



**КИНО В ДОРЕВОЛЮЦИОННОЙ  
РОССИИ (1896—1917).**

**СТАНОВЛЕНИЕ И РАСЦВЕТ  
СОВЕТСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ  
(1918—1930)**

ВСЕРОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ОРДЕНА ТРУДОВОГО  
КРАСНОГО ЗНАМЕНИ ИНСТИТУТ КИНЕМАТОГРАФИИ  
имени С. А. ГЕРАСИМОВА

---

Кафедра киноведения

КИНО В ДОРЕВОЛЮЦИОННОЙ  
РОССИИ (1896—1917).  
СТАНОВЛЕНИЕ И РАСЦВЕТ  
СОВЕТСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ  
(1918—1930)

*УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ*

Москва  
1992

### ПЕРВЫЕ ШАГИ

Как известно, первый в мире общедоступный киносеанс состоялся 28 декабря 1895 года в Париже, в «Гранд кафе» на бульваре Капуцинок. «Живая фотография», снятая и спроецированная на экран при помощи аппарата французского изобретателя Луи Люмьера, имела большой успех.

В России первые демонстрации нового изобретения состоялись весной 1896 года в Петербурге — в летнем саду «Аквариум» и в Москве — в театре оперетты «Эрмитаж», летом и осенью — в эстрадных театрах Киева, Харькова, Ростова-на-Дону, Нижнего Новгорода.

В этих увеселительных заведениях «синематограф Люмьера» фигурирует пока не в качестве самостоятельного зрелища, а как технический аттракцион, наряду с другими номерами включаемый в эстрадное представление. Показывались те же коротенькие (в 15—20 метров каждая) ленты, что демонстрировались в Париже. Сеанс длился десять — пятнадцать минут. Интерес зрителей привлекало не содержание картин, а необычность зрелища «живой фотографии».

Вслед за крупнейшими городами Российской империи демонстрация фильмов начинается в менее значительных губернских и уездных городах и даже в селах и рабочих поселках. Появляются десятки и сотни мелких предпринимателей, приобретающих проекционные аппараты с комплектом фильмов к ним и путешествующих по «градам и весям» огромной страны. В одних случаях сеансы кино включаются в программы варьете, цирков, ярмарочных балаганов, в других — устраиваются в виде самостоятельных представлений, конкурирующих с этими зрелищами.

Так в самом конце прошлого и в начале нынешнего века синематограф постепенно входит в быт и становится одним из популярнейших зрелищных аттракционов.

Начиная с 1903—1904 годов, в крупнейших, а потом и в более мелких городах появляются стационарные «электро-театры», так называемые «иллюзионы». Это дает мощный толчок производству фильмов. Бродячий синематограф мог обходиться одной-двумя программами, так как всякий раз имел дело с новой аудиторией и одни и те же ленты могли демонстрироваться до полного их износа. Стационарный же «электро-театр» нуждался в постоянном обновлении репертуара,

Под общей редакцией  
кандидата искусствоведения, профессора М. П. Власова

Кино в дореволюционной России (1896—1917).  
Становление и расцвет советской кинематографии  
(1918—1930). — М., 1992, — 112 с. (Всероссийский  
государственный ордена Трудового Красного Знамени  
институт кинематографии имени С. А. Герасимова).

Настоящее учебное пособие по курсу «История кино СССР» включает три раздела. Первый — «Кино в дореволюционной России», второй — «Рождение советского кино», а также две первые главы третьего раздела «Становление и расцвет советского немого кино» — «Государство и кинематограф» и «Первые успехи» — являются переизданием соответствующих разделов учебника «Краткая история советского кино» (М.: Искусство, 1968) и принадлежат перу известного историка кино, доктора искусствоведения профессора Н. А. Лебедева (1897—1978).

Три последних главы третьего раздела — «Поиски новых путей», «Расцвет советского немого кино», «Новое пополнение» — написаны доктором искусствоведения доцентом Л. А. Зайцевой и кандидатом искусствоведения доцентом Е. М. Смирновой.

требовал все новых и новых картин. Владельцам «иллюзионов» стало невыгодно приобретать ленты в собственность, ибо после нескольких сеансов они теряли ценность для данного предприятия. Однако они могли с успехом демонстрироваться в другом. Возникает практика перепродажи и обмена картин, а затем, с 1906 года, их проката специально созданными для этого фирмами, что в свою очередь стимулировало дальнейшее развитие сети стационарных «электротeatров» и конечно — дальнейшее расширение производства картин.

Еще в первые годы появления кинематографа отдельные русские фотографы-профессионалы и фотолюбители пробуют сами снимать кинофильмы. Так, харьковский фотограф А. Федецкий еще в 1896—1897 годах снимает религиозную церемонию перенесения чудотворной иконы из Куряжского монастыря в Харьков, а также праздничное гулянье в городе. Московский фотолюбитель, актер театра Корша В. Федоров-Сашин в эти же годы снимает публику, толпящуюся у входа в театр, и на другой день демонстрирует свои снимки после окончания спектакля.

Начиная с 1900 года, съемку «придворной хроники» ведет «собственная его императорского величества» фотографическая фирма «Ган-Ягельский».

Однако на протяжении первых десяти — одиннадцати лет распространения кинематографа в России на экранах демонстрировались исключительно импортные (главным образом французские) фильмы. Несколько парижских предприятий, специализирующихся на производстве фильмов и киноаппаратуры, захватывают не только французский кинорынок, но и кинорынки большинства других европейских стран. Компании «Братья Пате» и «Гомон» открывают в Москве свои генеральные представительства, которые в течение ряда лет остаются единственными поставщиками кинооборудования и картин.

Что же представляет собой кинозрелище этих лет? По своей эстетической ценности оно не возвышается над уровнем ярмарочных представлений, с которыми, однако, успешно конкурирует и которые постепенно вытесняет.

Демонстрация картин в «электротeatрах» идет непрерывно — с 10—12 часов дня до позднего вечера. Продолжительность сеанса варьируется от 30 до 60 минут. Входить в кинозал можно было в любое время, не дожидаясь конца сеанса. Программа состояла из пяти — десяти короткометражек длиной от 20 до 250 метров. С течением времени метраж картин постепенно возрастает, достигая в 1908 году 300—350 метров.

По содержанию и способу производства фильмы того времени можно разбить на две группы:

1) Натурные, документальные, в которых показывались события реальной жизни, то есть картины природы, полити-

ческие события, быт разных народов, научные опыты. При всей своей примитивности эти фильмы имели познавательное значение и явились зародышем того вида кинематографии, который в дальнейшем получил наименование просветительного.

2) Фильмы игровые, развлекательные, демонстрирующие цирковые и эстрадные номера, представления мюзикхоллов, театров феерий. Как и в фильмах натуральных, кинокамера служила здесь на первых порах лишь средством фиксации. Дальнейшее развитие этого рода кинематографа привело к возникновению фильмов-инсценировок, специально поставленных для экрана.

Эти фильмы снимались уже с учетом как ограниченных возможностей немого экрана, так и постепенно раскрывающихся особых выразительных средств кинокамеры. Отсюда возникают сначала «трюковые» фильмы Мельеса и его подражателей, позже — все жанры художественно-игровых картин.

Среди натуральных фильмов большое распространение получают: видовые, демонстрирующие пейзажи разных географических районов, городов, стран («Виды Парижа», «По Швейцарии» и т. д.);

Научные, показывающие жизнь животных, производство и промыслы, научные и учебные эксперименты («Медузы», «Искусственное разведение форелей», «Опыты с жидким воздухом»);

хроника текущих событий — фильмы, отображающие события общественно-политической жизни («Юбилей королевы Виктории», «Землетрясение в Мессине» и др.).

Как ни случайна была тематика видовых, научных и хроник, сколь ни убогой была трактовка снимаемых явлений и событий, эти фильмы в какой-то мере расширяли кругозор зрителя, и в этом было положительное, прогрессивное значение кинематографа тех лет.

К сожалению, того же нельзя сказать о второй, значительно шире представленной в репертуаре группе фильмов — об игровых, развлекательных лентах.

