных съемках ленинградских белых ночей тонко передано состояние героини, особенно в том эпизоде, где она после размолвки с мужем одиноко блуждает по городу.

Следующая картина Дзигана, «Женщина», замыслом своим как бы предваряла фильм А. Зархи и И. Хейфица «Член правительства». Е. Дзиган сделал попытку проследить становление характера крестьянки, стремящейся занять положение наравне с мужчиной. Героине фильма Машке (артистка Р. Есипова), решившей стать трактористкой, приходится восставать против своего мужа, терпеть насмешки односельчан.

Наиболее удачен эпизод в мастерской МТС. Мастер, желая развлечь друзей и подшутить над бабой, которая «лезет не в свое дело», приказывает Машке подать вытащенную из горна, еще не остывшую деталь. Ничего не подозревая, Машка берет деталь, и лицо ее искажается от сильной боли. Шутка мастера сперва вызывает общий смех, но он сразу же затихает. Держа в руке горячую деталь, Машка идет к мастеру, который медленно пятится под ее гневным взглядом. А рабочие с чувством удивления и уважения смотрят на эту сильную и волевою женщину...

Подобных интересных эпизодов в картине, к сожалению, немного.

Глубокое исследование характеров чаще всего подменялось прямолинейной иллюстрацией. Недостаточно отчетливо была передана режиссером атмосфера действия, — быт деревни в переломный период коллективизации. В фильме много действующих лиц — Ульяна (Л. Мозолевская), Анька (А. Бендина), Степан (Е. Николаев), мастер МТС (В. Пяонтковский), агроном (П. Молчанов) и другие, но все они лишены очерченных характеров и индивидуальных судеб.

Картину «Женщина» нельзя отнести к числу удач, но все же она сыграла известную положительную роль в развитии белорусского кино как серьезная попытка изображения колхозной жизни начала 30-х годов.

Из других произведений на современную тему следует назвать картину «В большом городе» (1928), которая была дебютом молодого режиссера Марка Донского.

Фильм «В большом городе» рассказывал о судьбе начинающего поэта Герасима Огузкина, приехавшего в Москву полным честолюбивых замыслов и погубившего свой талант в погоне за дешевым успехом. Попытка развенчать своего героя не вполне удалась молодому режиссеру. Ему хватало задора, горячего желания бороться со всеми мерзостями, которые встречаются в жизни, но явно недовсходило еще профессионального мастерства, умения от беглых зарисовок с натуры, острых наблюдений подняться до глубоких обобщений. Сюжет оказался загроможденным побочными и второстепенными мотивами, натуралистическими деталями.

В эти годы было создано еще несколько фильмов на современном материале — «Алеся» (1930), «Настоящая жизнь» (1931), «Хромоножка» (1931). Лишенные серьезных художественных достоинств и далекие от запросов зрителя, они быстро сошли с экрана.

Революционная история на экране. Наибольших успехов в конце 20-х годов белорусское кино достигло в области историко-революционной темы.

Примечательно, что среди историко-революционных фильмов, созданных в это время, ведущее место занимали те, которые рассказывали о реальных событиях освободительной борьбы белорусского народа. Из них, пожалуй, наибольшим успехом у зрителей пользовался поставленный в 1928 году В. Гардиным по собственному сценарию фильм «Кастусь Калиновский».

В свое время вокруг этой картины шли немалые споры среди зрителей и кинематографистов.

Действительно, картина была противоречива. Создав романтический образ крестьянского вождя, автор фильма не сумел раскрыть причины крестьянского восстания, объяснить его спад и его слабость. Опасаясь того, что сам по себе материал революционной борьбы покажется зрителям недостаточно интересным, В. Гардин ввел в фильм любовную историю и внешне эффектные сцены в роскошных дворцах и замках богатых помещиков (в этом сказалось еще не изжитое влияние коммерческого кинематографа). Но Гардин первым в белорусском кино воскресил на экране славные страницы героического прошлого, легендарный образ народного героя. Именно это обеспечило фильму большой успех у зрителя и долгую жизнь на экранах.

В картине «Кастусь Калиновский» немало ярких сцен и эпизодов, насыщенных романтикой революционной борьбы, в нем любовно и проникновенно передана красота белорусской природы.

«Кастусь Калиновский».
Н. Симонов в заглавной роли



С большой силой выразительности, особенно если учитывать уровень съемочной техники того времени, были поставлены в картине батальные сцены. В. Гардин добился огромной напряженности эпизодов ночного штурма графского замка, используя параллельный монтаж. Основной и определяющей удачей фильма был образ главного героя в темпераментном исполнении артиста Н. Симонова. Калиновский в его трактовке — это не только реальная историческая личность, но прежде всего романтический герой, близкий образам народных былин и сказаний. Он смел, умен и находчив, до дерзости отважен. Попадая в самые невероятные обстоятельства, он всегда находит выход из положения, в схватках



«Кастушь Калиновский». Кадр из фильма

с самыми опасными врагами он неизменно побеждает. И при этом Калиновский очень близок простым людям, он неотделим от народа, и это придает ему необычайную силу.

Достойными партнерами Н. Симонова в картине были актеры Б. Ливанов (молодой граф Скирмунт), В. Плотиных (граф Скирмунт), С. Магарилл (пани Ядвига), М. Комиссаров (Ясь Руденок), К. Хохлов (русский граф Орлов) и другие.

Значение фильма «Кастусь Калиновский» для дальнейшего развития белорусской кинематографии, бесспорно, очень велико. Он, с одной стороны, положил начало историко-революционному жанру, а с другой — поднял общий постановочный уровень фильмов Белгоскино.

Почти одновременно с «Кастусем Калиновским» на экраны вышла картина «Его превосходительство» (1928), посвященная событиям революции 1905 года. Фильм рассказывал о том, как революционер-одиночка Г. Леккерт убил прославившегося своей жестокостью вильненского губернатора фон Валя. Картина «Его превосходительство» — вторая самостоятельная постановка молодого режиссера Г. Рошаля. По своему характеру она имела много общего с созданными ранее историко-революционными фильмами «Степан Халтурин», «Декабристы», «Машинист Ухтомский». Сходство это было не только в тематике. Во всех этих картинах отсутствовал широкий социальный фон и образ революционного народа.

Постановщик фильма «Его превосходительство» ограничился тем, что добросовестно проиллюстрировал один из ярких эпизодов революционного прошлого, он не сумел дать ему верную оценку и не осудил индивидуальный террор как средство революционной борьбы. Историю покушения на фон Валя он рассмотрел только в морально-психологическом плане. Все действие фильма строилось на подготовке покушения, подробно показывались сомнения, душевные терзания людей, которые должны были это покушение совершить.

В картине играли театральные и кинематографические актеры и среди них такой крупный мастер сцены, как Л. Леонидов. Однако слабая драматургия, расплывчатость идейно-художественного замысла и профессиональная неопытность молодого режиссера не вывели этот фильм в число удачных.

Малоудачной была и другая историко-революционная картина — «Отель «Савой» (1930) молодого режиссера А. Файнциммера. Картина эта была посвящена героической борьбе белорусских коммунистов против белогвардейцев, в 1919 году поднявших мятеж в Гомеле.

Исходные позиции авторов фильма «Отель «Савой» на первый взгляд были как будто бы прямо противоположны тем, которых придерживался режиссер картины «Его превосходительство». А. Файнциммер стремился с наибольшей широтой отразить революционную борьбу масс. В фильме ярко и интересно были поставлены батальные эпизоды. Но за всеми сражениями и атаками терялось главное — образы героев-ревкомовцев. Событийная сторона отодвинула их куда-то на задний план, не дав возможности зрителям познакомиться с характерами людей, проникнуть в их чувства и переживания. Этот недостаток содержался еще в сценарии, автор которого, молодой белорусский киносценарист А. Вольный, основное внимание уделил внешней стороне событий и их метафорическому монтажному истолкованию. Персонажи фильма лишены были индивидуального своеобразия. Неудачу молодого киносценариста, видимо, следует объяснить его стремлением следовать принципам монтажного эпопейного фильма, творчески ему далекими. В предшествующей работе — сценарии «Сосны шумят» — он добился успеха именно благодаря пристальному вниманию к внутренней жизни своих героев.

Приключенческая картина «Сосны шумят» (1929) молодого режиссера Л. Молчанова была поставлена по сценарию А. Вольного на основе его же повести «Два».

Сценарий и фильм посвящены событиям гражданской войны, борьбе храброго, неуловимого партизанского вожака Михася Осы, наводившего страх на оккупантов. В выборе темы произведения, стилистической его трактовке, разработке образов героев отчетливо сказывается (так же как и в фильме «Лесная быль») связь с «малодняковской» прозой. Эта связь проявляется и в выборе приключенческой сюжетной основы, и в остроте драматических ситуаций, и в романтизации героев.

Основное внимание в фильме уделено образу Михася Осы. В его обрисовке отчетливо выражены фольклорные традиции, берущие начало в белорусских песнях, сказках, легендах. Михась Оса — романтический народный герой, он помогает бедным и слабым, наказывает угнетателей народа. Он совершает дерзкие налеты на мелкие гарнизоны, переодевшись в форму офицера, проникает во вражеский штаб, ловко обманывает жандармов, в бою проявляет необыкновенную находчивость и храбрость и гибнет только в результате предательства. Михась Осу играл И. Капралов. Опыт, накопленный артистом в работе над сходными образами, отличные внешние данные помогли ему создать яркий, запоминающийся характер партизанского вожака.

Влияние фольклора на этот фильм ощущается не только в образных характеристиках героев, но и в общем его построении как народной легенды, где лес выступает надежным защитником героев. Через весь фильм проходит поэтический рефрен: «хвоі гамоняць» («сосны шумят»), подчеркивающий необычность, легендарность всего того, о чем рассказывается в кинопроизведении. И в финале, когда Оса погибает, на экране снова кадры волнующегося векового бора, которые перемежаются теми же титрами: «А хвоі гамоняць... гамоняць... гамоняць...» Фильм «Сосны шумят» далеко не безупречен в художественном отношении. Эмоциональные и убедительные эпизоды соседствуют в нем со слабыми и иллюстративными. Есть и некоторая ограниченность в изображении событий. Это, скорее, фильм об одном легендарном герое из народа, чем фильм о народе, выдвигающем из своей среды отважных бойцов.

Однако недочеты картины в какой-то степени перекрывались увлекательностью романтически трактованного сюжета.

Протест против несправедливого раздела белорусской земли прозвучал в фильме комедийного жанра «Джентльмен и петух» (1929), поставленном В. Баллюзек. Оригинально решенная в манере народного лубка, комедия рассказывала о панском имении, которое граница между



«Сосны шумят». Кадр из фильма

СССР и Польшей разделила пополам. Одна часть вместе с панской усадьбой отошла к Польше, другая — осталась в Советской Белоруссии.

Петухи, находящиеся по разные стороны границы, с самого утра перекликаются между собой и не дают пану спать. Пан со своими гайдуками пытается переловить петухов. Один из них сидит на верхушке колодезного журавля, и достать его невозможно, ибо через колодезь проходит граница и петух находится на советской стороне. Пан вымещает свою злобу на жителях села, которые пилят дрова, поставив козлы как раз по линии границы, разгоняет своих и чужих кур и свиней, которые едят из одной общей кормушки...

Подобные забавные эпизоды, решенные в эксцентрической манере, подчеркивали мысль о том, что белорусский народ со своими сложившимися традициями и обычаями, общностью языка и культуры не могут разделить никакие границы.

Но, к сожалению, общий художественный уровень картины оставлял желать лучшего. Режиссер В. Баллюзек задумал фильм в несколько условной, почти сказочной манере, что было в общем неплохо. Но увлечение изобразительной стороной привело к тому, что Баллюзек-художник и оператор А. Кальцатый в фильме совершенно подавили Баллюзека-режиссера.

И все же, несмотря на многочисленные просчеты, кинокомедия «Джентльмен и петух» в силу своей острой злободневности была хорошо принята белорусскими зрителями.

В 1930 году на экраны вышло одно из интересных и, пожалуй, наиболее значительных произведений белорусского кино немого периода — фильм «В огне рожденная» («Великан»), посвященный 10-летию Советской Белоруссии. Это была первая самостоятельная работа одного из ведущих ныне режиссеров белорусского кино — В. Корш-Саблина. Автор сценария А. Вольный и режиссер В. Корш-Саблин попытались отобразить в фильме основные этапы революционной борьбы белорусского народа.

«В огне рожденная» композиционно состоит как бы из трех частей. Начинается картина своеобразным прологом, трактованным в сказочном духе, изображающим картину далекого прошлого Белоруссии, когда уделом крестьянина были тяжкий подневольный труд, голод и нищета.

Основная часть картины посвящена событиям гражданской войны в Белоруссии, борьбе против интервентов и буржуазных националистов. О том, как белорусский

народ приступает к мирному созидательному труду, рассказывалось в эпилоге.

Большие социальные сдвиги, которые произошли в Белоруссии, В. Корш-Саблин подчеркивает контрастным сопоставлением отдельных эпизодов, резко меняющимся ритмом повествования. Медленный в сценах, где рассказывается о тяжелом прошлом Белоруссии, ритм становится стремительным, когда постановщики переходят к рассказу о Белоруссии советской.

... Рабочие работают у станков. Горнист трубит боевую тревогу. Станки останавливаются. Заводские цехи пустеют. Рабочие, взяв в руки оружие, вливаются в ряды Красной Армии.

Эти кадры снова повторяются, но уже в более ускоренном темпе — ряды Красной Армии растут. Горнист трубит тревогу, и этот повторяющийся несколько раз кадр воспринимается как символическое обобщение — партия призывает трудящихся отдать все силы делу разгрома интервентов. Заключительный аккорд этого темпераментно решенного эпизода — кадр, где изображение рабочего у станка наплывом переходит в изображение красного кавалериста, — заставляет вспомнить о плакате времен гражданской войны: «Пролетарий, на коня!»

Многие интересные художественные находки фильма не только по своей стилистике, но и по широте замысла напоминают «Звенигору». В чисто довженковском духе решена, например, сцена-реквием, посвященная памяти погибших за Советскую власть.

На этом еще не самостоятельном в творческом отношении фильме сказывалось влияние не только Довженко, но и Эйзенштейна, в частности его блестящих сатирических кинометафор.

Последний отпрыск некогда знатного рода, князь Сапега, бежит от наступающей Красной Армии. Его коляске преграждает путь молодой красноармеец. Взглянув на жалкую фигуру князя, красноармеец начинает безудержно смеяться. И чем веселее смеется молодой боец, тем быстрее уменьшается князь. Он буквально тает на глазах, уничтожаемый смехом потомка одного из его рабов, а ныне полноправного хозяина белорусской земли. И наконец от напыщенного вельможи остаются только башмаки как единственное свидетельство его былого величия.

Говоря о несамостоятельности фильма «В огне рожденная», об учебе В. Корша-Саблина у Довженко и Эйзенштейна, следует подчеркнуть, что влияние этих могучих художников сказывалось не только в использовании новых средств киновыразительности, но и в стремлении предельно широко передать социальный пафос революционных событий.

Именно эти качества фильма «В огне рожденная» прежде всего оценила и отметила с полным единодушием республиканская пресса. В январе 1930 года газета «Рабочий» писала: «Великан» — это первая большая настоящая победа Белгоскино». В картине исторически правильно, художественно ярко и убедительно отражено, как «в бою со всем фронтом международной и своей национальной буржуазии рождалась и крепла в Белоруссии, самостоятельной республике, части великого Союза ССР, власть победивших трудящихся, будущих энтузиастов строительства социализма»¹.

Картиной «В огне рожденная», которая знаменовала собой поворот к новым большим темам, связанным с жизнью республики, по существу, закончился немой период белорусского кино.

Выпуск значительного числа фильмов, появление отдельных талантливых произведений свидетельствовали о быстром развитии кинематографии республики и творческом росте национальных кадров.

В августе 1925 года тифлиссские газеты пестрели объявлениями о наборе слушателей в Грузинскую пролеткиноудию актера, которая открывалась при Госкинопроме Грузии. Через год 24 студийца стажировались на съемках фильма А. Бек-Назарова «Натэлла». Студией руководили опытные режиссеры А. Цуцунава и В. Барский, оператор С. Забозлаев. Госкинопром испытывал острую нужду в кадрах — режиссерах, операторах, актерах, реквизиторах, осветителях. Популярность кинематографа помогала руководству студии справиться с этой задачей: в Госкинопроме потянулась молодежь, горящая желанием попробовать свои силы в самом современном искусстве.

В 1926 году правительство молодой Грузинской республики приняло ряд решений, обеспечивших резкий подъем кинопроизводства. В тематическом плане 1926 года числилось уже 12 фильмов, что во много раз превышало всю продукцию Госкинопрома за предыдущие годы его существования. На захламленном берегу Куры, на месте старых порных мастерских, выросли великолепные павильоны кинофабрики, электростанция, съемочные площадки, фотолаборатория и монтажный цех, реквизиторские, столярные, бутафорские мастерские, была закуплена новейшая съемочная аппаратура. Масштабы строительства студии

ГРУЗИНСКОЕ КИНО

¹ «Рабочий», Минск, 1930, 8 января.

были поистине грандиозны для своего времени. Вскоре Госкинопром стал третьей в СССР кинофабрикой по величине и мощности. И вопросы качества кинопродукции приобрели еще большую остроту.

Молодые национальные кадры, пришедшие в кино из смежных искусств — театра, живописи, литературы, только начинали овладевать сложной технологией и языком кинематографа. В фильме И. Перестиани снимался скульптор и художник М. Чиаурели. В качестве актеров, ассистентов режиссеров, киномехаников начинают свой путь в кино М. Геловани, Г. Макаров, М. Калатозов. К киноискусству обращается замечательный грузинский театральный режиссер Коте Марджанишвили. Вместе с ним приходит и художник яркого дарования Николай Шенгелая. Но, несмотря на укрепление технической базы, позволявшей выпускать большое количество фильмов, несмотря на наличие в активе таких лент, как «Арсен Джорджиашивили», «Три жизни», «Красные дьяволята», наконец, несмотря на приток свежих сил, переход грузинского кино на качественно новую ступень в 1925—1926 годы еще не начался. В репертуаре Госкинопрома Грузии все еще немалое место занимают ленты, сделанные по старым стандартам.

Наблюдается значительный спад в творчестве И. Перестиани. В 1926 году он создает серию фильмов, продолжающих приключения «Красных дьяволят»: «Иллан-Дилли», «Преступление княжны Ширванской», «Савур-могила». Эти ленты отнюдь не поднимаются до уровня первого удачного фильма о гражданской войне, который с триумфом обошел советские экраны в 20-е годы и выдержал испытание временем.

Эти неудачи были предопределены, скорее всего, отдельными особенностями творчества Перестиани. Некоторая небрежность в обращении с историческими фактами, склонность к нагромождению головоломных трюков и эксцентрических номеров, иной раз уводящих в сторону от сюжетной линии, — все это имело место и в «Красных дьяволятах». Но недостатки этого фильма перекрылись свежестью материала, открытием для экрана новых героев, нового жизненного материала. В последующих же работах Перестиани тема гражданской войны перестает быть главной. Она становится лишь фоном для случайных, логически плохо увязанных приключений, заслоняется погоней за развлекательностью, достигаемой любыми средствами.

Как известно, фильм «Красные дьяволята» был поставлен без сценария, но имел в своей основе повесть. Фильмы, продолжающие мотивы «Красных дьяволят», Перестиани

также ставил без сценария, не имея к тому же никакой опоры в литературе. Очередные перипетии, в которые попадают герои этих картин, обсуждались группой непосредственно в день съемки. Такая ежедневная импровизация привела к дроблению сюжета, поверхностности и схематичности в разработке характеров.

Есть в этих фильмах кадры, напоминающие лучшие работы Перестиани предыдущих лет. Это остроумно придуманные эпизоды осмеяния и избивения батьки Махно и авантюриста-писаря в «Савур-могиле», поэтично снятые пейзажи Военно-Грузинской дороги и динамичные планы пожаров в «Преступлении княжны Ширванской». Однако в целом все эти фильмы Перестиани явились шагом назад и, несмотря на любовь зрителей к детективным и приключенческим произведениям, успехом не пользовались.

В эти годы еще продолжали сниматься коммерческие ленты, построенные по старым шаблонам «из жизни Востока». Дань этому трафарету отдал и режиссер А. Бек-Назаров. Он по праву считается основателем армянского советского кино. В картинах, поставленных в Армении, отчетливо проявился его талант вдумчивого, серьезного художника-реалиста. Но в своем последнем «грузинском» фильме «Натэлла» (1928) Бек-Назаров не избежал экзотической ориентальной псевдоромантики со всеми присущими ей чертами: гаремными сценами, похищениями и побегам, пренебрежением к исторической правде. Фильм оказался неудачным, несмотря на участие в нем таких выдающихся актеров, как Н. Вачнадзе, А. Хорава, М. Чиаурели, А. Жоржوليани, Д. Кипиани. По свидетельству Н. Шенгелая, «В. Маяковский, хорошо знакомый с историей Грузии, усмотрел в этом фильме неверные, фальсифицирующие историю моменты. Он предостерег нас от подобных шагов в дальнейшем»¹.

Экранизации. Небрежность и легковесность были свойственны и большинству экранизаций этих лет. Хотя советский кинематограф располагал к тому времени замечательным опытом «Матери» Пудовкина и Зархи, в Госкинопроме Грузии порой в экранизации искали пристанища режиссеры, не понимавшие или не принимавшие современности. Особенно много экранизаций осуществил в эти годы режиссер В. Барский. На основе повести Лермонтова «Герой нашего времени» он создал кинотрилогию: «Княжна Мери» (1926), «Бэла» (1927), «Максим Максимыч» (1927). Но в произведении великого русского писателя Барского

¹ Выступление Н. Шенгелая на годовщине со дня смерти Маяковского в 1931 г. Рукопись. Личный архив Шенгелая.

привлекли лишь любовная линия и заманчивая возможность показать экзотический быт горцев.

Было бы несправедливо отказать Барскому в умении остро строить сюжет, динамично монтировать кадры. Интересно сделан в фильме «Княжна Мери» эпизод дуэли. В «Бэле» с эффектными этнографическими подробностями сняты кадры свадьбы в черкесском селе. Фильмы Барского в свое время пользовались значительным кассовым успехом.

Однако мещанская сущность этих кинопроизведений, упакованная в старую привычную обертку коммерческого кинематографа, была особенно вредна в годы развернувшейся борьбы за освоение культурного наследия и вызвала справедливую резкую критику прессы.

«Госкинопром Грузии шагнул на сто лет назад,— писа Х. Херсонский в рецензии «О «Княжне Мери» и красивой жизни»,— ...Психология Печорина поблекла, и от нее осталась только любовная игра. Он выглядит на экране... как какой-нибудь позерствующий под «сверхчеловека» провинциальный гимназист из иронических рассказов Чехова. Его изречения порой напоминают пошлый «флирт богов», которым тешились перед революцией скучающие мещанские барышни и купецкие дочки... Нужно ли говорить, насколько вся эта воображаемая красивость далека от радостей и красоты жизни, раскрывать которые глубоко и чутко могут наши авторы и режиссеры»¹.

В 1926 году режиссер А. Цуцунава осуществил экранизацию известной комедии А. Цагарели «Ханума». Казалось бы, обращение к популярнейшему произведению национальной драматургии, богатому яркими характерами, основанному на хорошо знакомом жизненном материале, должно было толкнуть на поиски новых путей его воплощения на экране. Но картина мало чем отличалась от экранизаций Барского. Фильм режиссера Цуцунавы представлял собой поверхностную иллюстрацию фабулы литературного произведения.

Исключением среди фильмов-экранизаций являлась лишь лента Коте Марджанишвили «Мачеха Саманишвили» (1927). В основу фильма была положена одноименная повесть классика грузинской литературы Давида Кддашвили, рассказывавшая о национальном мелкопоместном дворянстве.

Эту тему продолжают разрабатывать грузинская литература, театр и кино и в последующие годы. Она прозвучит, в частности, в одном из лучших грузинских фильмов звукового периода — комедии «Потерянный рай» Д. Рондели.

¹ «Правда», 1927, 4 марта.

Чем же было вызвано такое активное обращение искусства к теме, которая, казалось бы, после победы Великой Октябрьской революции должна была утратить всякую актуальность?

Дело в том, что в Грузии почти не было крупных помещичьих хозяйств с перспективой капиталистического развития. Поэтому сразу после крестьянской реформы началось обнищание весьма многочисленного грузинского дворянства. Появился большой слой неимущих людей, которые вели полуголодное существование, но не умели, а главное — не желали работать. После установления Советской власти в Грузии разоблачение паразитической психологии этого класса стало важной идеологической задачей. Нужно было во что бы то ни стало перевоспитать этих людей и привлечь их к трудовой деятельности.

Произведение Д. Кдлашвили хлестко и остроумно высмеивало спесивость и чванство разоряющегося грузинского дворянства, его отчаянные и тщетные усилия сохранить «честь сословия», внешнюю видимость благополучия. Прекрасное знание быта, подлинно реалистический стиль, сочный язык, искрящийся юмор и сатирическая, обличительная тенденция этого произведения обеспечили ему долгую жизнь в литературе и на театральной сцене.

Для Коте Марджанишвили фильм был второй работой в кино. Первую свою ленту он сделал совместно с Ш. Дадияни в 1924 году. Большой мастер грузинского театрального искусства пришел в кинематограф с современной темой. В основу его фильма «Накануне грозы» был положен эпизод героической борьбы тифлисского большевистского подполья. Это была первая серьезная попытка раскрыть революционную тему на национальном, материале.

В картине «Мачеха Саманишвили», снятой по сценарию Н. Шенгелая, ясно прослеживаются обогащающие влияния литературного первоисточника и опыта передового грузинского театра, руководимого К. Марджанишвили. Эта стремительно развивающаяся комедия — острая сатира на паразитические классы Грузии конца XIX века. ...Разорившемуся помещику, престарелому Бекине Саманишвили, взбрело в голову жениться. Его сын Платон и невестка, обремененные большой семьей, в ужасе. Что если появится еще один наследник? Неужели придется делить и без того нищее поместье?

Наконец Платона осеняет идея: он сам поедет на поиски будущей мачехи. Он найдет такую женщину, которая оставалась бездетной по крайней мере после двух браков. И вот невеста найдена. Это вдова Элисабед, которая

и стара и дурна собой, но зато бездетна и дворянского звания...

Кончается фильм трагикомической коллизией: после недолгого спокойствия, водарившегося в доме Саманишвили, над головой бедного Платона разражается гроза. Мачеха беременна. Бекине снова становится отцом...

Развивая острый комедийный сюжет, режиссер одновременно стремится глубоко и точно, в русле избранного жанра разработать характеры персонажей. Именно в этом особенно ярко чувствуется влияние грузинского театра. Марджанишвили тщательно отбирает исполнителей, учитывая их профессиональные данные. К работе над фильмом привлекаются одаренные актеры реалистического направления: Ш. Гамбашидзе (Бекине), А. Васадзе (Платон), А. Жоржолиани (Кирилле), Н. Джавахишвили (Элисабед). Всем этим актерам в дальнейшем суждено было внести немалый вклад в развитие грузинского театра и кино.

К. Марджанишвили вместе со сценаристом Н. Шенгелая попытался усилить обличительную тенденцию произведе-



«Мачеха Саманишвили».
А. Васадзе в роли Платона,
А. Жоржолиани в роли Кирилле

ния, заострить социальный конфликт, подчеркивая паразитизм отмирающего класса. Гротеск Марджанишвили строится по принципу народного лубка. Возникает галерея типичных представителей мелкопоместного дворянства: тупого и самодовольного Бекине, героя духанов и попоек Кирилле, спесивого и жадного Платона.

Такой подробной и глубокой разработки характеров грузинское кино до Марджанишвили не знало. Это пробуждение интереса к исследованию национального характера на экране стало основой первых принципиальных успехов и подготовило почву к появлению шедевра грузинского кино — «Элисо» Шенгелая.

В том же 1927 году Коте Марджанишвили поставил еще три фильма — «Гоги Ратиани», «Амок», «Овод». Ленты эти, снятые параллельно с интенсивной реформаторской работой в театре, отмечены поисками композиции кадра, монтажа. Эксперименты часто приводили к находкам чисто самоцельным и к тому же уже открытым в русском кинематографе. Поэтому идейно-художественная ценность этих произведений оказалась несравненно ниже «Мачехи Саманишвили» — фильма, с которого и началось утверждение реалистической актерской школы в грузинском кино.



«Мачеха Саманишвили».
Ш. Гамбашидзе в роли Бекине

В кино приходит молодежь. К концу 20-х годов наметилась консолидация творческих сил Советской Грузии. К этому времени старшее поколение деятелей национальной культуры было уже захвачено водоворотом новой жизни. Многие из них поняли, что патриотические интересы грузинского народа теснейшим образом связаны с социалистическими преобразованиями республики.

Эти взгляды были особенно близки пришедшей в кино в те годы молодежи, чье мировоззрение сложилось и окрепло в годы Октябрьской революции, чьи творческие биографии с самого начала переплелись с революционным движением рабочего класса. Во второй половине 20-х годов своеобразный авангард Госкинпрома Грузии составила группа молодых кинематографистов, многие из которых влились в кино из литературы.

Имена Николая Шенгелая, Давида Рондели, Георгия Мдивани впервые появляются на страницах ежемесячника Союза кутаисских пролетарских писателей — журнала «Динамит» — в 1924 году. Затем эта же группа активно сотрудничает в журнале грузинских футуристов «H₂SO₄», грузинских лефовцев «Мемарцхенеоба» («Левизна») и других. Во всех этих изданиях будущие кинематографисты активно пропагандируют идеи революции. Поначалу их произведения не были лишены обычной для футуристов претенциозности и бравады. Но со временем выступления

молодых художников приобретают более серьезный и глубокий характер. С приходом политической и творческой зрелости в них просыпается и растет интерес к кинематографу, к путям развития национального киноискусства. К 1928 году в кинематограф окончательно приходит и группа сильнейших молодых театральных актеров — Верико Анджапаридзе, Акакий Хорава, Акакий Васадзе, Цецилия Цуцунава, Александр Жоржолиани. В Госкинопроме начинают сотрудничать выдающиеся грузинские художники — Ираклий Гамрекели, Давид Какабадзе, Ладо Гудиашвили.

Молодежь приносит в кинематограф большой багаж национальной театральной, живописной, литературной культуры, прекрасное знание народного материала и совершенно новый круг тем.

Огромное влияние на молодых кинематографистов оказывала русская революционная литература — постоянные дружеские личные и творческие контакты, которые они поддерживали с Маяковским, Тихоновым, Фадеевым, Антокольским. Знаменательно, что пусть далеко не лучшие, но первые переводы Маяковского на грузинский язык были выполнены молодыми поэтами-кинематографистами Н. Шенгелая, Д. Рондели, Л. Эсакия.

К концу 20-х годов молодые режиссеры, пройдя школу профессионального мастерства у старшего поколения кинематографистов, начинают активно работать в кино.

К этому времени в грузинском кинематографе ведущее место заняла тема культурной революции. Это не случайно. В первые годы Советской власти Грузия в социальном и экономическом отношении характеризовалась разнообразием хозяйственных укладов и пестротой культурного уровня населения. Близ городов с развитой промышленностью и высоким культурным уровнем (Тбилиси, Кутаиси, Батуми) имелись обширные районы, в которых сосуществовали различные хозяйственные формы — от общинно-родовых (Верхняя Сванетия, Хевсуретия) до коллективизированной деревни. И это создавало дополнительные трудности в деле хозяйственной и культурной реконструкции республики. Одной из актуальнейших задач революции в Грузии было разрушение вековых предрассудков в отсталых районах.

С решением этой задачи связан дебют в грузинском кинематографе четырех молодых режиссеров: Михаила Геловани, Давида Рондели, Сяко Долидзе, Лео Эсакия.

В начале 1929 года на экраны республики выходит первый фильм режиссера М. Геловани и сценариста Г. Мдивани «Молодость побеждает». Название этого фильма прозвучало в те годы символически.

Действие фильма происходит в Аджарии, где еще долгие годы после установления Советской власти давали о себе знать обычаи и верования общинно-родового строя.

Фильм «Молодость побеждает» интересен оригинальным драматургическим и режиссерским приемом, с помощью которого авторы осуждают жестокость древнего закона кровной мести.

Завязка действия такова: мальчишка камешком запустил в цыпленка. Хозяин цыпленка оттаскал озорника за уши. Мальчишка с ревом помчался жаловаться на обидчика. И, прежде чем ребенок добежал до дому, открылась перестрелка между двумя семьями, в которой был убит человек. Так начинается история кровной мести из-за ушибленного цыпленка. Причем уже в первой части фильма сцены «баталии» монтируются с кадрами степенно прихрамывающей курицы — виновницы скандала. Таким образом, коллизия снижается, разоблачается комедийным приемом монтажа. Подобному же ироническому обстрелу подвержены и другие подробности быта двух семей, жизнь которых скована постоянным страхом.

Но если авторы сумели высмеять старый «рыцарский» закон, то показать ростки новой жизни им оказалось значительно труднее. Совершенно неубедительно решен эпизод примирения «кровников» в комсомольской ячейке. Неудачен и центральный женский образ Айше, штампованный и мелодраматический. Профессиональная незрелость молодого режиссера сказалась в обилии персонажей и в злоупотреблении длинными монтажными фразами.

Однако, несмотря на свои недостатки, фильм привлекает смелым комедийным решением темы, которая до того времени в грузинском искусстве и литературе представляла лишь в жанре трагедии и мелодрамы.

Обращение к национальному материалу, интерес к психологической и бытовой окраске действия сближали дебюты М. Геловани и Д. Рондели.

В центре первого фильма Д. Рондели «Угубзиара» (по сценарию Г. Мдивани, 1930), рассказывающего о борьбе с деревенским знахарством, оказывается интересно снятый эпизод конного состязания. Динамический монтаж крупных и общих планов скачек, лиц болельщиков, охваченных азартом соревнования, drobных движений ног лошадей, реакции толпы — придает сцене скачек большое эмоциональное звучание.

На фоне интересных, сатирически окрашенных эпизодов столкновения старых обычаев с законами новой жизни ведется неторопливая психологическая разработка характера основного героя фильма — знахаря Джото, человека сильного, умного, но корнями своими связанного с гни-

лым бескультурьем старой деревни. Четко прослеживается в фильме и борьба Джото за привычный, старый жизненный уклад, и его колебания в своей правоте; тщательно психологически подготавливается финальный эпизод фильма — Джото сам отправляет в больницу раненого сына. Еще острее и активнее была поставлена проблема борьбы с пережитками общинно-родового строя в фильме режиссера С. Долидзе «В стране обвалов» (1931) — о народе горной Пшавии, который многие века был отрезан от жизни высоким каменным забором. Борьба за новый быт, пусть средствами искусства, требовала настоящего мужества. Достаточно сказать, что в первых кадрах фильма под портретом исполнителя одной из ролей идет титр: «Убит за участие в киноэкспедиции».

С. Долидзе начал свой творческий путь как режиссер-этнограф. Интерес к быту горских племен ярко выражен в его первых лентах (последующая работа — «Последние крестоносцы» — рассказывает о приобщении хевсуров к социалистической культуре). Подробнейшим образом исследуя жизнь народа, его обычаи и нравы, художник не ограничивает свою задачу простым бытописанием. Сквозь подробности быта показывает он ломку сознания народа, силой природных и социальных условий поставленного в исключительное положение.

Есть в фильме такой эпизод. Роженицу, жену пастуха, свекровь отправляет в сарай, чтобы она не осквернила семейного очага (был такой обычай в горной Пшавии). Ночью крепчает мороз. Взволнованная свекровь направляется в хлев. Зритель в полной уверенности, что ее беспокоит участь невестки. Но когда старуха выходит из сарая, выясняется, что она ведет в саклю... корову. Так раскрывается жестокость закона, ставящего жизнь животного выше человеческой жизни.

Эпизоды, рассказывающие о жизни пшавов, интересны достоверностью, документальным фоном, изобразительной яркостью, с особой силой проявившейся в сцене обряда святой пасхи. На белом, нетронutom снегу резко выделяются черные одежды молящихся, застывших в немом благоговении. И на фоне этого оцепенения показано смятение баранты, обреченной на заклание, отчаянный звон серебряных колокольчиков, привешенных к шеям жертв. К сожалению, кадры, показывающие новую жизнь пшавов, переселенных в долину, оказались более слабыми, несущими лишь поверхностную информацию.

Тот же недостаток проявился и в интересном фильме режиссера Л. Эсакия «Верхом на хольте» (1928) — о процессах, происходивших в грузинской деревне. Сюжет картины во многом наивен и прямолинеен. Но у зрителей

она пользовалась большим успехом. Л. Эсакия попытался вскрыть смысл технического прогресса, необходимость освоения сельскохозяйственной техники, без которой немыслимо развитие коллективизированной деревни. Задача, которую поставил перед собой молодой дебютант, пришедший в кинематограф с комсомольской работы, была тем более серьезной, что фильм Эсакии явился первой в Грузии попыткой художественного решения темы коллективизации.

В фильме участвовал только один актер. Остальные роли исполняли крестьяне села Мухрани. Действие фильма происходило на документальном фоне, без павильонов и декораций.

В этом сказалось влияние на молодого кинорежиссера фильмов и манифестов Дзиги Вертова.

Фильм стал предметом широкого обсуждения в городских и сельских комсомольских ячейках и явился толчком к освоению колхозной тематики не только в киноискусстве, но и в национальной литературе. Через год после выпуска фильма, в 1930 году, выходит в свет первый сборник очерков молодого писателя Константина Лордкипанидзе, посвященный колхозной деревне. И интересно, что сборник был иллюстрирован кадрами из фильма «Верхом на хольте».

Успех фильмов «Молодость побеждает», «Угубзиара», «В стране обвалов», «Верхом на хольте» — в реалистической трактовке современной грузинской действительности, в стремлении выявить психологические мотивы перелома в сознании людей. Эти фильмы подготовили более широкие экранные обобщения, более глубокий показ борьбы с пережитками феодальных и капиталистических отношений в творчестве режиссера Михаила Чиаурели.

Киносатира М. К. Чиаурели. Талантливый, но во многом спорный художник, Михаил Чиаурели прошел начальную школу киноискусства, выступая в главных ролях в фильмах «Арсен Джорджиашвили» и «Сурамская крепость».

Однако, снявшись в ряде картин режиссеров Перестиани, Цуцунавы и Барского, актер решил порвать с кинематографом. Работа в кино перестает удовлетворять его. Причина этого охлаждения — низкий уровень киноискусства тех лет.

«Рецепт «национального» фильма тогда был простой, — вспоминает М. Чиаурели, — на скоропалительно выдуманый сюжет нализывалась национальная экзотика. Напяливались характерные театральные костюмы. Остальное



М. Чиаурели

завершали грубо приклеенные бороды, танцующие со змеями одалиски из оперетки и курильщики кальяна»¹.

И Чиаурели вернулся к скульптуре, живописи, театру, к сотрудничеству в «Окнах РОСТА». Он с одинаковым интересом изучал законы живописной и архитектурно-пространственной композиции, и эстетические задачи экспрессионистов, и новые пути русского революционного кинематографа Эйзенштейна и Пудовкина, и опыт французского «Авангарда».

В политических карикатурах, беспощадно высмеивающих буржуазный образ жизни, вырабатывалась острота зрения будущего кинематографиста. Все это постепенно составило тот багаж, с которым молодой Чиаурели пришел в кино уже в качестве режиссера.

Первая самостоятельная постановка М. Чиаурели весьма органична для его дальнейшего творческого пути. В фильме «В последний час» по сценарию Б. Леонидова молодой режиссер впервые обратился к тем острым политическим темам, которые впоследствии стали особенно близки художнику. После «Красных дьяволят» И. Перестiani это была первая попытка Госкинопрома Грузии вернуться к реалистическому показу гражданской войны. В основу фильма положен один из ее эпизодов. Эшелон красногвардейцев спешит на помощь к восставшим рабочим. Он задержан в пути срочным ремонтом дороги. Разгорается острый конфликт между красногвардейцами и подкупленным меньшевиками мастером. Его грязное предательство раскрывается. Ремонт дороги благополучно заканчивается, и бронепоезд попадает в город...

В этом профессионально слабом, плохо смонтированном фильме уже сказывается характерная особенность режиссера, которая так отчетливо выявится впоследствии в «Хабарде» и «Последнем маскараде», — стремление глубоко проникнуть в политическую сущность изображаемых событий и сделать из этих событий определенные политические же выводы.

В том же 1928 году появился фильм, поставленный Чиаурели совместно с режиссером Е. Дзиганом (по сценарию А. Аравского), — «Первый корнет Стрешнев». Тема сценария — приход человека к революции — волновала в те годы многих художников. Однако трактована была эта тема в фильме поверхностно, в мелодраматическом тоне, трудно обнаружить в картине черты энергичного режиссерского почерка зрелого М. Чиаурели.

Интересно, что в этом фильме впервые в грузинском кино при разработке режиссерского сценария был применен

¹ Газ. «Кино», М., 1935, 11 января.

метод рисованного кадра. Более 600 композиционных построений-раскадровок были зарисованы Чиаурели.

В 1929 году по сценарию Ш. Алхазидзе и А. Аравского Чиаурели ставит фильм «Саба».

Фильм посвящен борьбе с пережитками мещанского быта, в частности с алкоголизмом. Он появился одновременно с рядом русских кинокартин, направленных против пережитков прошлого в быту, — «Парижский сапожник», «Катя — бумажный ранет» Ф. Эрмлера, «Посторонняя женщина» И. Пырьева и другие. Интерес к подобной теме в те годы был не случайным. На партийных совещаниях, посвященных вопросам кино, неоднократно подчеркивалась необходимость создания фильмов, показывающих борьбу за новые, социалистические элементы в общественных отношениях и быту.

Стремление создать фильм, активно вторгающийся в жизнь, фильм агитационного звучания привело Чиаурели к «Саба». Однако возможности режиссера во многом были ограничены сценарием. Авторы решали его в традициях плохого культурфильма — плакатно и наивно. Особенно беспомощно выглядели эпизоды, которые должны были, по замыслу, нести основную идейную нагрузку, показать социальный вред алкоголя (эпизод в пионерском дворце, суд над Саба и, наконец, символический финал, в котором дети с плакатами «Долой алкоголизм!» хоронят гигантскую бутылку из-под водки).

На первый план выплыла история пьяницы Саба — вагоновожатого, который опустился до воровства и чуть было не стал невольным убийцей своего сына. Чувствуя надуманность мелодраматического сюжета, режиссер включает в фильм научно-популярную вставку — лекцию о вреде алкоголя — и эпизод пьяного разгула в духане.

В результате фильм как бы распался на три разнородных куска: мелодрама, научно-популярная лекция и сатирическая новелла о кутеже, решенная в острогротесковом плане. В последней части фильма режиссер выступил против стремления некоторых грузинских писателей показывать пьяный разгул чуть ли не как национальную доблесть. Именно в эпизоде кутежа основная задача картины — развенчать кабацкие настроения — была реализована жизненно убедительно.

Чиаурели показывает кутящую в духане компанию здоровяков, перед которой тупица лектор пытается выступить с беседой о вреде алкоголя. Кутилы спаивают лектора и затевают лицемерный спор о том, кому платить за обильное угощение. Спор переходит в драку, во время которой все кутилы скрываются, и на расправу разъяренному кабатчику достается подвыпивший лектор...