Судя по каталогам, здесь преобладали жанры, механически переносившиеся из других зрелищных искусств.

Это прежде всего феерии — трюковые фильмы с разного рода трансформациями. В них показывались «чудесные» появления и исчезновения людей и предметов, всякого рода «превращения» и иные фантастические события из репертуара театров феерий и гиньолей («Зеркало Калиостро», «Человек с каучуковой головой», «Дьявольская магия Жоржа Мельеса»).

К феериям примыкали так называемые библейские фильмы, в которых были использованы те же трюковые возмож-

ности киносъемки для экранизации библейских сюжетов («Чудеса Моисея», «Страсти Христовы»).

Комические — водевильные и фарсовые скетчи, заимствуемые из репертуара цирковых клоунов и мюзик-холльных эксцентриков, — строились на грубых, зачастую скабрзных комических ситуациях — драках, падениях, раздеваниях и т. д. («Пожарный и служанка», «Том Пус флиртует»).

Сюжеты киномелодрам брались из бульварной литературы, популярных исторических романов, второсортных пьес, уголовной хроники («Жизнь игрока», «Варфоломеевская ночь», «На пути к преступлению»).

Относительно широкое распространение одно время получает своеобразный жанр так называемой инсценированной кинохроники. Эксплуатируя интерес зрителей к крупнейшим политическим событиям, особенно к происходившим в те годы войнам и к русской революции 1905 года, «Братья Пате» и другие фирмы организуют постановку кинопантомим — несложных, бессюжетных картин, состоящих преимущественно из массовых сцен, воспроизводивших отдельные эпизоды этих событий («Война в Трансваале», серия фильмов о русско-японской войне, «Восстание на броненосце «Потемкин»).

В эти годы производятся и первые макетные съемки, с помощью которых воссоздаются военные действия на море («Морская битва в Греции», «Морская битва у Кубы»).

Необходимо отметить, что уже тогда были сделаны попытки преодолеть одноцветность и немоту экрана. Появляются раскрашенные (от руки) «цветные фильмы» — феерии и видовые. Изобретаются способы соединения кинопроекторного аппарата с граммофоном. Однако все эти попытки были технически кустарны и дали в подавляющем большинстве случаев антихудожественные результаты.

Более эффективными оказались два других новшества. Это, во-первых, включенные в фильм слова — появление титров-надписей. И, во-вторых, введение музыкальной иллюстрации, то есть сопровождение фильмов музыкой, эмоционально обогащавшей кинозрелище.

Какова же была социальная роль раннего кинематографа?

Ответить на этот вопрос нелегко, и прежде всего потому, что кинематограф того времени выполнял разные, порой противоречивые функции.

Годы первоначального распространения кино в России совпадали с крупнейшими общественно-политическими событиями в стране. Это было время промышленного подъема XIX века, бурного роста революционного движения начала XX века, русско-японской войны, первой буржуазной революции в России. Эти события не могли не оказать влияния на

темпы распространения кинозрелища и на характер его репертуара.

Но было бы напрасно искать прямого отображения важнейших социальных явлений 1896—1907 годов в кинематографе тех лет. За исключением немногочисленных парадных хроник и инсценировок «под хронику», тогдашнему зрителю ничем не напоминали о событиях политической и общественной жизни.

Было бы неверно также думать, что буржуазия уже в то время понимала агитационное значение кинематографа и сознательно ставила перед ним политические задачи. Кинематограф развивался стихийно, подвергаясь самым различным влияниям. Отсюда и его противоречивость. Дешевое, подвижное, общедоступное зрелище, проникающее в те слои населения, которым были «не по карману» другие виды развлечений, кино приобщало миллионы людей к новым сторонам жизни, обогащало их представления о мире. Как уже отмечалось, несомненно полезными были лучшие видовые и научные картины и часть хроник.

Вместе с тем большинство фильмов, особенно игровых, наряду с показом абстрактно романтических историй, воспевало смирение и послушание бедных и добросердечие богатых, внедряло прописные истины из кодекса буржуазной морали. В комических высмеивались дворники, служанки, пожарные, мелкие служащие и их претензии на равноправие с представителями социальных верхов. В феериях и тех же комических показывались двусмысленные сценки, нередко соскальзывающие в прямую порнографию.

#### ВОЗНИКНОВЕНИЕ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ФИЛЬМОПРОИЗВОДСТВА

С 1907—1908 годов начинается регулярное производство фильмов в России. Этот процесс происходит в годы жесточайшей реакции после разгрома революции 1905 года. Среди интеллигенции получают распространение пессимистические настроения, в литературе и искусстве господствуют декаденты.

А в промышленности и торговле после нескольких лет застоя вновь начинается оживление. И внимание капиталистов привлекает новая, молодая область предпринимательства — кинодело.

Начинается бурное строительство «электротеатров», или, как их начали тогда называть — кинотеатров. На смену карликовым «иллюзионам» с несколькими десятками стульев появляются вместительные, специально построенные здания со зрительным залом на 400—500—600 мест, с фойе, буфетам и т. д. Улучшается техника проекции и качество музыкального сопровождения. К 1913 году на территории империи насчитывается уже свыше 1400 кинотеатров.

Кино становится самым популярным из массовых зрелищ. Его теперь посещают не только городские низы, как это было еще совсем недавно, но и мелкая буржуазия, учащаяся молодежь, интеллигенция.

Большой и все расширяющийся русский рынок привлекает к себе внимание иностранных компаний. Вслед за «Пате» и «Гомоно» сюда тянутся другие, возникшие позже, зарубежные кинофирмы: французские, итальянские, немецкие, американские.

Пестрый поток иностранных лент заполняет прокат, тормозя развитие русского кинопроизводства.

Только с осени 1907 года на экранах начинают более или менее регулярно появляться русские хроникальные фильмы. Первыми из них были ленты придворной фирмы «Ган-Ягельский»: «Третья Государственная дума», «Смотр войскам в высочайшем присутствии в Царском селе» и другие.

Коммерческий успех этих фильмов побуждает московские представительства «Пате» и «Гомона» организовать систематический выпуск документальных картин, посвященных русской тематике. Особенным успехом пользуется снятая фирмой «Пате» лента «Донские казаки» — короткометражная картина, показывавшая учебные занятия казачьего полка.

Успешными оказались производственные начинания и русских предпринимателей, среди которых в первую очередь нужно назвать имена А. Дранкова и А. Ханжонкова. С именем первого из них — журналиста и фотокорреспондента — связано начало систематических съемок и выпуска на массовый экран отечественной кинохроники (весна 1908 г.). Как и хроники «Пате» и «Гомона», дранковские киносъемки фиксировали главным образом внешнюю, парадную сторону общественно-политической жизни Российской империи; прибытие глав иностранных государств и их встречу с русским царем, похороны деятелей буржуазно-помещичьей России, религиозные праздники и т. п. Но наряду с этими лентами Дранков снимает отдельные хроники, имеющие большое культурно-историческое значение. Так, например, в дни 80-летия Л. Н. Толстого им был выпущен документальный фильм, показывающий великого писателя во время его поездки из Ясной Поляны в Москву.

С именем того же Дранкова связана постановка первого русского игрового фильма «Понизовая вольница» («Стенька Разин»), выпущенного на экраны в октябре 1908 года. Это была небольшая (224 м) пантомима на сюжет популярной песни о Степане Разине — «Из-за острова на стрежень». Сценарий был написан В. Гончаровым, бывшим железнодорожным служащим. Режиссировал также случайный человек, актер В. Ромашков. Роль Степана Разина исполнял актер одного из петербургских театров Е. Петров-Краевский. Снимал

фильм сам А. Дранков и начинающий оператор Н. Козловский.