«Саба». Кадр из фильма

Как и в «Первом корнете Стрешнев», Чиаурели стремится передать состояние своих героев средствами, почерпнутыми из арсенала изобразительного искусства. Он зарисовывает каждый кадр, все мизансцены и, создавая выразительные живописно-пространственные композиции, подчиняет им движения актеров. Но если в истории вагоновожатого Саба изобразительные находки, сами по себе не лишённые интереса, воспринимались как чисто формальный прием, то изобразительное решение новеллы о кутеже полностью соответствовало идейному замыслу.

Интересно, что молодому режиссеру удалось создать активный действенный фон из картин Н. Пиросманашвили. Он строит кадр так, что великолепные композиции художника-примитивиста на стенах духана все время подчеркивают, шаржируют, как бы повторяют в новой вариации движения актеров в кадре.

Во вставной новелле кутежа в «Саба» уверенно прозвучала сатирико-обличительная тема. В ней угадывается стилевая и идейная общность с последующим, более значительным произведением Чиаурели, кинопамфлетом «Хабарда», поставленным по сценарию, написанному им вместе с С. Третьяковым.

«Хабарда» — образец советской революционной сатиры, фильм, остро и зло высмеивающий буржуазный национализм. «Хабарда» означает: «Посторонись, прочь с дороги!» Это гневное обращение к тем, кто под маской ревнителей старины таил ненависть ко всему новому. Правда, пробле-

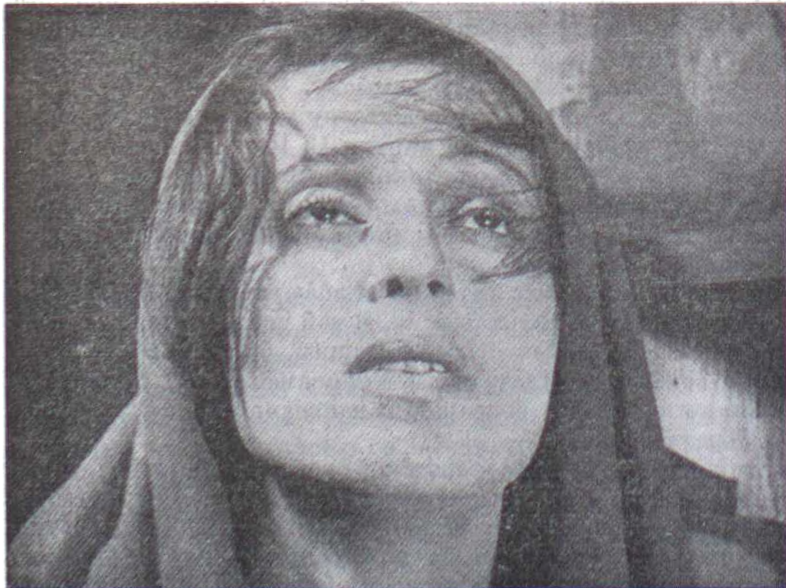
ма «Хабарды» не была одинаково значительной для всего нашего многонационального искусства.

Фабула фильма — история о сносе здания церкви, мешающего жилищному строительству, то есть — иносказательно — новой жизни. Хотя в сюжете фильма отразилось заблуждение, которое, как известно, в свое время принесло немало вреда художественному наследию — в те годы было снесено немало зданий, представлявших большую историческую ценность, — фильм помог показать истинное лицо той части эстетствующей грузинской интеллигенции, которая пыталась отгородиться от новой жизни «святыми камнями» Грузии.

Фильм Чиаурели по силе гражданского негодования, меткости социальных характеристик, остроте формы, гротескной смелости в показе отрицательных персонажей был близок сатирическим стихам Маяковского.

В фильме несколько ярких эпизодов (шествие с петицией к дому Луарсаба, сон Луарсаба, эпизод в духане) разработаны столь глубоко и самостоятельно, что они приобретают характер отдельных законченных новелл. Затхлому мирку Луарсаба, Диомида и его друзей, цепляющихся за старое, противопоставляются великолепно снятые оператором А. Поликевичем документальные кадры строительства первой грузинской электростанции.

«Хабарда» уже не грешит той фрагментарностью, которая отличала фильм «Саба». Нетрудно обнаружить,



«Саба». В. Андияшвили в роли Маре

«Хабарда». Кадр из фильма



что в «Хабарде» каждый из самостоятельных на первый взгляд кусков, непропорциональных по своей величине и значимости и имеющих самоцельное значение, является в то же время частью весьма необычного целого, необходимым сюжетным звеном в политически остром памфлете.

В остром гротеске решены характеры представителей старого мира. Свободный художник Диомид — так сказать «общественник», который живет только воспоминаниями о «великом прошлом» и ненавистью к настоящему, — широкоплечий, тучный, с багровым румянцем на щеках и плаксивым выражением лица. «Великий Луарсаб» — щедушный старичок с осанкой Наполеона. Фанатики, взбудораженные известием о сносе церкви, — юродивые и калеки. Удивительно точно и ярко лепит режиссер облик персонажей, подчеркивая их физическое и нравственное уродство.

В свое время «Хабарду» критиковали за усложненность формы, местами будто бы нарочитую и малодоступную восприятию масс. Сейчас с этим утверждением трудно согласиться, как и трудно понять тех, кто относил этот фильм к произведениям подражательным.

«Хабарда» — фильм национальный по характерам героев, которые сродни героям грузинской литературы. Вспомним хотя бы Луарсаба из прелестной сатирической повести И. Чавчавадзе «Человек ли он?» Не явился ли этот характер прообразом своего тезки из фильма Чиаурели?

Поэтому вряд ли были справедливы разговоры о прямом заимствовании у французских авангардистов, в частности у Рене Клера. Речь может идти только о некотором влиянии раннего «Авангарда», которое (как и в «Саба») сказывалось в живописности, в стремлении найти как можно более яркую, броскую форму выражения, в своеобразном щегольстве техническим мастерством.

«Хабарда» явилась оригинальным, смелым опытом молодого советского кинематографа в сложном жанре политической сатиры. Однако, как ни странно, этому первому завоеванию не суждено было дать ростков в национальном кинематографе. В творчестве самого Чиаурели еще будут появляться сатирико-обличительные мотивы, решенные средствами кинопамфлета. Но они будут разрабатываться лишь в отдельных эпизодах фильмов «Последний маскарад» и «Арсен», созданных в целом в другом ключе, на иные темы.

«Элисо» Н. М. Шенгелая. Конец 20-х — начало 30-х годов — период расцвета творчества Николая Шенгелая. После своей первой ученической работы, совместной постановки с режиссером Л. Пушем фильма «Гюлли» (1926), Шенгелая снимает «Элисо» (1928) по сценарию Сергея Третьякова. Эта работа ознаменовала собой принципиально новый этап в развитии грузинского кино и стала одним из классических произведений советской кинематографии.



«Хабарда». Кадр из фильма



Н. Шенгелая

Вслед за «Элисо» Шенгелая в Баку создал киноэпопею «Двадцать шесть комиссаров» (1932)¹, посвященную героической борьбе бакинской коммуны, фильм, отмеченный яркими и интересными режиссерскими поисками.

Работы Шенгелая этого периода, в полную меру раскрывающие индивидуальность его дарования и национальные истоки его творчества, отразили процессы, во многом типичные для всего советского новаторского кинематографа тех лет.

Николай Михайлович Шенгелая родился в 1903 году в селе Обуджи, Зугдидского уезда. С детских лет он увлекался литературой, писал стихи. В начале 20-х годов он — литературный сотрудник газеты «Комунисти», а несколько позже — слушатель актерской студии при Театре имени Руставели. В это время имя Николая Шенгелая начинает появляться в литературных кругах Тбилиси. Его стихи печатаются в лефовских журналах «Мемарцхенеоба», «H₂SO₄», в газете «Дроули».

В годы становления Советской Грузинской Республики активизируются творческие поиски в искусстве. Молодые художники стремились найти новые выразительные средства, новые формы для воплощения в своем творчестве идей революции.

В то время как Михаил Чиаурели ставил экспериментальные спектакли на сцене рабочего народного театра, Николай Шенгелая вместе с группой молодых поэтов организовал лефовскую группу, которая была тесно связана с Маяковским.

В 1925 году Николай Шенгелая — ассистент режиссера Коте Марджанишвили по его первому фильму «Накануне грозы».

Приход Шенгелая в кино не представляется случайным. Такое решение было органично для Николая Шенгелая — человека, всегда стремившегося ко всему новому, самому трудному.

Шенгелая, как и многие грузинские кинематографисты его поколения, не получил специального образования. Знания и опыт накапливались им в практике работы, сначала в качестве ассистента режиссера, а затем сценариста.

Едва закончив ленту «Накануне грозы», Шенгелая выехал с режиссером Ю. Желябужским в Сванетию на съемки фильма «Дина Дза-дзу». Однако содружество с Марджанишвили не кончилось. Шенгелая пишет для него сценарий «Мачеха Саманишвили» по одноименной повести Д. Клдиашвили и принимает участие в съемке

¹ Об этом фильме см. в главе «Азербайджанское кино».

фильма. Сценарий «Мачеха Саманишвили» не сохранился. Но, просматривая фильм, нетрудно убедиться, что литературная первооснова испытала влияние новаторских для того времени взглядов Марджанишвили.

В конце 1926 года Н. Шенгелая совместно с Л. Пушем приступил к постановке фильма «Гюлли». Съёмочная группа состояла из дебютантов. Это была первая самостоятельная работа режиссёров Н. Шенгелая и Л. Пуша, в нём впервые пробовали свои силы оператор М. Калатозов и К. Каралашвили — впоследствии замечательный актер грузинского кино. В заглавной роли снималась уже хорошо известная по фильмам А. Бек-Назарова и И. Перестяниш Нато Вачнадзе.

В те годы грузинская кинематография черпала свои сюжеты и образы главным образом из литературы. Так, и в основу сценария «Гюлли» была положена одноименная повесть Шико Арагвиспирели. Фильм рассказывал о судьбе мусульманской девушки Гюлли, полюбившей ремесленника-грузина Митро, но проданной за сотню голов овец богатому овцеводу Али. С помощью своего друга, мусульманина Кербалая, Митро организовал побег Гюлли, но Али, выследив их, убивает Гюлли.

Фильм был тепло встречен общественностью. В республиканской прессе появились рецензии, в которых положительно оценивалась работа постановщиков фильма и оператора.

Во внимании, оказанном первому фильму Н. Шенгелая и Л. Пуша, немалую долю сыграло то настроение доброжелательности и терпеливой надежды, с которой грузинская общественность следила за первыми шагами нового поколения кинематографистов.

Но «Гюлли» была все же фильмом ученическим как для Шенгелая, так и для Калатозова. В длинных монтажных фразах, в статичных планах, снятых преимущественно с одной точки, еще невозможно предугадать почерк будущих создателей фильмов «Элисо» (1928) и «Соль Сванетии» (1930). Однако работа над «Гюлли» была для Шенгелая началом сложных раздумий и поисков, которыми отмечен его путь в киноискусстве. Кинорежиссура Марджанишвили постепенно переставала удовлетворять Шенгелая. Она казалась ему все более театральной, устаревшей. В эти годы решительнее стали звучать требования кинематографистов «развести» кино с театром. В декларациях ЛЕФа ставился вопрос о необходимости вести самую решительную борьбу с влиянием театра. Сам Марджанишвили снимал фильмы, в которых очень смело, хоть и в большинстве случаев безуспешно экспериментировал в области киноформы.

В 1926 году в Тифлисе при Госкинпроме Грузии был организован лекторий для молодых киноработников, в котором кроме Л. Кулешова приняли участие консультанты литературного отдела Госкинпрома В. Шкловский и С. Третьяков. Лекции их посещала вся творческая молодежь Грузинской студии. Шенгелая, увлекшись взглядами Кулешова на натурную природу киновыразительности, стал мечтать «поставить фильм, в котором удастся в первый раз показать конструктивное использование природы»¹. Лекции Кулешова укрепили Шенгелая в его решительном неприятии театрального и натуралистического кинематографа прошлого. В это время Шенгелая настойчиво ищет свой киноязык, свою клавиатуру выразительных средств. Но все же самым важным, самым главным для режиссера был поиск своей темы. Проследив путь этого талантливого мастера, у которого за блестящими успехами порой следовали тяжелые неудачи, срывы и поражения, нетрудно установить одну закономерность. Шенгелая всегда оставался верен цели, которую поставил перед собой на заре своего творчества: «Задача советского художника,— говорил он,— состоит в том, чтобы стремиться отображать общечеловеческое содержание Великой Октябрьской революции. С этой задачей я начал работать в кинематографии... Для меня основной задачей стало прислушиваться, и даже не прислушиваться, а сжиться, органически почувствовать нашего зрителя, понять его внутреннюю лабораторию. А наш зритель грандиозно вырос. Он осмысливает себя в эпохе»². Разделяя эстетические взгляды Маяковского, Шенгелая хотел звучать в кинематографе в унисон времени. «Гюлли», во многом напоминавшая мелодрамы начала 20-х годов, не принесла удовлетворения. Он упорно ищет сюжет, который помог бы раскрыть сущность величайшего завоевания Октября — национальное раскрепощение малых народов. Замысел Шенгелая заинтересовал С. Третьякова. Горячо увлеченные культурой Грузии, ее природой, жизнью ее народа, Сергей Третьяков и Виктор Шкловский многие годы посвятили изучению и описанию ее быта, нравов и обычаев. Это был не только научный, этнографический интерес. Связанные тесными нитями дружбы с творческой молодежью Советской Грузии, Третьяков и Шкловский органически влились в тот культурный авангард республики, который в конце 20-х годов обеспечил расцвет грузинского национального

¹ Н. Шенгелая, Несколько предварительных замечаний к кинофильму «Элисо». — Журн. «Мемархенеоба», 1928, № 2.

² Выступление Н. Шенгелая на торжественном заседании, посвященном 20-летию Великой Октябрьской революции.

кинематографа. С именем С. Третьякова, в частности, связаны выдающиеся достижения кино Грузии (точно вспомнить, что он является автором сценариев трех фильмов — «Элисо» Н. Шенгелая, «Хабарда» М. Чиаурели и «Соль Сванетии» М. Калатозова).

Поиски сюжета приводят режиссера Н. Шенгелая и сценариста С. Третьякова к популярной в Грузии повести А. Казбеги «Элисо», фабула которой напоминает «Гюлли». В повести рассказывается о трагедии юноши и девушки, христианина и мусульманки, между которыми встала неодолимая преграда религиозных предрассудков. Однако в сценарии Третьякова и в замысле Шенгелая ведущей становится тема жестокости колониальной политики царизма, то есть конфликт с личной драмы был перенесен на социальную основу. «Мы стали изучать исторические документы, ознакомились с секретным архивом Терского областного управления, который был недавно обнаружен, со многими материалами. После этого мы совершенно изменили драматургическую коллизию «Элисо», построив ее в основном на движении народной массы, передаче ее состояния»¹, — рассказывал Шенгелая. Фильм начинался с воспроизведения подлинных документов: двух телеграмм, решающих судьбу целого народа. Одна из них написана в стиле бюрократической докладной: «Считаю необходимым прибегнуть к коренной царской системе заселения окраин государства казаками. Поэтому считаю целесообразным немедленно приступить к выселению чеченцев в Турцию и заселить их земли казаками». Далее следует подпись главнокомандующего войсками Терской области генерала Лорис-Меликова. Другая сочинена в непринужденном, веселом тоне: «Желаю полного успеха. Чем скорее, тем лучше. Генерал Карцов. Владикавказ, год 1864».

В этих скупых документах — бездушный бюрократизм и цинизм царского режима. Ввод документального текста подчеркивал реальность событий фильма, убеждал зрителей в подлинности истории, о которой в нем рассказывалось. «Элисо» — яркий пример того органического единства темы произведения, его содержания, идеи, с мироощущением авторов, которым бывают отмечены только лучшие художественные произведения.

Великолепная драматургия для фильма была создана Сергеем Третьяковым, — ближайшим сподвижником Маяковского, автором литературной основы театральных постановок Сергея Эйзенштейна.

¹ Н. Ш е н г е л а я, Несколько предварительных замечаний к кинофильму «Элисо». — Журн. «Мемарцхенеоба», 1928, № 2.

Фильм поражал необычайно сильным эмоциональным накалом. Поначалу кажется, что мысль не поспевает за горячим порывом страстей. Однако при анализе фильма обнаруживается его строгая и четкая «построенность». То, что Эйзенштейн называл «трагедийной композицией», прослеживается и в структуре «Элисо». Кульминационные вершины располагаются в фильме приблизительно на равных временных отрезках. Каждый из них подготовлен постепенным нарастанием драматизма. После максимального взлета наступает спад, а затем идет подготовка к новой кульминации.

Первый кульминационный эпизод. Отряд казаков врывается в мирный аул. «Здесь умрем, чем издыхать на чужбине», — восклицает старшина Астамир, и все население аула мгновенно садится на землю. Люди с ужасом следят за казаками, которые, пустив лошадей вскачь, несутся прямо на них, но никто не трогается с места. И бешено мчавшаяся лавина словно разбивается о толпу... Далее следует спад: обманым путем народ заставляют подписать прошение о выселении в Турцию.

«Элисо». К. Андроникашвили
в роли Элисо



Первый трагедийный взрыв состоялся. Одновременно намечилось назревание нового конфликта. Возникает тема предательства. В то же время рождается мотив народного возмездия, который позже вспыхнет ярким пламенем вместе с подожженным аулом Верди.

Второй кульминационный эпизод — поджог аула — сделан в стремительном темпе, короткими монтажными фразами.

...Языки пламени, перебрасывающиеся с одного дома на другой, пробег Элисо в развевающемся платье по узким каменным улочкам, погоня, общие планы пылающего аула, радость на лицах переселенцев...

Акт мести состоялся. В нем прорвался неудержимый, справедливый гнев безоружного народа. Месть принесла людям удовлетворение, но она и опустошила их. Остались позади пепелища родного аула. Впереди — долгая дорога в чужую страну.

Тяжкий путь по горным тропам снят оператором В. Кереселидзе в общих планах и панорамах, что подчеркивало длину дороги, бесконечность вереницы переселенцев, суровость горного пейзажа, ставшего вдруг чужим. В этих на первый взгляд очень сдержанных по эмоциям кадрах постепенно начинало ощущаться то чувство подавленности и отчаяния, которое вспыхнет в последующем эпизоде. В обозе переселенцев умирает женщина. Начинается третий кульминационный эпизод, наиболее значительный и наиболее сложный по своей идейно-эмоциональной композиции. В нем решение главной темы происходит не плавным переходом, как это было в предыдущих эпизодах, а неожиданным скачком из одного качества в другое.

Перед лицом смерти народное горе прорывается наружу. Тяжелая истерия охватывает людей. Только старый и мудрый Астамир сохраняет спокойствие. Он понимает: если позволить людям поддаться горю, они не осият тяжелого перехода и погибнут. Он пытается объяснить, уговорить, но слово уже потеряло власть над этими людьми. И тогда Астамир, приказав музыкантам играть огневую лезгинку, пускается в пляс. Толпа камнеет в немом изумлении. Но ритмические звуки лезгинки не позволяют задумываться. И вот, как будто помимо воли, руки начинают двигаться в такт этой огневой пляске. Древний голос предков пробуждает людей к жизни. Еще не высохли слезы на щеках, не подобраны распущенные волосы плакальщиц, а уже новые и новые люди вовлекаются в круг танцующих. Люди спасены. Они будут жить!

Прослеживая закономерности развития основных композиционных звеньев фильма, нельзя не обратить внимания

на одно обстоятельство: смысловые мотивы их не повторяются, каждое содержит самостоятельное, качественно новое зерно. В целом же все звенья единой цепи создают глубоко национальный образ народа.

Образный строй «Элисо» ознаменовал качественный скачок грузинского кинематографа, подготовленный первыми опытами разработки национального характера и обращения к народной жизни, начатыми К. Марджанишвили. Только на такой основе и могли быть творчески усвоены лучшие монтажные достижения передового русского кино, выработанный свой, современный и в то же время сугубо национальный киноязык.

Фильм «Элисо» выразил эти тенденции очень ярко. Он поражает чистотой и четкостью сложнейших монтажных построений (рубленный монтаж финального эпизода с его сложной ритмической разработкой и тягучая, плавная длительность эпизода переселения аула, взрывающегося гибелью женщины). Режиссер проявил редкое чувство ансамбля, умения работать с массовой — сложнейшие массовые эпизоды сделаны словно бы на одном дыхании. Непривычной и удивительной была в фильме операторская работа: скупая лаконичность композиции кадра, продуманное использование ракурсов, точно подобранная натура.

В картине «Элисо» по-новому было рассказано о кавказском народе. Ее появление положило конец ложной



«Элисо». Кадр из фильма

экзотике, все еще встречавшейся в некоторых грузинских фильмах.

Фильм и его постановщик Н. Шенгелая сразу оказались в центре внимания советской кинообщественности. Вот как вспоминает о просмотре картины Н. Шенгелая С. Ермолинский: «Его романтическое искусство, очень нетрадиционное, я бы сказал, неожиданное для общего потока советской кинематографии, буквально ворвалось к нам в Москву, опрокинув все привычные представления о грузинских картинах, выходивших до этого на экран... «Элисо» — картина, которая непримиримо оборвала все прежние традиции и навыки»¹.

Удивительно точно определил значение этой победы национального кинематографа Вс. Пудовкин.

«...Появление Шенгелая в советской кинематографии — прекрасное и значительное событие. В прошлом году показал себя и свою работу украинец Довженко, теперь новая, настоящая сила заявляет о себе из Грузии. У обоих замечательное будущее. Страшно радостно сознавать, что мы сильны не только тем, что есть, но и тем, что будет»².

Документальные фильмы М. К. Калатозова. Михаил Константинович Калатозов (Калатозишвили) начал свой творческий путь на киностудии Госкинопром Грузии. Его работы в области документального кино вызывали споры, многие их не принимали. Эти первые ленты Калатозова не только не были верно поняты в свое время, но и до сих пор малоизвестны. Но без них невозможно объективно оценить путь мастера, яркое дарование которого не имело возможности полностью проявиться на протяжении ряда лет.

Фильм «Летят журавли» (1958), по существу, ознаменовал второе рождение Калатозова-режиссера. Он заставил вспомнить о молодом Калатозове и его первых произведениях, большая часть которых, к сожалению, навсегда потеряна.

Приехав в 1925 году в Тбилиси с твердым намерением делать фильмы, Калатозов для начала снялся в картине И. Перестиани «Дело об убийстве князя Тариэла Мклавадзе». В следующем году он уже в группе Л. Кулешова «Паровоз № 10006».

Очевидцы вспоминают такой эпизод. В Батуми у тоннеля Цихис-Даири случилась железнодорожная катастрофа.



«Элисо». А. Имедашвили в роли Астамира

¹ Неопубликованная статья С. Ермолинского, 1941. Рукопись. Личный архив Н. Шенгелая.

² Из выступления Вс. Пудовкина на обсуждении фильма в АРК. Стенограмма.

Двое суток горели сошедшие с путей составы, двое суток боролись с огнем пожарники.

На второй день милиция обнаружила в дыму и пекле двух подозрительных субъектов с киноаппаратами иностранной марки. Их задержали по подозрению в поджоге и отправили в Тбилиси. Вскоре недоразумение выяснилось: это были Кулешов и Калатозов, которые случайно оказались на месте происшествия и в течение двух суток снимали пожар.

Этому событию, однако, суждено было сыграть немалую роль в творческой судьбе Калатозова. Хроникальная съемка железнодорожной катастрофы — первая самостоятельная операторская работа, сделанная Калатозовым под руководством Кулешова, определила начало его творческого пути.

В конце 1927 года в Тбилиси приезжает Эсфирь Шуб. В Госкинопроме перекидывается сражение, разгоревшееся в Москве между сторонниками «игрового» и «неигрового» фильма. Идет ожесточенная борьба за новый вид кинематографического творчества — полнометражный документальный фильм, за признание новых профессий режиссера, оператора, сценариста документального кино. Калатозов сразу оказывается в ряду немногочисленных, но весьма страстных приверженцев нового вида киноискусства. Под впечатлением «Падения династии Романовых»



«Элисо». Кадр из фильма

Шуб и «Шестой части мира» Вертова, при непосредственной поддержке Эсфири Шуб молодые режиссеры Госкинпрома М. Калатозов и Нуца Гогоберидзе начинают работать над первым в Грузии полнометражным документальным фильмом, получившим название «18—28».

Это цифровое обозначение должно было передать смысл фильма — противопоставление меньшевистской и современной Советской Грузии. По примеру Шуб молодые кинематографисты решили использовать старую хронику, снятую в годы меньшевистской власти. Но у них не было той возможности широкого отбора киноматериала, которой располагала Шуб. В их распоряжении было лишь несколько роликов пленки, составлявших вместе три неполных части, и они долго бились над поисками нового способа организации этого скудного материала.

«Старый хроникальный материал был заснят в нейтральных, равнодушно снятых кадрах. С помощью монтажа мы добились его «пародийной подачи»¹, — писали Калатозов и Гогоберидзе. Пародийность достигалась противопоставлением надписей, составленных из высказываний грузинских меньшевиков, и опровергающих эти слова кадров из меньшевистской хроники. Так, например, изречение одного из меньшевистских лидеров о «свободной» Грузии противопоставлялись кадры парада английских и американских войск на улицах и площадях Тифлиса. Надпись «Я понимаю Нерона и великий пожар Рима» сопровождалась кадрами нищих горских деревушек, подожженных меньшевиками.

Фильм не сохранился, но современники рассказывают, что на общественном обсуждении картина получила высокую оценку. Отмечались и недостатки — невыразительность части фильма, посвященного современности, чрезмерное увлечение съемками машин, вещей, порой вытеснявших человека.

Следующим произведением Калатозова стала картина «Соль Сванетии» («Джим Шванте»), сделанная по очерку Сергея Третьякова. Отправившись в Сванетию со сценарием художественного фильма «Слепая», Калатозов вернулся с материалом для документального очерка. В документальном кино его привлекала возможность с помощью технических находок углубить смысл изображаемых событий, сделать из кинокадра, запечатлевшего кусок подлинной жизни, полноценный кинематографический образ. С какой точки снимать? Этот вопрос приобретает для режиссера принципиальное значение. «Ракурс не должен



М. Калатозов

¹ Н. Гогоберидзе, М. Калатозов, Как мы работаем над фильмом-хроникой. — Журн. «Мемарцхенеоба», 1928, № 2.

делать предмет красивым или оригинальным. Он должен применяться как стилистический прием, который сознательно направлен всем складом произведения»¹. И Калатозов ищет единственно верный ракурс, подсказанный, с одной стороны, природой объекта съемки, с другой — целевой установкой произведения. Он включает светотень в арсенал самых активных выразительных средств кинематографа. Способности изобретателя и опыт киномеханика помогают Калатозову совершенствовать съемочную аппаратуру. Он впервые в национальном кинематографе начинает применять фильтры собственного изготовления, ставит громоздкий аппарат на движущуюся основу, старается сделать камеру активной участницей событий. Таким образом, приступая к фильму о Сванетии, Калатозов ставил задачу проверить на большом полотне свои эксперименты в области выразительных средств кинематографа.

Он мечтал показать неповторимую красоту этого сказочного края, его гор, ледников, зеленых альпийских лугов, бурных рек — и в блеске солнца и в полумраке неожиданно набежавших грозowych туч. Сванетия влекла Калатозова и Третьякова не только удивительным своеобразием и яркостью натуры, но и драматической остротой борьбы человека и природы.

Этот очерк не назовешь этнографическим, хотя он весь соткан из подробнейших этнографических деталей.

Фильм целиком принадлежит образно-поэтическому кинематографу. В нем почти нет кадров, лишенных авторского осмысления. Калатозов избирает «путь бесконечного раскрытия новых сторон [явления], бесконечный процесс углубления познания человеком вещи, явления...»². Кинематографический образ у Калатозова вырастает, как снежный ком: от маленькой жизненной детали к переживанию, от переживания к широкому обобщению. И все-таки в самой сердцевине его кинематографического образа — жизненный факт. Интересно проследить этот процесс на нескольких особенно ярких примерах.

Любуясь великолепной красотой ледяного барьера, отделяющего Верхнюю Сванетию от внешнего мира, автор не забывает о том, как тяжело и голодно человеку в этом ледяном царстве, как жестоко приходится ему сражаться с природой за право существования. Так рождается образ снега. Его много, слишком много отпущено природой для маленького Ушгула. Он не греет, не утоляет

¹ М. Калатозов, Метод показа киноматериалов. — Журн. «Мемарцхенеоба», 1928, № 2.

² М. Калатозов, О формалисте от невежества и пользе скромности. — «Пролетарское кино», 1932, № 5, стр. 39.

ни жажды, ни голода. Бесплотный, равнодушный, все поглощающий снег...

Образ камня... На экране проходят крупные и общие планы работающих на каменоломне людей. Ритмично опускаются кирки, вибрируют молодые, упругие мускулы, сверкают потные спины людей, раскалываются и несутся в пропасть огромные куски скал. Потом ритм несколько замедляется: рабочие складывают из камня высокую башню. Камень охраняет вольное поселение сванов от натиска феодалов...

Но вот светлые, залитые солнцем кадры труда на каменоломне словно заволакиваются сумеречной дымкой. В кадре человек. Он спал на камне. Седой и утомленный, он медленно подымается со своего каменного ложа для того, чтобы снова бороться с природой за право жить. Он бредет по узкому каменному барьеру. Надпись: «Камень, везде камень, до последнего дня жизни». Старик вытесывает каменный крест на деревенском кладбище. Движения его медленны и безразличны. Щуплое тело содрогается от каждого удара молотка...

Калатозов описывает натуральное хозяйство ушгульцев, стараясь не пропустить ни одной интересной подробности. Мы наблюдаем, как прядут шерсть, ткут ткань на самодельном станке, стригут овец... Иногда эти подробности натуралистичны, и тогда художественная ценность кадров резко снижается.

Постепенно у зрителя растет чувство неприятия вынужденно примитивного быта, до сих пор вызывающего восторг у любителей экзотики. Нет, человек рожден для лучшего. Новая жизнь врывается в Сванетию сотнями взрывов, которые пробивают дорогу в скалах и ледниках. Эти кадры, мелькающие в стремительном монтаже, в ритмичном чередовании крупных и общих планов, как бы завершают в мажорной тональности тему борьбы человека с природой, разрабатываемую на протяжении всего фильма.

«Соль Сванетии» — фильм целостный. Смелые операторские и режиссерские средства в нем служат формированию поэтических образов, входящих в общую образную систему фильма. За исключением нескольких натуралистических эпизодов, он весь сделан на одном уровне. Игровые кадры, вошедшие в него из первоначального замысла «Слепой», органично вливаются в документально отснятые эпизоды и звучат в едином с ними идейно-художественном контексте.

Не удался лишь финал фильма — он выглядел неприкрытой инсценировкой, в которой все сводилось к неубедительному параллелизму: «прежде и теперь». По широкой

асфальтированной дороге, будто бы проложенной в Сванетии, под бодрый марш комсомольцев двигался каток, весь увешанный плакатами, призывающими к выполнению промфинплана. А в те годы ценой огромных усилий удалось проложить лишь первые десятки километров горных дорог...

Изобразительная сторона «Соли Сванетии» представляет собой кладезь открытий, предвосхитивших современные достижения Калатозова. В фильме все движется, переливается, переходит из одного состояния в другое, подчиняясь новаторскому творческому принципу Калатозова — «показать явления в их движении, а не в покое, в котором они никогда не пребывают...»¹.

Калатозов сумел подчинить этой задаче игру удивительно разнообразных тонов света и тени, всех оттенков черного и белого. Мы видим кадры чистого прозрачного неба с вонзившимися в него зубчатыми башнями. И вдруг, откуда ни возьмись, — облака. Их бег все стремительнее. Серееет, хмурится небо. Зритель чувствует — нарастает угроза человеку. Так начинается эпизод июльского снега, погубившего урожай.

Трудно перечислить использованные в фильме средства для раскрытия поэтического образа природы. Каждый кадр komponуется как выразительное живописное полотно. Выразительность достигается не только композицией кадра, но и освещением и внутрикадровым движением. Вспоминается такой эпизод. Погонщики ведут по подвесному мостику ослов. Ослы упрямятся, упираются. Погонщики со страшным усилием волокут их по мосту. Мост, сплетенный из веревок, раскачивается. Под ним стремительно мчатся только что родившиеся из ледяной пыли волны Ингури.

Аппарат установлен на середине реки, над самой водой, так, что кажется, будто вода заливают экран. Объединенные в одном кадре, все эти движения придают ему необычайную динамику.

Иногда, для того чтобы подчеркнуть внутренний драматизм эпизода, Калатозов заставляет время замедляться, почти останавливаться. Стремительный, бурный монтажный ритм прерывается фотографической неподвижностью длинного статичного кадра.

Так решен весь эпизод «Ждут» (ушгульцы ожидают возвращения ходоков за солью).

Фильм «Соль Сванетии» не получил в свое время должной оценки в республике. На заседании худполитсовета

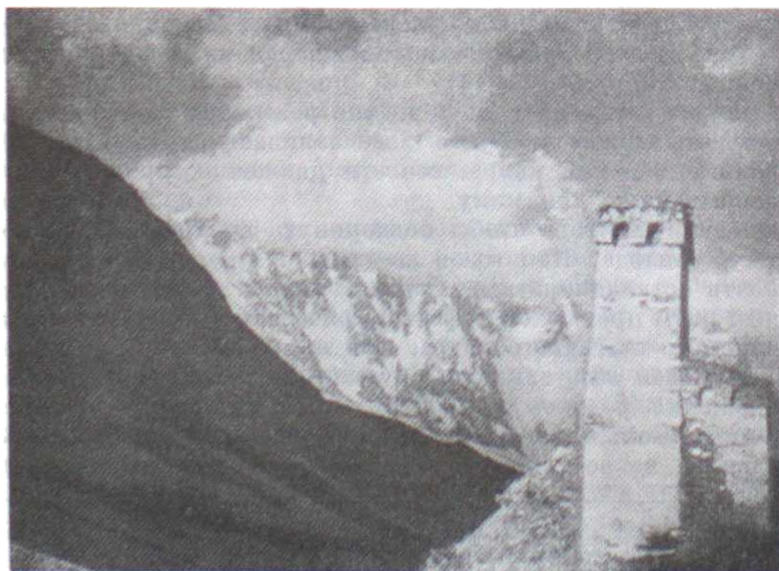
¹ М. К а л а т о з о в, О формалисте от невежества и пользе скромности. — «Пролетарское кино» 1932, № 5, стр. 39.

Госкинпрома в ноябре 1931 года автора фильма подвергли резкой критике за формализм, натурализм, гиперболизацию некоторых подробностей быта сванов. К счастью, фильм Калатозова нашел признание у кинематографической молодежи Грузии. Под его влиянием в начале 30-х годов были созданы не дошедшие до нас документально-игровые романтические очерки молодых талантливых авторов С. Палавандишвили «Обработка леса» и Д. Рондели «Второе слагаемое».

Основная тема «Соли Сванетии» — конфликт человека с природой, его непреклонная воля к обузданию ее — будет продолжена Калатозовым через тридцать лет в «Неотправленном письме».

Эстетической позиции Калатозова в те годы еще не суждено было вырасти в самостоятельное художественное течение, хотя у нее были и последователи и восторженные почитатели. Очевидно, немалую роль сыграло то обстоятельство, что творческий метод Калатозова родился на самом стыке немого и звукового кино. Непосредственно вслед за «Солью Сванетии», с 1931 года Госкинпром начинает выпускать свои первые звуковые фильмы. Национальный кинематограф приступает к освоению новых выразительных средств.

Задачи освоения и изучения звукового кино целиком занимают ведущих мастеров кинематографа, в том числе и М. Калатозова, который в 1932 году уезжает учиться в Ленинград.



«Соль Сванетии». Кадр из фильма

Первые комедии. В годы освоения звукового кино грузинский немой кинематограф продолжал разрабатывать свою проблематику и жанры. В 1934 году Госкинпром Грузии выпустил две немые комедии: «До скорого свидания» Г. Макарова и «Приданое Жужуны» С. Палавандишвили. Хотя к этому времени студия уже имела некоторый опыт постановки комедийных фильмов «Мачеха Саманишвили» (1927), «Молодость побеждает» (1929), подлинный расцвет этого жанра в грузинском кино следует отнести к времени выхода искрящихся жизнерадостным народным юмором комедий Макарова и Палавандишвили. В комедиях Макарова и Палавандишвили не было ничего и от «Хабарды» — фильма-памфлета Чиаурели. Эти работы были решены в другой тональности. И хотя фильм «До скорого свидания» был построен на материале дореволюционной жизни, а лента Палавандишвили раскрывала преимущества коллективного труда и коллективной собственности в колхозе, эти работы роднили необычайно светлый оптимизм, жизнерадостность и молодой задор. К сожалению, авторам этих интересных фильмов не суждено было участвовать в дальнейшей истории кино. Фильм «Приданое Жужуны», сразу показавший незаурядное комедийное дарование молодого художника, был первой режиссерской работой С. Палавандишвили (он был известен как один из видных актеров грузинского немого кино). Фильм этот, к несчастью, оказался и последним. Трагическая смерть в том же году оборвала жизнь С. Палавандишвили.

Для Георгия Макарова — актера Ханжонкова и ассистента Перестнани — «До скорого свидания» не был первой постановкой. К этому времени он уже был автором трех полнометражных фильмов: «Женщина с ярмарки» (1928), «Скорый № 2» (1929), «Развод» (1930) — и нескольких короткометражек. В этих лентах порой наблюдались интересные поиски киноязыка и методов работы с актерами («Женщина с ярмарки»). Но мелодраматический сюжет, положенный в основу этих фильмов, не способствовал полному раскрытию таланта художника. Макаров нашел себя лишь в четвертом фильме (затем тяжелая болезнь оборвала его творческий путь). По странной прихоти судьбы Макаров, обладавший неисчерпаемым запасом юмора, точных жизненных наблюдений, блестящий пародист, ставил унылые мелодрамы. Товарищи по работе долго уговаривали его попробовать поставить комедию. Наконец он взялся за сценарий, предложенный ему комедиографом Б. Купрашвили. Макаров так отработал довольно схематично намеченные коллизии сценария, так расцветил его своим юмором, что каждая деталь

заблестала яркими комедийными гранями. Но Макаров так и не решился назвать свой фильм комедией, предпочтя скромную надпись — «Происшествие в 6 частях».

Фильм «До скорого свидания» не сходил с экранов Тбилиси в продолжение трех месяцев. Комедия Макарова единогласно была признана «одной из лучших комедий последних лет... Она полна всяческих неожиданностей и всякого рода приключений, хотя и имеет в основе действительный случай с одним грузинским революционером. Сюжетно она развивается очень живо, хотя — что редко бывает в наших картинах — в ней трудно угадать не только финал, но даже и очередные кадры»¹.

Фабула фильма взята из жизни большевика-подпольщика Тома Чубинидзе. Но авторы не задавались целью показать в своем фильме работу революционного подполья. Идейная установка здесь была другая: посмеяться над помещичье-феодалным бытом и царским бюрократическим судопроизводством, показать, как, ловко пользуясь буквой закона, большевик-подпольщик обвел вокруг пальца царских полицейских ищеек.

Сюжет комедии разворачивается стремительно, парадоксальными ходами. Экспозиция построена на двух весьма далеких друг от друга происшествиях.

Тифлисский окружной суд приговаривает революционера Спиридона Ломидзе за организацию подпольной типографии и покушение на свержение существующего строя к двадцати годам каторжных работ. Спиридона отправляют под усиленной охраной в Метехскую тюрьму, окна которой выходят на Куру. Товарищи Спиридона решают во что бы то ни стало помочь ему бежать.

Затем неожиданно начинается новое повествование. В глухой имеретинской деревушке, в поместье князей Давида и Джимшера Ирмели, идет тяжба по поводу раздела имущества. В качестве ответчика князь Давид посылает в город своего сына — бездельника и кутилу Тенгиза. В одном из тифлисских кабачков во время пьянки князь Тенгиз, упражняясь в стрельбе, «снимает» с головы своего собутыльника Чичико сперва яблоко, потом бокал с вином. Чичико падает в обморок. В кабачке начинается паника. Уверенный, что он убил друга, Тенгиз в отчаянии выбрасывается из окна в Куру.

В это же мгновение с обрыва у крепости Метехи прыгает в реку еще один человек — Спиридон Ломидзе. Ожидающие в лодке друзья, которые и организовали его побег, извлекают из воды по ошибке не Спиридона, а Тенгиза.

¹ «Кинематография Грузии на подъеме». — «Правда», 1934, 11 октября.

На берегу, куда благополучно добирается и Спиридон, все выясняется. У подпольщиков возникает идея воспользоваться документами Тенгиза для того, чтобы помочь Спиридону бежать за границу. Подпольщик с документами князя Ирмели в кармане и в его черкеске направляется было к вокзалу, чтобы сесть в поезд, но его опознает сыщик. Спиридон снова арестован. Однако на допросе он выдает себя за князя Тенгиза Ирмели...

И в день суда над революционером случается невероятное. Для того чтобы позлить брата, Джимшер, не колеблясь, признает Спиридона своим племянником. Собутыльник Тенгиза Чичико, подкупленный подпольщиками, повисает на шее у Спиридона, признав в нем своего закадычного друга. В результате яростный отказ Давида опознать в Спиридоне своего сына воспринимается судом только как проявление семейной распри. Личность князя признают установленной и бесспорной. Спиридона освобождают из-под стражи...

«До скорого свидания».
М. Геловани в роли Спиридона

Комедийные ситуации «До скорого свидания» рискованны по своей смелости (ведь действие не выходит из рамок



реальных обстоятельств). Недаром кинематографическая общественность отмечала как особенно ценное достоинство умение режиссера мотивировать, казалось бы, парадоксальные факты. Действительно, многие сюжетные ходы фильма могли бы показаться невероятными, так они смелы и неожиданны. Но зритель не подвергает их сомнению. Все происходящее строго подчинено житейской логике характеров, разработка которых происходит на подробном, реалистически обрисованном фоне.

Веселый, легкий, жизнерадостный комедийный фильм, созданный остроумным и наблюдательным художником, несмотря на свой юмористический заряд, имел весьма серьезный идейный прицел. Он правдиво отображал существенные явления общественной жизни Грузии в период между двумя революциями, жестокое преследование большевистского подполья царским правительством, крепкую солидарность революционеров с передовым крестьянством. С другой стороны, фильм разоблачал пресмыкающийся перед знатью бюрократический судебный аппарат царского самодержавия, моральное вырождение титулованного дворянства.

Комедия построена так, что образ большевика Спиридона, вокруг которого разворачиваются события, вовсе не смешон. Спиридон — М. Геловани умно и тактично ведет себя в переделках, в которые он волей случая попадает. Пожалуй, единственным комедийным эпизодом, с блеском сыгранным М. Геловани, является его заключительная речь на суде, где он объясняет странное поведение «отца», отказавшегося от «сына», семейными раздорами, о которых он, князь Ирмели, вынужден молчать. Таким образом, в комедии вызывает смех не герой, а сам «механизм» его побега и опознания, смешны остальные персонажи, непосредственно включенные в конфликт. Это прежде всего великолепный дядя Джимшер, в роли которого блеснул комедийным талантом П. Чкония (он исполнял роль Луарсаба в «Хабарде»). Несколько точных деталей, найденных режиссером: огромный черный зонт в солнечную погоду, флегматичная кобыла, которая ходит только шагом, не в меру темпераментная, высохшая точно дверная доска жена, — и актер лепит точный характер тщедушного человечка, дворянское тщеславие которого всю жизнь ущемлялось энергичным и нахальным братом.