Образ Разина и его вольница были трактованы в духе псевдонародных лубков. Зритель видел на экране пестро одетых и грубо загримированных актеров, изображавших Разина, княжну и разбойников. Они делали вид, что пьют (из бутфорских деревянных кубков), раскачиваясь и широко раскрывая рты, «пели» песню «Вниз по матушке по Волге». Княжна плясала «восточный танец», разбойники размахивали кинжалами, потом вручали Разину письмо, якобы написанное княжной своему возлюбленному. Атаман хватал изменницу и с яростью бросал ее в воду. Фильм был первым опытом создания русской игровой картины, и, как ни убог был его эстетический уровень, он оказался начальной вехой на пути становления русской отечественной кинематографии.

По заказу Дранкова композитором И. М. Ипполитовым-Ивановым была написана к «Понизовой вольнице» музыкальная увертюра, ее рассылали вместе с копиями ленты и исполняли в лучших кинотеатрах перед сеансом.

«Понизовая вольница» пользовалась огромным успехом у публики, принесла Дранкову немалый доход и поощрила его на дальнейшую деятельность.

Вступив в компанию с владельцем мастерской театральных костюмов А. Талдыкиным, Дранков в последующие годы выпускает около двадцати игровых картин разных жанров. Однако спекулятивные приемы работы, низкий уровень общей и художественной культуры самым неблагоприятным образом сказывались на качестве дранковской продукции, и фирма «Дранков и Талдыкин» превращается в одно из третьестепенных кинопредприятий, растворившихся среди десятков других.

Значительно более полезной при всей своей противоречивости была деятельность А. Ханжонкова.

Отставной казачий офицер Ханжонков в 1906 году создает в Москве небольшую торговую контору по продаже иностранных фильмов и киноаппаратуры. Через несколько лет «Торговый дом А. Ханжонкова» становится крупнейшей русской кинофирмой, успешно конкурирующей с московским представительством «Пате» и другими иностранными предприятиями. С 1909 по 1914 год (начало первой мировой войны) фирмой Ханжонкова было выпущено свыше семидесяти игровых картин. По объему производства она заняла первое место в России.

Построив в 1912 году в Москве на Житной улице крупнейшее для своего времени киноателье, Ханжонков поднял материально-техническую базу русского кинопроизводства до уровня лучших заграничных студий, создав предпосылки для дальнейшего ее расширения.

В выборе сюжетов Ханжоков ориентируется (особенно в первый период своей деятельности) на русскую классическую литературу и наиболее яркие страницы истории.

Он выпускает фильмы-киноиллюстрации к произведениям А. Пушкина («Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Русалка», «Домик в Коломне»); М. Лермонтова («Маскарад», «Боярин Орша», «Повесть про купца Калашникова»); Н. Гоголя («Мертвые души», «Женитьба»); Л. Толстого («Власть тьмы», «Фальшивый купон»); А. Островского, Н. Некрасова, Ф. Достоевского. Он организует выпуск исторических картин: «Ермак Тимофеевич — покоритель Сибири», «Оборона Севастополя», «1812 год»<sup>1</sup>.

Фильм «Оборона Севастополя» явился первым в России и одним из первых в мире полнометражным фильмом (2000 м).

Кроме игровых картин, Ханжоков выпускает хронику, а начиная с 1911 года, научные и учебные фильмы. С 1911 по 1914 год фирмой Ханжокова был выпущен ряд лент по электричеству («Электрический телеграф», «Получение электрических волн»), физиологии («Кровообращение», «Глаз»), медицинских, производственных, были сделаны первые ускоренные и микрокиносъемки.

В заслугу Ханжокову надо поставить также организацию производства объемной мультипликации в России. Он привлек к работе в кино талантливого и инициативного художника В. Старевича, который, начиная с 1912 года, ставит серию кукольных фильмов: «Авиационная неделя насекомых», «Месть кинематографического оператора», «Прекрасная Люканида». Они принадлежали к первым объемным мультипликационным лентам не только в России, но и в мире.

У Ханжокова начинают работать пионеры русской профессиональной кинорежиссуры П. Чардынин и Е. Бауэр. У него же впервые снимается талантливейший актер русской революционной кинематографии И. Мозжухин.

Создание крупнейшего в дооктябрьской России фильмопроизводства, формирование первых творческих кадров, организация выпуска научных и учебных фильмов и объемной мультипликации — все это несомненные заслуги А. Ханжокова.

Вслед за предприятиями Дранкова и Ханжокова появляются десятки новых фирм, организующих производство кинокартин.

Так постепенно формируются первые русские киностудии, создаются кадры творческих работников, накапливается художественный и технический опыт. Фильм отечественного производства постепенно завоевывает себе место в репертуаре

<sup>1</sup> Фильм «1812 год» был поставлен совместно с московским представителем «Пате».

кинотеатров. Русский зритель получил теперь возможность видеть на экранах не только сцены из жизни других народов, но и, пусть приблизительное и неточное, отражение своей жизни.

Что же представляют собой ранние русские фильмы? Как уже упоминалось выше, значительное место среди них, особенно в первые годы, занимали киноиллюстрации к классическим произведениям русской литературы и к учебникам русской истории. Не передавая ни сюжета, ни образного строя литературного первоисточника, они, подобно рисункам в книге, только воспроизводили отдельные, изобразительно наиболее выигранные эпизоды и сцены. Если это была пьеса (или переработанные в пьесы либо в оперные либретто повести и романы), кинорежиссеры видели свою задачу в том, чтобы воспроизвести наиболее эффектные куски из театральных постановок. По такому принципу были сняты десятки фильмов: «Евгений Онегин», «Русалка», «Демон», «Власть тьмы», «Смерть Иоанна Грозного» и т. д.

В других случаях режиссеры «копировали» популярные произведения живописи и затем «оживляли» их. Так, например, был поставлен ряд сцен фильма «1812 год», представлявших собой серию «оживленных» картин Верещагина, Кившенко и других художников. При всей своей примитивности эти фильмы имели известное культурно-воспитательное значение, привлекая внимание зрителей к литературе и истории своей страны.

Русские фирмы по мере накопления производственного опыта (и освоения опыта зарубежной кинематографии) начинают выпускать картины и иных жанров: уголовно-приключенческие, бытовые, комические. С 1913—1914 годов все больший удельный вес в кинорепертуаре завоевывает так называемая салонно-психологическая драма. Эти жанры, постепенно вытесняя киноиллюстрации, к концу периода занимают господствующее положение в производстве. Источниками сюжетов были, с одной стороны, современная русская и переводная литература, главным образом бульварная, с другой — иностранные фильмы тех же жанров, французские, итальянские, датские.

В своем большинстве это были пессимистические по духу бужуазно-мещанские произведения, в сотнях вариантов рассказывающие о неразделенной любви и слепой ревности, о погоне за богатством, о разнообразных преступлениях. Их герои и героини были лишены не только характеров, но зачастую и внешних национальных и общественно-профессиональных признаков.

Эти фильмы отвлекали от общественной борьбы, заражали упадочными настроениями, развращали вкусы зрителей.

В формально-техническом отношении за годы своего раннего развития — от «Понизовой вольницы» до лучших постановок кануна первой мировой войны — русская кинематография достигла некоторых успехов. Наиболее опытные из сценарных «закройщиков» (о профессионалах-сценаристах говорить еще преждевременно) научились строже и осмысленнее компоновать сюжеты, режиссеры приобрели навыки построения мизансцен с учетом бессловесности актера, операторы овладели техникой съемки в разных световых условиях.

Однако на всех фильмах еще лежит печать некритического подражания театру и его условностям. Фильм разбивается на длинные и статичные эпизоды, снятые с одной неподвижной точки. Актеры играют так же, как и на сцене, лишь в отдельных случаях пытаются компенсировать отсутствие речи усилением жестуляции и мимики.

Правда, уже в эту пору начинают применяться съемки на натуре, и это выводит действие за пределы театральных декораций и связанных с ними условностей. Но и здесь, под открытым небом, актеры ведут себя так же искусственно, как и в павильоне.

Таким образом, единодушие, с каким в начале 10-х годов отказывались признавать самостоятельное значение кинематографа как искусства такие разные деятели художественной культуры, как Станиславский, Мейерхольд, Маяковский, опиралось на солидное основание — уровень кино того времени. Еще не была открыта и осмыслена та специфически кинематографическая образность, которая бы отличала новое зрелище от других художественных явлений.