Критика отмечала великолепную игру актера А. Жоржелиани, создавшего забавный характер сельского старосты. «Он великолепен, этот сельский староста с жидкой козлиной бородкой, с рощицей седых волос, поднимающихся дыбом под взглядом строгого русского начальника.

«До скорого свидания». Кадр из фильма



Артист Жоржолиани отделяет пластические и мимические положения с подлинным комедийным блеском и в той особенной мягкой иронической манере, которая является решающим элементом для стиля этой комедии¹. Рядом с этой прелестной ролью вырастают острохарактерные образы великовозрастного шалопаю и кутилы, княжеского сына Тенгиза (Л. Хотивари), прожженного жулика адвоката Осипова (Айрапетов).

Были в фильме Макарова и отдельные недостатки. Первая половина комедии рыхловата. Затянутой получилась экспозиция (суд и неудачное похищение Спиридона), после которой эпизод распри братьев Ирмели в деревне воспринимался как начало новой новеллы. Некоторые положительные персонажи комедии — друзья Спиридона — получились намного бледнее отрицательных.

В целом же комедия вполне оправдывала ту высокую оценку, которую она получила у зрителей и в прессе: «От комедии Макарова веет бодростью, свежестью, прелестью тонкого, иронического ума и мудростью настоящего социалистического отношения к прошлому прекрасной, цветущей Советской страны — Грузии»².

Фильм «Приданое Жужуны» кажется на первый взгляд сделанным по принципам бытовой комедии. С. Палаван-

¹ В. Россоловская, «До скорого свидания». — Газ. «Кино», 1934, 22 сентября.

² Там же.

дишвили нашел яркую комедийную ситуацию. «Он верно почувствовал юмор в положении вора, который, став колхозным конюхом и любя лошадей, начинает со всем пылом охранять их от самого себя и от своих бывших компаньонов по воровству»¹. В точно найденных бытовых деталях, в подчеркнутой житейской логике характеров, в подробной реалистической обрисовке фона убедительное воплощение обретает гражданская тема воспитания человека трудом, приобщения его к коллективу. И, что самое ценное, история конокрада, ставшего колхозным конюхом, рассказывается в картине без назойливой поучительности.

Герой фильма Варден, бедняк и неудачник, пытается устроить свою жизнь, женившись на богатой невесте, но в последний момент дело срывается. Тогда Варден предпринимает еще одну попытку разбогатеть. Под руководством бывшего кулака, вора Галактиона, он занимается конокрадством. Но вот случай приводит его на работу в колхоз. И в сознании Вардена — нового колхозного конюха — происходит сдвиг. Уход за лошадьми доставляет истинное наслаждение бедняку Вардену, который никогда не имел своих коней. Вардена окружают милые, трудолюбивые люди — Жужуна (А. Тоидзе), ее отец, — добрый и доверчивый старый колхозный кузнец, грозный, преданный своему делу сторож. Горячие колхозные будни постепенно захватывают Вардена. Как-то ночью Галактион успешно похищает лошадей из колхозной конюшни. Колхозники обнаруживают пропажу. И Варден бросается вместе с колхозниками отбивать лошадей у конокрада. В нем окончательно побеждает честный труженик.

Комедия проникнута искренним восхищением автора новой жизнью грузинской деревни. Четкая идейная направленность, правдивое, красочное изображение крестьянского быта, одобренное ярким народным юмором, обеспечили произведению С. Палавандишвили большой успех у зрителей. Фильм подкупал своим оптимизмом, обаятельной и искренней игрой актера (в главной роли дебютировал молодой актер Г. Габелашвили).

Итак, к началу 30-х годов в Грузии появились фильмы, которые при всем различии творчества их создателей обладали общими чертами, характерными для времени утверждения метода социалистического реализма в киноискусстве, — высокой идейностью, народностью и реализмом.

¹ Х. Х е р с о н с к и й, «Приданое Жужуны». — «Известия», 1934, 12 сентября.

АРМЯНСКОЕ КИНО

В Армении, находившейся под властью дашнаков, не было ни собственного кинопроизводства, ни организованного проката фильмов. Лишь два-три захолустных частных кинотеатрика в Ереване и в Александрополе прокручивали изношенные развлекательные ленты.

С первых же дней установления Советской власти революционное правительство Армении наряду с широкой деятельностью в области народного просвещения, театра и музыки приступило к организации кинодела. Уже в начале декабря 1920 года — через неделю после победы социалистической революции в Армении — в самые отдаленные районы республики двинулись кинопередвижки. В маленьких селениях высокогорного Зангезура и Севанского бассейна, в деревнях Араратской долины и ущелья Дилижана впервые застрекотал киноаппарат, вызывая удивление и восторг крестьян, до этого и понятия не имевших о кино.

Ленинское указание о необходимости продвинуть кино «в массы в городе, а еще более того в деревне»¹ претворяется в жизнь с первых же дней существования Советской Армении. В. И. Ленин подчеркивал необходимость «специально обратить внимание на организацию кинотеатров в деревнях и на Востоке, где они являются новинками и где поэтому наша пропаганда будет особенно успешна»². Приказом Народного комиссариата просвещения Армении от 17 декабря 1920 года все культурно-просветительные организации, в том числе и кинематограф, подчиняются культпросветотделам местных ревкомов³. С этого дня начинается государственное руководство делом просвещения и воспитания масс.

Кинофикация, кинопрокат и, главное, организация отечественного кинопроизводства отдаются в ведение Главполитпросвета.

Имеющиеся в городах кинотеатры подчиняются строгому контролю, а в феврале 1922 года национализируются. Открываются хорошо оборудованные новые кинотеатры. Так, в августе 1922 года в Ереване состоялось торжественное открытие Центрального рабочего клуба со своим кинотеатром.

16 апреля 1923 года декретом Совнаркома Армении организуется Госкино, в обязанности которого вменяется руководство киноделом республики.

Эту дату следует считать официальным днем рождения советского армянского кино.

¹ Сб. «Самое важное из всех искусств», стр. 124.

² Там же, стр. 37.

³ «Коммунист» (на арм. яз.), 1920, № 12.

На первых порах Госкино Армении получило в собственность летний кинотеатрик, стоявший немного больше, чем отпущенные Совнаркомом для начала работы скромные 60 рублей. На доходы от эксплуатации кинотеатра надо было создавать кинематографию Армении. Приходилось работать в кредит. Энергичную деятельность развернули пионеры кинодела в Армении — В. Тотоевц, Е. Харазян, И. Краславский, Д. Дзунуи. энтузиазму которых многим обязана армянская кинематография. Летний кинотеатр и прокат фильмов в других кинотеатрах дали возможность Госкино не только расплатиться с долгами, но и накопить некоторые средства. На них Госкино соорудило еще один кинотеатр — на этот раз зимний. Затем в ведение Госкино перешли кинотеатры Ленинакана, сельские кинопередвижки и стационарные киноустановки Степанавана, Эчмиадзина, Баязета и Кировакана.

Заметно изменился кинорепертуар, оживилась работа сельских киноточек. Крестьянскому зрителю все чаще стали показывать научно-популярные фильмы, рассказывающие об использовании сельскохозяйственной техники, о вреде спиртных напитков, о социальной гигиене и медицинской профилактике, о ликвидации безграмотности. Хотя деятельность Госкино не выходила за рамки проката и кинофикации республики, оно подготовило появление другого учреждения, которому и суждено было начать кинопроизводство в Армении. Этим учреждением, организованным осенью 1923 года, было Государственное фото- и торговопроизводственное акционерное общество (Госфотокينو). В его правление вошли шесть человек во главе с Д. Дзунуи. Председателем Художественного совета стал большой знаток искусства, народный комиссар просвещения Асканаз Мравян. Пайщиками общества стали тресты Совнархоза, Наркомат финансов, Коммунальный банк, Наркомат просвещения, Госиздат, Рабочий кооператив, Айкооп и другие организации.

Госфотокينو заключило договоры с советскими киноорганизациями Госкино, Севзапкино, «Межрабпомфильм», а затем и с Совкино о приобретении лучших советских фильмов. Его представители закупили новые фильмы в Тбилиси, Ростове, Москве, Ленинграде. Были установлены деловые связи с кинофирмами Англии и Франции, Германии и США. За два-три года Госфотокينو приобрело более ста кинофильмов в зарубежных странах.

Госфотокينو создало свое отделение в Иране. В городах Тегеран, Тавриз, Энзели, Газвин, Решт, Исфаган и Гамадан были открыты кинотеатры, где демонстрировались главным образом русские советские кинокартины,

а впоследствии фильмы армянской киностудии. В условиях ожесточенной конкуренции с крупнейшими европейскими и американскими кинофирмами приобретение такого рынка было делом нелегким.

Уже в самом начале 1924 года на экраны республики был выпущен двухсерийный фильм «Красные дьяволята», пользовавшийся громадным успехом у армянского зрителя, несколько позже — советские фильмы «За власть Советов», «Старец Василий Грязнов», «Комбриг Иванов», «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» и другие.

Все это являлось подготовкой к началу собственного кинопроизводства. Впрочем, первые попытки создания художественных фильмов предпринимались и раньше. Так, еще в 1923 году был издан киносценарий А. Тер-Ованяна «Накануне», рассказывающий о жизни дореволюционной Армении, о революционных схватках, гражданской войне и установлении Советской власти, и велись переговоры с режиссером Амо Бек-Назаровым о съемках фильма по этому сценарию. Велись переговоры и с режиссером И. Перестиани о постановке двух художественных фильмов: экранизации поэмы О. Туманяна «Ануш» и пьесы Шанта «Старые боги». Однако из-за экономических трудностей приступить тогда к созданию кинокартин не удалось.

В конце 1924 года Госфотокино объявило конкурс на лучший киносценарий. На конкурс поступило свыше тридцати сценариев. Как сообщалось в печати, среди них были историко-революционные, исторические и комедийные произведения. Однако в их числе не было значительного драматургического материала для постановки первого художественного фильма.

Значительно удачнее шла работа по съемке хроникально-документальных фильмов. В ноябре и декабре 1920 года оператор А. Лемберг снял фильм об освобождении республики от власти дашнаков. На пленке было запечатлено вступление Красной Армии в Армению, восторженная встреча красноармейцев, первые шаги Советской власти в Ереване, арест дашнакских министров, портреты первых руководителей молодого революционного правительства Армении, первый субботник в Армении. Из этой отснятой хроники был смонтирован специальный выпуск киножурнала под названием «Красная Армения», который демонстрировался в Москве в конце 1920 года.

В Центральном государственном архиве кинофотодокументов обнаружен более полный вариант отснятой Лембергом киноленты. По метражу он почти вдвое превосходит демонстрировавшийся на экране. Судя по кадропланной

записи ленты, сделанной Г. Чахирьяном, материал был интересно смонтирован. Так, после кадра, изображающего гарцующего на коне во время парада дашнакского главаря Дро, следует кадр беспризорника. Лемберг вспоминает, что была и другая попытка ассоциативного монтажа: после кадра — портрета министра здравоохранения дашнакского правительства шли планы с маленькими гробиками умерших от эпидемии детей.

Многие из кадров этой хроники в дальнейшем были использованы в ряде армянских документальных фильмов, например в фильме «Страна родная», созданном при участии А. Довженко.

Начиная с 1922 года в Армении стали систематически производиться хроникальные съемки важнейших событий. Например, в декабре 1922 года на пленке было зафиксировано строительство первого в Армении оросительного канала — Ширакского.

Небольшие хроникальные ленты, демонстрировавшиеся перед художественными фильмами, пользовались успехом у зрителей.

В 1924 году был создан первый большой хроникальный фильм «Советская Армения» в шести частях. Особенно велик был интерес к этому фильму у зарубежных армян, стремившихся узнать правду о своей освобожденной родине.

Базой для съемок фильма «Советская Армения» послужила кинолаборатория, открытая в апреле 1924 года, которая впоследствии была превращена в кинофабрику — производственную основу киностудии «Арменфильм».

Первые успехи, достигнутые в кинофикации Армении и в выпуске документальных фильмов, были отмечены на IV съезде компартии Армении. Кинокомиссии отдела агитации ЦК КП (б) Армении было поручено обратить внимание на расширение киносети в деревне, обеспечить сельские кинопередвижки революционными и научно-популярными фильмами. Особо подчеркивалась в резолюции съезда необходимость развития собственного кинопроизводства в Армении¹.

Согласно отчету Госфотокينو Армении за 1925 год, в республике было продемонстрировано сорок советских фильмов революционного содержания. В отчете говорилось о том, что уже оборудована кинолаборатория, закуплены съемочные камеры, необходимая для производства фильмов аппаратура².

¹ Стенограмма от 30 ноября 1925 г. Партархив Армянского филиала ИМЛ, ф. 1, д. 263, оп. 13, стр. 341—347.

² «Информационный бюллетень» (на арм. яз.), 1925, № 7.



А. Бек-Назаров

Кинопроизводство хотя и медленно, но последовательно развивалось. Кроме фильма «Советская Армения» вышел на экран ряд хроникальных очерков, как, например, «Похороны тт. Мясникяна, Атрабекяна и Могилевского в Тифлисе», «Наводнение в Ереване», «5-я годовщина Армянской ССР», «Сельхозвыставка в Раздане», «Прибытие беженцев в Давалу» и др.

Экранизации. А. И. Бек-Назаров. В августе 1924 года Художественный совет Госфотоккино решал вопрос о постановке первого армянского художественного фильма. Было рассмотрено несколько сценариев, но предпочтение отдали «Намусу» — экранизации романа и пьесы А. Ширванзаде, которую предложил А. Бек-Назаров. Традиции литературной классики, многолетняя сценическая жизнь пьесы, возможность привлечь к участию в фильме прекрасных театральных актеров — вот что определило выбор. Начиная с картины «Намус» с именем Бек-Назарова будут связаны наиболее важные успехи армянского кино.

Амо Иванович Бек-Назаров начал свою кинематографическую деятельность еще в дореволюционные годы (в 1916 г.) в качестве актера, снискавшего успех в фильмах ханжонковского производства. Однако съемки в амплуа героя-любownika из салонных и авантюрных драм послужили лишь прелюдией к самостоятельному режиссерскому творчеству Бек-Назарова.

В колоритных воспоминаниях А. Бек-Назарова «Записки актера и кинорежиссера» воскрешается этот ранний период его деятельности — «школа и университеты режиссера». Пожалуй, ничего в экранных успехах блистательного красавца, чье имя порой ставилось рядом с именами Мозжухина, Полонского и Максимова, еще не предвещало постановщика «Намуса» и «Пэпо». Для того чтобы Бек-Назаров смог выполнить свою миссию пионера национальной кинематографии в Армении, пропагандиста классической армянской литературы, собирателя актерских сил, требовались великие общественные преобразования.

Первым опытом самостоятельной режиссуры стала для Бек-Назарова его работа в Тифлисе, в Госкинпроме Грузии, где он развернул активную творческую и организационную деятельность и постановщика и руководителя студии. Но не случайно, что режиссура Бек-Назарова в тифлисский период еще была скована старыми канонами ориентализма: для перехода в новое качество ей требовалась национальная почва, земля родной Армении.

К середине 20-х годов, когда Бек-Назаров начинал работу над «Намусом», в мировой кинематографии еще господ-

ствовал определенный взгляд на Восток, как на экзотический мир, откуда можно черпать самые невероятные сюжеты для фильмов.

Подобные тенденции проникали и в молодую советскую кинематографию. «Натэлла», «Легенда о Девичьей башне», «Тайна маяка», «Минарет смерти», «Потерянные сокровища», «Отцеубийца» и «Сурамская крепость» — кинокартины, в которых еще чувствовалось традиционное понимание Востока. Однако постепенно становилось очевидно, что разнаряженный, парчово-кинжальный Восток есть выдумка тех, кто лишь туманно представлял себе облик народов, имеющих тысячелетнюю историю и высокую культуру. Восток без прикрас ждал своего отражения на экране. В «Намусе» (1926) он впервые в армянском кино попал в кадр.

Мир небольшого восточного городка с ленивым ритмом его будней, люди, духовно забитые, задавленные вековыми предрассудками, бедность, убогий быт, простые холщовые одеяния трудового люда и добротные сукна зажиточных хозяев — все это было достоверно воссоздано на экране. В ряде эпизодов режиссер и оператор С. Забозлаев настойчиво подчеркивали нищету, беспробудную лень и тупость обитателей восточного городка.

Бек-Назаров говорил, что он сознательно добивался сгущения красок, пытаясь не только изобразить реальную картину действительности, но и передать свое сегодняш-



«Намус». М. Шахубатян-Татиева в роли Сузан



«Намус». С. Мкртчян в роли Сейрана

нее отношение к этой прошлой жизни. «Революционность, — писал он, — проявляется не только в активных действиях массы, в столкновениях, но и отражена в отношении художника к фактам прошлого... Подобный метод трактовки диктовал мне изображать быт сатирически»¹. Правда, сатирических эпизодов в «Намусе» немного (стоит особенно отметить удавшийся эпизод в школе), но на самом деле все события фильма освещены страстным, темпераментным отношением постановщика. Бек-Назаров говорил, что «действительность в «Намусе» показана мрачно реалистически». Под «мрачным реализмом» здесь подразумевается критическое отношение к изображаемому. Если в игре артистов преобладали традиции театра, если в развитии сюжета фильм следовал роману и пьесе «Намус», то в разработке отдельных деталей и целых сцен режиссер пользовался чисто кинематографическими средствами. Это заметно в эпизодах свадьбы, погони Рустама и Сейрана и других. Просмотрев фильм, Ширванзаде признал, что режиссер остался предельно верным авторскому тексту. «В картине «Намус», — писал он, — мне больше всего понравилось в высшей степени умное и внимательное отношение режиссера и сценариста к моему роману. Подобный подход к беллетристическому произведению мне редко приходилось встречать в Европе и Америке»².

Одним из важных моментов, обеспечивших удачу картины «Намус», было правдивое изображение восточной женщины — безвольной, забитой, страдающей. В сгорбленной фигуре Мариам-баджи (актриса Асмик), в ее грустных глазах, в робких движениях отчетливо проступали типические черты женщины старого Востока.

Большого творческого успеха в фильме добился молодой Грачя Нерсисян, впоследствии один из крупнейших драматических артистов Армении. В роли Рустама легче всего было занять разоблачительную позицию, так как сюжетное развитие образа непременно должно вызвать антипатию к этому человеку (он женится на девушке Сусан, которую любит Сейран, а затем убивает жену). Художественное чутье и талант Нерсисяна во многом помогли верному звучанию всего фильма, в котором нет субъективно виновных героев, а есть «виновность», обусловленная социальными условиями.

Артист не акцентирует жестокость или особую, личную вину Рустама. Рустам — целиком порождение среды.

¹ А м о Б е к - Н а з а р о в, В чем удача «Намуса». — Сб. «Пути развития армянского кино», изд. Арменкино, 1927.

² Журн. «Советакан арвест», 1958, № 11, стр. 36.



«Намус». О. Майсурия в роли матери Сусан

Женился он на Сусан точно так же, как и все женились в те времена. Нашлась красивая девушка, родители согласились, ему оставалось с честью жениться и содержать семью. Даже во время свадьбы, когда Сейран явно идет на конфликт с Рустамом, устраивая скандал на ночной улице, тот старается соблюсти все приличия.

Во время объяснения Рустама с Сейраном Нерсисян мог вспыхнуть, изобразить бурю чувств, что очень любят делать актеры, не знающие истинного Востока, людям которого свойствен не только открытый темперамент, но в еще большей степени воля, сдерживаемая страсть. В кадре мы видим, как мчится по дороге Рустам — Нерсисян, не демонстрирующий ярость, желание отомстить, а погруженный в глубокое раздумье.

Каждая деталь исполнения, каждый поступок Рустама — Нерсисяна внутренне оправданы. Когда Ширванзаде писал свое письмо — отзыв о фильме «Намус», он в первую очередь подчеркивал: «...после Абеляна (Бархудар) по-моему лучшее место принадлежит тов. Грачья Нерсисяну (Рустам), который, подобно Абеляну, раскрывает характер изображаемого естественно и без шаржа»¹.

Роль Бархудара была одной из лучших в богатом репертуаре замечательного артиста. На театральных подмостках

¹ Журн. «Советакан арвест», 1958, № 11, стр. 36.



«Намус». Г. Нерсисян в роли
Рустама

Абелян потрясал зрителей глубиной переживания, цельностью и завершенностью характера героя. Этих качеств был лишен сценарный образ Бархудар. В фильме артисту приходилось играть лишь отдельные фрагменты из блестяще разработанной им сценической партитуры. Александр Ширванзаде говорил, что Абелян «иногда одним движением, одним ударением рисует если не целый тип, то, по крайней мере, характер»¹.

Лучшие традиции армянского актерского искусства были восприняты творчески молодой художественной кинематографией. Об этом свидетельствует финал «Намуса».

Свершилось неожиданное, но неизбежное. Лежит мертвая Сусан, рядом покончивший с собой Сейран. Вокруг собрались люди. Аппарат на миг остановился на Рустаме — Нерсисяне, в чьих глазах ужас и смятение. Появляется Бархудар — Абелян. Некогда гордый, сильный, он сейчас, опираясь руками на палку, еле стоит на ногах. В окаменевшем лице застыло великое горе. Тускнеет, гаснет его взгляд, голова медленно опускается на сжатые в кулаки руки, и высокая черная папаха, совсем недавно как бы олицетворявшая незыблемость устоев его жизни, закрывает лицо живого мертвеца... Этот финальный кадр говорит, что понятие намуса (чести), на страже которого слепо стоял Бархудар, бессмысленно и губительно для людей. Первенец армянской художественной кинематографии, фильм «Намус» имел большой успех в республике, а также в Москве и других городах страны. Пресса высоко оценивала работу армянских кинематографистов. В «Правде» с положительными отзывами выступают Г. Болтянский, И. Ильинский, В. Шкловский². Критик Х. Херсонский сравнивал эпизод свадьбы с чеховской «Свадьбой»³. «Намус» демонстрировался на экранах многих зарубежных стран — в Париже, Нью-Йорке, Тегеране, Бейруте, городах Южной Америки, Константинополе. Бек-Назаров продолжал свои поиски реалистического изображения Востока. Фильм «Заре» (1926) явился следующей вехой на этом пути.

Невозможно правильно оценить первые армянские кинокартины о социальном пробуждении народа, не учитывая того перелома во всем советском и мировом кинематографе, который был произведен фильмами «Броненосец «Потемкин» и «Мать».

Нельзя забывать и того, что даже после появления фильма Пудовкина «Потомок Чингис-хана» на экранах все еще

¹ А. Ш и р в а н з а д е, Полное собрание сочинений, т. 9, стр. 169.

² «Правда», 1926, 3 октября.

³ «Кино-фронт», 1926, № 2—3, стр. 29.

существовал социально дремлющий Восток, столь не похожий на свой жизненный прототип.

Армянская кинематография испытала влияние обоих мощных направлений русского советского кинематографа, условно говоря — «эйзенштейновского» и «пудовкинского». Этому мы находим подтверждение в творчестве А. Бек-Назарова. В его «Заре» рядом с бытописанием, традиционным сюжетным треугольником и даже некоторой экзотикой курдской жизни выступило нечто новое — умение раскрыть эволюцию образа кинематографическими средствами, показать социальный рост героя.

До сих пор фильм «Заре» причисляли к разряду так называемых «этнографических» кинокартин по той лишь причине, что он рассказывал о жизни курдов, что в нем достоверно обрисованы житейские кочевников, их обычаи и нравы. Действительно, готовясь к съемкам «Заре», Бек-Назаров тщательно изучил особенности жизни курдов.

По мнению одних фильм «Заре» явился всего лишь малоудачным повторением «Намуса» в подробностях изображения быта. В свою очередь защитники картины усматривали в нем определенное новаторство, но видели его не там, где оно действительно проявлялось, они восхваляли фильм, повторяя все сказанное в адрес «Намуса»: современное видение событий прошлого, динамический



«Заре». Г. Нерсисян в роли Сайдо

монтаж, прекрасные актерские образы. Один из рецензентов «Заре», Д. Дануни, считал высшей похвалой отзыв московского критика С. Ермолинского, говорившего о том, что в фильме убедительно показан реальный нищий Восток. На наш же взгляд, в «Заре» проявилось то новое в армянском немом кино, что намечало пути к лучшим историко-революционным фильмам, созданным в звуковой период. Речь идет об изображении человека из народа, о раскрытии темы социального пробуждения представителя массы, то есть о «пудовкинском» подходе к изображению материала.

Образ главного героя фильма — Сайдо — мог толкнуть артиста Г. Нерсесяна к романтике «кинжала и бурки». Сюжетная канва давала для этого все основания: бедный пастух Сайдо влюблен в красавицу Заре, на которой хочет жениться богач Темур-Бек. Угнанный в царскую армию, Сайдо бежит. Он скрывается в горах. Выйдя на свидание с Заре, Сайдо вновь попадает в руки Темур-Бека. Убежав из тюрьмы, Сайдо становится во главе небольшого отряда и отбивает любимую с оружием в руках.

Благодаря искусству Нерсесяна, стремившегося проникнуть во внутренний мир Сайдо, зритель запомнил не столько скачущего на коне или нападающего с оружием на врага Сайдо, сколько вдумчивого, размышляющего пастуха-курда. Рядом с таким Сайдо образы других курдов (Сло — Аветисян, Мото — Манвелян, Нано — Манучарян, Лятиф — Гулазян), обрисованные достоверно, но несколько традиционно, конечно, могли показаться несколько этнографическими.

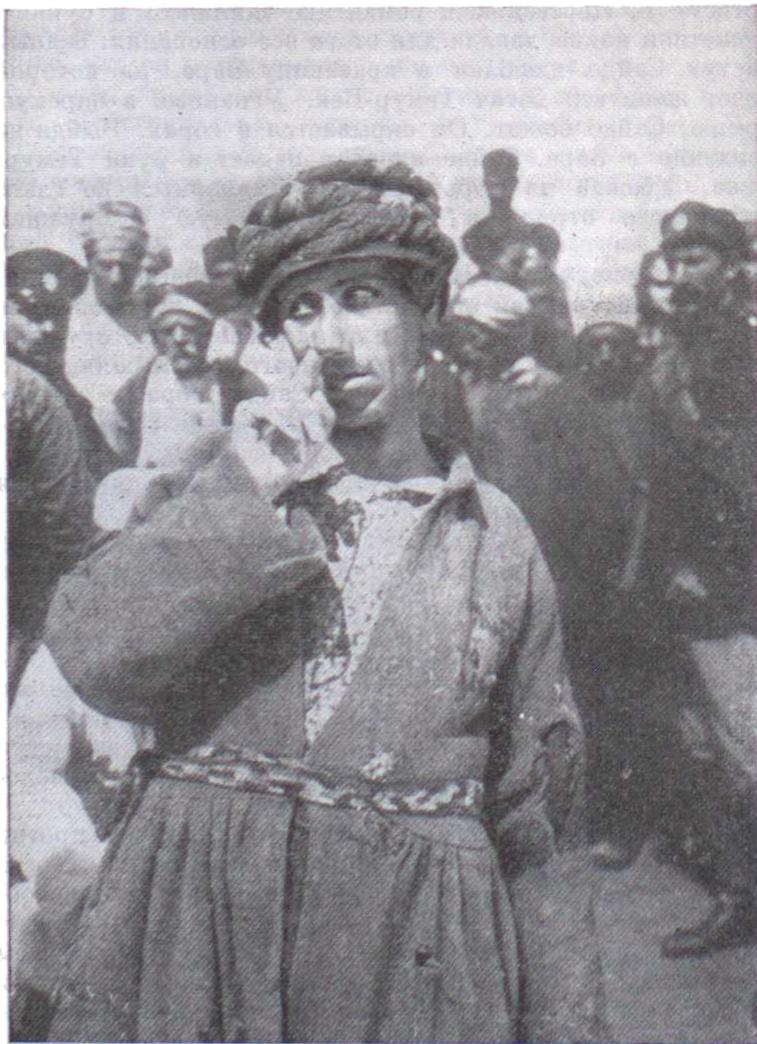
И все же не в образе Сайдо была главная творческая удача фильма. Самое важное и принципиальное было достигнуто в образе другого курда — Хдо — в исполнении А. Хачаняна.

Образ курда Хдо примечателен тем, что в нем как бы сгущены типические признаки неграмотного, забитого бедняка, казалось бы, лишенного духовности и интеллектуальности. Но именно на примере этого образа остро и интересно решена в фильме проблема становления человеческой личности.

От тупого недомыслия до сознательного протеста против бека — таков путь Хдо в фильме «Заре». В органичности и естественности движения образа и заключено своеобразие фильма. Если в «Заре» была сделана первая попытка создать образ представителя массы, то в следующем фильме — «Хаспуш» (1927) — Бек-Назаров исходит из иного, «эйзенштейновского», принципа изображения революционного народа.

В центр внимания режиссер ставит сами события, а не отдельных участников. «Хас-пуш» обогащает армянскую немую кинематографию новым освещением темы разбуженного Востока.

Значение «Хас-пуша» в истории советской кинематографии порой несправедливо умалялось. Достаточно сказать, что в объемистом трехтомнике «Очерков истории советского кино» о «Хас-пуше» не сказано ни одного слова, тогда как этому фильму принадлежит право называться одним из кинематографических первооткрытий истинного Востока. В армянской прессе после выхода «Хас-пуша» разверну-



«Заре». А. Хачатурян в роли Хд

лась полемика вокруг фильма, в котором одни видели подлинно революционное произведение, а другие обвиняли авторов в излишнем революционизировании событий иранской истории конца прошлого века ¹.

Сценарий фильма, написанный А. Тер-Ованяном, А. Бек-Назаровым и Г. Брагинским, основывался на повестях и очерках армянских писателей Раффи и Вртанеса Папазяна, рассказавших о жизни персидских хас-пушей, людей голодных и бездомных, живущих на случайный поденный заработок. В произведениях Раффи и Папазяна открывался страшный мир трущоб Востока.

При работе над сценарием и фильмом было задумано предельно сократить любовную линию и основное внимание уделить рассказу о социальных противоречиях, показать Персию как арену напряженной борьбы империалистических держав. Движение хас-пушей в Иране 1891 года против иностранных колонизаторов оказалось изображенным в фильме ярко и масштабно.

Все это, вероятно, и дало повод отдельным критикам упрекать режиссера в том, что стихийное выступление бедноты приобрело на экране более сознательный и организованный характер.

Но не в скрупулезном воссоздании истории восстания 1891 года были суть и значение фильма.

Главное достоинство «Хас-пуша» — в глубокой трактовке образа восставшей против эксплуататоров народной массы.

И еще одно. Вскоре после окончания работы над «Хас-пушем» Бек-Назаров попытался сформулировать то, что, по его мнению, отличало картину от других кинопроизведений о Востоке. Он писал, что «вместо восхитительных фонтанов, таинственных гаремов и сладострастных одалисок в фильме показан настоящий, действительный Восток. Восток ужасающей нищеты и голода, стонущий под игом экономической и военно-феодальной эксплуатации, и Восток гневный, восстающий, борющийся» ². Режиссер был прав в своем определении достоинств картины.

Во время демонстрации фильма за рубежом устраивались манифестации трудящихся. Остатки дашнаков, пригreetые под крылом зарубежных монополистов, начали настоящую войну против армянских советских фильмов, раскрывающих подлинное лицо Востока. Особенно же ополчились дашнаки против «Хас-пуша». В одном из

¹ См. журн. «Гракан диркерум» («На литературном посту»), 1928, № 2 и 3.

² Сб. «Двадцать лет советской кинематографии», М., Госкиноиздат, 1940, стр. 77.

городов США дашнакские молодчики, вооружившись чем попало, окружили здание кинотеатра и не разрешали зрителям входить в зал. Перед кинотеатром завязалась схватка. Жалаящихся посмотреть фильм, увидеть восстание хас-пушей оказалось слишком много. Они, как и хас-пуши в фильме, снесли все преграды и заполнили зрительный зал¹.

Осенью 1927 года в Советскую Армению прибыл Анри Барбюс. Побывав на новостройках, писатель посетил Арменкино, посмотрел черновой монтаж «Хас-пуша» и оставил отзыв о фильме: «Сердечно поздравляю товарищей, создавших фильм «Хас-пуш», который только что просмотрел. Я получил большое удовольствие от этой картины — от композиции, ее динамики, гармонии ансамбля. той силы и красоты жизни, которыми она насыщена. Это действительно одна из самых потрясающих кинокартин, которые я когда-либо смотрел на экране. Воодушевленный творчеством настоящих артистов и подлинных революционеров, я со всей искренностью выражаю свой восторг кино Армении»².

«Намус», «Заре», «Хас-пуш» — фильмы, в которых ясно видны единый творческий почерк и общие принципы режиссуры, — во многом определили лицо армянского немого кино. К этим созданиям Бек-Назарова примыкают фильмы-экранизации других режиссеров, испытавших на себе определенное влияние корифея национального киноискусства. Прежде всего здесь следует назвать «Злой дух» (1928) в постановке П. Бархударяна, ученика И. Перестиани, и молодого грузинского актера М. Геловани по произведению А. Ширванзаде (сценарий А. Бек-Назарова). В съемках «Злого духа» активное творческое участие принял сам А. Ширванзаде, предложивший обратить основное внимание на достоверность изображения жизни глухого уголка, где разворачиваются события. Поэтому писатель посоветовал А. Бек-Назарову взять за основу фильма не пьесу, а его одноименную повесть, где подробно и детально описаны быт и нравы героев.



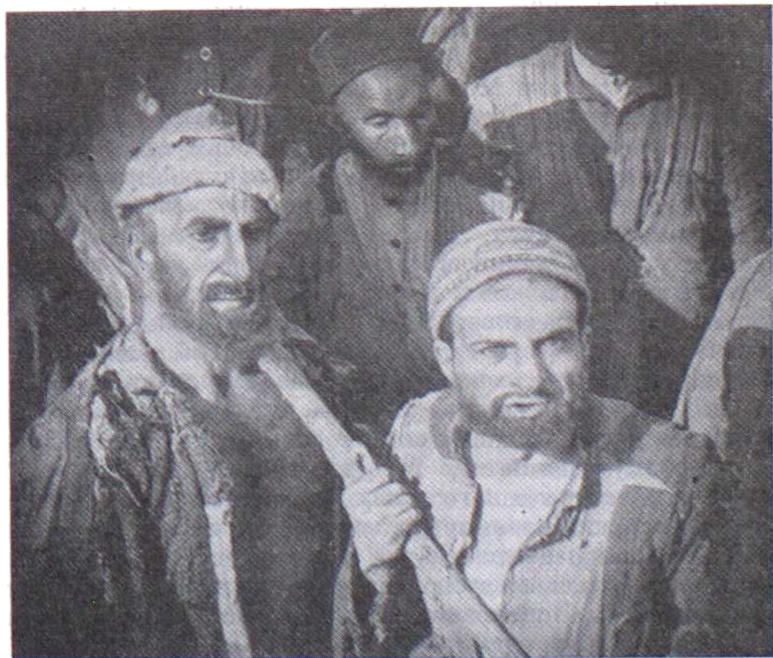
«Злой дух». Б. Мадатова в роли Сони, А. Асмик в роли Шушан

¹ Д. Д з и у н и, На заре армянской кинематографии. — Сб. «Армянское киноискусство», стр. 181.

² Д. Д з и у н и, Очерки истории армянского кино, Ереван, Айпетрат, 1961, стр. 57. В Армянском государственном архиве социалистической революции хранится любопытный документ, озаглавленный «Сообщение о прибытии Анри Барбюса в Ереван», датированный 21 октября 1927 г. (ф. 161 С., оп. 1 С. X. 83, л. 30). В этом документе мнение Анри Барбюса о «Хас-пуше» приводится в следующей редакции: «Из всех мне известных кинокартин последнего времени, как советских, так и зарубежных, «Хас-пуш» является самой интересной, удачной. Следует особо отметить интересную композицию и игру светотеней».

Фильм «Злой дух» примечателен не столько цельностью общего замысла (это как раз не совсем удалось молодым постановщикам), сколько блестящей удачей армянских актеров. Правда, в «Злом духе» встречаются отдельные оригинальные режиссерские находки. Так, когда Гиж Даниэль (М. Геловани) рассказывает о своей погибшей дочери, появляется кинометафора — изображение куклы, плывущей в бурных потоках горной реки. Крупные планы Даниэля — Геловани, контрастно смонтированные, показывают его то молодым, то уже потерявшим разум старцем.

Нина Манучарян играла роль Зарнишан, матери Мурада. Сочувственное отношение к жене Мурада — беспомощной Соне, больной эпилепсией (тяжелое наследие пьяницы отца), внутренняя мягкость и нежность придали образу Зарнишан большую человечность по сравнению с традиционной театральной трактовкой — на сцене эта женщина выглядела обычно злой и недоброжелательной. Тему разоблачения адата, тяжких предрассудков подчеркнула другая выдающаяся армянская артистка — Асмик — в образе Шушан, матери Сони. Кинематографический образ Шушан поднялся до обобщенного типа армянской женщины, страдающей от невзгод жизни, произвола мужа.



«Хач-пуш». Т. Айвазян в роли
Ахмеда, Г. Неросян в роли
Рузы

Асмик удивительно точно выделяла главные сцены. Во время съемок она не раз жаловалась не только на ограниченность игровой площадки («Ах, этот квадратик кадра, он просто убивает меня», — говорила Асмик), но и на отсутствие слова («Трудно мне без слова», — признавалась она Ширванзаде). Однако актриса добилась виртуозного владения техникой немого экрана. Несмотря на отдельные актерские и режиссерские достижения, «Злой дух» не достиг художественной завершенности «Намуса».

Вслед за экранизациями произведений Ширванзаде армянские кинематографисты решили воскресить на экране поэму О. Туманяна «Ануш». Сначала постановку фильма предложили театральному режиссеру А. Бурджаляну, который после долгих раздумий отказался от работы над фильмом. Тогда режиссером был приглашен из Госкинпрома Грузии И. Перестиани. Но Перестиани, прекрасно владевшему кинематографическим ремеслом, все же не удалось раскрыть поэтическую сущность туманяновского шедевра.

Ованес Туманян строит драматическую коллизию «Ануш» не на социальном противопоставлении героев. Моси и Саро, становящиеся ярыми врагами, оба, так сказать, «рядовые крестьяне». Сила и драматизм поэмы — в глубоко проникновении во внутренний мир обитателей армянских селений, отрезанных от большого мира.

Саро полюбил Ануш, и, как бывает в маленьких деревнях, об этом знали все. На праздничной игре джигитов схватились Саро и Моси — брат Ануш. По адату борющимся не позволено побеждать друг друга. Это поединок-зрелище, поединок-игра. Увидев любимую, которая, притаившись, следит за схваткой, Саро забылся, в нем проснулось честолюбие, и он внезапно повалил Моси. Возникает конфликт. Моси отказывается выдать Ануш за Саро. Саро похищает девушку. Адат велит мстить. Моси мстит. Кончается все это трагедией.

В этом нехитром сюжете Туманян сумел необычайно эмоционально раскрыть глубины человеческой психологии. Перестиани же, увлекшись социологизированием, превратил Моси в кулака, а Саро — в батрака. На почве неравенства и происходит столкновение между этими людьми. Но внутренний мир героев поэмы не был раскрыт. В фильме нет ни одного запоминающегося образа. Перестиани поручил главные роли непрофессиональным актерам. Однако надежда на то, что их непосредственность и обаяние успешно восполнят недостаток мастерства, не оправдалась. Исполнение ролей Моси, Саро и Ануш оказалось неинтересным.

Несмотря на отдельные удачные находки режиссера, оператора А. Кюна и художника Е. Лансере, фильм не получился. В «Ануш» была отдана дань и модным вульгарно-социологическим увлечениям времени и экзотическому, стилизованному представлению о Востоке.

Более бережной интерпретацией классики на экране явился фильм «Гикор» (1934) — хронологически последний фильм армянского немого кино. Это была экранизация одноименной повести О. Туманяна, которая оказалась произведением вполне кинематографичным, ибо каждая строка в ней изобразительно рельефна, движение сюжета глубоко мотивировано, душевные переживания героев драматичны.

Режиссер фильма А. Мартиросян, оператор Г. Бекназарян и художник С. Тарьян (один из культурных и интересных мастеров армянского театра) творчески обобщили в «Гикоре» достижения немого армянского кино, создав произведение, волнующее по содержанию, простое по форме. Этот фильм рассказывал о драматической судьбе сына крестьянина Амбо — Гикора. Отец мечтал дать мальчику образование, но из-за бедности был вынужден определить его в услужение купцу в Тифлис.

История мальчика, отвезенного отцом в город, составляла содержание картины. Нерсисян в роли Амбо тонко передавал и нежную любовь к сыну, и мечту о том, как Гикор «выйдет в люди», и радость, которая охватывает усталого, всегда грустного крестьянина при взгляде на ребенка. Особенно поэтично и ярко было показано путешествие отца и сына в Тифлис.

Вот он, Тифлис! Узкие улочки, по обеим сторонам зажатые магазинами, лавками, шашлычными; инкрустированные мансарды, откуда выглядывают девушки; вереницы верблюдов, нагруженные фруктами ослики, чинные господа и дамы, неугомонные духанчики, бойкие кинто — весь этот пестрый и шумный мир большого города колоритно и ярко был показан на экране как бы глазами Гикора. Но как только мальчик попадал за «кулисы», в магазин купца Базазова, он узнавал изнанку этого мира, проходил путь невыносимых унижений и обид, побоев и надругательств, которых не выдержал бы и взрослый. В больнице, куда отправили тяжело больного Гикора, на глазах у отца мальчик умирал. Застыл от ужаса взгляд Амбо — Нерсисяна, застыло все в нем и вокруг него, человек окаменел. С огромной выразительностью передавал артист, как перед внутренним взором Амбо проносились видения прошлого, счастливое и веселое лицо сына. Возвращение охваченного горем Амбо в родную деревню, прекрасно сыгранное Нерсисяном, завершало

этот драматичный, полный искренней любви и гнева рассказ о тяжелой доле бедняка до революции. В экранизациях «Намуса», «Злого духа» и «Гикора» нашел выражение принципиально новый подход мастеров советского кино к традиционным темам.

Тема революции. Первые попытки армянских кинематографистов отразить сложный период революционной ломки носили «разведывательный» характер. Если в русской кинематографии было создано много агитфильмов на тему революции и гражданской войны, которые так или иначе помогли рождению художественных фильмов о революции, то в Армении агитфильмы не выпускались. Когда стали появляться первые армянские кинокартины, агитфильм уже изжил себя.

Разведчиком новой темы был фильм «Раба» (1927), в основу сценария которого легла повесть писателя и артиста М. Манвеляна «Раба святого Георгия». В повести рассказывалось о том, как в отдаленных селениях, в которых пока еще бесчинствовали дашнаки, происходит бурный процесс социального расслоения.

Режиссером фильма «Раба» был назначен А. Яловый, который был хорошим оператором, но в режиссуре ничего оригинального дать не смог. Правда, фильм отличали интересные актерские работы. Две замечательные армянские артистки — Асмик и Манучарян — тонко раскрывали внутренний мир своих героинь — согнутую горем Нектар (Асмик) и поправившую свои дела за счет других Ехсан (Манучарян).

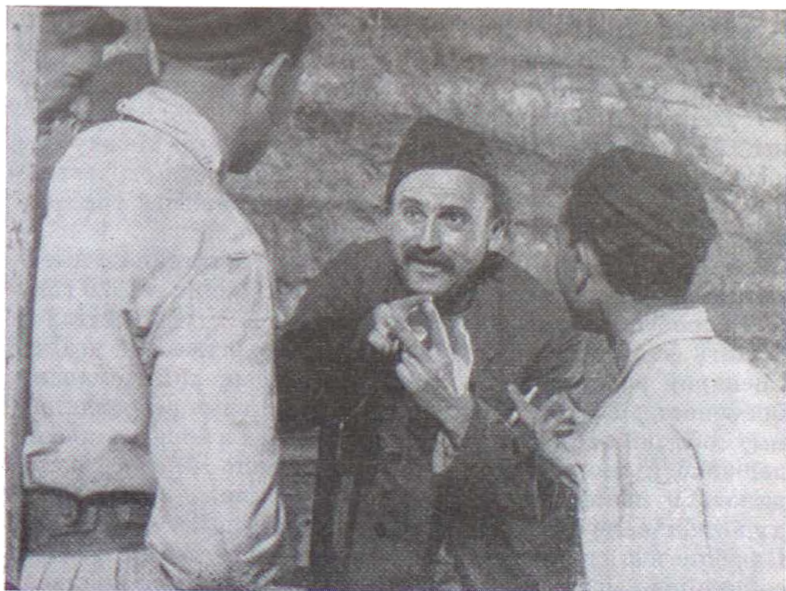
Следующей, более удачной попыткой решить тему революции был фильм «Замаллу» режиссера И. Перестиани (1930). В его основу легли реальные события 1920—1921 годов, рассказанные живым участником этих событий большевиком Арташесом Степаняном.

Как бы ни были скромны масштабы революционных действий в фильме «Замаллу», он был первым в армянском кино отображением деятельности Коммунистической партии.

Роль коммуниста и подпольщика Арташеса исполнял молодой артист В. Вартанян. Интеллигентная внешность, умение достоверно раскрыть поведение героя обеспечили убедительность образу, созданному Вартаняном.

В «Замаллу» есть ряд оригинальных режиссерских находок. Так, чтобы подчеркнуть цинизм и бесчеловечность меньшевистских офицеров, Перестиани находит любопытную деталь в эпизоде, когда выводят крестьян на расстрел. Группа солдат подняла ружья и ждет команды. В кадре — поднятая рука офицера, в руке полевой цветок.

**«Замаллу». В. Вартанян
(в центре) в роли Аргашеса**



Короткая надпись: «Огонь!» Монтажное сопоставление кадра с цветком и команды стрелять в людей острым контрастом передают жестокость и ханжество офицера. Вслед за фильмом «Замаллу» в том же 1928 году выходит кинокартина «Дом на вулкане», более широко и глубоко раскрывшая тему борющегося революционного Востока. «Дом на вулкане» был совместной постановкой киностудий Армении и Азербайджана при участии грузинских артистов. Такое объединение творческих сил было подсказано темой фильма, повествующего о зарождении чувства интернационализма у рабочих бакинских нефтепромыслов.

Первоначальный замысел принадлежал А. Мравяну и М. Фоляну — участникам революционного движения бакинского пролетариата. Сюжет фильма основывался на действительных событиях, происшедших на нефтепромысле «Забраст». В результате того, что жилой дом для рабочих был построен на насыщенной вулканическими газами земле, там произошла трагическая катастрофа — взрыв газа и гибель многих рабочих.

В «Хас-пуше» Бек-Назаров ярко раскрывал становление самосознания восставшей толпы. В «Доме на вулкане» нет такой точной разработки поведения рабочей массы в целом. Но режиссер делает попытку показать становление характера отдельного человека.

«Дом на вулкане» был решительным шагом вперед в осмыслении темы разбухшего Востока.

В эти же годы в армянском кино было создано еще несколько фильмов, в различных жанрах отразивших события революции. Одним из них был фильм молодого режиссера П. Бархударяна «Две ночи» (1933), признанный историками армянского кино неудачным. Между тем «Две ночи» достойны если и не полной, то хотя бы частичной реабилитации. К фильму были предъявлены требования, которых он не мог выполнить.

Обратившись к драматическим событиям восстания в Александрополе, поднятого коммунистами Армении в 1920 году и потерпевшего поражение, сценарист Е. Чубар пытался решить фильм в жанре камерной психологической драмы. Сценарий рассказывал о том, как дашнакский командир бронепоезда офицер Беноян под воздействием революционных событий переходит на сторону народа и борется против дашнакских войск. Ломка мировоззрения человека находилась в центре внимания, все события должны были художественно дополнить, помочь раскрыть эту тему. В работе над сценарием, а также во время съемок фильма событийная часть произведения все более расширялась, и в картине появилась претензия на эпическое изображение событий. Но, лишившись цельности камерной драмы и психологической глубины, фильм не обрел масштабности. Однако то, что было достигнуто П. Бархударяном, бесспорно заслуживает положительной оценки.

Если в «Замаллу» сюжетные перипетии органически не связывались с общим историческим фоном, то в «Двух ночах» эпизоды подготовки восстания тесно переплелись с сюжетной линией Бенояна. Деятельность рабочих Александропольского депо, подпольных партийных ячеек, а также противодействие дашнакского правительства, раскрывались в картине лаконично и четко.

Кроме того, в фильме был впервые выведен реальный образ врага. Министр внутренних дел дашнакского правительства в исполнении М. Джанана представлял человеком проницательным и хитрым, отлично понимающим обстановку. С таким врагом нелегко было бороться, а победить его значило обладать огромной силой, умом и волей. В армянских немых и звуковых фильмах неоднократно выводились образы дашнаков, но такого достоверного образа, как в «Двух ночах», до сих пор кино не создавало. Своеобразным было и решение образа Бенояна — командира дашнакского бронепоезда. Беноян в исполнении Г. Нерсисяна — человек умный, предельно честный, волевой. На протяжении всего фильма зритель ощущал непрестанные раздумья Бенояна, пытавшегося понять происходящее. Шаг за шагом логически подводил Нерсисян своего героя к идее революции.

В армянских фильмах немого периода пробуждавшийся и восстающий народ представал в развитии — от стихийных выступлений хас-пушей и одиночек типа Сайдо до организованной интернациональной борьбы бакинского пролетариата и вооруженного революционного восстания трудящихся. Если вспомнить еще шестичастный фильм «События в Сен-Луи» (1932), в котором рассказывалось об интернациональной солидарности эмигрантов армян и французских трудящихся, то станет очевидно, что кинематография республики сумела отразить борьбу армянского народа за свое социальное, национальное и политическое освобождение.

Будни народа. Однако прошлое народа не было единственным объектом кинематографического осмысления. Новое искусство не могло оставаться в стороне от современных событий.

Первым фильмом, в увлекательной форме пропагандирующим советские идеи, был фильм «Пять в яблочко» (1928) режиссера П. Бархударяна — о крестьянском парне Вардане, который добровольно вступает в ряды Красной Армии, учится грамоте и, вернувшись в село, завоевывает уважение и любовь односельчан.

Следующий фильм — «Шестнадцатый» (режиссер П. Бархударян, 1929) — был посвящен героическим будням бойцов Красной Армии, действующих в тылу белогвардейцев. Хотя события происходили далеко за пределами Армении, армянский зритель с интересом следил за ними.

В том же 1929 году фильм режиссера Д. Жамгаряна «Кто виноват» поднимал проблемы морально-этического воспитания молодежи, рассказав о комсомольцах одного из ереванских заводов.

Интересной попыткой по-своему осмыслить современную тему был фильм «Дитя солнца» (1932) П. Бархударяна по сценарию выдающегося писателя Аксела Бакунца. В центре фильма была судьба хлопкороба Арама. Уехав из Армении еще в дореволюционное время, Арам побывал в разных странах мира. Ему пришлось работать и на египетских плантациях, и у какого-то феодала, и на ферме капиталиста. Вернувшись в Советскую Армению, Арам получает участок земли и единолично занимается хозяйством, но постепенно убеждается, что только объединение крестьян может принести благополучие. Таким образом, авторы проводили своего героя как бы через разные социально-экономические формации и заставляли его на собственном опыте осознать преимущества социалистического коллективного хозяйства. Однако отсутствие живых образов, перегруженность эпизодами-символами

помешали найти убедительное воплощение этого интересного замысла.

Наиболее значительным произведением на современную тему, созданным в те годы, был фильм режиссера А. Мартиросяна «Курды-езиды» (1933) по сценарию П. Бархударяна и Г. Баласаняна.

«Курды-езиды» — вторая после «Заре» армянская картина о жизни курдов. В различии содержания этих двух фильмов отразились перемены, происшедшие за годы Советской власти.

Фильм «Курды-езиды» начинается с общей панорамы яйлага, внешне очень напоминающей кадры «Заре». Кажется, и обычаи не очень изменились — на фоне уходящего за высокие горы солнца видны силуэты фанатично молящихся шейхов.

Подобная экспозиция фильма показывает твердое намерение его авторов придерживаться реальных жизненных фактов, отказавшись от надуманных драматургических схем, а далее в эпизоде за эпизодом раскрываются происходящие в курдской деревне изменения.

Фильм «Курды-езиды» стал ярким и своеобразным документом того времени, когда процесс социальных преобразований захватил и курдов. Демонстрация фильма среди курдского населения сопровождалась бурной реакцией зрителей. В те годы удивительно тесно соприкасались



«Курды-езиды». Р. Аветиан (слева) в роли старого курда

мир искусства и мир реальный. Спектакли и фильмы, рассказывая об острой борьбе против кулачества, становились действенным оружием для зрителей-крестьян, которые тут же, во время просмотров, учиняли суд над кулаками. Так было, например, во время выездных спектаклей Театра имени Г. Сундукяна, показывавшего «Ярость» Ю. Яновского (в переделанном Т. Ахумяном варианте), так было во время демонстрации «Курдов-езидов», так было при просмотрах другой армянской картины, выпущенной тремя годами раньше, — «Колхозная весна» режиссера А. Мартиросяна (1930).

Сценарий «Колхозная весна» написан А. Тер-Овняном буквально по горячим следам. Многие его эпизоды — это действительные факты. Фильм рассказывал о борьбе с кулачеством, о том, как крестьяне самоотверженно организовывали колхозы.

В 1933 году Арменкино выпускает фильм, рассказывающий о жизни сельских тружеников, — «Арут» режиссера П. Арманда.

Вместе с автором сценария Г. Саркисяном режиссер учел опыт предыдущих армянских фильмов на эту тему и, обратившись к лучшим образцам советской кинематографии, создал интересный кинорассказ о молодом трактористе, трагически погибшем в борьбе с местными кулаками.

И в сюжете фильма и в художественном решении ряда эпизодов заметно сильное творческое влияние лучшего немого фильма А. Довженко «Земля». Судьбы Василия в «Земле» и героя «Арута» во многом схожи, и гибнут они в аналогичных обстоятельствах. Трудно согласиться с мнением критиков, считающих «Арут» неудачной картиной.

«Арут» можно упрекнуть в подражательстве, хотя многое из фильма Довженко осмысливалось режиссером П. Армандом вполне творчески. Можно говорить о неудачных эпизодах. Но нельзя не признать, что среди немых армянских фильмов, посвященных теме борьбы с кулачеством, наиболее интересным остается «Арут».

О буднях трудящихся рассказывали фильмы «Первые лучи», «Тень и свет», «Когда цветут сады», «Поверженные вишапы» и другие.

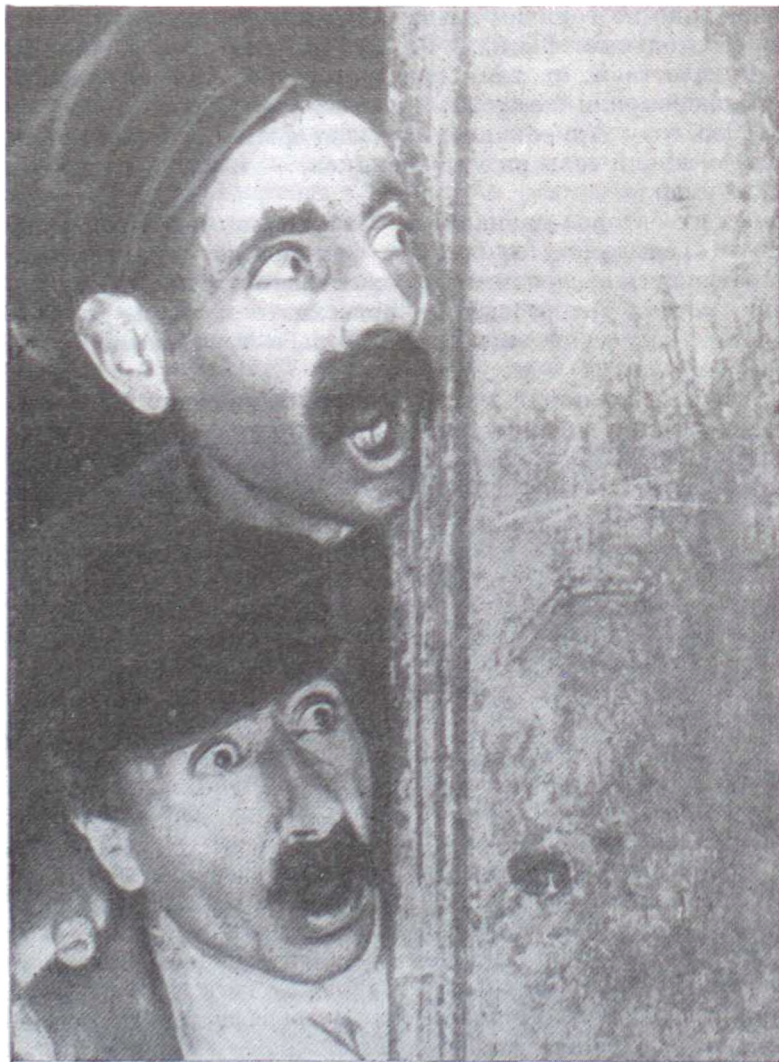
В эти же годы были созданы и первые фильмы для детей — «Ким-дежурный» и «Всегда готов».

Упомянутые выше фильмы различны по жанру и художественным достоинствам, многие из них лишены глубокой разработки образов, оригинального сюжета. Но это были первые попытки армянских кинематографистов самостоятельно осмыслить современность.

Комедийные фильмы. В немой период были созданы три кинокомедии, вошедшие в творческий актив кинематографистов Армении.

Первый комедийный фильм — «Шор и Шоршор» (1926), — по свидетельству Д. Дзунуи, был создан за предельно короткие сроки: сценарий на основе повести М. Багратуни режиссер А. Бек-Назаров написал за три дня, а съемки продолжались менее чем две недели.

О злоключениях двух аштаракских крестьян, напившихся, как говорится в народе, до чертиков, рассказывает



«Шор и Шоршор». А. Амիրбеги в роли Шоршора, А. Хачатрян в роли Шора

«Кикос» А. Хачатян в заглавной роли



фильм в острокомедийном, сатирическом плане. В главных ролях выступили Амбарцум Хачатян и Арам Амирбекян.

В фильме раскрылся блестящий комический талант А. Хачатяна, в игре которого откровенная эксцентрика сочетается с достоверной жизнью в образе. Артист одним движением, одной деталью неожиданно смешно и в то же время весьма убедительно рисует характер Шора. Вот, например, лежат в нижнем белье бездельники Шор и Шоршор, на лицах их написано желание присосаться к горлышку бурдюка, но им лень пошевелиться. Режиссер способом обратной съемки заставляет брюки, рубахи и ботинки этих лодырей приползти к хозяевам.

Посмеявшись вдоволь над героями, режиссер в финале, можно сказать, сатирически уничтожает их, заставив Шора и Шоршора драться с воображаемыми чертями, бежать от их преследования, взбираться на деревья, скрываться от глаз односельчан, дрожать перед разгневанными женами и т. д.

Хотя «Шор и Шоршор» были удачной «пробой пера» в комедийном жанре, следующая комедия появилась лишь в 1931 году.

Обратившись к повести М. Дарбиняна «Кикос», режиссер П. Бархударян создает одну из лучших своих кинокартин. Уже в самом сюжете фильма, повествующего о судьбе армянского крестьянина в дни гражданской войны, когда каждый день был чреват неожиданными переменами,

ощущается образное видение изображаемых явлений действительности.

В «Кикосе» режиссер П. Бархударян успешно развивал традиции жанра политической киносатиры.

Прекрасным образцом этого жанра явился фильм режиссеров Л. Калантара и А. Мартirosяна «Мексиканские дипломаты» (сценарий Е. Чубара, 1931).

Фильм рассказывал о злоключениях двух брадобреев дашнакского министра, которых он выдает за мексиканских дипломатов.

Эпизоды обучения Арама и Хечана «дипломатическому этикету» полны брызжущего комизма. Бедных, измученных и усталых парикмахеров заставляют не только выполнять изящные движения, ритмично выбрасывать ноги в танце, заучивать респектабельные позы, но и разбираться в вопросах политики. Когда выдается минута отдыха, Хечан (Хачаян) и Арам (Амирбемян) трагически смотрят друг на друга, проклиная тот день, когда они попали «ко двору» дашнаков.

В фильме немало остросатирических сцен, развенчивающих дашнакское правительство, дашнацкий режим. К ним относятся эпизоды, в которых лжедипломаты восседают на заседаниях дашнакского парламента, произносят речи с балкона перед «общественностью», пируют на торжественном банкете и т. д.

В финале картины показывалась бесславная гибель так называемого дашнакского государства: перепуганные восстанием народа, движением частей Красной Армии, дашнаки убегают тайно, поспешно.

И только теперь приходит конец мучениям придворных брадобреев. Хечан и Арам, счастливые, стоят у своей прежней парикмахерской и радостно машут руками, прощаясь с арестованными премьер-министром и его кабинетом.

Фильм «Мексиканские дипломаты» вошел в золотой фонд армянской художественной кинематографии как лучшая киносатира, непревзойденная до сих пор.

Подводя общие итоги развития немого армянского кино, нельзя не обратить внимания на ряд установившихся в нем традиций, обеспечивших молодому искусству творческий успех.

Кино и театр Армении взаимно обогащались, сообщая утверждая реалистические основы национального искусства. И не случаен успех армянских драматических актеров, которые систематически выступали в кино — Асмик, Г. Нерсисян, А. Хачаян, А. Аветисян и многие другие театральные актеры внесли немалый вклад в развитие национальной кинематографии.

В период немого кино в Армении сформировались творческие кадры кинорежиссуры. Рядом с опытным кинорежиссером Амо Бек-Назаровым выросли молодые режиссеры П. Бархударян, А. Мартиросян и другие. Они не только успешно овладевали профессиональным мастерством, но развивали и углубляли художественные достижения Бек-Назарова, творчески осваивали новаторские принципы кинематографических школ Сергея Эйзенштейна и Всеволода Пудовкина.

Замечательной традицией армянского кино явилось творческое содружество мастеров искусств трех закавказских республик.

Еще до рождения армянского киноискусства режиссер А. Бек-Назаров немало сделал для укрепления этого содружества, — он создал в Грузии ряд художественных фильмов, руководил там киностудией.

При поддержке киноорганизаций трех республик в фильмах «Злой дух», «Замаллу», «Дом на вулкане» и других удалось объединить известных армянских, грузинских и азербайджанских актеров, таких, как А. Жоржоллиани и А. Алекперов, Д. Кипиани и Н. Юнус и многих других. За десятилетие немое кино республики выросло творчески настолько, что можно было смело говорить о существовании в Армении национальной художественной кинематографии.



«Мексиканские дипломаты».
А. Амйрбекян в роли Арама
А. Хачанян в роли Хачана

В годы восстановления народного хозяйства и социалистической индустриализации были заложены основы для превращения Азербайджана в «образцовую республику на рубеже угнетенного Востока»¹.

Для этого требовалось решить ряд задач, одной из которых было преодоление влияния мусульманской религии с ее средневековыми бытовыми установлениями и законами, превращавшими женщин в рабынь. Без широчайшего участия трудящихся, и в том числе женщин, нельзя было преодолеть экономическую отсталость и реконструировать народное хозяйство республики.

С первых дней Советской власти в Азербайджане одним из форпостов культурной революции стали женотделы, в которых наряду с женщинами других национальностей работали азербайджанки Айна Султанова, Хавер Шабанова-Караева, Джейран Байрамова и другие.

Оказывая сопротивление, мусульманское духовенство не останавливалось даже перед преступлениями. Но ни убийства, ни запугивания, ни издевательства не могли остановить начавшийся процесс. И вот один из интереснейших фактов, в котором выразился дух времени: в фанатичной, забитой азербайджанской деревне (уже в деревне!) постановлениями сходов под культурные учреждения в 1927 году были переданы сто семь мечетей, причем главное участие в этом принимали женщины — явка их на собрание достигала 90%.

Борьба против чадры — этого символа темноты и рабства — приобретает все более широкий размах. «Только в течение 1929 года в республике около 270 тысяч женщин сбросило чадру»².

Так начал рушиться старый быт.

Не менее важной задачей в условиях многонационального Азербайджана было практическое осуществление принципов ленинской национальной политики.

Царское правительство и буржуазно-националистические партии отравляли Закавказье ядом дикого кровавого шовинизма.

Разоренные города и области, десятки тысяч убитых и искалеченных, недоверие и подозрения между нациями — вот результаты национальной розни. Остатки былой национальной вражды, религиозный фанатизм и невежество давали о себе знать и после революции. Борьба с ними являлась одной из важнейших проблем.

Таким образом, сама жизнь диктовала темы азербайджанскому искусству.

¹ «История Азербайджана», т. III, ч. 1, Баку, 1963, стр. 265.

² Там же, стр. 441.

В 1924 году председателем АФКУ был назначен Шамиль Махмудбеков. Прекрасный организатор, энтузиаст своего дела, он много сделал для развития национального кинопроизводства. По его инициативе при АФКУ была создана студия по подготовке творческих кадров. Педагоги, приглашенные из Москвы и Ленинграда (А. Ардатов, В. Сладкопевцев, Н. Кириллов), вели занятия по кинотехнике, операторской работе, сценарному творчеству, актерскому мастерству. В студии этой учились первые деятели азербайджанского кино: А. Шариф-заде, Д. Джабарлы, М. Марданов, М. Микаэлов, А. Кулиев. И все-таки своих кадров было еще очень мало. Для постановки фильмов приходилось приглашать киноработников из других союзных республик.

Их вклад в развитие национальной кинематографии трудно переоценить. Конечно, были среди приезжих кинодеятелей и гастролеры, для которых выезд в республику был лишь возможностью избежать очередного простоя или просто экзотической прогулкой. Ничего интересного, разумеется, такие гастролеры создать не могли. Но на азербайджанскую кинофабрику приезжали и В. Пудовкин, и Н. Шенгелая, и А. Бек-Назаров. В. Пудовкин прочел несколько лекций в студии; приехав в Баку как раз во время съемок фильма «Севиль», он помогал группе практическими советами. Сам Пудовкин должен был ставить фильм о нефтяниках (осуществить эту постановку ему, к сожалению, не удалось). А режиссеры Н. Шенгелая и А. Бек-Назаров создали здесь свои замечательные произведения, которые имели принципиальное значение для формирования кинематографии республики.

Собственным путем. Первой успешной постановкой азербайджанского кино явился фильм «Во имя бога» (1925), осуществленный по сценарию П. Бляхина актером и режиссером азербайджанского драматического театра А. Шариф-заде.

Задуман фильм был с агитационно-пропагандистской целью.

В 1925 году в Советском Азербайджане широко развернулась борьба с одним из наиболее вредных и жестоких обрядов мусульманской религии — обрядом «шахсей-вахсей», совершаемым в дни религиозного праздника «магарам». Каждый год в мечетях собирались «правовверные» и, доведенные до экстаза мистическими песнопениями и причитаниями, подвергали себя мучительным, изуверским телесным пыткам.

В фильм были включены документальные кадры обряда «шахсей-вахсей» (во время их съемок режиссер и его

сотрудники едва не были растерзаны толпой фанатиков, подстрекаемых муллами).

События фильма разворачивались в маленькой деревне накануне советизации Азербайджана. Мулла, играя на религиозном фанатизме бедняка Кули, выпытывает у него имена революционно настроенных крестьян. Кули бездетен. С женой он отправляется к мулле, чтобы вымолить у аллаха ребенка. Мулла насилует женщину, она скрывает это от мужа. Когда она родила сына, то в благодарность аллаху Кули решает вместе с ребенком принять участие в обряде «шахсей-вахсей».

После праздника ребенок заболевает и умирает.

В Баку, куда Кули отправился на заработки, он узнает, что сестра его, находясь в услужении у того же муллы, была изнасилована им и поэтому, боясь позора, бежала от своего жениха. Завершался фильм событием, которое происходило уже после установления Советской власти: мулла предстал перед общественным судом.

Роль муллы исполнял старейший актер азербайджанской драмы М. Алиев.

В начальных кадрах перед нами благочестивый служитель культа. Он вершит суд, помогает советами. Мзда, получаемая им за «труды», весьма внушительна. Глаза муллы полужакрыты, он молится и тут же бросает быстрый взгляд: сколько принесли? Мулла исцеляет больных. Но вот к нему приводят молодую женщину — и маленькие глазки его загораются похотью.

Ряд эпизодов — дележ выручки после «магаррама», кутежи — окончательно развенчивали служителей культа. Фильм отличала большая достоверность. Хорошо были сняты оператором А. Яловым природа Азербайджана, сцены праздника «магаррам» и свадьбы с танцами.

Тяготение к показу деталей быта подчас могло показаться чрезмерным. Но оно было вызвано тем, что малейшая неточность вызывала обычно недоверие зрителя, впервые приобщавшегося к искусству. Подробное, этнографическое достоверное изображение быта народа, столь характерное для многих национальных кинематографий той поры, тут не случайно.

К сожалению, в картине было немало и сценарных и режиссерских просчетов. Ей недоставало динамики, неудачен был финал, в котором показывалось апрельское восстание (в этом эпизоде участвовало два десятка статистов с ружьями наперевес). Но именно в этой картине зрители увидели, наконец, подлинный Азербайджан. После фильма «Во имя бога» появилась «Дочь Гиляна» (по роману Ю. Слезкина «Бронзовая луна»), в которой вновь восторжествовали дурные штампы восточной экзо-

тики. Забегая немного вперед, нужно сказать, что последующие фильмы — «Севиль», «Дом на вулкане», «Гаджи-Кара», «Исмет» — продолжают и развивают найденное в картине «Во имя бога».

Тема фильма «Дочь Гиляна» (1928), как ее определил режиссер Лео Мур (Мурашко), — крестьянское восстание 1920 года в Гилянской провинции Персии. На самом деле революционная борьба явилась только фоном, на котором разворачивалась запутанная любовная интрига. Лишь заключительные кадры картины показывали, как английский империализм в крови подавил восстание крестьянских масс.

Зритель был солидарен с критикой в своем неприятии фильма «Дочь Гиляна». Этот факт примечателен — ведь вышедшая незадолго до того и полная такой же псевдovосточной экзотики «Легенда о Девичьей башне» пользовалась большим успехом.

Второй фильм Шариф-заде — «Гаджи-Кара» (1929) — экранизация одноименной комедии крупнейшего азербайджанского просветителя, философа, драматурга и поэта XIX века Мирзы Фатали Ахундова, с именем которого связано рождение азербайджанского театра.

Комедии Ахундова разоблачали феодальные пережитки, темноту и невежество, корыстолюбие, лицемерие чиновников и духовенства. Решительно и резко выступает драматург против женского бесправия и угнетения — его героини всегда талантливы, умны, великодушны.

Написанная в 1852 году комедия «Гаджи-Кара» явилась злой сатирой на тогдашнюю азербайджанскую действительность. Герой комедии купец Гаджи-Кара олицетворяет предприимчивость и стяжательство нарождающейся торговой буржуазии. Этот образ оказался настолько типичным, что имя Гаджи-Кара стало нарицательным, обозначающим жадность и трусость.

В сценарии Д. Джабарлы главное внимание было обращено не на скупого купца Гаджи-Кара, а на центральный женский образ. Потому фильм и получил второе название — «Сона».

Сравнивая фильм с пьесой, критика находила, что он не передавал всех достоинств литературного произведения. Сегодня трудно судить об этом, ибо фильм не сохранился. Но то, что его главной темой стала жизнь женщины — оказалось чрезвычайно характерным для азербайджанского кино 20-х годов, как и для других восточных кинематографий. Этой теме посвящена и экранизация пьесы Джафара Джабарлы «Севиль». Пьеса «Севиль», впервые поставленная в 1928 году, пользовалась и по сию пору пользуется большим успехом. В 1929 году она была экра-

низирована режиссером А. Бек-Назаровым (им же был написан и сценарий совместно с автором пьесы).

Хорошо зная старый закавказский быт, А. Бек-Назаров беспощадно осудил его в своих фильмах «Намус» и «Хас-пуш». И в фильме «Севи́ль» главную свою задачу он увидел в разоблачении пережитков прошлого. Фильм убедительно показывал, как в Севиль нарастал протест против условий ее существования в доме мужа, передавал историю ее прозрения. И в последней части, как бы эпилоге картины, героиня представляла свободной женщиной, активной общественницей.

Слабость «Севи́ль», как, впрочем, и многих других фильмов тех лет, сказалась в том, что хорошо знакомое прошлое было изображено ярче, глубже, интереснее, чем современность.

Успех фильма тем не менее был громким. Как писала газета «Бакинский рабочий», «слишком остро и чутко воспринимает тюркская общественность все, что связано с вопросами ее ломающегося быта. Слишком велики жажда отклика и духовный голод тюрчанки, ищущей ответа на проклятые вопросы. Быть может, поэтому в зрительных залах кинотеатров, демонстрирующих «Севи́ль», бьется учащенный пульс ...взволнованной публики»¹.

Итак, в пятилетие — 1925—1930 годы — молодой азербайджанский кинематограф рассказывал в основном о недавнем прошлом, которое еще не успело стать историей и все время давало о себе знать.

Курс на современность. Первые попытки воплощения современной темы были сделаны в начале 30-х годов. В большинстве своем они оказались неудачными. Кинодеятелям не удалось сразу осмыслить огромный скачок, который сделал за короткий срок в своей экономике и культуре азербайджанский народ.

В результате появились фильмы, актуальные по идее и материалу, но схематично, поверхностно изображающие события и характеры. Таковы «Латиф» и «Комсомольская первая» — самые ранние отклики азербайджанского кино на важнейшие вопросы современности.

Фильм «Латиф», которым дебютировал в 1930 году режиссер М. Микаэлов (он же автор сценария), был посвящен борьбе за организацию колхозов. Классовое расслоение деревни показано было примитивно: одному кулаку и двум подкулачникам противопоставлялись все остальные крестьяне, и колхоз создавался легко и быстро под влиянием речей своего организатора.

¹ «Бакинский рабочий», 1929, 19 июня.

Однако в некоторых эпизодах режиссер все-таки сумел воссоздать сдвиги в селе: так, очень живо, почти документально снят был в фильме эпизод прихода в деревню первых тракторов.

Наивным и схематичным был фильм «Комсомольская первая» (сценарий К. Виноградской, режиссеры Б. Медведев и И. Фролов, 1930), рассказывавший о комсомольской бригаде ударников в нефтяной промышленности.

И все же появление этих фильмов следует рассматривать как положительный факт: они обращались к современности и подготавливали более глубокое ее воплощение на экране.

«Двадцать шесть комиссаров». В эти годы создавались и фильмы о революционной истории Азербайджана. В их числе был фильм совместного производства Арменкино и Азеркино «Дом на вулкане» А. Бек-Назарова, в котором уже говорилось в предыдущей главе. Рассказывая о борьбе бакинского пролетариата в годы столыпинской реакции, фильм подчеркивал, что национальная вражда насаждалась царизмом для разъединения трудящихся. Фильм был хорошо принят и высоко оценен советской общественностью.

В 1933 году на Бакинской студии был поставлен фильм «Двадцать шесть комиссаров», который стал событием не только для азербайджанского, но и для всего советского кино.

Планы создания фильма вынашивались в Азербайджане еще с 1925 года. Руководители республиканской кинематографии вели переговоры с режиссерами А. Бек-Назаровым, Вс. Мейерхольдом; сценарий фильма писали сначала П. Бляхин, потом Н. Агаджанова-Шутко и, наконец, А. Ржешевский. Устанавливались сроки, комплектовались киногоруппы, но дело не двигалось с места. И только в 1932 году за постановку взялся Николай Шенгелая. Когда картина вышла на экраны, вокруг нее развернулась оживленная дискуссия. А. Довженко и В. Пудовкин говорили о «Двадцати шести комиссарах» как о большом достижении советского кинематографа. «Картина вся идет в торжественных бетховенских тонах... Речь идет о колоссальной трагедии, которая несет в себе залог победы»¹, — утверждал Довженко. В то же время другие отмечали «слабости», «неглубокость» и даже «порочность» фильма. Как это ни странно, картина до сих пор не получила объективной оценки. То, что она не всеми была принята по достоинству в 1933 году, можно понять и объяснить (мы

¹ Газ. «Кино», 1933, 10 января.

еще коснемся этого). Но и более поздние исследователи фильма не смогли беспристрастно подойти к нему, разобратся в противоречивом его строе, отделить существенные просчеты от несомненных достижений. В «Очерках истории советского кино» о фильме говорится как о «тяжелом поражении», «идейной и творческой неудаче» художника¹.

Подобная оценка «Двадцати шести комиссаров» неверна, хотя в фильме трагедия Бакинской коммуны действительно не нашла достаточно полного исторического истолкования.

Картина Шенгелая — сложное и во многом спорное произведение. Но критика 30-х годов (и более поздняя), обрушиваясь на нее и обвиняя (часто несправедливо) во многих грехах, не замечала, пожалуй, основного просчета, содержавшегося уже в сценарном замысле.

В чем увидел Шенгелая сущность событий, происшедших летом 1918 года в Баку? Он увидел в них трагическую ошибку бакинского пролетариата, который, поддавшись агитации меньшевиков и эсеров, не поддержал большевиков в Бакинском Совете и отдал таким образом город во власть англичанам.

Такая трактовка событий была неточной и односторонней. Как же складывались события в действительности?

В июне 1918 года турецкие и английские интервенты усилили свой натиск на советский Баку. Советская Россия не могла тогда оказать помощь в необходимом масштабе. В развернувшихся ожесточенных боях войска Коммуны стали терпеть поражение.

Существенное значение имело и то обстоятельство, что большевикам в это время не удалось установить прочного союза бакинского пролетариата и азербайджанского крестьянства. Большевики не выдвинули лозунг создания Азербайджанской рабоче-крестьянской советской республики и не сумели вырвать из рук помещиков и капиталистов знамя национального освобождения.

Вследствие неудач на фронте политическая обстановка в городе резко осложнилась. Этому способствовал продовольственный кризис. На почве голода росло недовольство. Меньшевики, эсеры и дашнаки развернули антисоветскую агитацию. Они призывали согласиться на приглашение в Баку англичан, будто бы располагавших в Иране большой армией и продовольственными запасами. На многочисленных собраниях и митингах большевики призывали бакинский пролетариат не поддаваться про-

¹ «Очерки истории советского кино», т. 1, М., «Искусство», 1956, стр. 325.

вокации, подчеркивая, что приход англичан превратил бы Баку в арену борьбы за нефть между двумя империалистическими группировками (германо-турецкой и английской), одинаково враждебными трудящимся Азербайджана и всей Советской стране.

Передовая часть пролетариата Баку поддерживала политику Бакинского Совнаркома. Но, используя тяжелое военное и продовольственное положение, контрреволюционные партии сумели обмануть и увлечь за собой отсталую, малосознательную часть рабочих. 25 июля состоялось расширенное чрезвычайное заседание Бакинского Совета, на котором меньшевики, дашнаки и эсеры поставили вопрос о приглашении англичан.

Вопреки решительному сопротивлению большевиков, блок контрреволюционных партий большинством всего в двадцать два голоса добился принятия резолюции о приглашении англичан.

Итак, большинство в Совете поддалось уговорам меньшевиков и эсеров. Но, увлеченный своим замыслом, Шенгелая прошел мимо другого весьма существенного момента. Он не показал, что ошибка была допущена и самими комиссарами¹, которые, назвав постановление Бакинского Совета позорной изменой и не желая подчиниться ему, добровольно отказались от власти, заявив, что слагают свои полномочия.

Таким образом, хотя решающей причиной падения Советской власти в Баку летом 1918 года были иностранная интервенция и предательство контрреволюционных партий, определенную роль сыграли и ошибки, допущенные Бакинским Совнаркомом.

Не учтя все это, Шенгелая в своем фильме выдвинул на первый план тему ошибки бакинского пролетариата и его косвенной ответственности за гибель комиссаров.

Субъективно его можно понять: слишком живо еще было в памяти все связанное с обаятельными образами бакинских комиссаров и их трагической гибелью. Желание режиссера создать фильм, достойный памяти героев Коммуны, было вполне благородным и естественным.

Картина первоначально задумывалась как революционная хроника. Материал истории Бакинской коммуны был огромен. Героическая защита Баку, голод на нефтепромыслах, борьба вокруг вопроса о приглашении англичан и историческое заседание Бакинского Совета, принявшее губительное для Коммуны решение, уход большевиков в подполье, обстановка, сложившаяся в городе с появ-

¹ «Очерки истории Коммунистической партии Азербайджана», Баку, Азгосиздат, 1963, стр. 286—296.

лением англичан, арест и расстрел комиссаров, рост сознания бакинских пролетариев, восстановление Советской власти — вот основные линии, по которым развивается действие картины.

Работая над сценарием, Шенгелая пришел к выводу, что охватить в одном произведении все эти важнейшие события истории Бакинской коммуны очень трудно, может быть, даже практически невозможно¹. И, чтобы как-то преодолеть неизбежную сценарную сумбурность и разорванность, режиссер решил отобрать эпизоды, наиболее ярко выражающие и характеризующие эпоху. По широте исторического разворота событий фильм «Двадцать шесть комиссаров» может быть поставлен рядом с «Октябрем» Эйзенштейна. Но Шенгелая, в отличие от Эйзенштейна, не добивался документальной точности воплощения хода исторических событий. Эпизоды фильма он выстраивал и объединял не в хронологической последовательности, а по признакам идейной зависимости и причинной их связи друг с другом.

Такое раскрытие темы удалось режиссеру не до конца. Целостность фильма часто нарушалась. Художественное качество его было неровным. Но в фильме воскресала атмосфера ожесточенных классовых боев, с ее кипением страстей, разногласий митингов, революционными победами и поражениями.

Путь массы, совершившей трагическую ошибку, к осознанию этой ошибки и осуждению ее остался стержнем драматургии «Двадцати шести комиссаров».

Первая часть фильма рисует чрезвычайно трудные условия, в которых оказалась Бакинская коммуна. На самых подступах к городу турки, в городе нет ни оружия, ни хлеба, эсеры, меньшевики и дашнаки ведут неистовую агитацию за приглашение англичан. Шенгелая развертывает действие главным образом в массовых сценах, рисуя массу как цельный образ.

Работая над фильмом, Шенгелая следовал принципам интеллектуального кино, которые нашли свое наивысшее выражение в «Октябре» Эйзенштейна и «Конец Санкт-Петербурга» Пудовкина. Образы он создавал пластическими и монтажными, а не психологическими и актерскими средствами. Но это не помешало ему показывать отдельных людей и, пристально вглядываясь в них, дать точные портретные зарисовки, подчеркнуть большевистскую твердость одних, сомнения, неуверенность других и, наконец, лживость и беспринципность предателей рабочего класса — эсеров, меньшевиков, дашнаков.

¹ Журн. «Ударник», Баку, 1932, № 20—21.

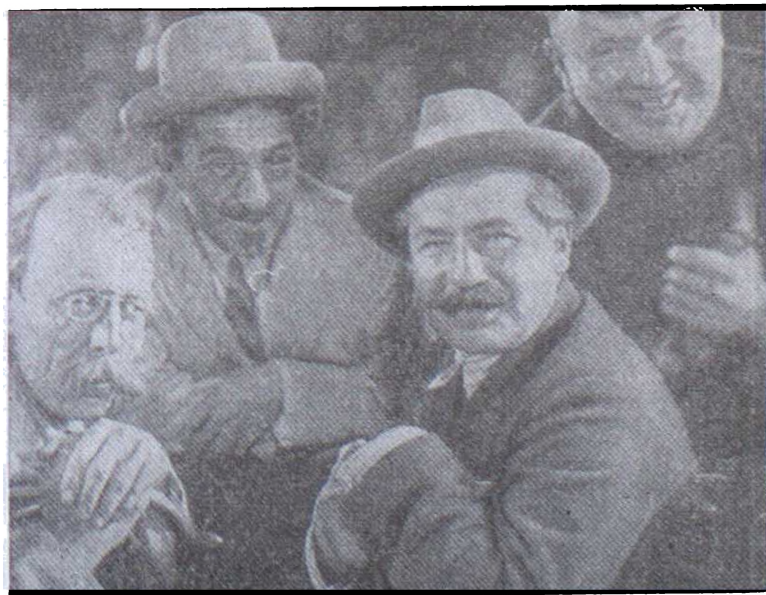
Сцена Совета несла в себе основную идейную нагрузку. Она — ключ ко всему фильму. Короткие и динамичные эпизоды в экспозиции фильма — рабочие митинги, собрания, в которых показаны растерянность и колебания рабочих, — психологически ее подготавливают. Она же определяет и все последующее развитие событий.

Кульминация наступает в тот момент, когда председатель объявил выступление Шаумяна. Зал ждет. На экране нет прохода Шаумяна к трибуне — только поворот голов тысячной массы в направлении его движения. В сцене (с поразительным мастерством снятой оператором Е. Шнейдером), когда, по выражению А. Головни, «с немого экрана слышны шаги идущего большевика», Шенгеля сумел передать работу мысли, огромное напряжение массы, напряжение в каждом повороте головы, в сжатых губах, в настороженности глаз.

Выступление Шаумяна ждут все: одни — со страхом и злобой, другие — с надеждой.

С предельной ясностью раскрыты в этой сцене раздумья бакинского рабочего. Аппарат выхватывает его из массы, долго останавливается на нем.

Рабочий в нерешительности. Голод и опасность вторжения турок заставляют его сейчас соглашаться с эсерами. Но он — пролетарий и всегда был на стороне большевиков. Он внимательно слушает Шаумяна, предупреждающего, что с приходом англичан Баку станет местом драки



«Двадцать шесть комиссаров».
Кадр из фильма



«Двадцать шесть комиссаров».
Кадры из фильма

империалистических коалиций за нефть: «Вас делают игрушкой в руках борющихся империалистических сил...» Дашнак кричит Шаумяну: «Предатель!» В глазах рабочего недоумение. Он встает, медленно подходит к дашнаку, напряженно и тихо спрашивает: «Это вы назвали Шаумяна предателем?» Затем он возвращается на место и, пораздумав, решает: «Нет, Шаумян не предатель, Шаумян не виноват, у него нет хлеба, нет патронов». А в следующем кадре голосует за приглашение англичан. Интересно снята сцена голосования. Радостно голосует за приглашение англичан буржуазия, в тяжелом раздумье пролетариат. Неуверенно тянутся вверх руки: уже здесь масса смутно предчувствует, что совершается предательство. В изображении революционной массы Шенгеля достигает высот патетики; в сценах же, рисующих врагов революции, режиссер показал себя мастером острой сатиры. Особенно характерен в этом отношении эпизод прихода англичан.