Кроме того, тогдашний кинематограф был лишен еще одного, при том важнейшего качества, без которого мы не мыслим подлинного искусства, — большого идейного и жизненного содержания, волнующего и возвышающего людей.

#### КИНО В ГОДЫ ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ

Как было отмечено выше, становление русского отечественного производства происходило в условиях жесточайшей конкуренции с иностранными фирмами.

1913—1914 годах только в одной Москве насчитывалось свыше пятидесяти представительств зарубежных кинокомпаний. Прокатные конторы были забиты дешевыми импортными лентами. Несмотря на повышенный интерес зрителей к отечественным картинам, их удельный вес на экранах все еще незначителен. На каждый русский фильм приходится четыре-пять зарубежных.

Положение резко меняется с началом первой мировой войны.

Рост городского населения — за счет увеличения воинских частей и числа рабочих на военных заводах, а также за счет притока беженцев из прифронтовых районов; усиленный выпуск обесценивающихся бумажных денег, от которых население стремилось как можно скорее избавиться; наконец, желание людей хотя бы временно «уйти» от тяжелой действительности, забыться — все это резко повысило спрос на зрелищные развлечения, и в первую очередь на наиболее доступное из них — кино. Война привела и к резкому сокращению импорта картин, а это вызвало бурный рост отечественного кинопроизводства. Появляется ряд новых кинопредприятий: Ермольева, Венгерова и Гардина, Харитонова, «Русь» и других. Наряду с мелкой и средней буржуазией кинематографом начинают интересоваться крупные дельцы и правительственная бюрократия.

Осознавая огромное значение кинематографа, царское правительство поручает ему пропаганду своих политических лозунгов. При Скобелевском комитете, состоящем под высочайшим его императорского величества государя императора покровительством, создается военно-кинематографический отдел. Он получает монопольное право на съемку и выпуск фронтовой кинохроники, ему поручается также производство военно-агитационных игровых картин. Так возникло первое в России кинопредприятие, которое ставило своей целью использовать экран для прямой политической агитации.

Выгодная рыночная конъюнктура, приток новых капиталов и помощь правительства создают благоприятные условия для расширения кинопромышленности. Рост производства фильмов идет невиданными темпами. Если в 1913 году было выпущено сто двадцать девять картин, то в 1916 году — пятьсот. При этом большинство фильмов теперь не короткометражные, как в 1908—1913 годах, а полнометражные, в 1000—1500 и более метров.

Мощный разворот производства способствует быстрому накоплению опыта деятелей кино и стимулирует непрерывный приток новых творческих сил из театра, живописи, отчасти литературы.

Среди вновь пришедших много ремесленников, людей низкой общей и художественной культуры.

Но были среди молодых кинематографистов и подлинно талантливые, ищущие художники, серьезно относившиеся к новому искусству. Таковы впоследствии видные деятели советской кинематографии — сценаристы и критики В. Туркин и Л. Никулин, актер и режиссер И. Перестиани, операторы Г. Гибер, А. Дигмелов, П. Ермолов, Ю. Желябужский, Б. Завелев, Н. Козловский, Л. Форестье, художники В. Баллюзек, В. Егоров, С. Козловский, Л. Кулешов, Б. Михин, Н. Суворов.



Не порывая с театром, приходят в кино такие талантливые деятели сцены, как И. Берсенев, М. Блюменталь-Тамарина, Е. Вахтангов, А. Коонен, Вс. Мейерхольд, М. Нароков, И. Певцов, Б. Сушкевич, К. Хохлов и многие другие.

Мастера смежных искусств приносят в кино свою культуру, свой эстетический вкус, свой творческий опыт. Они стремятся познать особенности нового искусства, поднять его художественный уровень и вместе с кинематографистами-профессионалами создают первые реалистические произведения.

С начала мировой войны до Октябрьской революции было выпущено свыше тысячи двухсот художественных фильмов. Фильмы эти в большинстве случаев не затрагивали общественных отношений, посвящались камерным сюжетам и узкоиндивидуальным переживаниям и очень редко выступали с критикой отрицательных явлений социальной жизни.

За исключением военных агиток, большинство жанров, господствовавших в это время на экранах, возникли еще на предыдущем этапе, в 1908—1914 годах. Но удельный вес различных жанров претерпевает за годы войны большие изменения.

Прежде всего резко сокращается число инсценировок классических произведений. Так, например, из пятисот картин производства 1916 года лишь четырнадцать были экранизациями русской классической литературы.

Большое место продолжают занимать уголовно-приключенческие — «разбойничьи», «детективные», а также псевдобытовые драмы и мелодрамы и прочие «низкие» жанры, рассчитанные на примитивные вкусы. Это и инсценировки сенсационных уголовных процессов («Процесс Прасолова», «В лапах профессора-афериста»), и шпионские ленты («Графиня-шпионка»), и мелодрамы из купеческого, крестьянского, рабочего быта («Тайна Нижегородской ярмарки», «Рабочая слободка»), из жизни ямщиков, цыган, проституток («Когда я на почте служил ямщиком», «Дочь падшей», и экранизация бульварных романов Вс. Крестовского («Петербургские трущобы»), А. Пазухина («Проклятые миллионы») и т. п.

На экране царили «жестокие» страсти, совершались «кошмарные» преступления, раскрывались «жуткие» тайны. Внимание зрителей сосредоточивалось на острых сюжетных положениях при полном пренебрежении к бытовому и психологическим мотивировкам поведения действующих лиц.

Как и раньше, часто появлялись на экране короткометражные комические фарсы и водевили, построенные на избитых комических ситуациях, двусмысленностях, примитивных трюках.

Военно-кинематографический отдел Скобелевского комитета регулярно выпускает кинохронику, искаженно, в верноподданническом духе освещающую события на фронте и в тылу.

Появляются десятки игровых агиток на военную тему. Афиши кинотеатров запестрели названиями, вроде: «За царя и отчество», «Всколыхнулась Русь сермяжная». Снимаются псевдопатриотические кинолубки («Подвиг казака Кузьмы Крючкова», «Подвиг рядового Василия Рябова»). К целям военной пропаганды приспособляется излюбленный приключенческий жанр — шпионские фильмы («Тайна германского посольства», «В сетях германского шпионажа» и т. п.). Появляются на экранах и фильмы о войне, в которых ощутимы критические и пессимистические нотки («Мародеры тыла», «Умер бедняга в больнице военной», «Арина — мать солдатская», «Спите, орлы боевые»).

Ведущее место в кинорепертуаре 1914—1917 годов занимает салонно-психологическая драма. В фильмах этого жанра действие происходит либо в социальных верхах — в среде помещиков, буржуазии, буржуазной интеллигенции, либо в мире писателей, художников, артистов. События разворачивались в аристократических особняках и буржуазных квартирах, в загородных виллах и дворянских имениях, на курортах, в пышных будуарах, в окружении старинной мебели, экзотических цветов.

Роли поручались «кинозвездам» — Холодной, Лисенко, Коралли, Мозжухину, Максимову, Полонскому, Руничу. Каждый из них в меру своих способностей и актерского опыта (одни более или менее убедительно, другие детски-наивно) изображали «глубокие» внутренние переживания. Исполнители ролей делали многозначительные паузы, смотрели невидящим взглядом «в никуда», в отчаянии заламывали руки, тяжело дышали.

Сюжетная основа таких драм заимствовалась из мещанской и декадентской литературы.

Таким был господствующий репертуар 1914—1917 годов. Однако существовал и другой кинематограф. Уже в те годы делается попытка осознать специфику кино, особенности его выразительных средств. В кинематографических журналах появляется ряд статей, авторы которых пытаются понять и осмыслить творческо-производственные особенности кино как нового художественного явления, отличие его от других искусств. В этих статьях анализируется специфика работы режиссера, актера, оператора.

Тогда же публикуются первые «правила» технологии и стилистики постановочной работы в кино. В них подчеркивается коллективный характер творческо-производственного процесса, огромная зависимость ведущей фигуры кинопостановки — режиссера — от художника и оператора.

В 1916 году издается справочник «Вся кинематография», в который вошли статьи о режиссуре, о сценарии и актерской игре, о роли надписей и приемах их сочетания с изображе-

нием<sup>1</sup>. Приходит понимание более значительной, чем в театре, роли изобразительной стороны зрелища, значение освещения, световых эффектов, позволяющих создавать «глубину», «воздух», «атмосферу» действия.

В справочнике высказывались мысли о полезности применения законов театральной драматургии в киносценариях, о необходимости отказа актеров от усиленной мимики и целесообразности их естественного поведения перед киноаппаратом, о важности ритмического начала в фильме.

Правда, в справочнике отсутствовали теоретические обобщения, основанные на анализе природы киноискусства. Это были эмпирические умозаключения практиков, возникавшие в процессе работы над фильмами. Но многое в этих статьях было верным и объективно отражало реальный рост технического и формального опыта кинематографии 1914—1917 годов.

В лучших фильмах тех лет можно обнаружить зачатки приемов кинематографической выразительности (смена планов, более осмысленное применение натуральных съемок и т. д.). Заметен прогресс в приемах актерской игры. Наиболее вдумчивые исполнители избегали подчеркнутости театрального жеста и суетливости движений, столь заметных в ранних фильмах. Игра становится более плавной, естественной, сдержанной. В исполнительской манере таких одаренных и опытных актеров, как И. Певцев, В. Максимов, О. Преображенская, обнаруживаются черты реализма.

Большим и заслуженным успехом пользуется И. Мозжухин — популярнейший из профессиональных киноактеров 1914—1917 годов. Талантливый и темпераментный исполнитель с яркой выразительной внешностью он, в отличие от большинства «кинозвезд» его поколения, не только демонстрирует себя перед аппаратом, но и вживается в образ, стремясь найти зерно роли, раскрыть характер человека. И когда это позволял сценарный материал, как, например, в протазановских экранизациях «Пиковой дамы» и «Отца Сергия», Мозжухин добивался высоких художественных результатов. К сожалению, из семидесяти ролей, сыгранных Мозжухиным в русском кинематографе, три четверти — герои декадентских неврастенических драм. После Октябрьской революции актер эмигрировал во Францию и там, блеснув в нескольких фильмах, вскоре перестал сниматься.

Особо заметно повысился уровень изобразительной культуры — качество операторской работы и декорационного оформления (композиция кадров, освещение). В этом деле несомненны заслуги талантливых кинематографистов — оператора А. Левицкого и художника В. Егорова.

<sup>1</sup> Вся кинематография. Настольная адресная и справочная книга. М.: Издательство Ж. Чибрарио де Годен, 1916.

Так, изучая композицию, расположение светотени, тональность и другие компоненты крупнейших произведений живописи, А. Левицкий пробует использовать опыт и традиции этого искусства в своей операторской работе. Отказавшись от механической «реконструкции» известных живописных полотен, с последующим их «оживлением», как это широко практиковалось на предыдущем этапе (в фильме «1812 год» и других), художник творчески использовал законы живописи. И порой он добивался серьезных художественных достижений, например, в картине «Дворянское гнездо» (1915)<sup>1</sup>.

Большое влияние на уровень декорационного оформления оказал художник В. Егоров. Блестящий театральный декоратор, человек неистощимой фантазии, оформивший в Московском Художественном театре такие интересные спектакли, как «Синяя птица» и «Жизнь человека», он уже в первых своих киноработах (в экранизациях спектакля Первой Студии МХТ «Сверчок на печи» и романа О. Уайльда «Портрет Дориана Грея») дал, по свидетельству современников, такие оригинальные декорации и костюмы, о каких не смели и мечтать русские кинорежиссеры. Сам факт работы Егорова в кино не только заставил подтянуться кинодекораторов-профессионалов, но привлек в кинематографию других талантливых живописцев и театральных художников.

Еще более значительный вклад в искусство изобразительного решения фильма сделал режиссер Е. Бауэр. Высококвалифицированный художник-декоратор сначала театра, а потом кино, Бауэр, перейдя в режиссуру, принес с собой свое живописное видение мира, свою фантазию, свои эстетические симпатии.

Трудолюбивый и работоспособный, Бауэр не выносил «простоев» и за три с небольшим года (он умер летом 1917 года) поставил около восьмидесяти картин разного метража в разных жанрах. Здесь были и уголовно-приключенческие мелодрамы, и псевдопатриотические агитки, и пустопорожние парсы. Но особенно много было поставлено Бауэром салонных драм, представлявших ему наиболее широкие возможности для экспериментов в области декорационного оформления и композиции кадра: «Жизнь и смерть» (по теме Валерия Брюсова), «Жизнь за жизнь», «Королева экрана», «Лунная красавица», «В мире должна царить красота» и др.

Е. Бауэр серьезно интересовался раскрытием изобразительно-выразительных средств нового, только что рождающегося искусства. Он искал средства преодоления двухмерности экрана, для чего воздвигал многопланные декорации, под-

<sup>1</sup> Фильм не сохранился. Но, по свидетельству профессора Ю. Желяужского, съемки А. Левицкого представляли собой для того времени выдающийся образец операторской работы.

черкивая арками, нишами, анфиладой колонн пространственную глубину павильона. Он заполняет залы и гостинные мебелью, скульптурой, драпировками, располагая их в разном, точно рассчитанном удалении от съемочной камеры и тем подчеркивая перспективу. Он добивается осмысленной, гармоничной, законченной композиции кадра, подчиняя ей не только объемное и светотональное расположение декораций и аксессуаров, но и рисунок движения действующий лиц. В построении мизансцен, в игре актеров, особенно в групповых сценах он стремится к созданию живописного зрелища, объединенного единым ритмом. Обращение Бауэра к изобразительной стороне фильма, его опыты в построении декораций, композиции кадра и поведении актера, его борьба за изобразительное и ритмическое единство фильма имели в те годы большое значение.

Он был начинателем живописного направления в русской кинематографии, способствовавшего выявлению специфики кино как особого вида искусства и оказавшего впоследствии влияние на формирование стилистики советского немого кино.

Значительно менее ощутимы успехи дореволюционного кинематографа в области сценарного дела. В кино продолжают господствовать взгляды на сценарий как на нечто маловажное и третестепенное.

Неуважение к литературной основе фильма не только проявлялось в повседневной практике, но и в какой-то мере обосновывалось теоретически.

Тем не менее следует отметить некоторые сдвиги и в сценарном вопросе. В печати появляются статьи (В. Туркина и А. Вознесенского), в которых доказывается и важность сценария как образной основы фильма, и равноправность его с другими литературными жанрами. В кино начинают работать писатели Л. Андреев, Е. Чириков, А. Амфитеатров. В журнале «Пегас», издающемся фирмой Ханжонкова, печатаются литературные сценарии.

В эти годы появляются первые значительные художественно-игровые фильмы реалистического направления. Наиболее крупные из них — «Пиковая дама» (1916) по Пушкину и «Отец Сергей» (1917—1918) по Л. Толстому, поставленные режиссером Яковом Александровичем Протазановым.

Начало деятельности Протазанова в кино относится к 1908 году, когда он, двадцатишестилетний молодой человек, приступает к работе в прокатной конторе «Глория». Вскоре он пробует писать сценарии, потом работает помощником режиссера, а с 1911 года, перейдя в режиссуру, ставит картины разной тематики и разных жанров: примитивные киноиллюстрации классиков («Бахчисарайский фонтан»), бульварные мелодрамы, салонные фильмы, комические фарсы

Но уже в эти годы Протазанов решает и более серьезные творческие задачи. В 1912 году он ставит «Анфису» (сценарий Л. Андреева по одноименной пьесе), привлекая на главные роли таких видных театральных актеров, как Е. Рощина-Инсарова, В. Максимов, В. Шатерников. Эта постановка обратила на себя внимание как один из первых опытов сотрудничества деятелей кино с писателями и мастерами театра.