Город готовится к торжественной встрече. Разодетые, радостные буржуа, согнувшись в три погибели, тащат огромный транспарант: «Демократическая Англия несет свободу малым народам». Генерал Денвиль заявляет: «Мы даем торжественное обещание помочь вам...» Умилно оскалившись, держа в зубах конец каната от транспаранта, чиновник кричит: «Браво!» Канат выскальзывает.



«Двадцать шесть комиссаров».
Кадр из фильма

Чиновник подхватывает, обвивает его вокруг шеи и, полузадушенный, продолжает вопить: «Браво!»

Этот эпизод по своей сатирической остроте может быть поставлен рядом со знаменитым эпизодом буржуазной демонстрации в «Арсенале» А. Довженко.

Кульминационная сцена — расстрел комиссаров — суровая патетическая композиция огромной эмоциональной силы. Пустыня, залитая солнцем. Бесконечное море песка. Окруженные тройной цепью солдат, в оборванной одежде, поддерживая друг друга, тяжело идут двадцать шесть человек. Аппарат, поднимаясь, показывает их глаза, полные гнева.

Оскаленные физиономии врагов. Выстрел.

Идет капитан Тиг-Джонс, и на песке остаются глубокие следы от его шагов, следы убийцы.

Обстановка здесь — не только фон, не только место, где совершается убийство. Пейзаж становится одним из элементов драматургического действия. Пески, белые, зыбучие, Шенгелая превращает в равнодушных свидетелей подлой расправы над мужественными бакинскими комиссарами.

Высокодраматичны кадры с раненым, истекающим кровью комиссаром (артист Х. Эмир-заде), который, собрав последние силы, встает и упрямо пытается взойти на песчаный холм. Там, за песками Азии, — Баку. Режиссер монтажным переходом переносит нас в возбужденный, кипящий негодованием город, требующий освобождения двадцати шести. Комиссар падает и снова поднимается и идет, повторяя про себя: «Спокойно, товарищи». И так велико удивление силой духа человека, что враги не решаются сразу стрелять.

В финале фильма Шенгелая резко нарушил хронологию событий. Исходя из своей концепции трагической вины массы и ее ответственности за гибель комиссаров, он должен был дать тему искупления вины. Поэтому Шенгелая опустил весь период правления партии Мусават¹ — у него комиссары погибают тогда, когда пролетариат ценой тяжелого политического опыта уже понял свою ошибку.

Фильм заканчивается восстанием бакинских пролетариев. На помощь им движутся части Красной Армии. «Поднавались, Степан!» — кричит красноармеец, и приближается броневик имени С. Шаумяна; «Давай, Алеша!» — и на экране броневик имени А. Джапаридзе и т. д.

Однако в фильме есть сцена, которая и могла бы стать его

¹ Буржуазная националистическая партия. Находилась у власти с сентября 1918 г. по апрель 1920 г.

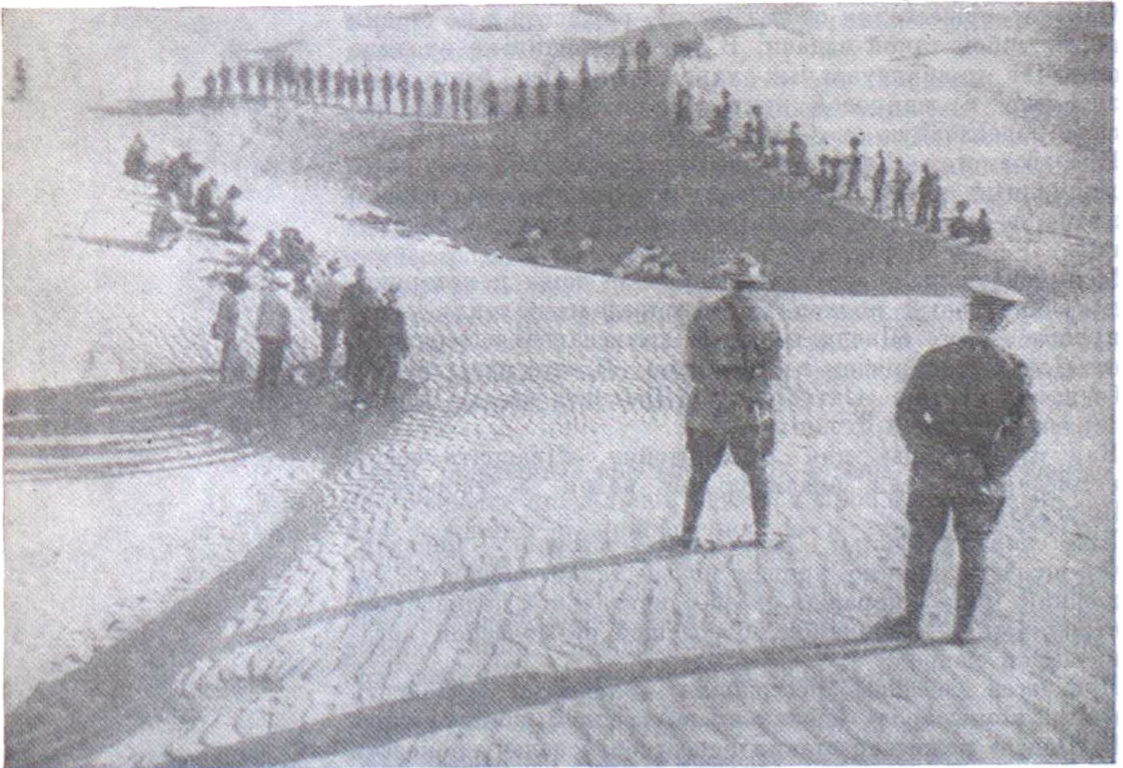
логическим концом. Это сцена, где восставшим бакинским пролетариям один из рабочих читает прощальное воззвание двадцати шести: «С болью в сердце, с проклятием на устах, покидая город Баку, мы надеемся, что бакинский пролетариат поймет свою ошибку...» Рванулся рабочий, которого мы знаем по голосованию в Бакинском Совете, горько крикнул: «Замолчи!» Но его сурово останавливают: «Повтори». После этой сцены уже не нужна была парадная концовка.

Изобразительное решение фильма — построение мизансцен, композиция кадра — статично.

Порой этот принцип становился самоцелью: например, в эпизоде, когда высохшая от голода женщина (В. Анджапаридзе) приносит мужу обед. Сцена, по замыслу трагическая, не производила такого впечатления. И женщина и мужчина выглядели на экране не как живые люди, а как скульптуры.

Картине недостает динамики. Статистичность кадров часто ведет к замедленному ритму. Правда, в некоторых сценах режиссер не сдерживает стремительного темпа действия. Например, сцена на бакинском базаре, когда англичане

«Двадцать шесть комиссаров».
Кадр из фильма



усмиряют вспыхнувшее недовольство, построена на монтажном переходе от спокойно текущих кадров к взрыву негодования, охватившего рабочих, бурному движению, заполнившему весь экран, и затем снова к неподвижности.

Еще более характерны кадры с разливающейся нефтью. Англичане закрывают Батумский нефтепровод. Постепенно нефть заполняет весь экран. Ритм становится напряженным. Тяжелые маслянистые массы нефти клокают, вздымаются, тяжело падают и потоком льются в море.

Изобразительная культура фильма исключительно высока. Большинство эпизодов, снятых Е. Шнейдером на натуре, отличается строгостью композиции, лаконичностью построений, свободно от лишних деталей. Сцены защиты города, заседания Совета, прихода англичан сняты с таким чувством материала, что эти кадры можно принять за документальные.

То, что Шенгелая убедительно показал бакинский пролетариат — ведущий образ фильма, — было общепризнанно. Но и в 30-е годы и позже режиссера критиковали за то, что ему не удалось показать так же убедительно образы комиссаров.

Однако, осуществляя свой замысел, режиссер и не ставил перед собой такой задачи. В его намерения не входило создание индивидуальных характеров. Это было обусловлено и жанровой природой фильма, который вел свою родословную от «Стачки» и «Арсенала».

Протагонистом «Двадцати шести комиссаров» был революционный народ. Комиссары находились на втором плане, и это — сознательно избранный принцип построения.

Монументальный, эпический характер темы и историко-документальный подход к ней определили стиль кинопроизведения. «Двадцать шесть комиссаров» совершенно отчетливо стоят рядом с «Октябрем». И эстетические особенности картин «Октябрь» и «Двадцать шесть комиссаров» во многом сходны.

Как и «Октябрь» для Эйзенштейна, «Двадцать шесть комиссаров» стал значительной вехой в творчестве Шенгелая.

Уже первый фильм режиссера — «Элисо» — показал, что в советское кино пришел новый талантливейший художник. Фильм поражал своей удивительной цельностью, стройностью, лаконизмом, блестящей ритмической организацией кадров.

При всей внешней несхожести «Элисо» и «Двадцать шесть комиссаров» близки по внутренней конструкции. В «Элисо» режиссер ставил перед собой задачу показать

поведение человеческого коллектива в пору тяжелых испытаний. В монументальной эпопее «Двадцать шесть комиссаров» иные масштабы, но задача та же — поведение трудящейся массы в трагические для нее дни падения Бакинской коммуны.

Заслуга Шенгелая состоит в том, что он дал образ народной массы в ее переживаниях, сомнениях и колебаниях, трагически обманутой, но затем прозревающей, приходящей к осознанию истины.

Можно понять зрителей и критику, не принявших в 1933 году фильм «Двадцать шесть комиссаров». Время требовало поворота к конкретному изображению людей революции, к созданию индивидуальных характеров; вышедший на экран после «Златых гор» и «Встречного» фильм Шенгелая многим показался анахронизмом. Талантливый и интересный, отличавшийся великолепным режиссерским мастерством и изобразительной культурой, фильм всем своим художественным строем действительно принадлежал другой, уже ушедшей эпохе монтажного кинематографа.

Но сегодня, пользуясь преимуществом исторической перспективы, необходимо восстановить его истинное место в ряду лучших советских историко-революционных кинопроизведений.

Фильм явился ценной школой и для творческих кадров студии. То высокое чувство ответственности за реализацию своего замысла, которое отличало Шенгелая, многому научило молодых азербайджанских кинематографистов. «Шенгелая сделал две вещи, — говорил С. Юткевич, выступая на дискуссии по поводу «Двадцати шести комиссаров», — одновременно с картиной он делал кинематографию, он сделал фабрику Азеркино, он сделал тысячу вещей, которые не существовали раньше. Техническая база, с которой он работал, до него не существовала. Может быть, для вещи это не имеет значения, но как работу мы должны это оценить...»¹.

Герои, рожденные временем. В 30-е годы в Азербайджане по-прежнему актуальной остается проблема раскрепощения женщины и приобщения ее к социалистическому строительству. Но решалась она уже по-иному.

Как ни сильны были пережитки старого мира, им активно противостояла новая жизнь, в которой женщина-азербайджанка заняла свое достойное место. Порвав с прошлым, она шла на заводы, фабрики, поля, вузы.

¹ Газ. «Кино», М., 1933, 10 января.

Этому новому решению женского вопроса был посвящен второй фильм режиссера М. Микаэлова «Исмет», поставленный по сценарию, который он написал совместно с Г. Брагинским.

Работая в кинохронике, Микаэлов познакомился с первой азербайджанкой-летчицей Лейлой Мамедбековой, которая поступила в авиаклуб, уже будучи матерью двух детей и работая на ткацкой фабрике. Встреча произвела на режиссера неизгладимое впечатление и явилась толчком для написания сценария. В 1934 году фильм «Исмет» вышел на экраны.

Хотя Лейла Мамедбекова и была прообразом героини фильма, «Исмет» — не биографическое произведение.

Исмет — уже не робкая и забитая женщина фильма «Во имя бога» — покорная жена бедняка. Она отличается и от своей предшественницы Севиль, хотя итог развития в обоих фильмах один и тот же — победа над освященными мусульманской религией традициями и обычаями закрепощения женщины.

Исмет живет в другое время. В отличие от Севиль она не одинока на пути, который выбрала. Победить в борьбе со старым миром ей помогают ее друзья, сознание свободы своего труда. Да и вступить в эту борьбу ей легче, чем Севиль: перед ней пример тысяч уже свободных женщин-азербайджанок и вся советская жизнь, успехи строительства нового общества, одержанные в 30-е годы.

И все-таки образ Исмет был недостаточно разработан психологически. В фильме передан не характер, а поступки. Исмет бежит из дому, начинает работать на фабрике, становится ударницей, поступает в летную школу... Но то, что она думает при этом, та нелегкая борьба, которую ей приходится вести с самой собой, остается за кадром.

Влияние фабрики и рабочей среды, которые определили новое отношение к жизни, отражено самым примитивным образом — митингами и дружескими рукопожатиями работниц.

А между тем в сценарии фильма был материал, богатый психологическими возможностями. В значительной степени это удалось использовать в образе отца Исмет — старого Юнуса, которого искренне сыграл непрофессиональный исполнитель И. Даштамиров, привлеченный режиссером по типажному признаку.

Старый рабочий мучительно преодолевает привычные представления мусульманской морали и сам едва не становится причиной гибели Исмет. Все больше и больше в душу Юнуса проникают сомнения в своей правоте.

В конце концов он уже не может закрыть глаза на то, что дала ему и Исмет новая жизнь. Примирение его с дочерью, приход к новым друзьям в финале фильма закономерны и психологически подготовлены, ибо образ раскрыт в движении, во внутренних конфликтах.

События, происшедшие в семье Исмет, выходили за рамки семейной драмы. Активный, отлично разработанный режиссером второй план фильма позволил придать личной драме Исмет широкое социальное звучание.

Враги Исмет — не коварные экранные злодеи, которые так часто появлялись в фильмах об «экзотическом Востоке».

Они вполне реальные люди. Торговец каштанами — хулиган, забияка и трус (М. Сананы). Мать Самеда (Азиза Ханум) — женщина властная и жестокая. Кажется, одно только чувство живет в ней — чувство любви к сыну. Но понятие «чести» ей дороже всего, и, чтобы снять «позор» со своего дома, она готова даже на убийство Исмет. Муж Исмет — Самед (его убедительно играл Х. Эмир-заде) — жесток, но в то же время труслив. Будь его воля, он оставил бы Исмет в покое, но он должен подчиниться требованиям своей среды, он и сам — ее жертва. Подвергаясь травле, насмешкам, Самед, чтобы восстановить «честь», решает на убийство жены.

И, наконец, сплетница-сваха, которую ярко сыграла актриса П. Танайлиди, — и смешная и страшная. Передавая сплетни, науськивая мать Самеда на Исмет, подготавливая убийство, сваха действует решительно, без тени сомнения, конечно, и из ненависти к Исмет, посмевавшейся пойти против установленных мусульманством законов, и просто от безделья, от любви к скандалам.

Миру прошлого в фильме противопоставляются фабрика, новые друзья, семья подружки-ткачихи и ее мужа. Правда, новое в сознании этих людей раскрывается только с помощью чисто внешних примет — они ходят в клуб, танцуют и читают газеты. Тем не менее фильм имел большое общественное звучание и пользовался успехом не только в Азербайджане, но и в других республиках Советского Востока.

Ко второй половине 30-х годов республика добилась больших успехов в деле раскрепощения женщин. Новые десятки тысяч азербайджанок сбрасывали чадру, поступали на фабрики, заводы, школы.

Широко известными в Азербайджане становятся имена активных участниц социалистического строительства Б. Багировой, И. Оруджевой, Т. Таировой, Л. Мамедбековой и других. С высокой трибуны XI Всеазербайджанского съезда Советов было сказано, что «... нет ни

одной области труда, науки, искусства, где бы уже сегодня не работала наряду с мужчиной азербайджанка как активный, равноправный строитель нашего социалистического общества»¹.

Эту новую азербайджанку мы встречаем в картине режиссеров А. Кулиева и Г. Брагинского «Алмас» (1936) — экранизации одноименной пьесы Д. Джабарлы.

Алмас не приходится выбирать дорогу в жизни, как это делали Севиль и Исмет. Ее путь ясен. Характер ее зреет и крепнет в борьбе с противниками социалистических преобразований в деревне, и проявляется это в борьбе Алмас уже не за себя, а за других.

От первых фильмов, тяготевших к бытописательству, к фильмам, отражавшим значительные явления жизни, — таков путь азербайджанского кино в его немой период.

После утверждения Советской власти в Туркестане — бывшей полуколонизальной окраине царской России — началась напряженная борьба за культурную революцию. Была создана широкая сеть школ, техникумов, краткосрочных курсов по ликвидации неграмотности взрослого населения. В 1918 году в Ташкенте был организован первый народный университет. Одновременно начали работать узбекская музыкальная школа, консерватория и художественный техникум. В ряде городов и кишлаков Туркестанской республики возникли любительские драматические и музыкальные кружки. Большую роль в создании этих коллективов, из которых впоследствии вырос профессиональный узбекский театр, сыграл выдающийся узбекский революционер и писатель Хамза Хаким-заде Ниязи. В 1918 году в Фергане он организовал «Краевую разъездную драматическую труппу». Одновременно другой крупный деятель узбекской культуры — Уйгур — создал в Ташкенте «Драматическую труппу имени Карла Маркса». Музыкально-драматические труппы были образованы также в Коканде, Хиве, Андижане, Бухаре и Маргелане.

Сложнее обстояло дело с кинематографом. К 1917 году в Туркестане было около сорока кинотеатров, но до 1919 года они находились в руках частных предпринимателей. Репертуар их состоял из второсортных иностранных и русских дореволюционных игровых картин.

РОЖДЕНИЕ КИНО В РЕСПУБЛИКАХ СРЕДНЕЙ АЗИИ

Глава 1

Кинофикация Советского Туркестана

¹ Г. Мусабек-ов, Избранные статьи и речи, т. 2, Баку, 1962, стр. 207.

После подписания декрета о национализации фотокинопромышленности, под руководством Наркомпроса начал свою деятельность Краевой фотокиноотдел. При областных и уездных отделах Наркомпроса были созданы фотокиноподотделы, подчиненные центральному фотокиноотделу. К концу 1920 года были национализированы и все существовавшие прокатные конторы. Это дало возможность органам народного просвещения взять в свои руки контроль над кинорепертуаром. Большим событием в культурной жизни Туркестана было прибытие в 1920 году агитпоезда ВЦИКа «Красный Восток».

Кинооператоры, приехавшие с этим поездом, сделали первые после революции хроникальные съемки края. Они снимали поезд в степи и его остановки на станциях азиатских городов, демонстрации трудящихся, шествия детей, митинги, жизнь Красной Армии, быт людей¹. Много съемок проводилось в Ташкенте и Самарканде. Из этих материалов был смонтирован фильм «Самарканд» (режиссер К. Гаврюшин, оператор О. Скачко)².

После национализации кинематографии в Туркестане значительно увеличилась сеть кинотеатров. Так, например, если к концу 1920 года в республике было 59 кинематографов, то к июлю 1921 года их число выросло до 70³.

Разумеется, для такого обширного края, как Туркестан, да еще при почти сплошной неграмотности коренного населения, это количество кинотеатров было явно недостаточным. Однако развитие кинематографической сети в крае затруднялось его тяжелым экономическим положением. Басмаческие банды и иностранная интервенция нанесли серьезный урон молодой республике. Разруха в промышленности и в сельском хозяйстве отразилась и на работе киносети. Как и повсюду, недоставало топлива и электроэнергии, отсутствовали киноленты, аппаратура была изношена.

После решений X съезда РКП(б) в 1921 году о введении новой экономической политики Туркполитпросвет передал некоторую часть государственных кинотеатров в аренду профсоюзам и частным лицам, а также разрешил частным лицам строительство кинотеатров, свободную продажу и покупку кинолент.

В результате этих мероприятий работа кинотеатров в республике значительно оживилась. Рабочие клубы и пред-

¹ ЦГА кинофотодокументов СССР. Киноотдел. 0-664-11, 0-171, 0-664-1.

² Там же, 1-2931.

³ ЦГА УзССР, ф. 34, оп. 1, д. 1038, л. 7; д. 1037, л. 180—181.

приятия приобретали кинопередвижки, снижались цены на входные билеты, стали проводиться специальные детские киносеансы, круг кинозрителей значительно расширился.

Однако репертуар оставлял желать много лучшего. На экранах края широко возобновился прокат старой, дореволюционной киномакулатуры. Советские художественные фильмы выпускались сравнительно редко. В 1923 году на экраны края вышли фильмы «Скорбь бесконечная» и «Чудотворец». Несмотря на невысокий художественный уровень, фильм «Скорбь бесконечная», показывавший голод в Поволжье, потрясал зрителей. В «Туркестанской правде» рецензент противопоставляет эту картину многим пустым и халтурным произведениям. «Чудотворец» же был оценен как «революционная фильма, злободневная и революционизирующая быт». Газета писала: «Побольше таких бы картин, вместо тех нелепых трюков и пошлостей, какими обычно угощает кино, и кино сделалось бы хорошей общественной школой»¹.

31 марта 1923 года постановлением СНК Туркеспублики фотокиноотдел Наркомпроса был реорганизован в Туркгоскино. Улучшение экономического положения республики позволило начать ремонт государственных кинотеатров. Была установлена связь с Госкино РСФСР и прокатными организациями других республик. На деньги, полученные от Госкино после подписания договора о совместном прокате, Туркгоскино приобрело передвижки и диапозитивы. Это позволило шире использовать кино как средство пропаганды и просвещения.

Правда, на первых порах фильмы и диапозитивы демонстрировались в основном в районах, прилегающих к городам, где относительно слабее было влияние баев и мулл.

В 1924 — 1926 годах в фонде передвижек были художественные фильмы: «Красные дьяволята», «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков», «Чудотворец», «Поликушка», «Арсен Джорджиашвили», «Отец Сергей»; научно-популярные фильмы: «Происхождение человека», «Чума», «Пьянство и его последствия», «Работа сердца» и др.; агитационные: «Февральская революция», «Дни борьбы», «О попе Панкрате» и ряд сельскохозяйственных фильмов.

Однако в количественном отношении советские фильмы все еще составляли меньшую часть кинорепертуара. Кроме того, они не всегда были понятны узбекским зрителям.

¹ «Туркестанская правда», 1924, 24 апреля.

Остро необходимо было создание фильмов на местном материале. Туркгоскино разработало план строительства киностудии в Туркестане, но в то время еще не было реальной возможности его осуществить. Поэтому первые шаги в области собственного кинопроизводства были сделаны с помощью ленинградских и московских организаций Севзапкино и Пролеткино.

12 апреля 1924 года ленинградская киноорганизация Севзапкино заключила договор с правительством Бухарской Народной Республики об организации в городе Старая Бухара русско-бухарского кинотоварищества Бухкино.

В задачи этого товарищества входили развитие сети кинотеатров, организация проката фильмов и, наконец, производство кинокартин — хроникальных и игровых — из жизни республики.

Севзапкино, заинтересованное главным образом в получении монополии кинопроката на территории республики, не выполняло своего обязательства о производстве фильмов. Правительству Бухарской Народной Республики пришлось поставить вопрос о расторжении договора, и тогда Севзапкино прислало в Бухару оператора для съемки хроники, а затем и группу работников художественной кинематографии во главе с режиссером В. Висковским и оператором Ф. Вериги-Даровским. Висковский поставил в Бухаре фильм «Минарет смерти» (1925) по сценарию, написанному им совместно с А. Балагиным. Этот фильм, в создании которого местные культурные кадры не участвовали, нес в себе те же пороки, что и, скажем, первый азербайджанский фильм «Легенда о Девичьей башне». Хотя в основу «Минарета смерти» легла восточная легенда XVI века, он был поставлен по образцу западных буржуазных ориентальных картин. Псевдовосточная экзотика ханских дворцов и гаремов, похищения и погони — все это было бесконечно далеко от жизни подлинного Востока.

Фильм «Минарет смерти» пользовался некоторым успехом у публики. Критика дала ему резко отрицательную оценку.

Гораздо более значительным и ценным оказался фильм «Мусульманка», поставленный почти одновременно с «Минаретом смерти». Одоблив написанный ташкентским журналистом А. Майером сценарий «Дочь Керима», женотдел ЦК Компартии Туркестана предложил Пролеткино взяться за его постановку. В Ташкент приехали режиссер Д. Бассалыго и оператор В. Добржанский с группой актеров и технических специалистов. Д. Бассалыго переделал сценарий и назвал его «Мусульманка».

Съемки картины производились в основном в Бухаре при большой помощи и участии заведующей Бухарским женотделом Рисолят Саидалиевой.

Фильм «Мусульманка» (1925) был посвящен одной из самых насущных для Востока проблем — проблеме раскрепощения женщины. На I съезде Компартии Узбекистана, проходившем в феврале 1925 года, была принята специальная резолюция о работе среди женщин. В ней особо подчеркивалась необходимость вовлечения женщин в партию, в государственное строительство, в производство. Фильм «Мусульманка» звучал как прямой отклик на это постановление.

Он рассказывал о борьбе узбекской женщины с феодальными традициями и жестокими законами шариата. Героиня фильма, девушка Саодат, проданная в жены богатому старику, под влиянием встречи с заведующей женотделом бежит из дома, и женотдел посылает ее на учебу в Москву.

Перерабатывая сценарий А. Майера, режиссер сохранил его идейную основу, но внес значительные изменения в сюжет.

К сожалению, сам фильм не сохранился, и о нем мы можем судить только по отзывам прессы и воспоминаниям. Согласно свидетельствам, фильм был разностильным. Бытовые его эпизоды мало увязывались с политическими, агитационными.

Слабостью фильма было и то, что актеры плохо зная жизнь людей, чьи образы они должны были создавать. Действительно, О. Третьякова — Саодат, Г. Левкоев — батрак Умар, Н. Беляев — Ахмед-бай и другие не могли за десять дней, данных для подготовки к съемкам, освоить незнакомый им национальный материал, хотя к своей работе отнеслись серьезно и добросовестно. Например, О. Третьякова с помощью Рисолят Саидалиевой проникла даже в ичкари (женская половина дома), что было тогда очень трудно.

К сожалению, режиссер не воспользовался возможностью привлечь к участию в фильме профессиональных узбекских актеров, хотя к 1924 году в Узбекистане уже работала целая группа талантливой молодежи — Абрар Хидояттов, Сара Ишантураева, Тамара Ханум и другие. В массовых сценах снимались узбечки, в большинстве своем еще носившие паранджу. Их привлекла к участию в фильме Рисолят Саидалиева, которая вместе с режиссером работала над сценарием, снималась в роли заведующей женотделом и одновременно была переводчицей и помощником режиссера. Благодаря Саидалиевой многие женщины-узбечки во время съемок сбросили паран-

джу. Но, опасаясь преследования религиозных фанатиков, они просили не демонстрировать «Мусульманку» в Бухаре.

Их просьба была уважена. Фильм появился на экранах Бухары значительно позже, чем в других городах Средней Азии.

Несмотря на недостатки и художественные просчеты, фильм «Мусульманка» имел большое идейно-политическое значение.

Заведующая женотделом ЦК Компартии Туркестанской республики С. Любимова отмечала, что «художественные достоинства кинокартины, наверное, были не велики, но зато на экране впервые был показан быт таким, как он есть. И это явилось поистине потрясающим событием для местных жителей»¹.

В октябре 1924 года сессия Центрального Исполнительного Комитета СССР удовлетворила просьбу Туркестанского ЦИКа, а также Всебухарского и Всехорезмского курултаев об образовании самостоятельных национальных социалистических республик народов Средней Азии. В январе 1925 года был создан трест Узбекгоскино и понастоящему начато строительство кинематографии советского Узбекистана.

Глава 2

Узбекское кино

С середины 20-х годов широко претворяется в жизнь ленинское указание о кинофикации окраин². Кинематограф стал проникать в самые отдаленные районы республики, к скотоводам, кочующим по степям и горам, к рабочим на далекие стройки.

Возникла необходимость создания фильмов, отражающих сегодняшний день в жизни узбекского народа.

Узбекское правительство предоставило ассигнование на оборудование киностудии, предприняло ряд мер для подготовки собственных творческих кадров. В 1927 году одна группа молодежи (Ю. Агзамов, С. Искандеров, М. Рахимов, А. Умаров, М. Расулов, Р. Ахмедов и др.) была направлена в учебные заведения Москвы и Ленинграда, а для другой — создана возможность овладения кинематографическими профессиями в процессе производственно-творческой работы. На узбекской кинофабрике были организованы курсы, где работники русского кино

¹ С. Любимова, В первые годы, М., Госполитиздат, 1958, стр. 43.

² О создании Узбекгоскино было специальное постановление Наркомпроса УзССР от 4 июня 1925 г.

передавали свой опыт и знания. Специально для молодежи, интересующейся киноискусством, директор киностудии Наби Ганиев (в будущем видный актер и кинорежиссер) написал две книжки на узбекском языке — «Киноактер» и «Киносценарий». В популярной форме он излагал общие сведения по актерскому мастерству и сценарному творчеству.

Вторая половина 20-х годов для будущих узбекских киноработников — Наби Ганиева, Камила Ярматова, Сулеймана Ходжаева, Рахима Пир-Мухамедова, Малика Каюмова, Эргаша Хамраева, Юлдаша Агзамова и многих других — была временем учебы. Участвуя в создании узбекских фильмов в качестве консультантов, помощников режиссеров, вторых операторов, исполнителей ролей, они накапливали опыт, который в соединении со знанием жизни своего народа позволил им в 30-е годы выступить с самостоятельными работами.

Огромную помощь в строительстве узбекского кино, в его борьбе за реализм оказали русские кинематографисты — О. Фрелих, М. Доронин, В. Добржанский, А. Дорн, А. Булинский, Н. Кладо, В. Тимковский, В. Шевченко и другие.

Хроника и научно-популярные фильмы. В жизни Советского Узбекистана вторая половина 20-х годов связана с решением трех важнейших народнохозяйственных и политических проблем — осуществлением земельно-водной реформы, ликвидацией басмачества и раскрепощением узбекской женщины. Это в значительной степени определило круг интересов молодой кинематографии.

Начало положили хроникальные выпуски журнала Узбекгоскино. На первых порах в них еще сказывались низкий профессиональный уровень, неумение отбирать важные факты и события. Первые выпуски были пассивны и случайны в подаче материала. Постепенно хроникальные журналы Узбекгоскино становились интереснее. Но коренное улучшение хроники произошло позднее, в 30-е годы, когда появились национальные кадры хроникеров.

Вторым видом создаваемых картин были научно-популярные ленты с весьма разнообразной тематикой, охватывающей многие стороны жизни Узбекистана. Здесь фильмы о хлопке и связанных с ним отраслях хозяйства («Хлопководство в Голодной степи», «Маслобойная промышленность»), фильмы, популяризовавшие медицинские и санитарные знания («Бешенство», «Тропические болезни», «Борьба с малярией» и др.), агитационные фильмы, созданные по заданию общественных и государ-

ственных организаций («Женщина Узбекистана», «Страницы Октября», «Красная Армия», «Латинизация»), этнографические и географические фильмы («Горы и реки», «Старые города», «Народные гулянья в Узбекистане» и др.).

Эти картины, снабженные надписями на узбекском языке, пользовались огромным успехом. Не менее популярны были фильмы, сделанные на местном материале операторами центральных студий Совкино, Союзкино, Востоккино, ВУФКУ.

Против старого быта. ЦК КП(б) Узбекистана совместно с Узбекгоскино в 1926 году объявил конкурс на лучший сценарий о жизни узбекского народа. Хотя этот конкурс не дал ожидаемых результатов, он привлек к кино внимание местных литераторов, в частности Лолахан Сайфуллиной и В. Собберей.

По их сценарию режиссер М. Доронин поставил в 1927 году фильм «Вторая жена», рассказывавший о трагической судьбе затворниц ичкари. Режиссер не увлекался ни экзотикой, ни этнографизмом. Он обращался к быту для раскрытия основной темы фильма.

...Пронизана солнечными лучами почти прозрачная кисть винограда в руках красивой девушки... Начав с крупного плана, аппарат панорамирует: прекрасен мир, залитый солнцем, и человек должен быть счастлив в нем. Но счастье невозможно там, где господствуют старые обычаи и пережитки. Юная Адолят входит второй женой в дом богатого купца Таджи-бая. И жизнь ее становится тоскливой и печальной. Теперь улыбка озаряет ее лицо лишь тогда, когда она смотрит на свою маленькую дочку. Но так редко ей удается быть со своей дочерью! На нее как на младшую жену взысканы все заботы по дому. Достоверный образ Адолят был создан русской актрисой Р. Мессерер, игра которой отличалась жизненной убедительностью. Актриса избегала эффектных поз и жестов, подчеркнутой экспрессивности в передаче чувств. Только глаза выдавали боль истерзанной души ее героини. Вдруг радостью и надеждой засветились они, когда Адолят, покинув ненавистный дом Таджи-бая, вернулась к своим родителям. Но, по шариату, уйти от мужа без его позволения значило опозорить не только его, но и своего отца. Вот почему отец возвращает Адолят Таджи-баю.

Далее следует лучший эпизод фильма. Адолят покорно идет в ненавистный дом мужа. Задуматься или замедлить шаг нельзя — сразу на голову опустится нагайка мужа, едущего сзади на коне. По узким тропинкам, по мостам над горной речкой, с ребенком на руках, со сбившейся

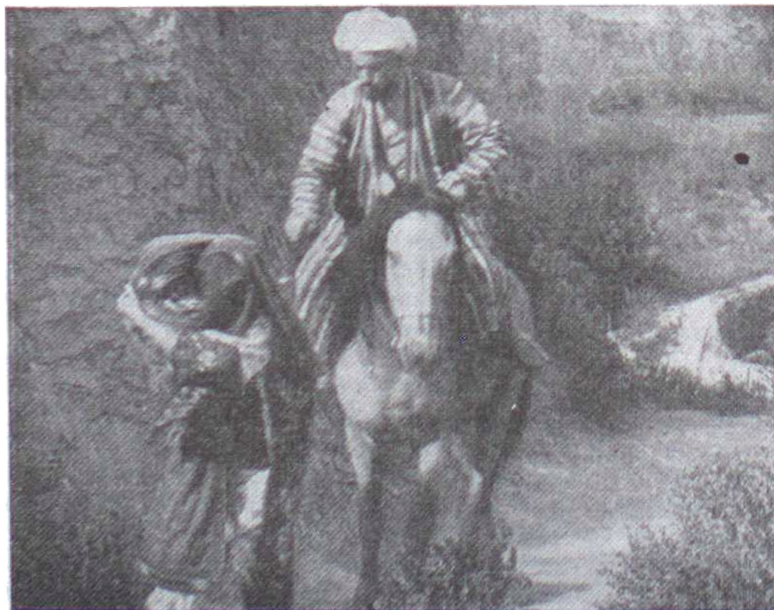
паранджой бежит, спотыкаясь от усталости, женщина, подгоняемая всадником. Горькие слезы катятся по лицу Адолят, вся ее маленькая фигурка выражает бесконечную тоску и страдание. А вокруг — яркое солнце, горные склоны, покрытые ковром зелени, блестит река, и в тени деревьев на ее берегу — освежающая прохлада. И этот контраст красоты и гармонии в природе с вопиющей жестокостью человеческих отношений подчеркивает трагедию происходящего.

Бесцельно загубленной жизни Адолят, темному миру прошлого противопоставлена семья комсомольцев Кумры и Умара, счастливых и свободных от пут старых традиций и предрассудков.

Однако образы этих молодых героев поверхностны и схематичны. Талантливый Наби Ганиев, игравший Умара, не мог спасти положения — драматургия не давала актеру интересного материала. Новое в облике комсомольцев и в их поведении режиссер передавал чисто внешними средствами, показывая, например, что они едят плов не руками, а ложками, читают газеты, слушают радио.

Конечно, нужно было показывать и это, но важнее было раскрыть причины, изменившие не только быт, но и души людей.

И все же фильм «Вторая жена» пользовался успехом у узбекских зрителей и особенно зрительниц. Он под-



«Вторая жена». Кадр из фильма



«Вторая жена». Р. Мессерер
в роли Адолят

купал достоверным, подробным изображением старой жизни.

Борьбе за раскрепощение женщины был посвящен также фильм «Чадра» (1927), поставленный к 10-летию Октября. Фильм создавался в дни «худжума» (наступления) — под таким названием в историю вошла кампания, целью которой было освободить узбекскую женщину от паранджи. Но авторы (сценаристы М. Инсаров, П. Коротков, В. Булах, М. Авербах, режиссер М. Авербах) передавали размах событий только лишь в надписях, где говорилось о «худжуме» и приводились цифры — число сбросивших паранджу женщин и число коммунисток-узбечек.

Фильм рассказывал историю байской жены Лолы (артистка Е. Павлова-Марданова), решившей уйти от ненавистного мужа, за которого она была выдана насильно. Активистки женотдела Гюль-Биби и Халима поддерживают Лолу. Бай призывает знахарей, чтобы изгнать из жены «злых духов». Знахари топчут Лолу ногами, и лишь милиция спасает ее от неминуемой гибели. Бай посажен в тюрьму. Вернувшись из заключения, он пытается выкрасть Лолу, но ему это не удается. Последние кадры рисуют торжественное шествие женщин, сбросивших паранджу, и среди них Лолу.

Оказавшись в рамках придуманной схемы, авторы не смогли вскрыть социальный и психологический смысл исторических для народов Востока изменений.

Герои картины — это не яркие, индивидуальные характеры, а только представители тех или иных слоев узбекского народа.

Исполнение Сулейманом Ходжаевым (впервые снимавшегося в кино) роли советского инженера и татарской актрисой С. Аскаровой роли работницы женотдела ничем не было примечательно. Г. Чечелашвили, ранее снимавшийся в фильмах «Вторая жена» и «Прокаженная», играл Хайдар-бая, мужа Лолы, уже испытанными приемами.

Судьба двух фильмов — «Вторая жена» и «Чадра» — очень показательна. Авторы решали важную проблему времени, но пути, по которым пошел каждый из них, и художественные результаты оказались разными.

В борьбе с басмачеством. Басмачество было реальной опасностью для молодой Узбекской республики. В 1927 году на борьбу с бандами поднялись дехкане. В этой напряженной обстановке на экраны республики вышел фильм «Шакалы Равата» (сценарист В. Собберей, режиссер К. Гертель, 1927). Он сыграл серьезную роль в разоблачении скрытых врагов народа, способствовал сплочению дехкан вокруг Советов.

В кишлаке Рават еще господствует бай Абду-Наби. Дехканин Юсуф, который в долгу у бая, вынужден отдать ему свою дочь Карамат третьей женой. Но советские активисты борются за молодую женщину, горячо поддерживают ее в решении уйти от бая. В глубоком напряжении держала зрителя не только драма Карамат, но и точно и выразительно показанный набег басмачей на кишлак. Криками радости и овациями принимали зрители кадры, показывавшие разгром басмачей Красной Армией. На при-



«Шакалы Равата». Р. Ахмедов в роли Джалила, К. Пименова в роли Карамат



«Шакалы Равата». К. Ярматов в роли белого офицера.



«Шакалы, Равата». С. Ходжаев в роли Садыка

мере батрака Джалила, возлюбленного Карамат, авторы хотели показать судьбу человека, случайно оказавшегося в басмаческих бандах.

Фильм в силу своей острой злободневности пользовался очень большим успехом; узбекский зритель легко прощал его многочисленные недостатки — сценарные и постановочные.

Слабое знание жизненного материала, отсутствие профессионального мастерства сказалось на сценарии — он был довольно поверхностным и эклектичным.

Режиссура фильма была неровной. Не имея достаточного представления о зверствах басмачей, об их издевательствах над дехканами, а тем более над попавшими в плен красноармейцами, режиссер Гертель в несколько опереточных мизансценах показал плененных басмачами красноармейцев. Он эффектно расположил их, скрученных веревками в яме, заставил картинно корчиться.

Прямолинейно демонстрировалась и связь басмачей с зарубежными врагами Советской власти: в кадре появляются руки — одни передают пачку червонцев, а другие берут, и это сопровождается надписью: «От зарубежных друзей».

В фильме «Шакалы Равата» большинство ролей было поручено узбекским исполнителям. Здесь дебютировали будущие крупные деятели узбекского кино: Камил Ярматов (белый офицер), Рахмат Ахмедов (Джалил). В фильме вновь снимались Сулейман Ходжаев (батрак Садык) и Рахим Пир-Мухамедов (атаман шайки басмачей). В их исполнении еще чувствовались условность и скованность. Но уже сам факт, что на экране появились настоящие узбеки, рождает доверие зрителя.

Не забывая о недостатках фильма «Шакалы Равата», нужно признать, что в целом он явился серьезным достижением молодого узбекского кино в отражении актуальных вопросов современности.

Историко-революционные ленты. Среди русских кинорежиссеров, работавших в эти годы в республике, наибольший вклад в развитие узбекского киноискусства внес О. Фрелих.

Юрист по образованию, известный театральный актер, О. Фрелих начал сниматься в кино еще до революции у режиссеров В. Гардина, А. Ивановского, В. Висковского, Е. Бауэра, П. Чардынина. С 1924 года он самостоятельно ставит фильмы: «Конец рода Лунич», «Два дыма», «Проститутка». В Ташкент он приехал в 1926 году и снял здесь три картины — «Крытый фургон», «Прокаженная», «Дочь святого».

Вся работа О. Фрелиха в Узбекистане была пронизана искренним стремлением правдиво рассказать о жизни узбекского народа.

Его первый узбекский фильм — «Крытый фургон» (1927) — посвящен событиям гражданской войны. Сценарий, написанный Л. Сайфуллиной, не отличался оригинальностью, но все же был профессионально грамотным и давал необходимый материал режиссеру и актерам.

В «Крытом фургоне» появляются сюжетные мотивы и образы, которые впоследствии не раз будут повторены в узбекских фильмах, а также и в картинах других среднеазиатских республик. Однако образ колеблющегося бедняка, который сперва находится под влиянием контрреволюционеров, а затем выступает против них, не просто повторялся из фильма в фильм. Он каждый раз усложнялся, обогащался, приобретая новые художественные качества.

В фильме «Шакалы Равата» этот образ (Джалил) только лишь намечен, в «Крытом фургоне» он получил уже развернутое воплощение, хотя становление характера драматургически было разработано слабо. И все же эволюция героя выглядит на экране правдоподобно благодаря исполнению этой роли Рустамом Тура-Ходжаевым. Режиссер сумел хорошо показать два враждебных друг другу мира.

Белогвардейцы озлоблены, ожесточены, они дики и одиноки в степи. Красноармейцы показаны в фильме как



«Крытый фургон». А. Тюментаева в роли Айджамал, Р. Тура-Ходжаев в роли Колымбета



«Крытый фургон». Н. Ганиев в роли Баймата

люди дружелюбно близкие киргизам, трудовые и жизнерадостные.

В исполнении Тура-Ходжаева бедняк Калымбет — простодушный, скромный, чистый человек, смотрящий на мир широко открытыми глазами. Кроме Тура-Ходжаева в фильме снимались Р. Пир-Мухамедов — первый богатый аул Джурабай — и Наби Ганиев, удачно сыгравший комедийную роль Баймата, нареченного жениха, а потом мужа Айджамал.

Участие в фильме молодых узбекских актеров, а также киргизов-кочевников дало возможность режиссеру О. Фрелиху, серьезно изучившему материал, избежать привычных кинематографических штампов. Лучшим тому свидетельством может служить образ Айджамал, в роли которой выступала тринадцатилетняя киргизка Айша Тюменбаева. Спокойный, сосредоточенный взгляд, скупость в выражении чувств, скромность, скрытая сила и решительность — все эти качества действительно свойственны женщинам, живущим в трудных условиях кочевья.

В изобразительном решении фильм интереснее, чем «Вторая жена». Оператор В. Добржанский не идет на поводу у материала, а сам его организует. В его кадрах много воздуха, есть чувство пространства. Он смело панорамировал стремясь подчеркнуть ширь степных просторов. Удалось ему и портреты героев.

Работа О. Фрелиха доказала, что кинорежиссеры, привлекаемые в Узбекистан из других республик, могут добиться настоящего творческого успеха, если они серьезно изучают местный материал и работают в тесном содружестве с национальными творческими кадрами.

За создание фильма «Из-под сводов мечети» (1927) взялись В. Собберей и К. Гертель, уже работавшие вместе над картиной «Шакалы Равата». Сейчас они попытались воплотить на экране одно из важнейших событий в жизни узбекского народа в предреволюционное время — восстание 1916 года.

Это восстание, вспыхнувшее из-за насильственной мобилизации узбеков и казахов на тыловые работы, прокатилось по всему Туркестанскому краю и Казахстану. В Туркестане было введено военное положение. Восстание было жестоко подавлено царскими войсками и жандармерией.

Чтобы правдиво воплотить историю восстания, авторы фильма должны были тщательно изучить все относящиеся к нему документы. Но они подошли к своей задаче недостаточно серьезно. Картина «Из-под сводов мечети» была поставлена в расчете на еще отсталого зрителя, который

находился еще в плену мещанских представлений об «экзотике» Востока. Между тем фильм появился после того, как на экранах уже прошли «Броненосец «Потемкин», «Мать», первые картины Ф. Эрмлера.

Изображение жизни богатого хлопкозаводчика Обручева и его окружения, кутежи в ресторанах, «бал в пользу раненых солдатиков», сцены ревности и т. п. — вот что стало главным содержанием фильма «Из-под сводов мечети».

Вторая сюжетная линия фильма — жизнь семьи старого дехканина Пир-Назара — решена в приключенческом плане. Безликие, беспомощные, суеверные женщины и страдалец отец действуют по воле сына Умара — слушателя духовной школы. Разуверившись в Коране и могуществе всевышнего, Умар начинает заниматься грабежами. Однажды он напал на возвращающегося с бала заводчика, забрал у него кредитки и передал их бедняку отцу. В другой раз его жертвой оказался рабочий, у которого нечего было взять. Встреча с рабочим меняет жизнь Умара. Он прозревает и становится активным участником восстания.

Ни психологически, ни бытово все эти метаморфозы героя картины не оправданы. И талантливый, но еще неопытный тогда Камил Ярматов, игравший Умара, не смог преодолеть надуманности образа. Неудачна была и работа оператора. Фильм почти целиком снят на невыразительных общих планах.

Влияние буржуазного коммерческого кинематографа сказалось, к сожалению, и на картине О. Фрелиха «Прокаженная» (1928).

В основу сценария был положен роман Ф. Дюшена «Молодой месяц». Заменив арабскую девушку узбечкой Адоллят, а французских колонистов русскими чиновниками, сценаристка Л. Сайфуллина полностью сохранила авторскую трактовку образов, сюжетные перипетии романа (мотив подозрения, мусульманский суд, смерть матери и т. д.). Потому-то в фильме, как и в романе, трагедия героини определяли не столько социально-общественные мотивы и связанное с ними положение женщины на Востоке, сколько постоянно преследующее ее фатальное невезение.

Все же и этот крайне слабый фильм не лишен отдельных достоинств. Участники его — узбеки — в ряде эпизодов правдивы в передаче чувств своих героев. В массовых сценах действуют очень колоритные персонажи. И, что весьма ценно, этих персонажей играют уже известные в то время узбекские театральные актеры, как, например, Миршахид Миракилов.

В 1925—1927 годах был заложен фундамент узбекского национального киноискусства. Его особенности определялись своеобразием и спецификой развития Узбекистана в эти годы. Почти каждый фильм являлся откликом на острые, волнующие народ вопросы. Лучшие из этих фильмов подготовили развитие узбекского кино. В этих картинах впервые получил художественное воплощение образ одного из главных героев узбекского немого кино — батрака, сознательно приходящего к новой жизни.

В фильмах 20-х годов активное участие принимали будущие узбекские режиссеры и актеры. Это было начало их творческого пути в кино, которое знаменовало также рождение национальной актерской школы. Вместе с русскими кинематографистами, работавшими в республике, они заложили основы киноискусства Узбекистана.

Глава 3

Туркменское кино

Первые шаги туркменского кино были связаны с организацией в Ашхабаде киностудии «Туркменфильм», которая открылась 7 февраля 1926 года.

Прошло чуть больше года со дня провозглашения Туркмении Союзной Социалистической Республикой (27 октября 1924 г.). Исключительное значение имела для туркмении Союзной земельно-водная реформа, которая дала дайханину воду. Справедливое распределение воды было одним из моментов социального переустройства республики. Феодализм сопротивлялся упорно и жестоко. На каждом шагу давало о себе знать мрачное средневековье. Но уже закладывались первые корпуса текстильной фабрики в Ашхабаде и проектировался механизированный стеклозавод. Еще процветала торговля женщинами, а первые активистки уже сбрасывали платок молчания — яшмак и становились во главе аулсоветов. Еще бродили кочевья в песках, а уже орошались новые земли.

Население, почти сплошь неграмотное, садилось за школьные парты. В газетах печатались стихи первых туркменских поэтов. Открылась национальная театральная студия. Пройдет несколько лет и туркменский театр примет нового зрителя. Народ создаст свою литературу, свою драматургию, свою живопись и свое национальное кино. Но на первых порах собственных творческих кадров студия не имела, техническое оснащение лабораторий и цехов было крайне примитивным, все работы производились вручную. Речь пока могла идти лишь о хронике.

Еще в 1925 году операторы Севзапкино сделали документальный фильм «Провозглашение Туркменской Советской Социалистической Республики». На пленку были запе-

чатлены приезд в Ашхабад М. И. Калинина, I учредительный съезд Советов Туркменской ССР, I съезд Компартии Туркмении. Фильм смотрели зрители самых отдаленных районов. Два оператора, снимавшие этот фильм, Б. Баш и А. Цейтлин, решили работать в туркменской кинематографии и переехали в Ашхабад.

В 1927 году «Туркменфильм» выпустил фильмы «К переборам Советов» и «Празднование 10-й годовщины Октябрьской революции в Ашхабаде». Операторы снимали еще без определенного плана, жадно стремясь поймать на пленку все новое, интересное. Так, в фильме «Празднование 10-й годовщины Октябрьской революции в Ашхабаде» мы видим и открытие Дома дайханина, и строительство текстильной фабрики, и вручение знамени комсомольскому батальону, и другие события. Все это снято весьма традиционно, длинными кусками. Но, несмотря на профессиональное несовершенство, эти фильмы имели определенное пропагандистское значение.

Тогда же киностудия приступила к съемкам большого этнографического видового фильма «Туркмения». Сама мысль — показать советским зрителям жизнь и быт далекой республики — заслуживала внимания. Но, к сожалению, на сей раз, вместо того чтобы открывать новое в жизни туркменского народа, операторы Б. Баш и А. Цейтлин тщательно фиксировали то, что уже уходило в прошлое: остатки старого уклада жизни, старые обычаи, обряды. Пассивно-созерцательный подход к материалу, отсутствие живой, ищущей мысли привели к тому, что фильм не был выпущен на экран. Позже, в 1931 году, режиссер А. Владычук вместе с Б. Башем перемонтировали отснятый материал, дополнив его новыми съемками, и под названием «Племена и народы» фильм был выпущен на экран. Он, по словам прессы, «смотрелся с большим интересом, имел безусловную ценность»¹.

Важное значение для республики имело в эти годы развитие научно-популярного кино. В 1928 году режиссер А. Владычук и оператор А. Гельгар приступили к съемкам полнометражного фильма «Белое золото» — документально-игровой ленты о новых методах обработки хлопчатника.

Фильм рассказывал о бывшем батраке Курбане, который едет в город учиться на курсах трактористов, а затем попадает в соседний колхоз. Здесь Курбан сталкивается с новой жизнью — в артели применяются машины, внедряются новейшие достижения науки; колхозники полу-

¹ «Туркменская искра», 1931, 30 марта.

чают высокие урожаи хлопка. Вернувшись домой, Курбан предлагает организовать колхоз, «как у соседей». Дехкане после некоторых колебаний соглашаются. Попытка баев развалить молодую сельхозартель терпит неудачу. Колхозники берут обязательство дать стране больше хлопка и тем самым сохранить золотую валюту, которая тратится на покупку хлопка за границей.

Примитивный сюжет фильма не имел самостоятельного художественного значения и был лишь средством организации познавательного материала, знакомящего дехкан с преимуществами коллективного хозяйства. Авторы строили действие по испытанным рецептам распространенных тогда агитпрофильмов. Агитационный материал, лишь внешне объединенный игровыми эпизодами, подавался открыто, «в лоб». И все же свою задачу фильм «Белое золото» выполнил. Специальная агитгруппа возила картину по аулам, сопровождая его демонстрацию лекциями по агротехнике на туркменском языке.

Затем киностудия выпустила киночерки «Празднование 5-й годовщины Туркмении», «Реутовка» — о туркменских текстильщиках, проходящих стажировку на Реутовской мануфактуре под Москвой, научно популярные ленты — «Терьяк», «Шелк», «Каракуль». Фильм «Каракуль» (1930) был показан в Ленинграде на Международной пушной выставке. Пресса отмечала познавательное значение этой картины.

Прошло три года после организации киностудии, и на повестку дня встал вопрос о художественных фильмах. Однако самим экспериментировать тогда было еще не под силу. Случилось так, что в это время в Ашхабад прибыла из Москвы съемочная группа треста Востоккино. Режиссер Ю. Райзман и оператор Л. Косматов снимали по сценарию С. Ермолинского фильм «Земля жаждет» — о советских людях, пришедших на выжженную солнцем туркменскую землю.

Анализ картины «Земля жаждет» будет дан во втором томе этого издания. Здесь надо подчеркнуть, что фильм, созданный московскими кинематографистами, имел определенное значение для молодого национального кино. Прежде всего он положил начало одному из направлений туркменского киноискусства. Мы увидим впоследствии, что сочетание документальной достоверности и романтической приподнятости изображения будет продолжено во многих фильмах туркменского кино.

В фильме Ю. Райзмана пустыню преобразовали люди многих национальностей Советского Союза. Тема интернационализма, дружбы народов тоже отныне будет звучать во многих туркменских кинокартинах.

Появление фильма «Земля жаждет» не было случайностью. Еще в конце 20-х годов Алексей Максимович Горький призвал художников отразить действительность страны Советов и достижения социалистического строительства. Искусство и литература открывали для себя новые миры. Одним из таких миров и была Туркмения.

Весной 1930 года в республику прибыла бригада русских писателей — Н. Тихонов, Л. Леонов, П. Павленко, Вс. Иванов, В. Луговской. Они ездили по стране, «одной рукой отодвигающей от себя пустыни, а другой строящей новую жизнь»¹. «Большевиками пустыни и весны» назвал людей Туркмении поэт Владимир Луговской.

Родившиеся под впечатлениями жизни в республике «Саранчуки» Л. Леонова, «Кочевники» и «Юрта» Н. Тихонова, «Путешествие в Туркменистан» П. Павленко, повести и рассказы Вс. Иванова, стихи и поэмы В. Луговского, чуть позже «Кара-Бугаз» К. Паустовского определили целый этап в творчестве этих писателей и вошли в золотой фонд советской литературы. Фильм Райзмана примыкал к этим произведениям, отражавшим новую жизнь республики.

В 1931 году киностудия «Туркменфильм» (к этому времени реорганизованная) выпустила свой первый художественный фильм — «Забывать нельзя» режиссера Д. Познанского (сценарий А. Андриевского).

В основу фильма были положены события недавнего времени — засуха и нашествие саранчи. Перед авторами открывались широкие возможности показать борьбу советских людей со слепыми силами природы, раскрыть в этой борьбе формирование новых характеров. Вспомним еще раз «Саранчуки» Л. Леонова, замечательные очерки Юлиуса Фучика, свидетеля грандиозной борьбы с саранчой в Туркмении.

Но, к сожалению, ничего подобного в картине «Забывать нельзя» не было. Авторы сочинили банальную фабулу, связанную с надуманными переживаниями учительницы, разоблачающей байский заговор. Эта фабула не в силах была скрепить подлинно исторические эпизоды борьбы с засухой и саранчой. Тем более что образ самой учительницы (З. Занони), как отмечала критика, был «обрисован по методу сусальных эффектов плохой мелодрамы. Сугубая театральщина снижает образ, подрывает доверие к нему»².

¹ П. Павленко, Собрание сочинений, т. 5, М., Гослитиздат, 1955, стр. 25.

² «Вечерняя Москва», 1931, 23 декабря.

В фильме впервые исполняли основные роли туркменские артисты из самодеятельности — Чары Мамедов, Баяшим Авдыев, бывший учитель Ашир Меляев. Но пока трудно было еще говорить о национальном колорите фильма и о его художественном значении. Пришлось вспомнить горькую истину — обращение к современному материалу еще не делает произведение подлинно современным.

В отличие от более опытных и зрелых кинематографий нашей Родины нарождающееся туркменское кино не имело национальных литературных и театральных традиций, на которые оно могло бы опереться. Создатели первых туркменских художественных фильмов должны были открывать новый жизненный материал, находить соответствующую ему форму. Именно так решил свою задачу Ю. Райзман, работая над фильмом «Земля жаждет». Этого не сумели сделать А. Андриевский и Д. Познанский, да и некоторые другие кинематографисты, приглашенные на работу в Туркмению. Они не знали обстоятельства и особенности жизни народа республики и приносили надуманные конфликты. В первые годы существования туркменского кино освоение новой действительности легче и успешнее решалось в хроникальных и документальных картинах, чем в игровых.

В созданном на студии секторе хроники собралась группа молодых операторов и режиссеров. Там начали свой творческий путь известные впоследствии операторы В. Лавров, Д. Мамедов, А. Фролов. Из Москвы приехали Б. Муратовский, Е. Терпилин, Л. Баратов, Л. Голод; из Ленинграда — М. Мэй и М. Леонтьев. Студия дала «путевку в жизнь» Д. Непесову, П. Пяткову, Ш. Аннаеву, Н. Бондаренко.

На рубеже 30-х годов в Туркмении человека с киноаппаратом можно было встретить всюду. Вместе с частями Красной Армии операторы участвуют в жарких схватках с последними басмачами, движутся с кочевыми колхозами, завоевывавшими новые места у пустыни.

В 1931 году на экран вышел небольшой документальный фильм «Карабекаульский канал» (режиссер Е. Терпилин, оператор Б. Муратовский). Туркменские зрители видели, как в тяжелых условиях пустыни, работая вручную, строители прокладывали канал, давая воду для земель под хлопчатник. Фильм был неровным. Наивными казались длинные маловыразительные надписи, раздражала нарочитая динамика монтажа. Но хорошо были показаны напряженный темп ударной стройки, энергия людей, преобразующих свою землю, их коллективный труд.

Киностудия выпускала периодический киножурнал. Один за другим появились киноочерки: «Черная пасть» (ре-

жиссер и оператор Н. Бондаренко), «Будь начеку» и «Марш в горах» — о национальных туркменских частях Красной Армии. Туркменские операторы приняли участие в легендарном автопробеге Москва — Каракумы — Москва, съемками которого руководили Тиссэ и Кармен. Вместе с экспедициями академика А. Е. Ферсмана туркменские документалисты проникли в глубь песков. Свыше ста тысяч жителей населяло районы Каракумов, считавшихся раньше необитаемыми. Здесь закладывается индустриальная база республики — серный завод. Кинематографисты снимают очерк «Каракумы», а затем создают большой фильм о строительстве серного завода — «Первый в пустыне» (1932)

Это был любопытный фильм. Авторы его — сценарист и режиссер М. Быстрицкий, операторы А. Фролов, М. Леонтьев, Б. Муратовский, Б. Баш — определили жанр его как художественно-документальный. Документального в нем было больше, чем художественного в старом понимании. И в этом — его достоинство.

До сих пор с интересом смотрятся документальные кадры, зафиксировавшие экспедиции геологов, строительство завода, первых рабочих-туркменов, идущих на стройку, несмотря на ожесточенное сопротивление баев. Все это — живая летопись эпохи.

Четкий и строгий ритм монтажа доносит атмосферу героических будней большой стройки. Хорошо передана фактура голой пустыни с графическими линиями вырастающего в песках завода. Массовые сцены — митинг, схватка с басмачами — сняты еще неумело, но они правдивы и исполнены неподдельного энтузиазма. Выразителен и финал фильма: на флагштоке завода взвигается красное полотнище — форпост социалистической индустрии в пустыне построен в срок.

Значительно менее удалась в фильме игровая линия. Традиционный конфликт — бай и батрак — решался слишком уж прямолинейно. Индивидуальные характеристики героев отсутствовали в картине, в каждом из них демонстрировались только те общие черты, которые определяли место человека в классовой борьбе, развернувшейся вокруг стройки. Но здесь, в отличие от фильма «Забывать нельзя», сами события двигали сюжет, обуславливали логику поведения людей. В фильме ясно ощущалось стремление найти суровую документальную простоту. И в этом была не только ценность его для зрителей, но и значение для нарождающейся туркменской кинематографии.

Фильм «Первый в пустыне» положил начало художественному воплощению современной туркменской действительности.

Создание в 1925 году Таджикской Автономной Республики и особенно преобразование ее в 1929 году в союзную республику обеспечили условия для мощного подъема культуры в ранее обездоленном и отсталом крае.

В Душанбе, будущей столице союзной республики, а тогда еще селе, кинотеатр был впервые открыт в 1927 году. Он принадлежал частному предпринимателю Исмаилову, находился в ветхом здании и просуществовал всего полгода. Лишь в 1928 году трестом Узбеккино был открыт первый постоянный государственный кинотеатр.

В 1928 году на территории Таджикистана имелись всего одиннадцать стационарных киноустановок — в Душанбе, Ура-Тюбе, Ходженте и Канибадаме. Советские кинокартины присылались сюда из Ташкента. Большим успехом, естественно, пользовались фильмы из жизни народов Советского Востока, такие, как «Мусульманка», «Шакалы Равата», «Чадра». И, наконец, особый интерес привлекали к себе документальные ленты режиссеров В. Шнейдерова и А. Ерофеева о жизни таджиков и, в частности, памирских горцев. Именно эти картины дали непосредственный толчок к организации в Таджикистане собственного производства фильмов, которые отражали жизнь республики.

В сентябре 1929 года три молодых энтузиаста — Н. Гезулин, А. Шевич и В. Кузин — сняли первый таджикский киножурнал. Он был посвящен открытию железной дороги Термез — Душанбе. Качество съемки, монтаж, надписи — все в этом фильме было на уровне средней любительской работы. Но тем не менее он был первенцем таджикского кино, а потому пользовался очень большим успехом. Он положил начало хроникальному киножурналу «Советский Таджикистан».

Пионерам кинопроизводства, как и в других республиках Средней Азии, приходилось работать в кустарных кинолабораториях и с устаревшими, изношенными съемочными аппаратами. Да и сами они умели только снимать, они не владели еще необходимым профессиональным мастерством, неспособны были заранее продумать композицию своих короткометражных картин. Поэтому киносъемочному бюро Главполитпросвета республики пришлось объявить в декабре 1929 года специальный конкурс на сценарии короткометражных культурфильмов, посвященных народному просвещению и сельскому хозяйству Таджикистана. В начале 1930 года было выпущено несколько номеров хроникального журнала и первые короткометражные киноочерки: «Хроника посевной» (автор фильма — оператор А. Шевич) и «На путях коллективизации» (режиссеры В. Хабур и Н. Рожков). Первый из этих очер-

ков оказался более удачным. Благодаря точному выбору точек съемки, логичному монтажу, хорошему показу сельскохозяйственной техники он убедительно и наглядно знакомил с посевной кампанией в Аральском районе республики.

В мае 1930 года в Душанбе был создан трест Таджиккино под руководством кинофикации республики, организации кинопроката и производства местной кинохроники. В таджикской кинематографии стали работать воспитанники ВГИКа молодые режиссеры В. Хабур и Н. Рожков. К режиссерской работе приступил также окончивший ВГИК известный киноактер К. Ярматов.

Пополнение творческих кадров позволило расширить производство картин. Чаще стал выходить хроникальный журнал «Советский Таджикистан». Если в 1929 году вышел только один номер журнала, то в 1930—1931 годы было выпущено 18 номеров, в 1932 году — 24, а с 1933 года он стал выходить еженедельно.

В 1930—1931 годы был снят ряд короткометражных фильмов: «В Таджикистан пришли первые тракторы», «Коллективизация в Кокташском районе», «8 марта» (авторы фильма — операторы В. Кузин и А. Шевич), «Землетрясение в Янги Базаре» и «Лучших в Советы» (режиссер Л. Райгородский).

В честь шестой годовщины Таджикской республики Таджиккино выпустило документальные фильмы «IV съезд Советов» и «Всетаджикский слет певцов и танцоров».

Созданы были также киноочерки: «День в памирском кишлаке», «Вахшстрой», учебные и инструктивные фильмы: «Путь хлопкового семени», «Экспортные фрукты», «Советы стрелку», «Саранча», «Н-ская кавбригада» (автор фильма — оператор В. Кузин), «От хлопка до тканей» и «От омача к трактору» (режиссеры В. Хабур и Н. Рожков).

Как видно из самих названий кинокартин, в Таджикистане, так же как и в Узбекистане, кинематограф начал развиваться прежде всего как средство политической информации, пропаганды и просвещения. И лишь затем возникла таджикская художественная кинематография. Но о ней речь пойдет в следующем томе.

Мы проследили становление советского киноискусства от его зарождения до того рубежа, когда наступило новое время: 30-е годы, звуковой период. Огромен путь, пройденный советским немым кино за недолгие годы его существования.

Каковы же общие черты развития советского немого кино? Начнем с некоторых сопоставлений. Если сравним наивные агитки 1918 года, скажем, «Сказку о попе Пянкрате, тетке Домне и явленной иконе в Коломне» или какую-нибудь картину производства частных фирм с «Землей» Довженко, «Обломком империи» Эрмлера, «Новым Вавилоном» Козинцева и Трауберга, «Двадцатью шестью комиссарами» Шенгелая и другими фильмами, завершающими немой период, то перед нами предстанут произведения, разделенные большой дистанцией, произведения словно бы разных эпох. Если просмотреть одну за другой две документальные ленты: один из скромных хроникальных сюжетов гражданской войны и «Шестую часть мира» Ветрова или «Турксиб» Турина, — нас поразит тот же контраст.

Однако речь идет не о разнице художественного уровня отдельных кинофильмов и уж, конечно, не об «удачах» и «неудачах». Дело в кардинальных исторических изменениях: сформировалось новое революционное искусство. Его идейную основу составляло великое, преобразующее мир учение — марксизм-ленинизм. Советское кино развивалось в борьбе, в исканиях, на гребне недавно свершившихся коренных общественных перемен, оно складывалось как искусство принципиально новое, искусство социалистического общества. В этом смысле исключительно велико значение 20-х годов для всего последующего хода истории советского кино.

В середине 20-х годов проходит граница, весьма отчетливо разделяющая развитие немого кино на два этапа. Если первый из них характеризуется накоплением сил, первичным освоением материала новой, революционной действительности, начальными идейными и эстетическими поисками, то второй — это время яркого расцвета советского немого кино. В 1925—1926 годы кино делает резкий скачок, оно превращается в могучее, самостоятельное искусство.

Многие причины подготовили стремительный подъем кинематографии, как и всего революционного искусства. Однако самым непосредственным условием этого подъема явилась ленинская политика партии в области культуры. Мероприятия партии и прежде всего резолюция XIII съезда по вопросам художественной литературы от 23—31 мая 1924 года и резолюция ЦК РКП(б)

«О политике партии в области художественной литературы» от 18 июня 1925 года оказали большое влияние на ход развития киноискусства. Во-первых, самим своим содержанием, сформулированным идейными и эстетическими принципами, естественно, распространявшимися и на кино. Во-вторых, той общей атмосферой художественной жизни, которая сложилась благодаря политике партии. И, наконец, тем, что в этих исторических постановлениях была широко развернута программа искусства на новой стадии культурной революции.

В резолюции Первого Всесоюзного партийного совещания по кино, проведенного в марте 1928 года, принципы политики партии получили развитие в применении к конкретной практике киноискусства. В резолюции подчеркивалось, что кино есть «самое важное из искусств», что мастера кино, имея широкие возможности для экспериментирования, для творческого соревнования, должны утверждать «форму, понятную миллионам».

Бурный и многосложный процесс культурной революции, принесший такие замечательные плоды уже в середине 20-х годов, начался сразу же после победы Великого Октября.

Сделав искусство впервые в истории человечества достоянием миллионов трудящихся, революция поставила художников лицом к лицу с теми людьми, для которых они должны работать, на чьи запросы—идейные и эстетические — они должны отвечать.

Совершенно естественно, что на этом этапе развития советского кино огромное значение приобрела хроника, открывавшая наиболее доступную для художников возможность воплощения действительности, рожденной Октябрем. В хронике впервые осваивалась мастерами кино новая, революционная действительность, и от хроникального ее отражения шел путь к ее публицистическому, а затем и образному осмыслению. Непосредственно вторгаясь в революционную действительность, хроника открывала кинематографистам и новый жизненный материал и новые выразительные средства, необходимые для его воплощения. Так прочерчивается линия от первых хроникальных сюжетов периода гражданской войны к «Кино-правде» Вертова, а затем и к «Броненосцу «Потемкин» Эйзенштейна, «Арсеналу» Довженко, «Двадцати шести комиссарам» Шенгеля.

Одновременно советское кино осваивало опыт и традиции русской реалистической литературы и искусства. Партия добивалась того, чтобы все художественные ценности прошлого стали достоянием народа. Уже в годы гражданской войны были выпущены первые массовые и доступные

по цене издания классических произведений русской и мировой литературы. Тогда же в театре по-новому зазвучали Шиллер и Гоголь, Лопе де Вега и Островский. Так же обстояло дело и в кино. Осуществленные еще в годы гражданской войны, экранизации Льва Толстого, Горького, Тургенева, Герцена, помогая молодому советскому кино освоить высокие традиции литературы и театра, обрели огромную силу воздействия на зрителей. И не случайно, что один из первых советских фильмов, «Поликушка», будучи показанным на Западе, был там воспринят как принципиально новое художественное явление.

Позднее, в середине и второй половине 20-х годов, освоение художественных традиций не ограничивалось в киноискусстве экранизациями классических произведений. Овладение опытом литературы, театра и живописи приняло гораздо более широкий характер. На развитие советского кино большое влияние оказало и привлечение к участию в фильмах выдающихся русских, украинских, грузинских, армянских и других актеров и поиски новаторского воплощения классики и исторической темы.

Поэтому нельзя забывать, что, несмотря на всю остроту творческих споров в киноискусстве 20-х годов, различные, внешне антагонистические направления поисков нередко пересекались и даже сливались, как это имело место в таких фильмах, как «Мать» Пудовкина, «По закону» Кулешова, «Звенигора» Довженко, «Элисо» Шенгелая, «Новый Вавилон» Козинцева и Трауберга.

Отвергая и пролеткультовское сектантство, и формалистические влияния, и «бессознательное почтение к художественной моде, господствующей на Западе» (Ленин), лучшие мастера советского кино каждый своим путем шли к социалистическому реализму.

Во второй половине 20-х годов успехи культурной революции вполне естественно совпадают с первыми успехами страны на фронте индустриализации, в борьбе за превращение страны из отсталой, аграрной в передовую, индустриальную державу.

Именно тогда кинематограф сумел впервые с огромной силой воплотить важнейшие темы революционного искусства: рождение нового, социалистического мира, преобразование общества, формирование нового сознания. В этот период советское кино вышло на мировой экран, завоевав ведущее место в прогрессивном мировом киноискусстве. Советские фильмы с триумфом демонстрировались во множестве стран. Кадры из них включались в хрестоматии киноискусства. Молодые советские мастера становились художниками всемирно известными.

Но завоеванная высота обязывала молодых кинематографистов двигаться дальше по пути изучения и воссоздания советской действительности, в которой складывались и утверждались новые, социалистические отношения. Уже во второй половине 20-х годов, во время замечательных побед киноискусства, начинает ощущаться внутренняя неудовлетворенность достигнутым, возникают новые поиски путей, осознается известная ограниченность художественных средств немого кино для решения сложных задач, выдвинутых советской действительностью. Сложные и многообразные процессы свидетельствуют о том, что эстетическая революция, вызванная приходом звука, была глубоко закономерна и подготовлена внутри немого кино.

В начале 30-х годов идет перестройка кино, связанная с освоением звука и, что еще важнее, — новой современной тематики, потребовавшей новых средств ее воплощения. Именно в эти годы наступает период художественной зрелости советского киноискусства, утвердившегося на позициях социалистического реализма.

Когда же к концу 20-х годов в кинематографической прессе, на диспутах и совещаниях страстно обсуждалось «будущее звуковой фильмы», звучала тревога за судьбы кинематографа. Казалось, что звук (и в первую очередь диалог) погубит могучее искусство «великого немого», превратив его в суррогат театра.

Будущее показало, что эти опасения были неосновательными и исторически неоправданными, ибо впереди был этап синтеза: звукозрительное кино. Победа новой, звуковой фазы кинематографического развития была целиком закономерна.

Но — и здесь мы снова возвращаемся к историческому значению кинематографических 20-х годов для будущего — звуковое кино сменило немое, вобрав его в себя, переработав для себя и если отрицая, то диалектически, даже самым отрицанием каких-то его сторон выражая преемственность. Итак, сам факт возникновения нового, революционного искусства, искусства, несущего в себе огромное будущее, — вот первый немаловажный итог развития советского немого кино.

Вторая важнейшая особенность и художественный результат громадной важности заключены в том, что советское киноискусство с первых лет не только организационно, но и эстетически развивалось как искусство многонациональное.

Не прошло и десяти лет после Октябрьской революции, как Советский Союз превратился в мощную кинематографическую державу, на карте которой наряду с кино-

студиями Москвы и Ленинграда, Киева и Тбилиси появились новые в союзных республиках, не имевших раньше собственного производства фильмов. Возникает белорусское кино. Первые свои художественные фильмы делают армянские и узбекские кинематографисты. Зарождается таджикская, туркменская, казахская кинематография. Возникает кинопроизводство в областных центрах РСФСР — Ростове-на-Дону, Саратове и Новосибирске, в Чувашской АССР. В республиках, где кинопроизводство организовалось ранее, проводятся реконструкция, объединение, концентрация производства и проката. Организуются акционерные общества Азгоскино и другие. Создаются специальные киноорганизации — Востоккино, Госвоенкино. Реконструируются и строятся заново киностудии.

Формирующаяся столь активно во второй половине 20-х годов советская многонациональная кинематографическая культура представляет собой при всей естественной ее сложности и неравномерности развития неконгломерат разнородных явлений, а единый сложный организм, переживающий время бурного роста.

Закономерности этого развития обнаруживаются, если сравнить, например, первоначальное становление кинематографа в таких далеких друг от друга краях, как Украина и Армения, Грузия и Узбекистан, бросается в глаза сходство процессов их развития. При всех различиях национального характера, культурных традиций, условий существования можно отметить общность борьбы и конфликтов, сопровождавших становление кинематографа, единство требований и программ, с которыми выступали представители передовой интеллигенции — энтузиасты нового искусства.

В советские годы, получив возможность равноправия и свободы, национальные культуры расцветают с невиданной быстротой. Это сказывается и на бурном росте кинематографа.

Если в начале 20-х годов речь идет о первых организационных мероприятиях и налаживании производства в республиках Советского Союза, то после 1925—1926 годов многонациональный характер советского кинематографа становится одним из важнейших, определяющих идейных и эстетических его свойств.

Дело здесь не только в том, что великие творения А. Довженко, замечательные фильмы Н. Шенгелая, А. Бек-Назарова, Ю. Тарича и других, созданные на республиканских кинофабриках, становятся достоянием всего советского кинематографа, обогащая его идеями и образами, проникающими в плоть и кровь всех национальных

отрядов советского киноискусства. Это, конечно, важная сторона вопроса, но все же не только отдельные яркие таланты определяют уровень национальных кинематографий, а следовательно, и общий уровень советского кино. Дело здесь еще и в том, что благодаря многонациональному характеру советского кино каждая из братских кинематографий, включаясь в общее движение, проходит свой путь не изолированно. Творческое взаимодействие всех национальных отрядов советского кино помогает самым молодым из них миновать какие-то промежуточные стадии, уже пройденные кинематографом в целом, что в иных социальных условиях было бы невозможно. Если сравнить положение кинематографии, например, закавказских республик, с одной стороны, и, с другой — Латвии и Эстонии, в силу исторических обстоятельств оставшихся вплоть до 40-х годов буржуазными и развивавшихся в капиталистических условиях, то преимущества социалистического строя выступают необыкновенно наглядно.

Конечно, говоря об идейном и художественном единстве многонационального советского немого кино, нужно учитывать, что в нем сосуществуют, появляются на экране с одними и теми же датами выпуска в титрах и «Арсенал» Довженко, и первые таджикские журналы, и «Старое и новое» Эйзенштейна, и пятнадцатиминутный сюжет о прибытии первого поезда в Душанбе. Рядом с классическими историко-революционными киноэпопеями — первый туркменский культурфильм, цель которого — пропаганда водной реформы.

Эта разница стадий развития отдельных национальных отрядов кинематографа, которая преодолевается в поразительно короткие исторические сроки, обусловлена разницей в уровне развития художественной культуры, дошедшей от прошлого.

Так, например, Грузия, пройдя в конце XIX — начале XX века путь бурного капиталистического развития, имеет сложившуюся высокообразованную интеллигенцию, большую литературу, живопись, театр. Киргизия и Туркмения вступают в социалистическое строительство, не преодолев еще пережитков родового и племенного быта, кочевья, женское рабство.

Древняя культура Армении, многие века хранившаяся подспудно, пронесенная народом сквозь невероятные страдания, стремительно возрождается в своей советской столице — Ереване, куда стягиваются лучшие творческие силы нации.

Юное узбекское искусство расцветает замечательными талантами людей из народа, собранных и воспитанных

зачинателем национального театра Хамзой, чьи пьесы, родившиеся в эту раннюю пору, вошли в сокровищницу советской классики.

И все же, как мы отмечали, несмотря на наличие разительных контрастов, советское киноискусство уже в 20-х годах развивается как целостный организм. Единство определяется прежде всего главной предпосылкой — социалистическим строительством, развернувшимся во всей стране.

Ленинская национальная политика партии обеспечила развитие советского кино как искусства многонационального. Это поистине чрезвычайно мудрая и гибкая политика, основанная на учете национальных особенностей, состояния культуры, первоочередных задач каждой республики. В отношении среднеазиатских республик главное внимание сосредоточивается на самом распространении кинематографа, на расширении сети проката и продвижения его в отдаленные районы — так выполняется ленинское указание об особой роли кино на Востоке. В Грузии партия поддерживает творческие поиски молодых талантливых национальных творческих кадров — Н. Шенгелая, М. Чиаурели, С. Долидзе, Л. Эсакия, Г. Макарова, М. Калатозова и других, — одновременно подвергая критике, как проявление буржуазных влияний, коммерческую киномакулатуру, иногда появлявшуюся под маркой Госкинпрома. И в том и в другом сказывается забота о подлинно национальном своеобразии и художественном качестве грузинского кино.

Бережная политика партии, которая играла консолидирующую и регулирующую роль, взаимопроникновение формирующихся национальных кинематографий, творческая поддержка русского народа, соревнование — все это приводит к тому, что первоначальная сложная общность несходных, разноречивых явлений к концу рассматриваемого периода превращается в сплав. Причем, те национальные кинематографии, что были сначала слабее, сумели приблизиться к сильнейшим, творчески воспринять многие уроки, воспользоваться их дружеской помощью и опытом.

Исключительно важной, первостепенной по значению была помощь русского кинематографа братским кинематографиям. На первых порах становления национальных кинематографий необходимы были опытные профессионалы, а собственных кадров во многих республиках или не хватало или же еще вовсе не было. Нужно помнить добрым словом тех людей, которые в тяжелых условиях, зачастую лишенные самого необходимого для нормальной работы, помогали налаживать производство

в Ташкенте, Баку, Ашхабаде, передавали профессиональные навыки и секреты ремесла своим молодым коллегам. Среди этих кинематографистов-профессионалов, приехавших из Москвы и Ленинграда на республиканские кинофабрики, были люди, искренне и горячо увлеченные именно этой страной с ее культурой, нравами и обычаями, ее природой и жизнью ее народностей. Они, подобно И. Перестинани, Ю. Таричу, П. Чардынину, О. Фрелиху или В. Гардину, немало сделали для братских кинематографий.

Но воздействие русского кино никак не следует измерять лишь конкретным сотрудничеством русских кинематографистов с братскими республиками. Самую большую пользу национальным кинематографиям принесли художественные успехи русского кино, первым прокладывавшего новые пути революционного киноискусства. Творческое воздействие русского революционного кино не измерялось только лишь тем или иным фильмом, поставленным тем или иным русским режиссером на той или иной киностудии. Оно измерялось глубиной эмоционального воздействия «Броненосца «Потемкин», «Матери», «Конец Санкт-Петербурга», фильмов Дзиги Вертова, Эсфири Шуб и других, навсегда оставивших след в умах, сердцах и душах. Когда же передовые русские мастера, даже не входя в непосредственный практически производственный контакт с республиканской кинематографией, делали фильмы на национальном материале, результаты порой бывали необычайно плодотворны. Например, фильм «Турксиб» В. Турина, вошедший в историю как фильм русского производства, сыграл огромную роль не только для советского документализма, но для становления художественного кино всех среднеазиатских республик. Именно здесь, в «Турксибе», впервые эстетически открыта была та особая красота Востока, его древней земли, к сокровищам которой находят ключ знания и труд. То же можно сказать и о фильме Ю. Райзмана «Земля жаждет», снятом в Туркмении и во многом определившем все дальнейшее развитие туркменского кинематографа.

Такова целостная картина многонационального советского кинематографа 20-х годов, рассмотренного комплексно, от первых агиток и революционных хроник до признанных шедевров — «Броненосец «Потемкин», «Земля», «Мать».

В процессе становления нового искусства отчетливо прослеживаются закономерности идейно-художественных открытий, неуклонная целеустремленность и поступательность развития.

Но этот путь не был ровным, простым. Вся история кино 20-х годов представляет собой увлекательную, трудную историю борьбы за глубоко правдивое и ярко художественное воплощение революционной действительности на экране, борьбы прежде всего идеологической. Ведь одновременно и рядом с великим революционным киноискусством в начале и середине 20-х годов еще жил кинематограф, угождавший вкусам непмана, мелкого буржуа.

Этот кинематограф был неизбежно обречен на смерть, но, однако, в ту пору он был распространен и вредоносен. Доказательством может, например, служить неровная, противоречивая деятельность акционерного общества «Межрабпом-Русь» (позднее «Межрабпомфильм»), где родились «Мать», «Конец Санкт-Петербурга», «Потомок Чингис-хана» и — одновременно — ряд мещанских мелкобуржуазных картин.

Революционное киноискусство формировалось в процессе решительной борьбы против чуждых влияний. Эти влияния сказывались по-разному — иногда как прямое проникновение в фильмы буржуазных идей и буржуазной морали, иногда как проявление враждебных эстетических взглядов. Случалось, что естественные поиски новых художественных средств киноискусства, необходимые для выражения нового содержания, подменялись самодовлеющим формотворчеством, и это приводило к формализму. Случалось, что новое содержание приспособлялось к привычным формам буржуазного кинорепертуара. Против всего этого партия боролась последовательно и упорно, воспитывая тем самым художников.

Необходимо отметить и то, что развитие киноискусства, борьба художественных направлений, становление метода проходит в обстановке огромного общественного внимания, с чем связано возникновение и расширение деятельности кинематографических ассоциаций и обществ (АРРК, ОДСК), развертывание творческих дискуссий, диспутов, зрительских конференций, из которых такие, как, например, диспут в Доме печати «Пути и политика Совкино» (1927) или дискуссия о формализме, начавшаяся в 1928 году в специальной кинематографической прессе и продолжавшаяся на трибунах АРРК и ОДСК, имели очень важное значение для путей киноискусства и отражали существеннейшие внутренние процессы его развития. Нельзя обойти и роль кинематографической прессы (очень обширной в 20-е гг.), развитие профессиональной кинокритики в статьях В. Шкловского, М. Шнейдера и П. Бляхина, А. Курса, Н. Лебедева, М. Левидова, И. Соколова, Х. Херсонского и других.

Бурные успехи художественной практики сопровождаются развитием кинотеории и являются для последней прочной базой. Советская кинотеория формируется в тесной связи с практикой — это, пожалуй, главная, характерная ее черта. Выдающиеся кинорежиссеры — Кулешов, Эйзенштейн, Пудовкин, чуть позже Довженко — становятся первыми выдающимися исследователями, заложившими основы теории киноискусства социалистического реализма.

Успехи кинематографа привлекают к себе писателей, которые становятся и сценаристами и кинокритиками, литературоведов, искусствоведов широкого профиля, посвящающих интересные и плодотворные труды кинематографической теории и практике.

Становление кинематографа как нового могучего самостоятельного искусства обусловило формирование кинодраматургии и возникновение профессиональных кадров сценаристов.

Вся эта широкая, многообразная, сложная картина развития советского кино свидетельствует о том, что уже в ранний период его жизни в полной мере, с ярчайшими художественными победами сказались результаты Октябрьской революции и воплотились в действительность основные принципы ленинской культурной политики.

Дальнейший рост советского киноискусства был бы немислим без той мощной основы, того надежного фундамента, которые заложены были в течение первых десятилетий его развития.