Между очередными постановками Я. Протазанов экспериментирует в области создания «кинобалета», то есть фильмов-пантомим по мотивам популярных музыкальных произведений (киноэтюды «Музыкальный момент» и «Ноктюрн Шопена» с участием премьеров Большого театра Е. Гельцер и В. Тихомирова). Для Я. Протазанова это были годы учебы, овладения технологией режиссуры, накопления творческого и производственного опыта.

За время мировой войны он вырастает в квалифицированного мастера, приобретает славу самого талантливого и самого культурного режиссера русского кино. Правда, зависимый от «денежного мешка», он продолжает ставить все, что ему предлагают хозяева: нелепые фарсы и военно-шовинистические агитки, псевдобытовые и псевдопсихологические драмы; вместе с В. Гардиным снимает за восемнадцать дней две серии неряшливой киноинсценировки «Войны и мира».

Но, когда, опираясь на завоеванный им авторитет «доходного режиссера», Протазанову удается выговорить у владельца фирмы право на постановку по собственному выбору и без обычной спешки, он создает лучшие произведения русского дореволюционного кинематографа — «Пиковую даму» и «Отца Сергия».

Обращение Протазанова к пушкинской повести было навеяно постановкой Художественным театром «Маленьких трагедий» поэта (режиссеры спектакля К. Станиславский, В. Немирович-Данченко, оформление А. Бенуа).

Драматическая острая повесть Пушкина оказалась благодарным материалом для создания интересного кинематографического произведения.

Работая над «Пиковой дамой», Протазанов бережно относился к литературному тексту и главное внимание уделял актеру. Но в фильме ошутим и тот романтический, с налетом «миriskуснического» модернизма, изобразительный стиль, в котором были решены декорации и костюмы «Маленьких трагедий» в МХТ (художником фильма был приглашен помощник А. Бенуа по оформлению спектакля В. Баллюзек).

Протазанов и исполнитель роли Германа — И. Можухин создали психологически убедительный образ человека с «де-

монически-эгоистическим» (Белинский) характером, человека, скупаемого страстью к обогащению. По внешнему рисунку образ был близок к пушкинскому герою — молодой человек «с профилем Наполеона и душой Мефистофеля», обреченный и неотвратно идущий к роковому концу. Вместе с тем в этой фигуре временами проступали черты тех неврастеников, роли которых многократно исполнял Мозжухин в декадентских драмах. И эти черты в известной мере нарушали цельность образа.

Однако, несмотря на некоторую противоречивость, образ Германа был крупнейшим актерским достижением не только Мозжухина, но и всей русской кинематографии того периода. Фильм «Пиковая дама» отличался высоким уровнем игры и других исполнителей — В. Орловой (Лиза), Е. Шебуевой (графиня), а также необычайным для того времени мастерством в изобразительном решении (художники В. Баллюзек, С. Лилиенберг, В. Пшибышевский, оператор Е. Славинский).

Поставленный годом позже, но вышедший на экраны уже в советское время, фильм «Отец Сергей» справедливо считается вершиной русской дореволюционной кинематографии. В своей трактовке повести Л. Толстого режиссер делает акцент не на обличительной стороне творчества гениального писателя, не на критике полицейско-самодержавного государства, а на морально-этических проблемах «самоусовершенствования». В центре фильма история князя Касатского, гордой, мечущейся натуры, блестящего придворного офицера, который, столкнувшись с несправедливостью, отказывается от радостей жизни и уходит в монастырь, чтобы посвятить себя богу и борьбе с мирскими соблазнами.

Мозжухину, исполнителю этой роли, удалось создать сложный и волнующий образ. Артист с большой жизненной силой воспроизводит многообразные социально-психологические изменения в характере героя на его пути от блестящего великосветского юноши до смиренного старца, странствующего по городам и селам и живущего подаянием. В. Гайдаров в роли Николая I, Лисенко в роли вдовы Маковкиной, В. Орлова в роли купеческой дочки и другие актеры создали интересный ансамбль, помогавший раскрытию центрального образа. С точностью была воспроизведена историческая обстановка действия.

Уже в «Пиковой даме» и «Отце Сергие» определились творческие принципы Протазанова, проявившиеся позже в его лучших фильмах советского периода: ставка на полноценный литературный материал и талантливых актеров реалистической школы, бережное отношение к литературному первоисточнику, тщательная работа с актерами с целью создания правдивых психологических образов.

Тех же принципов, что и Протазанов, придерживался и другой крупнейший режиссер, впоследствии ставший одним из видных мастеров советского кино, — В. Гардин.

Талантливый актер и режиссер театра, ряд лет проработавший на столичной и периферийной сценах, в том числе в театре Веры Комиссаржевской, Гардин, придя в 1913 году в кино, сразу же занимает в нем одно из ведущих мест. Хотя ему, как и другим, приходилось подчас выпускать самую постыдную макулатуру, он чаще, чем другие, добивается постановки фильмов по мотивам классических произведений. Кроме упоминавшейся уже выше совместной с Протазановым постановки «Войны и мира», Гардин экранизирует «Анну Каренину», «Крейцерову сонату» и «Много ли человеку земли нужно» Л. Толстого, тургеневские романы «Накануне» и «Дворянское гнездо», «Приваловские миллионы» Мамина-Сибиряка, «Привидения» Ибсена, «Наше сердце» Ги де Мопассана.

В фильмах Гардина снимаются актеры Художественного театра и его студий: М. Германова, И. Берснев, Г. Хмара, Ф. Шевченко, А. Коонен.

Ни одна из названных экранизаций классических произведений не сохранилась. Можно априори утверждать, что такие значительные романы, как «Анна Каренина», «Война и мир» и «Приваловские миллионы», не могли быть втиснуты в рамки даже двухсерийного немого фильма, и, следовательно, содержание их было отражено лишь частично. Но, по свидетельству печати того времени, в некоторых экранизациях с большим приближением к подлинникам передавался дух классических произведений, раскрывалась их гуманистическая направленность, эмоциональная атмосфера. К числу таких экранизаций критика относил «Дворянское гнездо» (1915), авторы которого стремились преодолеть обычную фрагментарность киноинсценировки и дать законченное сюжетное произведение, воспроизводившее не только фабулу и основные образы романа, но и художественный стиль Тургенева.

Артисткой О. Преображенской был создан поэтический образ Лизы. Гардину и оператору Левицкому удалось найти «тургеневскую» натуру и воссоздать атмосферу дворянской усадьбы, соответствующую описанной в романе.

К прогрессивным явлениям кинематографии 1914—1917 годов необходимо отнести также деятельность группы актеров Первой студии МХТ во главе с Б. Сушкевичем. Сушкевич и его товарищи внимательно присматриваются к новому искусству, тщательно знакомятся с техникой и методикой работы лучших его мастеров и только после освоения особенностей творческо-производственного процесса в кино берутся за создание своих первых фильмов. Воспитанники лучшей

театральной школы принесли в ремесленнический мир кинопроизводства свою влюбленность в искусство, реалистические приемы актерской игры, навыки коллективного творчества.

С 1914 по 1917 год Сушкевичем и его группой было создано пять картин: «Когда звучат струны сердца» по сценарию неизвестного автора, «Сверчок на печи» по Диккенсу (экранизация одноименного спектакля Первой студии МХТ), «Омут» — по роману Г. Сенкевича, «Ураган» — бытовая драма по сценарию В. Александрова и экранизация одноименного рассказа А. П. Чехова «Цветы запоздалые». В этих фильмах снимались О. Бакланова, Е. Вахтангов, В. Гайдаров, А. Гейрот, О. Гзовская, Л. Дейкун, М. Дурасова, А. Попов, В. Попов, Б. Сушкевич, Г. Хмара, К. Хохлов и М. Чехов — то есть лучшие силы Первой студии МХТ.

Из пяти фильмов сохранился только один — «Цветы запоздалые». Сюжет раннего чеховского рассказа не позволял создать произведение с острым драматическим конфликтом. Но в рассказе есть тонко нарисованные характеры: провинциальной девушки Маруси Приклонской, доктора Топоркова, способного человека, выбившегося из низов «в люди», но растратившего жизнь в погоне за материальными благами, брата Маруси — бездельника пьянчужки Егорушки и безвольной матери.

Б. Сушкевичу (помимо функций постановщика исполнявшему в фильме роль доктора Топоркова) вместе с О. Баклановой (Маруся) А. Гейротом (Егорушка), Л. Дейкуи (мать Маруси) и другими исполнителями удалось не только с огромной тщательностью претворить эти литературные образы экрана, но и передать манеру чеховского повествования, его подтекст. В «Цветах запоздалых» не всегда оправданы сокращения фабулы рассказа, есть недоработки в декоративном оформлении, плоха фотография. Но эта картина была ценна тем, что с большой художественной правдой доносила до зрителя глубокую чеховскую любовь к человеку.

В последние годы существования дореволюционного кино по-прежнему прогрессивную роль играют научно-популярные фильмы. Война затормозила развитие этой отрасли кинематографии. Ханжонков, например, заметно сократил деятельность своего научного отдела. Тем не менее в годы войны выходит целый ряд фильмов по различным отраслям знания. Особенно тщательно была поставлена медицинская серия: Было выпущено также много интересных видовых лент снятых на Волге, в Средней Азии, на Дальнем Востоке.

Военная хроника давала неполное, зачастую искаженно представляемое о действительности. Но порой на экран все же попадали кадры подлинной жизни: тяжелые картины окопного быта и ярко контрастирующая с ними мишура дворцо-

вых смотров и церковных парадов. Эти съемки после революции явились исходным материалом для создания замечательных документальных лент о предреволюционной России («Падение династии Романовых», «Россия Николая II и Лев Толстой» и др.).

## РУССКАЯ КИНЕМАТОГРАФИЯ В ПЕРИОД ФЕВРАЛЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

Февральская буржуазно-демократическая революция 1917 года внесла в русскую кинематографию очень мало нового. На революционные события владельцы фирм откликаются хроникальными фильмами, трактующими выступления народных масс с буржуазно-либеральных позиций («Великие дни Российской революции от 28 февраля по 4 марта 1917 года», «Полное обозрение Петроградской революции»), а затем — сериями игровых агиток, пропагандирующих лозунги и деятельности буржуазных и мелкобуржуазных партий («Родина в опасности», «Заем свободы», «Бабушка русской революции—Брешко — Брешковская», «Революционер» и т. п.).

Многие фирмы, спекулируя на злободневной тематике, выбрасывают на рынок наскоро состряпанные картины, рассказывающие о всякого рода «тайнах самодержавия» («Тайна охранки», «Тайна дома Романовых» и т. п.).

Некоторые предприниматели пробуют выпустить на экран агитки с грязными инсинуациями на В. И. Ленина. Но это встречает отпор демократической части зрителей, поддержанной революционно настроенными киномеханиками. Большинство Московского Совета издаст постановление, запрещающее демонстрацию подобного рода фильмов.

Не только эти, но и все другие агитки оказываются настолько малозанимательным зрелищем, что публика быстро теряет интерес к ним, и кинофирмы возвращаются к выпуску старой, «проверенной» продукции.

Появляются новые декадентские салонно-психологические драмы («Последний поцелуй смерти», «Ваши пальцы пахнут ладаном»), новые авантюрно-приключенческие и псевдонародные мелодрамы («Аввакум-кровопийца», «Свекор-душегуб и красotka Настя»), новые комические («Козы, козочки, коалы», «Антоша в балете»). Как и раньше, такие фильмы были далеки от реальной действительности, в них изображались выдуманный мир, ситуации, герои.

Временное правительство не вмешивалось в дела капиталистических кинопредприятий, предоставив им свободу действий как в экономической области, так и в вопросах идейно-художественных. Единственное мероприятие Временного правительства в области кино — это национализация Скобе-

левского комитета. Руководителями комитета назначаются меньшевики и эсеры, что, естественно, приводит к изменению политической направленности его деятельности.

В киножурнале Скобелевского комитета «Свободная Россия» и в специальных выпусках велась агитация за политику Временного правительства, за продолжение войны, против большевиков и социалистической революции. Однако их влияние на зрителей было крайне незначительным — владельцы кинотеатров уклонялись от демонстрации перентабельных фильмов Скобелевского комитета.

Но если буржуазному кинематографу до сих пор удавалось избегать показа революции на экране, то ему не удалось уйти от острой классовой борьбы, вместе с революцией ворвавшейся в среду кинематографистов. Революция внесла в эту среду резкую дифференциацию. Владельцы фильмопроизводящих предприятий, кинолабораторий, прокатных контор и контор по продаже лент, а также издатели рекламных журналов создают Объединенное кинематографическое общество (ОКО), возглавляющее борьбу кинопредпринимателей против надвигающейся социалистической революции. К этой организации примыкает и наиболее высокооплачиваемая часть служащих этих предприятий.

Хозяева кинотеатров создают самостоятельный союз театровладельцев, ведущий борьбу «на два фронта»: против прокатчиков фильмов за более дешевые прокатные цены, с одной стороны, и против рабочих и служащих своих театров — с другой.

Предпринимательским объединениям противостоят союзы низовых работников кинематографии профессионального типа: Союз киномехаников и других работников кинотеатров, Союз рабочих кинолабораторий, Союз служащих киностудий и прокатных контор. Эти союзы ведут борьбу за улучшение экономического и правового положения своих членов, организуют забастовки, участвуют в общеполитической борьбе. К этим объединениям примыкают и группы низкооплачиваемых творческих работников (гримеров, костюмеров, рядовых актеров).

Вне всех этих объединений держалась группа привилегированных творческих работников (режиссеров, ведущих актеров, операторов, художников и т. д.), организовавших Союз работников художественной кинематографии (сокращенно — СРХК). Союз довольно быстро нашел общий язык с ОКО и превратился в организацию, идущую по всем принципиальным вопросам на поводу у предпринимателей.

Такова была расстановка сил русской кинематографии к Октябрю 1917 г. Каково же наследство, доставшееся советской кинематографии от ее предшественника?

Главная ценность — это творческие кадры. Речь идет о тех мастерах кино, которые после Октября, преодолев временные колебания, включились в строительство советской кинематографии, помогли воспитать её новые творческие силы. Это режиссеры В. Гардин, Я. Протазанов, А. Разумный, П. Чардынин, Б. Чайковский; актеры и режиссеры И. Перестиани, О. Преображенская, А. Бек-Назаров; операторы А. Левицкий, Э. Тиссэ, П. Новицкий, П. Ермолов, Б. Завелев, Л. Форестье, Г. Гибер, А. и Г. Лемберги, Ю. Желябужский, Н. Козловский, А. Дигмелов, И. Фролов, Е. Славинский; художники В. Егоров, В. Баллюзек, С. Козловский, Л. Кулешов, А. Уткин, Б. Михин; сценаристы и критики В. Туркин, Л. Никулин, М. Алейников, Г. Болтянский; деятели научной кинематографии В. Лебедев, Н. Баклин и др.

К этой группе нужно присоединить передовых рабочих и служащих киностудий, кинотеатров, прокатных контор — киномехаников, осветителей, лаборантов. Среди них необходимо назвать рабочих студий Ханжонкова С. Гусева и И. Кобозева, киномеханика Шевченко, принимавших активное участие в создании первых советских киноорганизаций.

Несомненную ценность представляла материально-техническая база дореволюционной кинематографии: сеть кинотеатров общим числом до двух тысяч экранов, около десятка киностудий, несколько кинолабораторий для проявки негативов и размножения позитивных копий. Предприятия эти были плохо оборудованы, слабо оснащены. Но без них нельзя было ставить, размножать и демонстрировать фильмы. Как ни плохи были эти предприятия, они позволили советскому государству уже в первые послеоктябрьские годы сделать важные шаги в налаживании производства и демонстрации фильмов.

Немалую ценность представлял также коллективный технический и художественно-производственный опыт, накопленный творческими работниками дореволюционной кинематографии.