- Абелян О. — 660, 661
 Абрикосов А. — 446
 Авдыев Б. — 717
 Авербах Л. — 361
 Авербах М. — 413, 414, 707
 Аветисян А. — 663, 678
 Авптян Р. — 674
 Агаджанова-Шутко Н. — 244, 382, 430, 456, 685
 Агаларов А. — 588
 Агзамов Ю. — 703, 704
 Аден В. — 392
 Азагаров Г. — 165
 Азерн М. — 224
 Азиза-ханум — 697
 Айвазян Т. — 667
 Айрапетов — 651
 Аксенов И. — 230, 241, 251
 Алейников М. — 115, 369, 438
 Алекперов А. — 679
 Александров Г. — 232, 233, 235, 258, 259, 272, 274, 280, 306, 419, 429, 437, 463
 Алпеев М. — 682
 Алисова Н. — 372
 Алхазинвили Ш. — 220, 628
 Ампрбекия А. — 676, 677, 678, 679
 Амичис Э. — 106
 Амашукели В. — 210
 Андерсен Х.-К. — 109
 Анджапаридзе В. — 218, 623, 630, 693
 Андреев Л. — 78, 170, 366, 367
 Андреевский П. — 124
 Андриевский А. — 716, 717
 Андроникашвили К. — 206, 637
 Аппи Н. — 171, 173
 Аннаев Ш. — 717
 Анненкова В. — 443
 Анощенко А. — 135, 589
 Анощенко Н. — 310, 459, 460
 Антокольский П. — 623
 Антонов А. — 233
 Арагвиспирели Ш. — 634
 Аравский А. — 435, 468, 627, 628
 Арбенин И. — 433
 Ардатов А. — 681
 Аркатов А. — 72, 170, 176
 Арманд П. — 675
 Арон Е. — 517
 Арсеньев В. — 540
 Асеев Н. — 151
 Аскарова С. — 707
 Асмик — 659, 666, 667, 668, 670, 678
 Ахмедов Р. — 703, 708, 709
 Ахрамович-Ашмарин В. — 18
 Ахундов М. — 683
 Бабель И. — 469, 584, 594
 Бабочкин Б. — 432, 437
 Багирова Б. — 697
 Багратуни М. — 676
 Байзенгерц Г. — 587
 Байрамова Д. — 680
 Баклин Н. — 85, 530
 Бакунц А. — 673
 Бакшеев П. — 440
 Балагин А. — 701
 Баласания Г. — 674
 Балаш Б. — 355, 458, 532
 Балквадзе Т. — 213
 Баллюзек В. — 14, 223, 586, 587, 588, 613, 614
 Барановская В. — 289, 292, 293, 294, 301
 Баранцевич З. — 179, 180, 186, 310
 Баратов Л. — 717
 Барбюс А. — 390, 391, 392, 393, 468, 477, 666
 Барнет Б. — 145, 421, 422, 423, 425, 476, 478
 Барский В. — 204, 205, 219, 220, 476, 616, 618, 619, 626
 Бархударян П. — 666, 672, 673, 674, 677, 678, 679
 Бассалыго Д. — 119, 120, 425, 701
 Баталов Н. — 126, 128, 129, 289, 290, 294, 385, 386, 387, 476
 Бауэр Е. — 14, 41, 119, 137, 373, 709
 Бах И.-С. — 229
 Баш Б. — 714, 718
 Бедный Д. — 72, 225, 573
 Безыменский А. — 401
 Бек-Назаров А. — 10, 201, 204, 205, 210, 215, 219, 220, 616, 618, 634, 655, 657, 658, 659, 662, 665, 666, 671, 676, 678, 679, 681, 684, 685, 725
 Бекназарян Г. — 669
 Белецкая Б. — 189
 Бельский П. — 225
 Беляев В. — 489
 Беляев С. — 442
 Беляков Н. — 310, 489, 495, 533
 Бендина А. — 608
 Бен-Салым К. — 206, 207
 Береснев Н. — 430, 451
 Берсенева И. — 110, 111
 Бершвиц З. — 206, 213
 Бершвили Ш. — 201
 Билибин И. — 37
 Билинский М. — 591

- Билль-Белоцерковский В.—
 118, 306
 Бирман С.— 421, 440
 Блейман М.— 457, 468, 487,
 531
 Блиох Я.— 501, 503, 505
 Блок А.— 116, 334
 Блюм Г.— 489, 493, 494, 495
 Блюменталь-Тамарина М.—
 129, 363, 368, 371, 372
 Бляхин П.— 74, 206, 436, 447,
 681, 685, 729
 Бобынин Г.— 445, 446
 Богатырев С.— 537
 Богословский М.— 87
 Болтянский Г.— 18, 21, 33, 43,
 49, 54, 57, 63, 93, 95, 96,
 488, 661
 Большинцов М.— 531
 Бондаренко Н.— 717, 718
 Бонч-Бруевич В.— 16, 26, 53
 Бонч-Томашевский М.— 165,
 170, 172, 175
 Борисов Н.— 192, 578
 Борисоглебский М.— 395, 480
 Брагинский Г.— 665, 696, 698
 Брайнин Т.— 183
 Браун М.— 84
 Бреммер Ф.— 85
 Бреслав-Лурье Н.— 223
 Брехт Б.— 255, 270
 Брик Л.— 107
 Брик О.— 302, 457, 460, 484,
 522, 523, 525
 Бродянский Б.— 451, 452
 Брюллов К.— 354
 Брюсов В.— 18
 Буачидзе Ш.— 220
 Бубнов А.— 167
 Буденный С.— 52
 Бужинская В.— 396, 401
 Бузько Д.— 188, 193, 194, 196,
 197, 543, 574, 590
 Булатов Б.— 94
 Булах В.— 707
 Булинский А.— 704
 Буниат-заде Д.— 222
 Бургасов Ф.— 111
 Бурджалов Г.— 77
 Бурджальян А.— 668
 Буров А.— 280
 Бучма А.— 193, 194, 382, 543,
 558, 573, 574, 575, 576, 577,
 578, 579, 582, 583, 585, 596
 Бушкин А.— 530, 534
 Быков А.— 368
 Быстрицкий М.— 199, 718
 Быстров — 43
 Ван-Гог В.— 291
 Варламов Л.— 490
 Вартанян В.— 670, 671
 Васадзе А.— 206, 218, 621, 623
 Василенко В.— 183, 194
 Васильев Г.— 280, 435, 436,
 437, 438, 452
 Васильев С.— 280, 435, 436,
 437, 438, 452
 Вахтангов Е.— 135
 Вачнадзе Н.— 205, 206, 212,
 213, 214, 215, 618, 634
 Вейнштейн П.— 18, 29, 43
 Венжер И.— 490
 Вериго-Даровский Л.— 43
 Вериго-Даровский Ф.— 531,
 538, 701
 Вернер М.— 88, 174, 176, 530
 Вертов Д.— 12, 13, 18, 43, 44,
 49, 54, 57, 68, 96, 97, 98,
 99, 100, 101, 103, 139, 143,
 199, 227, 228, 232, 243, 267,
 289, 310, 311, 312, 314, 315,
 316, 317, 318, 319, 321, 323,
 325, 327, 329, 331, 333, 341,
 360, 373, 389, 474, 488, 489,
 490, 495, 496, 500, 507, 511,
 512, 513, 515, 519, 521, 523,
 524, 526, 527, 532, 544, 565,
 626, 642, 721, 722, 728
 Верхарн Э.— 170
 Веселовский А.— 564
 Вечора Г.— 178
 Вильнер В.— 590, 594
 Винклер Н.— 43, 541
 Виноградская К.— 403, 457,
 481, 482, 483, 579, 685
 Висковский В.— 120, 352, 364,
 451, 701, 709
 Витовтов М.— 605
 Витфогель К.— 452
 Вишневская О.— 447
 Вишневский В.— 108
 Владимиров Б.— 578
 Владимирский М.— 85
 Владычук А.— 714
 Воеводин П.— 23, 118
 Вознесенский А.— 166, 171,
 195, 196, 197, 216
 Войцик А.— 364, 372
 Волеро (колл. псевдоним)—122
 Волков А.— 111
 Волков Б.— 533
 Волконский С.— 149
 Володарский В.— 99
 Вольный А.— 612, 614
 Воровский В.— 198
 Ворошилов К.— 52
 Воскресенский Л.— 530, 534

- Габелашвили Г. — 652
 Габрилович Е. — 133
 Гавронский А. — 410
 Гаврюшин К. — 699
 Гаккебуш В. — 581
 Галаджев П. — 145
 Галицкий Я. — 171
 Галкин Н. — 530, 538, 541
 Галь Э. — 448
 Гамбашидзе Ш. — 621, 622
 Гамрекели И. — 623
 Ганиев Н. — 704, 706, 711
 Ганс А. — 448
 Гардин В. — 14, 18, 43, 78, 81, 82, 83, 113, 114, 132, 133, 134, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 188, 191, 198, 284, 442, 606, 609, 610, 709, 728
 Гарин К. — 593
 Гаско М. — 543
 Гварадзе Н. — 206
 Геворкян С. — 531
 Гезулин Н. — 719
 Геловани М. — 212, 476, 617, 623, 624, 649, 650, 667
 Гельгар А. — 714
 Геника Ю. — 530, 536, 537
 Герасимов С. — 336, 340, 342, 353, 354, 416
 Гертель К. — 411, 707, 711
 Герцен А. — 94, 109, 723
 Гетцке Б. — 420, 450
 Гзовская О. — 109
 Гибер Г. — 18, 43, 67, 68, 100, 388, 488
 Гиков Р. — 490
 Гинзбург С. — 139, 373, 454, 455
 Гинзбург А. — 538
 Гирняк О. — 193
 Глаголин С. — 166
 Гладков Ф. — 590
 Гласс В. — 125
 Глидер М. — 490
 Гогитидзе Г. — 210
 Гогоберидзе Н. — 642
 Гоголь Н. — 139, 343, 345, 346, 350, 351, 438, 578, 723
 Голдобин А. — 30
 Голичер А. — 115
 Головня А. — 14, 288, 289, 290, 291, 296, 303, 534, 689
 Голод Л. — 717
 Гольдт М. — 584, 587
 Гольдштейн Г. — 43
 Гольцев О. — 538
 Гомартели Г. — 206
 Гонта И. — 598
 Гончаров В. — 454, 455
 Горчаков Н. — 135
 Горчилин А. — 82, 83
 Горький М. — 13, 18, 71, 81, 87, 109, 110, 111, 287, 288, 294, 334, 468, 536, 716, 723
 Готье Ю. — 87
 Гофман Э. — 345
 Гоциридзе Н. — 217
 Градополов К. — 409, 411, 428
 Гарновский А. — 589
 Гребенников М. — 66
 Гребнер Г. — 225, 450, 457, 468, 487, 531
 Гремиславский Я. — 77
 Григор Н. — 18, 93, 491, 538
 Грин А. — 178
 Гринберг А. — 169
 Гриффит Д.-У. — 284, 336
 Грицюс Н. — 342
 Гричер-Чериковер Г. — 589
 Громов Ю. — 483
 Гугушвили А. — 434
 Гудиашвили Л. — 623
 Гудкин Я. — 400, 402, 433
 Гулазян О. — 663
 Гусев С. — 490
 Гутман Д. — 357
 Гюго В. — 230
 Давиташвили Г. — 201, 204
 Дадияни Ш. — 201, 204, 213, 216, 219, 620
 Данилов Л. — 76
 Дарбинян М. — 677
 Даушвили К. — 218
 Дашташпро Н. — 696
 Дворецкий А. — 85
 Деллюк Луи — 135, 138
 Дельсарт — 149, 150
 Демидович Е. — 530, 541
 Демуцкий Д. — 14, 565, 570, 581
 Державин К. — 82
 Десберри Л. — 588
 Джабарлы Д. — 224, 681, 683, 698
 Джавахишвили Н. — 621
 Джаван М. — 672
 Дживелегов А. — 87
 Джорджадзе Н. — 217
 Джорджиашвили А. — 201
 Дзинган Е. — 135, 369, 435, 452, 467, 602, 607, 608, 627
 Дзунун Д. — 654, 663, 666, 676
 Дигмелов А. — 200, 201, 204, 206, 208, 210, 213, 215, 219, 540
 Дирин Н. — 483
 Дмитриев А. — 388, 539

Дмоховская А. — 88
 Добин Е. — 260
 Добржанский В. — 169, 701, 704, 711
 Добровольский-Федорович В. — 18, 73
 Добронравов Б. — 77
 Довженко А. — 10, 12, 13, 84, 140, 190, 193, 228, 236, 278, 305, 360, 361, 373, 394, 432, 433, 452, 453, 460, 470, 482, 485, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 555, 556, 557, 558, 560, 561, 562, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 075, 571, 572, 573, 596, 600, 615, 640, 656, 675, 685, 692, 722, 723, 725, 726, 730, 821
 Долидзе Н. — 202
 Долидзе С. — 623, 625, 727
 Долина Г. — 573, 591
 Долина П. — 194
 Долинов А. — 70
 Доллер М. — 145, 293
 Домье О. — 230, 358
 Донской М. — 413, 414, 602, 608
 Дори А. — 43, 530, 531, 704
 Доронин И. — 414
 Доронин М. — 118, 130, 131, 312, 704, 705
 Дорохов П. — 130
 Достоевский Ф. — 350
 Дранков А. — 217
 Дробин Г. — 169, 190, 199
 Добровский А. — 537, 539
 Дундич О. — 208
 Дыбенко П. — 49, 50
 Дюшен Ф. — 712

 Егоров В. — 14, 77, 111, 179, 180, 451
 Егорова Е. — 445, 448
 Еней Е. — 342, 354, 395
 Ермилов В. — 361
 Ермолинский С. — 410, 411, 412, 457, 468, 487, 640, 663, 715
 Ермолов П. — 18, 43, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 62, 79, 97, 100, 133, 142, 169, 177, 364, 488
 Ермольев И. — 14, 36, 42, 362, 379
 Ерофеев В. — 514, 521, 719
 Ершов В. — 375
 Есиковский П. — 206, 207, 211
 Есипова Р. — 434, 607, 608
 Ефремов Н. — 538

Жаков О. — 336, 414
 Жамгарян Д. — 673
 Жаров М. — 371, 531
 Жгенти Б. — 220
 Жеймо Я. — 336
 Железняк М. — 598
 Желябужский Ю. — 18, 37, 39, 76, 77, 87, 89, 100, 109, 439, 440, 483, 530, 539, 633
 Живов М. — 459
 Жизнева О. — 372, 392, 428
 Жилинский А. — 412
 Жозефф С. — 206, 207, 211, 224
 Жоржолнави А. — 218, 618, 621, 623, 650, 651, 679

 Забозлаев С. — 43, 204, 216, 219, 616, 658
 Заболоцкий Н. — 279, 280
 Завадский Ю. — 127
 Завелев Б. — 14, 179, 193, 220, 370, 552, 576
 Завриев С. — 651
 Загоскин М. — 578
 Закариадзе С. — 218
 Замковой Л. — 88, 171, 173
 Замычковский И. — 382, 547, 548, 578, 580, 581, 583, 585, 587, 589, 594
 Замятин Е. — 398, 480, 481
 Заноза В. — 590
 Занони З. — 716
 Заньковецкая М. — 183, 184
 Западная К. — 587
 Зарин А. — 116, 120
 Зархи А. — 414, 415, 431, 482, 608
 Зархи Н. — 132, 133, 287, 288, 289, 296, 297, 299, 302, 369, 420, 432, 442, 457, 458, 459, 460, 463, 466, 467, 468, 469, 473, 485, 582, 618
 Засулич В. — 191
 Затворницкий Г. — 544, 573
 Затонский В. — 167
 Зац М. — 467, 546, 579, 581
 Зеленая Р. — 335
 Зеркалова Д. — 190
 Золин А. — 589
 Золя Э. — 170, 358
 Зоммерфельд — 84
 Зорин А. — 76
 Зорич А. — 192, 362
 Зорич Б. — 423, 476, 486
 Зотов П. — 310, 489, 495
 Зоценко М. — 194

 Иванов А. — 415, 431
 Иванов Вс. — 482, 716

- Иванов С. — 602
 Иванов-Барков Е. — 436
 Иванов-Гай А. — 78
 Ивановский А. — 78, 109, 125, 123, 133, 134, 242, 352, 443, 444, 709
 Игнатова Т. — 531
 Идайт-заде И. — 224
 Иезуитов Н. — 81, 83, 114, 115, 134, 135, 284, 286, 292, 293, 294, 308, 309, 373, 407, 440
 Ильин В. — 18
 Ильин П. — 174
 Ильинский И. — 128, 362, 363, 365, 366, 371, 421, 425, 426, 661
 Ильф И. — 232
 Имедашвили А. — 201, 217, 220, 640
 Инар Г. — 358
 Инкижинов В. — 303, 304
 Инсаров М. — 707
 Инсаров П. — 176
 Иогансон М. — 552
 Иогансон Э. — 395, 397, 398
 Искандер О. — 473, 594
 Искандеров С. — 703
 Искрицкая А. — 180
 Исмаилов — 719
 Истомина Е. — 88
 Ишангураева С. — 702

 Кабалов Г. — 539
 Кавалеридзе И. — 596, 597, 598, 600
 Каверин В. — 425, 457, 486
 Кавсадзе Л. — 217
 Кагарлицкий А. — 310
 Кадомцев Э. — 30
 Казбеги А. — 204, 205, 636
 Какабадзе Д. — 623
 Калантар Л. — 678
 Калатозов М. (Калатозншвили) — 219, 540, 617, 634, 636, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 727
 Калинин М. — 93, 280, 363, 714
 Кальцатый А. — 602, 614
 Калужный А. — 599
 Каммерер П. — 450
 Капитта Е. — 169
 Капка Д. — 183, 548, 589
 Каплер А. — 336, 351, 544
 Капралов И. — 183, 188, 578, 612
 Караваева А. — 420
 Караев А. — 222
 Каралашвили К. — 634
 Карин В. — 530
 Карлаш-Вербицкий Б. — 589
 Кармазинский Н. — 489
 Кармен Р. — 718
 Каростян М. — 426
 Карпов Л. — 19
 Касьянов В. — 71, 87, 431, 432, 479
 Кауфман М. — 310, 331, 488, 489, 515, 519, 521, 523, 533, 544
 Качалов В. — 367, 368, 371, 372
 Каюмова М. — 704
 Кванталиани К. — 218
 Керженцев П. — 56, 57
 Кереселидзе В. — 219, 540, 638
 Кяколдзе А. — 201
 Кипшани Д. — 213, 618, 679
 Кириллов Н. — 681
 Кириллов П. — 122
 Киров С. — 52, 222
 Кирсанов Д. — 358
 Киришон В. — 361, 377, 378
 Кладо Н. — 704
 Кдиашвили Д. — 619, 620, 633
 Клер Р. — 125, 632
 Клименко А. — 194
 Климов М. — 363, 371
 Ключкин И. — 440, 441
 Кмыт Л. — 420, 602
 Княжинский Л. — 588
 Кобозев И. — 93
 Коваль-Самборский И. — 421, 422
 Коварский Н. — 400
 Ковригин В. — 194
 Кожевников И. — 47, 52
 Козинцев Г. — 332, 333, 334, 335, 336, 338, 339, 340, 341, 342, 346, 350, 351, 354, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 395, 407, 425, 451, 470, 473, 485, 721, 723
 Козловский Н. — 18, 43, 67, 93, 548
 Козловский С. — 39, 127, 531
 Колас Я. — 606
 Коломаров Б. — 346
 Колосов М. — 407
 Кольвиц К. — 452
 Кольцов М. — 18, 29, 43, 44, 166, 170, 171, 242, 307
 Комарецкий В. — 549
 Комаров В. — 310
 Комаров С. — 145, 154, 160, 164, 426
 Компссаров М. — 611
 Кон Ф. — 225

Конюс Н.— 129
 Копалин И.— 310, 495, 515, 516, 519, 521, 523
 Корвин-Круковский Ю.— 125
 Кордюм А.— 588, 592
 Корблюм Г.— 529
 Коростин М.— 537
 Коротков П.— 707
 Корчагина-Александровская Е.— 451
 Корш-Саблин В.— 602, 614, 615
 Косматов Л.— 412, 715
 Коснор С.— 167
 Костричкин А.— 336, 344, 348, 350, 351
 Костромской Н.— 77
 Кравченко Г.— 444, 591
 Кравчуновский П.— 235
 Красин Л.— 31
 Краславский И.— 654
 Кресин М.— 18, 109
 Кричевский В.— 576, 578
 Крупская Н.— 5, 16, 18, 35, 85, 122, 142, 225, 260, 377, 430, 491
 Крушельницкий Н.— 547, 548
 Крэг Г.— 451
 Крючечников Н.— 455
 Кторов А.— 129, 362, 365, 366, 372, 411
 Кулинов Б.— 310
 Кузин В.— 719, 720
 Кузнецов К.— 159
 Кузнецов М.— 43
 Кузнецов С.— 371
 Кузьмина Е.— 336, 357
 Кулешов Б.— 138
 Кулешов Л.— 12, 13, 18, 43, 79, 119, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 155, 156, 157, 158, 159, 161, 162, 163, 164, 228, 233, 243, 283, 284, 285, 286, 287, 321, 332, 334, 370, 373, 385, 386, 421, 430, 457, 458, 476, 524, 539, 565, 596, 635, 640, 641, 723, 730
 Кулиев А.— 681, 698
 Кулиш Я.— 540
 Кумейко Е.— 340
 Кушрашвили Б.— 647
 Курбас Л.— 191, 192, 193, 194, 195, 544, 573, 574, 575
 Курс А.— 161, 385, 729
 Кутузова О.— 447
 Кюн А.— 669
 Кязим Зия — 224

Лавренев Б.— 364, 431, 467, 580
 Лаврентьев С.— 426, 427
 Лавров В.— 717
 Лазарев П.— 530
 Лазурин С.— 192, 579, 580, 585
 Лажечников И.— 444
 Лалин В.— 132
 Ланг Ф.— 234
 Лансере Е.— 669
 Лафарг П.— 595
 Лебедев Н.— 160, 260, 310, 318, 373, 526, 527, 532, 533, 729
 Левидов М.— 729
 Левитин С.— 592
 Левицкий А.— 14, 18, 43, 48, 52, 53, 54, 68, 81, 93, 111, 154, 155, 159, 169, 488
 Левкоев Г.— 702
 Лелевич Г.— 122
 Леман — 84
 Лемберг А.— 18, 33, 43, 49, 52, 53, 57, 65, 100, 142, 310, 488, 655, 656
 Лемберг Г.— 43, 531
 Лемке В.— 222, 223, 225
 Ленин В. И.— 5, 6, 7, 8, 12, 13, 13, 15, 16, 19, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 33, 43, 44, 46, 49, 51, 53, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 79, 81, 82, 86, 89, 90, 95, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 122, 128, 129, 130, 131, 142, 168, 198, 227, 263, 264, 267, 321, 323, 332, 437, 501, 512, 532, 542, 653, 723
 Ленобль Г.— 460
 Леонидов Б.— 171, 364, 395, 398, 401, 457, 467, 479, 480, 481, 627
 Леонидов Л.— 39, 440, 441, 611
 Леонидов О.— 366, 369, 432, 439, 457, 483
 Леонов И.— 530
 Леонов Л.— 118, 716
 Леонтьев М.— 601, 717, 718
 Лермонтов М.— 444, 618
 Лерский И.— 70
 Лесков Н.— 440, 445
 Лещенко Д.— 18, 70, 140
 Ли Н.— 132
 Либединский Ю.— 408
 Либкнехт К.— 191
 Ливанов Б.— 611
 Липатов Б.— 425
 Лисенко Н.— 39, 42, 119, 125

Лисовский В. — 183, 548, 587
 Литвинов А. — 225, 225, 537, 540
 Литкенс Е. — 24, 25, 26
 Лифшиц Я. — 588
 Ломоносов М. — 444
 Лондон Д. — 81, 107, 157, 158, 160, 231, 284, 285, 476
 Лопатинский Ф. — 546, 589
 Лопе де Вега — 170, 723
 Лордкипанидзе К. — 626
 Луговской В. — 716
 Лукашевич Г. — 539
 Луков Л. — 591
 Луначарский А. — 6, 7, 16, 17, 18, 25, 26, 27, 43, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 82, 86, 180, 213, 232, 259, 307, 377, 430, 444, 450, 451, 468, 556
 Лундин А. — 165, 175, 188, 588
 Любимова С. — 703
 Люмбер Л. и О. — 454
 Ляров М. — 194, 578, 587

Магарилл С. — 336, 354, 357, 359, 614
 Мадатов Б. — 666
 Майер А. — 701, 702
 Майзель Э. — 434
 Майнс (Майнц) А. — 169, 192, 199
 Майский М. — 182, 183
 Майсурян О. — 660
 Макаров Г. — 201, 208, 617, 647, 648, 651, 727
 Макаров С. — 84
 Максимов В. — 117, 657
 Максимова Е. — 430, 445, 570
 Мальский А. — 187, 189
 Мамедбекова Л. — 697
 Мамедов Д. — 717
 Мамедов Ч. — 717
 Манвелян М. — 663, 670
 Мануильский Д. — 167
 Манучарян Н. — 663, 667, 670
 Манцев В. — 30, 31
 Марданов М. — 681
 Марджанишвили (Марджанов) К. — 170, 201, 216, 217, 218, 333, 407, 476, 617, 619, 620, 621, 622, 633, 634, 639
 Марей Э. — 84
 Марецкая В. — 371, 423
 Мариньгоф А. — 423, 429, 476, 595
 Маркс К. — 66, 80, 191, 271, 276
 Мартинсон С. — 337

Мартirosян А. — 669, 674, 675, 678, 679
 Мартов Ж. — 409
 Марьямов А. — 284
 Марьяненко И. — 599
 Массалитинова В. — 113, 449
 Масоха П. — 568
 Матнаш К. — 588
 Махлис И. — 449
 Махмудбеков Ш. — 681
 Мацкевич А. — 381
 Мачерет А. — 517
 Маяковский В. — 18, 29, 79, 106, 107, 108, 135, 136, 143, 164, 230, 232, 236, 258, 262, 267, 280, 318, 334, 336, 384, 401, 415, 442, 445, 457, 470, 471, 472, 473, 486, 513, 544, 548, 594, 618, 623, 630, 633, 635, 636
 Мдивани Г. — 476, 622, 623, 624
 Мей М. — 717
 Меляев А. — 717
 Мершин П. — 540
 Мессер Р. — 431
 Мессерер Р. — 705, 707
 Микаберидзе К. — 201, 213, 214
 Микаэлов М. — 681, 684, 696
 Минервин Н. — 19
 Минин С. — 433, 549, 581
 Миракилов М. — 712
 Михайлов А. — 18
 Михайлов В. — 571
 Михайлов Е. — 342, 350, 395
 Мухин Б. — 14, 380
 Михозлс С. — 589
 Мичурин Г. — 419, 420, 452
 Медведев Б. — 685
 Мейерхольд Вс. — 180, 195, 231, 334, 336, 367, 371, 372, 375, 407, 428, 685
 Мельес Ж. — 192, 230
 Мериме П. — 380, 444
 Мкртчян С. — 659
 Модзалевский Д. — 34
 Мозжухин И. — 39, 42, 111, 112, 113, 119, 125, 136, 139, 147, 371, 657
 Мозолевская Л. — 602, 608
 Мокневская Л. — 47, 48
 Молчанов И. — 482
 Молчанов Л. — 612
 Молчанов П. — 602, 608
 Мольер Ж.-Б. — 598
 Моор Д. — 78
 Мормоненко Г. — см. Александров Г.
 Морской П. — 211, 216

Москвин А.— 14, 342, 350,
354, 358, 395
Москвин И.— 113, 114, 115,
371, 375, 419, 439
Мосягин П.— 539
Мравян А.— 654, 671
Мур (Мурашко) Л.— 382, 683
Муратовский Б.— 717, 718
Мусабеков Г.— 222, 698
Мухсин-бей Э.— 583
Мюллер В.— 194
Мясникова В.— 402

Нагорный Н.— 219
Надемский Н.— 587, 594
Назаренко К.— 409
Налетный М.— 43
Нариманов Н.— 221, 222
Нароков М.— 75, 110, 371
Наумов Н.— 171
Наумов-Страж Н.— 607, 608
Небылицкий Б.— 490
Невяжская Е.— 447
Недоброво В.— 334, 355
Немедов А.— 88
Немирович-Данченко Вл.—
136, 232
Непесов Д.— 717
Нерсисян Г.— 659, 660, 661,
662, 663, 667, 669, 672,
678
Нестеров М.— 37
Нестурх М.— 537
Нечес — 597
Никандров В.— 267
Никитин В.— 231
Никитин Н.— 401, 480
Никитин Ф.— 396, 397, 398,
399, 400, 401, 402, 403, 404,
481
Николаев Е.— 608
Никитин Л.— 118, 166, 171,
172, 174, 181, 383, 459, 475,
479
Ниношвили Э.— 213
Новиков И.— 18, 77, 78
Новиков-Прибой А.— 381, 479,
591
Новицкий П.— 18, 33, 34, 43,
49, 52, 63, 67, 93, 169, 488,
531
Нотаря У.— 186, 477

Оболенский Л.— 140, 145, 154,
164, 233
Овчаренко В.— 186
Огарев Н.— 185
Оксман Ю.— 351, 485

Оленич-Алексеева А.— 193
Омшадзе А.— 218
Орджоникидзе Г.— 52, 222
Орлова В.— 128
Оруджева И.— 697
Освецимский В.— 88
Островский А.— 232, 723
Остужев А.— 234
Оффенбах Ж.— 359
Охлопков Н.— 382, 383, 433,
452, 547, 595
Охрименко В.— 593
Оцеп Ф.— 126, 305
Ошурков М.— 490

Павленко П.— 716
Павлов И.— 287, 534, 535, 537
Павлова-Марданова Е.— 707
Павловский В.— 429
Палавандишвили С.— 646, 647,
651, 652
Панков Н.— 589
Панов Н.— 186, 585
Пантелеев А.— 18, 70, 116,
117, 120, 189
Панченко М.— 574
Паньковский С.— 599
Папаян В.— 41, 224, 665
Паустовский К.— 716
Пашенная В.— 113
Пашковский Д.— 70
Пашенко — 457
Певцов И.— 437
Первиенс Э.— 372
Перекуда А.— 194, 382, 544,
574, 591
Перестянки И.— 74, 118, 201,
203, 204, 206, 207, 208, 209,
211, 212, 213, 215, 219, 220,
617, 618, 626, 627, 634, 640,
647, 655, 666, 668, 670, 728
Пестель П.— 352
Петляшенко М.— 599
Петников Г.— 544
Петрицкий А.— 543
Петров В.— 19, 232, 448, 451,
452, 453
Петров-Бытов П.— 447
Петровский Г.— 16, 167
Перцов В.— 388, 524, 525, 526
Пикфорд М.— 425
Пименова К.— 708
Пионтковский В.— 608
Пиотровский А.— 336, 339,
343, 417, 418, 460
Пир-Мухамедов Р.— 704, 709,
711
Пирсманашвили Н.— 629
Писарев Д.— 533

- Плетнев В. — 235
 Плотноков В. — 611
 По Э. — 180
 Подвойский Н. — 167, 259
 Подлесная О. — 193
 Подобед П. — 145, 151
 Познанский Д. — 716, 717
 Поликевич А. — 219, 220, 540
 630
 Полонский В. — 138, 657
 Полторацкий А. — 543
 Поль П. — 128, 421
 Полянский М. — 169
 Попов А. — 225, 426, 486
 Попов В. — 129, 412
 Посельский Я. — 531
 Пославский Б. — 409
 Поссе В. — 18
 Правов И. — 430, 431, 445
 Преображенская О. — 18, 430,
 431, 445
 Преображенский Н. — 18, 70,
 72
 Прозоров Ф. — 537
 Прозоровский М. — 605
 Пронин В. — 539
 Протазанов Я. — 14, 42, 111, 119,
 125, 126, 127, 128, 129, 130,
 133, 134, 148, 162, 186, 295,
 305, 362, 363, 364, 365, 366,
 367, 369, 370, 371, 372, 373,
 374, 376, 410, 411, 426, 455,
 456, 467, 470, 477, 478, 486
 Пудовкин В. — 10, 12, 13, 78, 82,
 83, 84, 140, 145, 147, 151,
 152, 153, 154, 155, 164, 225,
 228, 272, 282, 283, 284, 285,
 286, 287, 288, 289, 290, 291,
 293, 294, 295, 296, 297, 298,
 299, 301, 302, 303, 304, 305,
 306, 307, 308, 309, 332, 356,
 358, 361, 367, 369, 373, 378,
 390, 394, 432, 435, 444, 453,
 457, 459, 460, 463, 465, 473,
 484, 507, 534, 535, 536, 537,
 542, 545, 552, 553, 565, 582,
 596, 618, 627, 640, 679, 681,
 685, 688, 723, 728, 730
 Пужная Р. — 430, 445, 446
 Пухальский Э. — 171
 Пуш Л. — 632, 634
 Пушкин А. — 439, 442
 Пишбышевский С. — 42
 Пырьев И. — 233, 427, 428, 429,
 602, 628
 Пятков П. — 717

 Рабинович И. — 127
 Радыш В. — 578

 Райгородский Л. — 720
 Райзман Ю. — 133, 364, 410,
 411, 412, 413, 487, 715, 716,
 717, 728
 Разумный А. — 18, 73, 74, 100,
 110, 119, 122, 134, 334, 384
 Расулов М. — 703
 Раффи — 665
 Рахимов М. — 703
 Рахманкулов С. — 477
 Ребикова А. — 106
 Резников С. — 579
 Рейснер Л. — 586
 Ремезова М. — 447
 Рене А. — 252
 Репнин П. — 380
 Ржешевский А. — 305, 306,
 307, 440, 463, 464, 465, 484,
 485, 685
 Рид Дж. — 33
 Рисс — 84
 Рогожин Н. — 383, 430
 Родченко А. — 100, 143, 152,
 386
 Рожков Н. — 719, 720
 Розенель-Луначарская Н. —
 444
 Розенцвейг Б. — 593
 Ромашков В. — 419
 Ромашов Б. — 118
 Ромм М. — 267, 294, 296
 Рондели Д. — 220, 619, 622,
 623, 624, 646
 Роом А. — 380, 381, 382, 383,
 384, 387, 388, 390, 391, 393,
 394, 407, 408, 470, 476
 Рона И. — 587
 Россоловская В. — 651
 Рошаль Г. — 166, 448, 449, 451,
 602, 611
 Рошаль С. — 448
 Рубинштейн А. — 189, 190
 Рублев А. — 74
 Рудаков Н. — 111
 Ружницкий Т. — 194
 Руттман В. — 496
 Рыбаков И. — 87
 Рылеев К. — 352
 Рыльский М. — 546
 Рябцов В. — 76

 Сабинский Ч. — 14, 109, 380,
 445
 Савельев А. — 43
 Савин П. — 409
 Савченко П. — 10
 Садовский М. — 575, 592, 593
 Садунь Ж. — 42
 Сазонов П. — 590, 592

Саидалиева Р.— 702
 Сайфуллина Л.— 705, 710, 712
 Сакварелидзе Т.— 204
 Салтыков Н.— 171, 187, 188, 189, 190, 198
 Самойлова Г.— 605
 Сананы М.— 697
 Санин А.— 37, 109, 114
 Сапунов — 354
 Сараджишвили В.— 206
 Саркисян Г.— 675
 Сахненко Д.— 52, 85, 169
 Сац Н.— 216
 Сац Н.— 452
 Свашенко С.— 568, 573
 Свердлов Я.— 19
 Свердлов Р.— 418, 419, 605
 Светлов Б.— 18, 81, 118
 Светозаров Б.— 118, 384, 537
 Свилова Е.— 100, 310, 489, 490
 Селихова В.— 452
 Семенов М.— 543, 576
 Семенова Л.— 387, 406
 Семенов-Тянь-Шанский В.— 530
 Сенкевич Г.— 578
 Сеннет М.— 336
 Серафимович А.— 18, 69, 71, 72, 390
 Серж — 335
 Сеткина И.— 490
 Сидоров Л.— 18
 Симов В.— 37, 39, 127, 216
 Симонов А.— 194
 Симонов Н.— 445, 448, 602, 609, 610, 611
 Синклер Э.— 584
 Скачко О.— 699
 Скотт Р.— 84
 Славинский Е.— 14, 106, 184, 517
 Сладкопевцев В.— 681
 Слезкин Ю.— 682
 Смирнов А.— 594
 Смирнов С.— 43
 Смирнова А.— 473
 Смолин Дм.— 425, 461
 Смышляев В.— 232
 Собберей В.— 705, 707, 711
 Соболевский П.— 336, 353, 354, 356, 359
 Сода Д.— 513
 Сойфер А.— 165
 Соколов И.— 346, 729
 Солицева Ю.— 126, 127, 585
 Соловцов В.— 398, 399, 401, 406
 Соловьев А.— 473, 486, 594
 Сосюра В.— 578
 Справце Г.— 587

Стававой Г.— 190, 192, 369, 578, 579, 580, 581, 588, 591
 Станиславский К.— 135, 136, 150, 196, 217, 371, 438
 Станке А.— 199
 Старевич В.— 14, 37, 41, 85
 Степанов В.— 501, 503, 505, 513, 537
 Строев А.— 190
 Строева В.— 448
 Ступина М.— 110
 Стуруа Г.— 476
 Стэн А.— 372, 373, 419, 421, 422
 Судакевич А.— 304
 Султанова А.— 680
 Сутырин В.— 207, 209, 361, 522
 Сухаребский Л.— 530, 538, 542
 Сычева Д.— 111

Таиров А.— 232
 Таирова Т.— 697
 Такайшвили С.— 218
 Таланов И.— 179, 186
 Тамашин Л.— 71
 Танайлиди П.— 697
 Тарабукин Н.— 87
 Тарич Ю.— 428, 441, 442, 602, 603, 604, 605, 606, 725, 728
 Тартаковский П.— 540
 Тарханов М.— 371
 Тарховская З.— 335
 Тарьян С.— 669
 Тасин Г.— 171, 180, 188, 191, 369, 467, 468, 573, 581, 584, 591
 Таскин В.— 412
 Таурек — 335, 337
 Тенин Б.— 408, 409
 Теплиц Е.— 278
 Терещенко М.— 544
 Тер-Ованян А.— 655, 665, 675
 Терпилин Е.— 717
 Тимирязев К.— 533
 Тимковский В.— 540, 704
 Тимошенко С.— 389, 432, 475
 Тиссэ Э.— 14, 18, 43, 46, 49, 50, 51, 52, 55, 63, 78, 79, 82, 89, 95, 96, 97, 100, 142, 169, 184, 237, 250, 264, 370, 410, 488, 589, 718
 Тихонов Н.— 43, 623, 716
 Тобилович С.— 183
 Тондзе А.— 652
 Толстой А.— 18, 29, 307, 380, 444
 Толстой Л.— 111, 112, 113, 126, 127, 439, 723

- Толчан Я. — 537, 539
 Топорков А. — 43, 195, 196, 197
 Топорков В. — 440
 Тотовенц В. — 654
 Трайнин И. — 377, 522, 542
 Трауберг И. — 433, 538
 Трауберг Л. — 332, 333, 334, 335, 336, 338, 339, 341, 342, 346, 350, 351, 354, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 395, 425, 434, 451, 453, 470, 473, 485, 721, 723
 Трахтенберг В. — 384
 Тренев К. — 580
 Третьяков С. — 232, 233, 501, 522, 523, 544, 629, 632, 635, 636, 642, 643
 Третьякова О. — 426, 702
 Тропинин В. — 354
 Трофимов М. — 23
 Трояновский М. — 490
 Тулуб З. — 171
 Тулуз-Лотрек А. — 358
 Туманян О. — 655, 668, 669
 Тура-Ходжаев Р. — 710, 711
 Тургенев И. — 108, 109, 444, 723
 Турин В. — 517, 521, 585, 586, 721, 728
 Туркин В. — 18, 135, 138, 390, 391, 421, 457, 460, 468, 477, 478, 479, 483, 486
 Туркин Н. — 75
 Тухачевский М. — 52
 Тынянов Ю. — 338, 339, 343, 351, 457, 460, 485, 486
 Тюманбаева А. — 710, 711
 Тютюник Ю. — 552, 555, 588
 Тягай А. — 530, 532, 539

 Ужвий Н. — 578
 Умаров А. — 703
 Уринов Я. — 430
 Утесов Л. — 385

 Фадеев А. — 361, 623
 Файко А. — 126, 380, 457
 Файнциммер А. — 606, 611, 612
 Файт А. — 132
 Фатал М. — 683
 Федин К. — 420
 Федоровский Д. — 183
 Фейдт К. — 450
 Фельдман Д. — 392
 Фердинандов Б. — 150, 391, 436
 Ферсман А. — 718

 Филимонов А. — 432
 Фогель В. — 145, 160, 164, 385, 386, 387, 388, 421, 424, 450, 451, 476
 Фолян М. — 671
 Фовизин Д. — 448
 Фореггер Н. — 407
 Форестье Л. — 199, 451, 586
 Форш О. — 123
 Франко И. — 575
 Франциссон Б. — 517, 539
 Франциссон Е. — 85
 Фрелих О. — 178, 179, 180, 182, 186, 187, 541, 704, 709, 710, 711, 712, 728
 Френкель Л. — 591
 Фридолин М. — 540
 Фролов А. — 717, 718
 Фролов И. — 65, 685
 Фрунзе М. — 52, 125, 222
 Фукс — 84
 Фурманов Д. — 432
 Фурманов С. — 540
 Фурсиков Д. — 534
 Фучик Ю. — 716
 Фэрбенкс Д. — 425

 Хабур В. — 719, 720
 Хамза (Ниязи) — 727
 Хамраева Э. — 704
 Ханжонков А. — 14, 41, 42, 85, 135, 137, 138, 216, 379, 647
 Ханум Т. — 702
 Харазян Е. — 654
 Харитонов — 14, 36
 Хачаян А. — 663, 664, 676, 677, 678, 679
 Хейфиц И. — 414, 415, 431, 482, 608
 Херлингхауз Г. — 587
 Херсонский Х. — 619, 652, 661, 729
 Хидоятов А. — 702
 Хивели И. — 220
 Хлебников В. — 164
 Хмелев Н. — 77, 450
 Ходжаев С. — 704, 707, 709
 Холмская — 184
 Холодная В. — 39
 Хорава А. — 218, 618, 623
 Хотивари Л. — 651
 Хохлов В. — 386
 Хохлов К. — 611
 Хохлова А. — 145, 146, 147, 151, 153, 154, 156, 158, 160
 Худолеев И. — 186
 Худолеев О. — 538

Цагарели А. — 619
Цагарели Г. — 220
Цейтлин А. — 714
Цейтлин Б. — 489, 540
Ценин С. — 191
Церетели Г. — 211
Церетели Н. — 127
Цесарская Э. — 445, 446
Цеткин К. — 12
Цибульский М. — 596
Цуцунава А. — 201, 210, 616, 619
Цуцунава Ц. — 218, 623, 626
Чавчавадзе И. — 631

Чайковский Б. — 121, 135, 136, 435
Чапаев В. — 52
Чаплин Ч. — 335, 336
Чаргонян А. — 118
Чардыниан П. — 40, 171, 176, 186, 187, 188, 574, 576, 577, 578, 579, 709, 728
Чардыниан-Барская М. — 578
Чарота М. — 602
Чахирьян Г. — 656
Чебышева К. — 605
Чембарский Л. — 189, 548
Червяков Е. — 417, 418, 419, 420, 421, 439, 443, 483
Черкасов Н. — 602
Черкезишвили Е. — 201
Чернова Б. — 398, 411
Черный М. — 167
Чехов А. — 619
Чехов М. — 370, 371
Чечелашвили Г. — 707
Чинаурели М. — 201, 202, 203, 204, 369, 435, 467, 596, 617, 618, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 636, 647, 727
Чириков Е. — 37
Чистяков А. — 296
Чкония П. — 650, 651
Чоникадзе Д. — 203
Чубар Е. — 672, 678
Чувелев И. — 298, 300, 373, 420
Чхейдзе У. — 217

Шабанова-Караева Х. — 680
Шавгулидзе Г. — 218
Шагайда С. — 193
Шагинян М. — 207, 421, 430, 475
Шалаян Ф. — 18, 61, 399
Шанта Л. — 655
Шапошникова Г. — 400
Шаранский Б. — 546
Шариф-заде А. — 223, 681, 683

Шарфенберг Р. — 586
Шатерников В. — 455
Шатерникова Н. — 409, 411
Шахубатян-Татиева М. — 658
Шевич А. — 719, 720
Шевченко В. — 704
Шевченко Т. — 49, 170, 550, 559, 576, 577, 578, 597
Шенгелая Н. — 10, 140, 228, 437, 465, 565, 566, 617, 618, 620, 621, 622, 623, 632, 633, 634, 635, 636, 670, 681, 685, 686, 687, 688, 689, 691, 692, 694, 695, 721, 722, 723, 725, 727
Шервинский В. — 18
Шервон — 84
Шершеневич В. — 410, 421, 423, 476
Шеффер Л. — 382
Шиллер Ф. — 723
Шильдкрет К. — 441
Шипулинский Ф. — 18, 74, 83
Ширванзаде А. — 657, 659, 660, 661, 666, 668
Шкловский В. — 135, 147, 157, 259, 265, 275, 278, 289, 310, 334, 343, 355, 356, 382, 383, 384, 387, 388, 423, 441, 442, 449, 456, 457, 460, 474, 475, 476, 477, 486, 517, 522, 523, 524, 544, 635, 661, 729
Шкурат С. — 599
Шкурупий Г. — 543
Шлихтинг Б. — 585
Шлюглейт Д. — 603
Шмелев И. — 369
Шмидтгоф В. — 425
Шнейдер Е. — 406, 408, 437, 689, 694
Шнейдер М. — 18, 43, 356, 729
Шнейдеров В. — 493, 494, 495, 501, 539, 719
Шолом-Алейхем — 589
Шолохов М. — 446, 447
Шор М. — 540
Шостакович Д. — 342, 358
Шпиковский Н. — 286, 591, 593
Шпис Б. — 425, 432, 486
Шрейбер С. — 586
Штраух М. — 233, 267, 391, 392, 393, 429
Штроейм Э. — 336
Шуб Э. — 56, 95, 234, 489, 505, 506, 507, 509, 510, 511, 512, 519, 521, 523, 525, 641, 642, 728
Шумский Ю. — 594
Шутко К. — 528
Шушкин А. — 408

Шеголев П.— 123
Щорс Н.— 570
Щукин Б.— 267
Щуко В.— 125

Эггерт К.— 127, 444
Эйзенштейн С.— 10, 12, 13, 84, 99,
108, 123, 124, 140, 147, 150,
152, 153, 159, 227, 228, 229,
230, 231, 232, 233, 234, 235,
236, 237, 241, 242, 243, 244,
245, 249, 250, 251, 252, 253,
255, 256, 257, 258, 259, 260,
261, 263, 264, 265, 266, 267,
268, 269, 270, 271, 272, 273,
274, 275, 276, 277, 278, 279,
280, 281, 282, 283, 289, 305,
306, 321, 332, 333, 334, 341,
356, 360, 361, 373, 375, 389,
393, 394, 406, 407, 410, 412,
428, 429, 432, 433, 436, 437,
438, 444, 452, 453, 456, 457,
460, 461, 462, 463, 465, 466,
469, 470, 474, 475, 485, 501,
544, 552, 553, 555, 557, 565,
566, 569, 587, 596, 615, 627,
636, 637, 679, 688, 694, 722,
726, 730
Эйнштейн А.— 335
Эйхенбаум Б.— 343, 345, 460
Экстер А.— 127
Эман К.— 529

Эмир-заде Х.— 692, 697
Энгельс Ф.— 66
Эпик Г.— 589
Эрдман Н.— 118, 423, 429,
476, 595
Эренбург И.— 458
Эрмлер Ф.— 228, 280, 342, 360,
361, 394, 395, 397, 398, 399,
400, 401, 403, 404, 406, 407,
470, 579, 607, 628, 712, 721
Эсакня Л.— 476, 623, 625, 626,
727

Юдин Н.— 490, 537
Юнус Н.— 679
Юренев Л.— 194, 382, 383, 430
Юренева В.— 216
Юрков О.— 538
Юрцев Б.— 415
Юткевич С.— 160, 232, 267,
335, 383, 407, 408, 409, 410,
415, 466, 596, 695

Яблоков С.— 426, 427
Ядов Я.— 171, 174, 187
Яковлев К.— 125
Яловый А.— 670, 682
Яновский Ю.— 586
Янукова В.— 233
Ярматов К.— 704, 708, 709,
720
Ярославцев В.— 381

«Абас-Туман»—492
 «Аборт»—530
 «Абхазия»—539
 «Абхазия сегодня»—537
 «Авиакнижурнал»—90
 «Авиация и химия в борьбе с саранчой»—539
 «Агитпароход «Красная звезда»—53, 57
 «Адрес Ленина»—451
 «Азиатская гостя»—88
 «Азшелк»—222
 «Алесья»—609
 «Алкоголь»—536
 «Алкоголь, труд и здоровье»—538
 «Алмас»—698
 «Американка»—475
 «Амок»—622
 «Ануш»—668, 669
 «Антихрист»—38
 «Арсен»—632
 «Арсен Джорджиашивили»—201, 204, 617, 626, 700
 «Арсенал»—5, 161, 228, 236, 305, 360, 551, 556, 557, 558, 560—568, 571, 600, 692, 694, 722, 726
 «Арсенальцы»—573, 574
 «Арут»—675
 «Ася»—443, 444
 «Афганистан»—514
 «Аэлита»—126, 127, 128, 129, 362, 372, 374

«Бабы рязанские»—380, 445, 446, 447
 «Банда батьки Кышпа»—119
 «Барышня и хулиган»—106, 107, 108
 «Байкал»—537
 «Беглец»—73, 74
 «Беглец»—452
 «Бегуны»—39
 «Белое золото»—714, 715
 «Белый и черный алмаз»—537
 «Белый орел»—366, 367, 372, 374, 376
 «Белые голуби»—39
 «Бенефис клоуна Жоржа»—594
 «Беня Крик»—594
 «Берлин — симфония большого города»—496
 «Бешенство»—704
 «Бог войны»—434, 435, 436
 «Больные нервы»—538
 «Большой город»—609
 «Борцы за светлое царство III Интернационала»—81

«Борьба гигантов»—585
 «Борьба за восстановление транспорта»—58
 «Борьба за мир»—95
 «Борьба за существование в природе»—537
 «Борьба с малярией»—704
 «Борьба с саранчой»—222
 «Борьба с сусликами»—200
 «Борьба за ультиматум»—119
 «Братишка»—351, 425
 «Братский союз города и села»—172
 «Броненосец «Потемкин»—5, 11, 13, 228, 233, 239, 244, 245, 246, 247, 249, 250, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 259, 260, 266, 273, 275, 276, 277, 281, 287, 289, 296, 297, 305, 375, 383, 389, 402, 410, 434, 444, 456, 457, 466, 474, 555, 556, 557, 564, 565, 566, 587, 661, 712, 722, 728
 «Будь начеку»—718
 «Будат Батыр»—442, 444
 «Бунт зубов»—534
 «Буря над Азией»— см. «Потомок Чингис-хана»
 «Бухара»—537
 «Бухта смерти»—381, 382, 383
 «Быт народов Севера»—538
 «Быт рабочего»—223
 «Бэла»—618, 619

«Ваша знакомая»—161, 163, 379, 385, 386
 «Вася-реформатор»—546, 547, 549
 «В большом городе»—413, 608
 «В борьбе с врагами человечества»— см. «Туберкулез»
 «В бухте смерти»—479
 «В вихре революции»—118
 «В город входить нельзя»—440
 «В дни борьбы»—79, 83
 «В дни мирных переговоров на фронте»—34
 «Великан»— см. «В огне рождения»
 «Великий аспид»—42
 «Великий гражданин»—336
 «Великий Октябрь»—198
 «Великий перелет»—493, 501
 «Великий путь»—95, 506, 507, 508, 523, 525
 «Великий утешитель»—161, 164
 «Вендетта»—192
 «Венчал их сатана»—36
 «Верхом на хольте»—625, 626

- «Веселая канарейка»—162, 371, 444
 «Веселые ребята»—280
 «Весенняя кино-правда»—см. «Кино-правда № 16»
 «Ветераны русской революции»—94
 «Ветер в лицо»—414, 415
 «Ветер с порогов»—592
 «В здоровом теле — здоровый дух»—601
 «Взятие Зимнего дворца»—81
 «Взятие Одессы советскими войсками»—52
 «В когтях Советской власти»—см. «Приключения фабриканта»
 «В красном кольце»—479
 «В Красную Армию»—73
 «В огне рожденная»—614, 616
 «Вода и природа»—530
 «Водоворот»—447
 «Военные собаки»—539
 «Воздушный пирог»—118
 «Возрожденное сельское хозяйство Украины»—198
 «Во имя бога»—681—683, 696,
 «Война войне»—79
 «Вокруг Азии»—537
 «Волга-Волга»—427
 «Волжские бунтари»—447
 «Вор»—118
 «18—28»—642
 «Воскресение богов»—38
 «Воскресник в день пасхи»—198
 «Восстание»—69, 73
 «Восстановленная джутовая фабрика»—198
 «Восстановление водопровода, зданий, трамвая Одесским губкоммунотделом»—198
 «Восхождение на Эверест»—528
 «8 марта»—720
 «В помощь земледельцу»—490
 «В последний час»—479, 627
 «Вручение знамени Московского Совета рабочих и крестьянских депутатов Киевскому гарнизону»—167
 «Всегда готов»—675
 «Вручение тов. Г. И. Петровским старейшему полку Н-ской дивизии знамени за героизм на Перекопском плацдарме»—168
 «Все для фронта»—172
 «Вскрытие мощей Тихона Задонского»—64
 «Всеобуч»—172
 «Все на укрепление тыла»—168
 «Все под ружьем»—79
 «В сердце крестьянина Ленин жив»—105, см. «Кино-правда № 16»
 «Всероссийская конференция текстильщиков в Иваново-Вознесенске»—94
 «Всероссийский староста»—93
 «Всероссийский субботник 1 мая 1920 года»—141
 «Всетаджикский слет певцов и танцоров»—720
 «В стране любви»—41
 «В стране обвалов»—625, 626
 «В стране озер и бурных рек»—538
 «Встречный»—407, 410, 453, 695
 «Вступление в Одессу советских войск во главе с Котовским»—168
 «Вступление украинских советских войск в Киев 6 февраля 1919 г.»—63
 «Вступление частей Красной Армии в Тбилиси»—201
 «В Таджикистан пришли первые тракторы»—720
 «Вторая жена»—705, 706, 707, 711
 «Второе слагаемое»—646
 «В тылу у чехословаков»—50, 97
 «В угаре нэпа»—118
 «В царстве палача Деникина»—172
 «Гаджи-Кара»—683
 «Гамбург»—586, 587, 588
 «Гамлет»—342
 «Гегемон»—591
 «Генерал с того света»—578, 579
 «Генеральная линия»—см. «Старое и новое»
 «Генуэзская конференция»—93
 «Герасим и Муму»—108, 109
 «Гигант»—513
 «Гигиена брака и половой вопрос»—528
 «Гидроторф»—60, 89
 «Гикор»—669, 670
 «Гимн освобожденному труду»—81
 «Глаза открылись»—73, 74, 381
 «Гоги Ратнани»—622
 «Годовщина революции»—53, 54, 55, 101

«Годовщина Советского Азербайджана»—222
 «Голгофа женщины»—42
 «Голод»—78, 80
 «Голод...голод...голод»—284
 «Голод и борьба с ним»—189
 «Голубой экспресс»—433
 «Гонка за самогонкой»—380, 381
 «Гонорей»—540
 «Города и годы»—420, 421
 «Горняк-нефтяник на отдыхе и на лечении»—225
 «Горы и реки»—705
 «Госкинокалендарь»—90, 91, 92, 101, 490
 «Господа Скотинины»—380, 448, 449, 505
 «Государственный чиновник»—427, 429
 «Гюлли»—632, 634, 635

 «Дагестан»—493
 «Да здравствует рабоче-крестьянская Польша!»—69, 79
 «Даешь воздух!»—312
 «Даешь радио!»—407
 «Два броневика»—379, 432, 475
 «Два-Бульди-два»—162, 430
 «Два дня»—369, 381, 382, 579, 580, 581
 «Два друга, модель и подружка»—426, 427, 428, 486
 «Двадцать шесть комиссаров»—566, 633, 685, 686, 688, 689, 690, 691, 693, 694, 695, 721, 722
 «Два дыма»—709
 «Два поляка»—79
 «25-летие РКП(б)»—93
 «Две женщины»—451
 «Две ночи»—672
 «Дворец и крепость»—123, 124, 133, 134, 225, 242, 443
 «Девочка со спичками»—109
 «Девушка с коробкой»—421, 422, 478
 «Девушка с палубы»—591
 «Девьи горы»—36, 37, 38, 114
 «96»—81
 «Девятое января»—120, 352
 «Дезертиры»—73, 74
 «Декабристы»—352, 443, 611
 «Дело Софьи Перовской»—374
 «Дело об убийстве Таризла Мклавадзе»—211, 213, 214, 215, 219, 640
 «День в памирском кишлаке»—720

«Депутат Балтики»—71
 «Деревня»—515
 «Дети»—см. «Трое»
 «Дети бури»—395
 «Дети сатаны»—36
 «Дети — цветы жизни»—87
 «Дети учат стариков»—78
 «Детские колонии в России»—54
 «Десять лет Октября»—601
 «Деятели социалистической революции на Украине»—167
 «Джентльмены и петух»—613, 614
 «Джим Шванте»—см. «Соль Сванетии»
 «Джими Хиггинс»—468, 584, 585
 «Джой и Дружок»—451
 «Дина Дза-Дау»—380, 683
 «Дитя солнца»—673
 «Дни борьбы»—700
 «Доброхим»—200
 «До завтра»—604, 605
 «Доктор Мабузе — игрок»—234
 «Долина слез»—477
 «Доля ты русская, долюшка женская»—118
 «Дом на вулкане»—671, 679, 683, 685
 «Дом в сугробах»—398, 399, 400, 404, 480, 481
 «Дом на Трубной»—421, 423, 424, 425
 «Домовой-агитатор»—77
 «Дон Диего и Пелагея»—362, 363, 366, 368, 372, 374, 486
 «Дорога в мир»—433
 «Дорога к счастью»—531
 «До скорого свидания»—647, 648, 649
 «Дочь Гиляна»—682, 683
 «Дочь Керима»—701
 «Дочь святого»—709
 «Дошкольное воспитание»—537
 «Дурман Демьяна»—534
 «Дымовка»—590
 «Дыхание»—85
 «Дыхание новой жизни»—189, 190

 «Еврейское счастье»—589
 «Его превосходительство»—449, 611, 612
 «Его призыв»—128, 129, 362, 372, 374

«Железная пята»—81
 «Женщина»—607, 608
 «Женщина с ярмарки»—647
 «Женщина Узбекистана»—705
 «Жертвы подвала»—88
 «Живой журнал»—166
 «Жизнь красных курсантов»—167
 «Жизнь моря»—537
 «Жизнь — родине, честь — никому»—42
 «Жизнь и смерть Льва Николаевича Толстого»—170
 «Журналистка»— см. «Ваша знакомая»

«Забывать нельзя»—716, 718
 «За ваше здоровье»—538, 539
 «Завод «Красный выборжец»—93
 «Завод «Эриксон»—93
 «Завоеванная земля»—601
 «Загадка жизни»—537
 «Заговор мертвых»—432
 «Закованная фильмой»—107, 108
 «Законы шторма»—486
 «За красное знамя»—73, 74
 «Закройщик из Торжка»—478
 «Замаллу»—670, 671, 672, 679
 «За новый мир»—73
 «За ночь любви»—125
 «За полярным кругом»—537
 «Запрягу я тройку борзых темно-карых лошадей»—456
 «Заре»—661, 662, 663, 664, 674
 «За рулем»—539
 «За социалистическую деревню»—512
 «За счастьем»—138
 «За урожай»—514, 515, 516
 «Захваченные Красной Армией под Березовской танки»—168
 «Зачарованная Десна»—570
 «Звенигород»—193, 305, 544, 550—556, 559, 565, 615, 723
 «Зеленый змей»—538
 «Землетрясение в Янги-Базаре»—720
 «Земля и небо»—539
 «Земля»—5, 12, 228, 244, 305, 360, 470, 566—573, 575, 675, 721, 728
 «Земля жаждет»—413, 487, 715, 716, 717, 728
 «Златые горы»—410, 695
 «Злой дух»—666, 667, 668, 670, 679

«Знакомое лицо»— см. «Шкурник»
 «Знойный принц»—425
 «Золотой запас»—479
 «Золотой мед»—451

«Иван Грозный»—285
 «Изгнанник»—204, 205, 206, 216
 «Из искры пламя»—116, 120
 «Из-под сводов мечети»—711, 712
 «Из топи болот»—601
 «Иллаш-Дилли»—617
 «И огонь сошел с небес»—39
 «Искусственное осеменение лошадей»—537
 «Исмет»—683, 696
 «История гражданской войны»—96, 97
 «История одного аванса»—531
 «История одного договора»— см. «Макдональд»
 «История «Правды»—94
 «История Первого мая»—191
 «Иуда»—436
 «Ищущие бога»—39

«Кабинет доктора Калигари»—135, 345, 450
 «Кавказский пленник»—443, 444
 «Кавказский фронт»—47, 52
 «Казачи»—475, 476
 «Кани и Артем»—447
 «Как Авдотья стала грамотной»—534
 «Как Мурзилка научился правильно писать адреса»—534
 «Как надо уметь использовать свое богатство»— см. «Гидроторф»
 «Как Петюнька ездил к Ильичу»—129, 130, 131
 «Как рыдала душа ребенка»—456
 «Как строится паровоз»—539
 «Калпостро»—39
 «Каменноугольная пыль в шахте»—537
 «Камергер его величества»—118
 «Камчатка»—493, 537
 «Капитанская дочка»—442, 444, 449, 475
 «Карабекульский канал»—717
 «Каракуль»—715
 «Каракумы»—718

«Карл Маркс и его апостолы»—170
 «Кастусь Калиновский»—609, 610, 611
 «Катерина Измайлова»—444, 445
 «Каторга»—411—413, 453, 487
 «Катя — бумажный ранет»—342, 395—399, 401, 411, 414, 480, 481, 628
 «К берегам Тихого океана»—537
 «Кикос»—677, 678
 «Ким — дежурный»—675
 «Кино-глаз»—235, 312, 313, 314, 315, 321
 «Киножурнал»—490
 «Кинонеделя»—48, 52, 66, 101
 «Кино-правда»—97—100, 311, 321, 490, 512, 513, 722
 «Кино-правда № 7»—98
 «Кино-правда № 13»—98, 99, 101, 243
 «Кино-правда № 16»—232, 233
 «Кино-правда № 18»—98
 «Кино-правда № 20»—99
 «Кино-правда № 21»—97, 98, 101—105, 316
 «Кино-правда № 22»—101, 103
 «Кино-правда № 23»—103, 105
 «Кинотиждень»—490
 «Клеймо прошедших наслаждений»—456
 «Клуб одаренных ребят»—54, 93
 «Клятвы красных бойцов»—62
 «Кобыла лорда Мортон»—42
 «Когда пробуждаются мертвые»—426
 «Когда цветут сады»—675
 «Коллежский регистратор»—295, 439, 477
 «Коллективизация в Кокташском районе»—720
 «Колхоз»—601
 «Колхозная весна»—675
 «Комбриг Иванов»—122, 655
 «Коммунист»—225
 «Коммунистический Интернационал»—95
 «Комсомольская первая»—684, 685
 «Конец Криворыльска»—118
 «Конец рода Лунич»—709
 «Конец Санкт-Петербурга»—5, 133, 161, 228, 282, 287, 297, 298, 299, 300, 301, 303, 350, 356, 357, 373, 375, 378, 380, 487, 468, 469, 555, 556, 557, 564, 565, 688, 728, 729

«Конкурс красоты»—42
 «Конница скачет»—430
 «Конный завод»—219
 «Король Парижа»—41, 138
 «Косая линия»—415
 «К открытию Учредительного собрания»—34
 «Книга»—539
 «Княжна Мерп»—213, 618, 619
 «К перевыборам Советов»—714
 «Красноармеец, кто твой враг?»—69, 175
 «Красная Армения»—655
 «Красная Армия»—190, 705
 «Красная звезда»—73, 176
 «Красная Одесса»—168
 «Красная Пресня»—382
 «Красная репка»—175
 «Красная Финляндия»—34
 «Красные дьяволята»—74, 75, 118, 206, 207, 208, 209, 210, 215, 216, 224, 395, 578, 603, 617, 627, 655, 700
 «Красные металлисты»—168
 «Красные партизаны»—120, 479
 «Красные по белым»—176
 «Красный казак»—58
 «Красный командир»—171
 «Красный фронт»—287
 «Крест и маузер»—442
 «Крестьяне»—280
 «К роспуску Учредительного собрания»—34
 «Круг»—410, 411, 414, 487
 «Кружева»—379, 407—409, 415
 «Крылья холопа»—440, 441, 449
 «Крытый фургон»—709, 710, 711
 «Кто виноват?»—673
 «Кукла с миллионами»—426
 «Курды-езиды»—674, 675
 «Курорты для рабочих»—200

«Латинизация»—705
 «Латиф»—684
 «Лгушние богу»—39
 «Легенда о Девичьей башне»—223, 224, 588, 658, 683, 701
 «Ледяной дом»—444, 445
 «Ленинская кино-правда»—см. «Кино-правда № 21»
 «Леон Кутюр»—431, 479
 «Ленинград сегодня»—538
 «Ленинградский госкинокалендарь»—490
 «Лесная быль»—602, 603, 605, 612

«Лесной зверь»—187, 188
 «Лесные люди»—540
 «Летят журавли»—640
 «Ливень»—597, 598, 599, 600
 «Личное дело»—437, 438
 «Луcreция Борджиа»—185
 «Луч смерти»—151, 155, 156, 163, 225, 286, 287
 «Лучших в Советы»—720
 «Лыжи»—539
 «Любовь всемогущая»—217
 «Любовь втроем»— см. «Третья Мещанская»
 «Любовь, одна любовь»—41
 «Люблю ли я тебя?»—416

«Мабул»—382
 «Магнитная аномалия»—187
 «Май колхозный»—601
 «Макдональд»—192, 193, 194
 «Максим Максимыч»—618
 «Маленький Тарас»—574
 «Малютка Элли»—373
 «Мандат»—118
 «Манифестация в Киеве по случаю взятия Одессы»—168
 «Манометр I»—390
 «Манометр II»—390
 «Марининская система»—538
 «Марш в горах»—718
 «Маслобойная промышленность»—704
 «Масоны»—39
 «Матросская тишина»—383
 «Мать»—5, 11, 228, 282, 285, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 299, 300, 304, 350, 367, 369, 374, 381, 466—469, 565, 582, 618, 661, 712, 723, 728, 729
 «Мать»—110, 111, 334
 «Маховик»—198, 490
 «Махортрест»—199
 «Мачеха Саманишвили»—619, 620, 621, 622, 647
 «Машинист Ухтомский»—382, 611
 «Медвежья свадьба»—304, 380, 444, 445, 556
 «Мексиканские дипломаты»—678, 679
 «Мелпояция БССР»—601
 «Механика головного мозга»—287, 435, 534, 535, 536, 537, 542
 «Минарет смерти»—658, 701
 «Мирабо»—588
 «Мирные переговоры в Брест-Литовске»—34

«Мир—хижинам, война—дворцам»—172, 479
 «Мисс Менд»—207, 304, 421, 426
 «Мистер Вест»— см. «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков»
 «Митинг в Киеве по случаю освобождения города от петлюровцев»—167
 «Митинг на главной площади в Тбилиси в день установления Советской власти в Грузии»—219
 «Митька-бегунец»—72
 «Митя»—547, 595
 «Мишки против Юденича»—334, 338, 342,
 «Мозг Советской России»—69
 «Мой сын»—439
 «Молодой месяц»—712
 «Молодость побеждает»—623, 624, 626, 647
 «Молчи, грусть... молчи»—40
 «Морока»—505
 «Москва»—496—499, 501, 523
 «Москва во времени»—281
 «Москва в Октябре»—379, 423
 «Мусульманка»—701—703, 719
 «Мы выше мести»—73
 «Мы из Кронштадта»—435, 607
 «Мы победим»—172
 «Мятеж»—432

«Набат»—138
 «На все времена для всех народов»—539
 «На заводе РОПИТА»—168
 «Накануне грозы»—211, 216, 217, 620, 633
 «Накипь»—591
 «На красном фронте»—79, 141, 142, 145, 334
 «На мужицкой земле»—79, 121
 «Намус»—657, 658, 659, 660, 661, 662, 668, 670
 «На помощь красному Харькову»—172, 479
 «На пути к Уфе»—52
 «На путях коллективизации»—719
 «Наркомпрос»—53, 54
 «Народ — сам кузнец своего счастья»—79
 «Народные гулянья в Узбекистане»—705
 «На рубеже пяти лет»—94
 «Настоящая жизнь»—609

«Наталла»—219, 616, 618, 658
 «На трудовом фронте»—168
 «На фронт!»—69, 79
 «Наш великий Север»—531
 «Небывалые приключения газетчика Мишки среди белогвардейцев»— см. «Мишки против Юденича»
 «Неделя помощи фронту»—168
 «Не для денег родившийся»—107, 108
 «Немой страж»—42
 «Ненависть»—606
 «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков»—149, 151, 152, 154, 156, 159, 164, 287, 421, 655, 700
 «Неотправленное письмо»—646
 «Не плачьте над трупами павших бойцов»—171
 «Не пойман — не вор»—186
 «Непобедимые»—588
 «Не пускай машину без предупреждения»—539
 «Нервная система»—85
 «Нет счастья на земле»—117
 «Нетерпимость»—284
 «Нефтяной фонтан в Сабунчи»—219
 «Не чисти машину во время хода»—539
 «Нищая»—373
 «Новая Земля»—531
 «Новое платье короля»—109
 «Новости дня»— см. «Совкино-журнал»
 «Новый Вавилон»—356—361, 485, 721, 723
 «Новый человек»—539
 «Ночной извозчик»—369, 381, 282, 467, 581, 582
 «Н-ская кавбригада»—720

«Обломок империи»—360, 361, 394, 403, 404, 405, 453, 481, 482, 579, 721
 «Обновленный труд»—515
 «Оборона Астрахани»—52
 «Оборона Царицына»—52
 «Обработка леса»—646
 «Овод»—475, 476, 622
 «Огненный рейс»—430
 «Одесские курорты»—200
 «Одесская соль»—200
 «Одни из двадцати»—411
 «Одиннадцатый»—315, 321, 323, 324, 326
 «Одна»—361

«О женщины, ничтожество вам пня...»—42
 «Око за око»—225
 «Окраина»—453
 «Октябрина»—191
 «Октябрь»—161, 256, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 266, 267, 268, 270—273, 274, 305, 356, 412, 433, 566, 688, 694
 «Октябрьский переворот. Вторая революция»—34
 «Октябрюхов и Декабрюхов»—472, 473, 594
 «Омоложивание»— см. «Опыты проф. Штейнаха»
 «О попе Панкрате, тетке Домне и явленной иконе в Коломне»—69, 70, 72, 700, 721
 «Опыты проф. Штейнаха»—528, 529
 «Ордер на жизнь»—389
 «Освобождение Крыма от Врангеля»—168
 «Особняк Голубиных»—132, 133
 «Остап Бандура»—182—185
 «Отель «Савой»—611, 612
 «Отец и сын»—74
 «Отец Сергей»—111, 112, 126, 128, 373, 700
 «Открытие Всеукраинского съезда волостных исполкомов»—166
 «От мрака к свету»—190
 «От омача к трактору»—720
 «Отправление на фронт первого интернационального полка»—167
 «От хлопка до ткани»—539, 720
 «Отцеубийца»—204, 205, 206, 219, 658
 «Очень хорошо живется»— см. «Простой случай»

«Падение династии Романовых»—505, 506, 507, 524, 641
 «Палачи»—382
 «Памир»—539
 «Памяти великих коммунаров»—196
 «Пан или пропал»—79
 «Паны-налетчики»—79
 «Парад войск и шествие 1 мая в Киеве»—168
 «Паразиты»—176
 «Парижский сапожник»—379, 386, 400, 401, 402, 409, 414, 481, 607, 628

«Партийный билет»—483
 «Пауки и мухи»—176
 «Первое мая в Москве»—312
 «Первые лучи»—675
 «Первый агитпоезд имени товарища Ленина»—57
 «Первый в пустыне»—718
 «Первый выпуск советских врачей»—167
 «Первый корнет Стрешнев»—369, 435, 467, 580, 627, 629
 «Первый подвижной поезд-сцена имени Подвойского»—166
 «Первый советский пароход, отходящий в Константинополь»—198
 «Перекоп»—600
 «Переноска тяжестей»—539
 «Песнь любви недопетая»—138
 «Песня весны»—606
 «Петербург — Петроград — Ленинград»—см. «Конец Санкт-Петербурга»
 «Петр и Алексей»—38, 39
 «Пиковая дама»—125
 «Пионерская кино-правда»—см. «Кино-правда № 20»
 «П. К. П.»—579, 588
 «Племена и народы»—714
 «Плодовый сад»—537
 «Плотина»—452
 «По Азербайджану»—223
 «Победа женщины»—440, 441
 «Победа Мая»—80, 81
 «Поведение человека»—см. «Механика головного мозга»
 «Поверженные вишпы»—675
 «По горам и ледникам Кавказа»—539
 «Подарок одесских железнодорожников Ильичу»—198
 «Подвиг во льдах»—437
 «Подполье»—69, 71
 «Подозрительный багаж»—589
 «По Египту»—529
 «Поединок»—133, 178, 179
 «По закону»—149, 156—161, 164, 476, 723
 «Полдень»—414, 482
 «Поликушка»—111, 113, 114, 116, 295, 439, 700, 723
 «Политый поливальщик»—454
 «Положение детей в Советской России»—54
 «Полярные страны»—530
 «Помещик»—185
 «Понпзовая вольница»—37
 «Понтонное дело»—539
 «Порты Черного моря»—200
 «Последние крестоносцы»—625

«Последние приключения Арсена Люпена»—39
 «Последний аттракцион»—430, 475
 «Последний маскарад»—627, 632
 «Последний патрон»—73, 74
 «Последняя ночь»—133
 «Последняя ставка мистера Энниока»—см. «Поединок»
 «По советским республикам»—492
 «Посторонняя женщина»—427, 428, 628
 «Потерянные сокровища»—658
 «Потерянный рай»—619
 «Потоки»—см. «Дыхание новой жизни»
 «Потомок дьявола»—36
 «Потомок Чингис-хана»—282, 301—306, 661, 728
 «Похождения Октябрины»—334, 336, 337, 338, 425
 «Похороны Веры Холодной»—41
 «Похороны итальянских моряков на Куликовом поле»—168
 «Похороны Ленина»—100
 «Похороны гг. Мясникова, Атрабекяна и Могилевского в Тифлисе»—657
 «Поцелуй Мэри Пикфорд»—425
 «Поэма о море»—562
 «Поэт и царь»—442, 443
 «Правда жизни»—530
 «Правосудие прежде всего»—125
 «Праздник авиации»—312
 «Праздник Всеобуча в Киеве»—168
 «Праздник святого Поргена»—362, 365, 366, 372
 «Празднование дня Красной Армии в Киеве»—168
 «Празднование дня ребенка 9 июня»—167
 «Празднование 10-й годовщины Октябрьской революции в Ашхабаде»—714
 «Празднование 5-й годовщины Туркменнии»—715
 «Празднование пятилетия Красной Армии в Одессе»—198
 «Пребывание в Одессе итальянцев»—168
 «Предатель»—383, 407, 475
 «Преступление княжны Ширванской»—617, 618

«Преступление коновала Матова»—531
 «Прибытие беженцев в Давалу»—657
 «Прибытие в одесский порт германских тракторов»—198
 «Привидение, которое не возвращается»—380, 390, 391, 392, 393, 394, 468, 477
 «Приданое Жужуны»—647, 651, 652
 «Приезд полковника Гаскаля»—198
 «Призрак бродит по Европе»—178, 179, 180
 «Приключения фабриканта»—592, 593
 «Провозглашение Туркменской Советской Социалистической Республики»—713
 «Проданный аппетит»—595
 «Проект инженера Прайта»—138, 139, 142, 156
 «Прозревший»—173
 «Происхождение человека»—700
 «Прокаженная»—707, 709, 712
 «Прокурор»—374
 «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!»—80
 «Пролетарский праздник в Москве»—66
 «Пролетарград на страже революции»—79
 «Пропавшие сокровища»—211, 215
 «Проститутка»—540, 709
 «Простой случай»—305, 306, 309, 488, 566
 «Процесс о трех миллионах»—186, 305, 362, 363, 372, 477, 557
 «Процесс правых эсеров»—см. «Первое мая в Москве»
 «Пуни и Бабури»—109
 «Путешествие Акакия Церетели»—210
 «Пусть завтра смерть — сегодня мы живем»—40
 «Путевка в жизнь»—451
 «Путь к силе и красоте»—528
 «Путь хлопкового семени»—720
 «Путь энтузиастов»—433
 «Пчелка Майя и ее приключения»—529
 «Пчеловодство»—537
 «Пьянство и его последствия»—700

«Пэпо»—657
 «5-я годовщина Армянской ССР»—657
 «50-летие со дня смерти Т. Г. Шевченко»—167
 «Пять в яблочко»—673
 «Пять лет Советской власти»—198

«Раба»—670
 «Работа сердца»—700
 «Рабочие железнодорожного депо Тбилиси»—219
 «Разбивка сквера»—198
 «Разбойник Арсен»—219
 «Развод»—647
 «Разгром Врангеля»—53
 «Разлом»—431
 «Разоружение московских анархистов»—49
 «Ревизия ВЦИК в Тверской губернии»—141
 «Революционный держите шаг»—172
 «Рейс агитпоезда имени Ленина»—168
 «Рейс м-ра Ллойда»—425
 «Реутовка»—715
 «Россия Николая II и Лев Толстой»—507
 «Руки прочь от Китая»—190
 «Руслан и Людмила»—109
 «Русский газ»—см. «Коммунит»

«Саба»—628, 629, 630, 632
 «Савва»—108
 «Савур-могила»—215, 617, 618
 «Саламандра»—450, 451, 453, 468
 «Самарканд»—699
 «Саранча»—537, 720
 «Сатана ликующий»—36, 373
 «Сатана тут правит бал»—36
 «Сахарная промышленность на Украине»—199
 «Сванетия»—492, 539
 «С. В. Д.»—348, 351—356, 360, 416, 485, 486
 «Свежий ветер»—579
 «Свой парень»—591
 «Севиль»—681, 683, 684
 «Сегодня»—507, 509, 510, 533
 «Седьмой спутник»—431
 «Секрет рапида»—591
 «Сельхозвыставка в Раздане»—657
 «7 + 2» — см. «Укразия»

«Сердце гор»—493
 «Серп и молот»—82, 83, 133, 284
 «Симфония Довбасса»—103, 321
 «Сифилис»— см. «Правда жизни»
 «Скарлатина»—395
 «Скерцо дьявола»—36
 «Скорбь бесконечная»—116, 117, 189, 700
 «Скорый № 2»—647
 «Слепая»—642, 644
 «Слесарь и Канцлер»—178, 180, 181, 284
 «Случай в универмаге»—312
 «Смелычак»—73, 75, 430
 «Смерть богов»—38
 «События в Сен-Луи»—468, 673
 «Советский Азербайджан»—492
 «Советская Армения»—492, 656, 657
 «Советская Грузия»—492
 «Советский Казахстан»—492, 537
 «Советский Таджикистан»—719
 «Советское лекарство»—174
 «Советы стрелку»—720
 «Совкиножурнал» — 98, 490, 491, 511, 512
 «Соленые ребята»—591
 «Соль Сванетии»—634, 636, 642, 644, 645, 646
 «Сона»— см. «Гаджи — Кара»
 «Сон Тараса»—73, 75
 «Сон Толстогузенко»—194
 «Сорока — воровка»—109
 «Сорок первый»—364, 379, 431, 467, 480, 580
 «Сосны шумят»—612, 613
 «Спартак»—583, 584
 «Спящая красавица»—379, 437, 438
 «Стачка»—155, 235, 236, 237, 239—244, 248, 256, 292, 341, 375, 393, 394, 694
 «Старец Василий Грязног»—655
 «Старое и новое»—271, 274, 275, 277—281, 305, 306, 360, 429, 469, 566, 726
 «Старые города»—705
 «Степан Халтурин»—352, 611
 «110 вольт»—539
 «Страна родная»—656
 «Страницы Октября»—705
 «Страшное приключение»—125
 «Строение материи»—530

«Суд должен продолжаться»—607
 «Суд над акушеркой Зайцевой»— см. «Аборт»
 «Судья Рейтанеску»—589
 «Сумерки»—42
 «Сумка дшкурьера»—546, 548, 549, 550, 552, 600
 «Сурамская крепость»—202, 203, 204, 219, 626, 658
 «Счастливый Кент»—468
 «Счастье»—606
 «Сын рыбака»—444
 «СЭП»—490

«Тайна маяка»—658
 «Тайна смерти Петра III»—39
 «Так быть не должно!»—69
 «Танки»—539
 «Тарас Трясило»—578
 «Тарас Шевченко»—574—577
 «Твердый характер»—415
 «Тверская мануфактура»—94
 «Те, которые прозрели»—432
 «Теория относительности»—528
 «Тени Бельведера»—589
 «Тень греха»—125
 «Тень и свет»—675
 «Терьяк»—715
 «Тихий Дон»—446
 «Товарищ Абрам»—73, 74
 «Топливный фронт»—59
 «Топографическая карта»—539
 «Трансбалт»—591
 «Транспорт огня»—430, 431
 «Третья Мещанская»—379, 383—386, 388, 389, 407, 476
 «Три жизни»—211, 212, 213, 215, 219, 617
 «Три песни о Ленине»—97, 267
 «Три портрета»—109
 «30 000 червонцев»—312
 «Трипольская трагедия»—589
 «Трое»—110, 473, 594
 «Тропические болезни»—704
 «Туберкулез»—85, 529
 «Тунгусы»—537
 «Турбина № 3»—389
 «Туркмения»—714
 «Туркспб»—5, 517, 518, 519, 520, 521, 585, 721, 728

«Убийство генерала Грязнова»— см. «Арсен Джорджиашвили»
 «У врат Антарктики»—529
 «Угубзиара»—624, 626

«Укразия»—578, 579
«Уплотнение»—69—72, 116
«У позорного столба»— см.
«Отцеубийца»
«Утомление и борьба с ним»—
537
«Ухабы»—388, 408, 476
«Уход за больными»—539

«Фаворит Екатерины II»—39
«Февральская революция»—
700
«Фриц Бауэр»—452
«Фронт и обозрение Советской
Латвии»—52
«Фронт Н-ской армии»—52

«Хабарда»—627, 629, 630, 631,
632, 636, 647, 650, 651
«Ханума»—213, 619
«Хас-пуш»—663, 665, 666, 667,
671, 684
«Химическое оружие»—530
«Хлеб из камней»—530
«Хлопководство в Голодной
степи»—704
«Хмель»—181, 182
«Хозяин черных скал»—186
«Христине»—210
«Хромой барин»—380, 444
«Хромоножка»—609
«Хроника посевной»—719

«Царевич Алексей»—39
«Царь Иудейский»—39
«Цветы на камнях»—175
«Цемент»—590
«Цена человека»—414

«Чадра»—707, 719
«Чапаев»—62, 336, 420, 435,
437, 438, 453
«Чашка чая»—426
«Человек из ресторана»—369,
370, 371, 372
«Человек родился»—439
«Человек с киноаппаратом»—
315, 321, 323, 325, 327, 328,
329, 330, 331, 360
«Черная пасть»—717
«Черные дни Кронштадта»—
63, 64
«Черный парус»—409, 410
«Чертово колесо»—339, 340,
341, 342, 348, 396, 397, 416
«Четвертый конгресс Комин-
терна»—93

«IV съезд Советов»—720
«Четыре и пять»—133, 225
«Четыре месяца у Деникина»—
176
«400 миллионов»—606
«400 проделок дьявола»—230
«Чехословацкий фронт»—47,
50, 51, 97
«Чины и люди»—374, 375
«Член правительства»—483,
608
«Что говорит «Мос»—381
«Чудеса творения» («Чудеса
неба») — 529
«Чудотворец»—5, 121, 122, 134,
700
«Чужой пиджак»—425, 486
«Чума»—700

«Шагай, Совет!»—228, 287, 315,
316, 317, 318, 319, 321, 323,
495, 496, 513, 523
«Шагать мешают»—591
«Шакалы Равата»—707, 708,
709, 710, 711, 719
«Шаланда «Потемкин»— см.
«Черный парус»
«Шанхайский документ»—501,
502, 503, 504, 505
«Шахматная горячка»—286,
287
«Шелк»—715
«Шестая часть мира»—228,
287, 315, 316, 317, 318, 319,
320, 321, 322, 513, 523, 565,
642, 721
«Шестнадцатый»—673
«Шинель»—342, 351, 354, 355,
358, 360, 416, 438, 451, 485,
486
«Шкурник»—593
«Шор и Шоршор»—676
«Шут на троне»—39

«Щорс»—562

«Элисо»—5, 565, 566, 622, 632,
633, 634, 636, 637, 639, 640,
641, 694, 723
«Это будет последний и реши-
тельный бой»—172

«Юность Максима»—361, 453

«Ягодка любви»—546—549

Содержание

Введение	5
Партия и организационное строительство советской кинематографии	14
РОЖДЕНИЕ СОВЕТСКОГО КИНО	
Русское кино	33
Глава первая. Революция и кинематограф	33
Глава вторая. От хроники к образной публицистике	55
Глава третья. Первые поиски и сопротивление старого...	90
Глава четвертая. Кулешов и его мастерская	137
Украинское кино	164
Грузинское кино	200
Азербайджанское кино	221
ЗРЕЛОСТЬ НЕМОГО КИНО	
Русское кино	229
Глава первая. С. М. Эйзенштейн	229
Глава вторая. В. И. Пудовкин	282
Глава третья. Дзига Вертов	310
Глава четвертая. Фэксy	332
Глава пятая. Фильмы Я. А. Протазанова	362
Глава шестая. Время и характер	377
Глава седьмая. Стили и жанры	416
Глава восьмая. Формирование кинодраматургии в 20-е годы	453
Глава девятая. Хроникально-документальная кинематография	487
Глава десятая. Научно-познавательное кино	528
Украинское кино	543
Глава первая. А. П. Довженко	545
Глава вторая. Революционная современность и революционная история	573
Белорусское кино	601
Грузинское кино	616
Армянское кино	653
Азербайджанское кино	680
Рождение кино в республиках Средней Азии	698
Глава первая. Кинофикация Советского Туркестана	698
Глава вторая. Узбекское кино	703
Глава третья. Туркменское кино	713
Глава четвертая. Таджикское кино	719
Заключение	721
Указатель имен	731
Указатель фильмов	744



**ИСТОРИЯ
СОВЕТСКОГО
КИНО**

ТОМ 1

Редакторы

И. Н. Владимирцева,

А. М. Сандлер

Оформление художника

Ю. А. Маркова

Художественный редактор

Г. К. Александров

Технический редактор

Н. В. Муковозова

Корректоры

Г. Я. Элькина

С. И. Хайкина

Сдано в набор 5/VIII 1968 г. Подп. в печать 29/VIII 1969 г. Форм. бум. 70×90^{1/16}. Усл. печ. л. 55,28. Уч.-изд. л. 48,421. Тираж 50000 экз. Изд. № 15699. А09656. Зак. тип. № 386. Цена 3 руб. «Искусство», Москва, К-51, Цветной бульвар, 25. Московская типография № 16 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Москва, Трехпрудный пер., 9

ИСТОРИЯ
СОВЕТСКОГО
КОЛО

1

(14)