Наконец, осталось несколько сот фильмов, среди которых был ряд ценных хроник и научно-популярных лент, а также небольшое количество значительных художественных картин («Пиковая дама», «Цветы запоздалые», «Отец Сергей» и другие.). Это наследство и явилось фундаментом, на котором начала строиться советская кинематография.

## II. РОЖДЕНИЕ СОВЕТСКОГО КИНО

### ОКТАБРЬ И КИНО

Уже в первые годы после Октябрьской революции руководство страны ставит задачу расширения социальных функций кино: оно должно быть не только средством отдыха и развлечения, но и орудием просвещения и воспитания масс.

В январе 1918 года в Петрограде было создано первое советское киноучреждение — киноподотдел внешкольного отдела Государственной комиссии по просвещению (так в первые месяцы революции назывался Народный комиссариат просвещения).

Руководство киноподотделом, как и всем внешкольным отделом, было возложено на Н. К. Крупскую.

Подотдел имел небольшой фонд кинокартин, перешедший к нему в наследство от существовавшей до революции Постоянной комиссии народных чтений министерства просвещения. Фонд этот состоял из научно-популярных фильмов и экранизаций классических произведений литературы.

Киноотдел организовал культурно-просветительные сеансы в рабочих районах и воинских частях. Фильмы сопровождались лекциями, которые читали руководящие работники Петроградского комитета партии и Государственной комиссии по просвещению, в частности, А. В. Луначарский.

В марте 1918 года постановлением Московского Совета вводится рабочий контроль на кинопредприятиях, для осуществления которого организуется Московский кинокомитет. Он и явился первым советским административным органом по делам кино. Вскоре такие же кинокомитеты создаются в Петрограде и на Украине.

Одновременно проводится национализация кинопредприятий бывшего Скобелевского комитета. Предприятия его перешли в ведение Петроградского и Московского кинокомитетов. Последние получили, таким образом, собственную техническую базу для организации государственного производства фильмов.

В мае 1918 года Московский кинокомитет перешел в непосредственное ведение Наркомпроса. Этот переход превращал его в центральное всероссийское киноучреждение — административно-управленческое и производственное одновре-

менно. Председателем Всероссийского кинокомитета был назначен старый большевик фотоспециалист Д. И. Лещенко.

К этому же времени относятся первые указания по вопросам кино В. И. Ленина. Придавая большое значение кинематографу как средству информации и пропаганды, он дает распоряжение Народному комиссариату иностранных дел отправить в Америку в двухстах экземплярах кинохронику, отображающую Октябрьские события, и в пяти экземплярах художественно-игровую картину «Царь Николай II, самодержец Всероссийский», содержащую ряд ценных документальных съемок.

Одновременно Ленин обращает внимание на необходимость укрепления финансовой и материально-технической базы советской кинематографии.

На первых порах Советская власть допускала существование частновладельческих кинопредприятий, установив над ними идеологический и хозяйственный контроль.

Большевики рассчитывали, что под влиянием идей революции творческие работники, занятые на частных киностудиях, сумеют постепенно перейти к созданию произведений, способных быть средством коммунистического воспитания.

Одновременно намечаются пути более активного включения кинематографа в агитационную и пропагандистскую работу.

В созданные по инициативе Ленина агитационно-инструкторские поезда ВЦИКа включались киновагоны и автокинопередвижки, обеспечивающие бесплатную демонстрацию фильмов для населения.

Обсуждая вопросы развития государственного производства фильмов, руководящие деятели правительства подчеркивают новизну возникших перед советской кинематографией задач. «Дело идет о создании совершенно нового духа в этой отрасли искусства и просвещения... — писал А. В. Луначарский, возглавлявший тогда Народный комиссариат просвещения. — Мы должны помнить, что социалистическое государство должно придать социалистический дух и кинозрелищам».<sup>1</sup>

Луначарский предлагает прежде всего сосредоточить внимание на кинохронике и на создании пропагандистских научных и художественных кинофильмов.

Среди последних он выдвигает на первый план фильмы, названные им «культурно-историческими».

Для конкретизации этой программы и подготовки сценариев при Московском и Петроградском кинокомитетах создаются литературно-художественные отделы, к работе кото-

<sup>1</sup> Луначарский о кино: Статьи. Высказывания. Сценарии. Документы. М. Искусство, 1965, с. 19.

рых привлекаются крупнейшие писательские силы: А. Толстой, А. Серафимович, В. Брюсов, А. Белый — в Москве; М. Горький, А. Блок, К. Чуковский и другие — в Петрограде.

М. Горький составляет большой и детально разработанный тематический план инсценировок (для кино и театра) по истории культуры, начиная с ранних этапов развития человеческого общества и кончая новейшим временем. Сам он пишет сценарий из жизни первобытного общества.

Организованный при Московском кинокомитете научный отдел привлекает ведущих ученых к разработке тематических планов производства научных и учебных картин.

Московским и Петроградским кинокомитетами объявляются конкурсы сценариев на темы: «К первой годовщине Красной Армии», о Тургеневе (в связи со столетием со дня рождения великого писателя), на темы социально-революционного характера, по гигиене и охране здоровья и т. д.

Для подготовки творческих и инженерно-технических кадров создаются первые в мире государственные киношколы. В октябре 1919 года начинает работать Московская государственная школа кинематографии (ныне ВГИК). В ноябре 1918 года в Петрограде открывается Высший институт фотографии и фототехники (ныне Ленинградский институт киноинженеров).

Таковы были первые мероприятия советской власти в области кинематографии. Начало гражданской войны и иностранной военной интервенции сорвало значительную часть этих начинаний и заставило перестроить всю работу кинематографа на военный лад.

\* \* \*

Кинопредприниматели встретили Октябрьскую революцию враждебно. Владельцы киностудий, кинотеатров, прокатных контор саботировали мероприятия Советского государства, игнорировали революционную тематику: из ста пятидесяти фильмов, выпущенных частными фирмами в 1918 году, не было ни одного, в котором хотя бы упоминалось об Октябрьском перевороте в России.

По-прежнему большинство выпускаемых фильмов представляло собой салонно-психологические драмы. Можно отметить только дальнейшее усиление в них нот пессимизма и отчаяния. Об этом кричали названия лент: «Любовь поругана, задумана, разбита», «Бурей жизни смяты», «Любовь... ненависть... смерть», «Смят и растоптан мой душистый цветок»...

Правда, учитывая требования Советской власти, некоторые частные и кооперативные студии расширили работу по

экранизации произведений художественной литературы. В эти годы был экранизирован «Поликушка», появились новые киноинсценировки «Власти тьмы» и «Живого трупа» Л. Толстого, фильмы, снятые по «Муму» И. Тургенева, «Драме на охоте» А. Чехова, и ряд других произведений.

Более открытым и острым был саботаж кинопредпринимателей в экономической области.

Владельцы кинотеатров закрывают свои предприятия. А когда местные Советы возобновляют работу этих театров, кинопредпринимательские организации объявляют бойкот не только реквизированным кинотеатрам, но и прокатным конторам, снабжающим эти театры картинами.

Хозяева киностудий прячут и уничтожают аппаратуру, пленку, готовые фильмы; поддельвают бухгалтерские книги. Крупнейшие из кинопромышленников покидают свои предприятия и перебираются сначала в Крым, к белым, а потом — за границу. К середине 1919 года перестают существовать многие русские частновладельческие фирмы.

С введением политики военного коммунизма советская власть берет в свои руки не только крупные, но и средние и мелкие предприятия. Эти меры распространяются и на кинопромышленность. 27 августа 1919 года В. И. Ленин подписывает декрет о переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Народного комиссариата по просвещению. В этом документе говорилось:

«1. Вся фотографическая и кинематографическая торговля и промышленность как в отношении своей организации, так и для снабжения и распределения относящихся сюда технических средств и материалов передается на всей территории РСФСР в ведение Народного комиссариата по просвещению».

День подписания декрета принято считать официальной датой ликвидации русской капиталистической и начала советской государственной кинопромышленности.

Проведение в жизнь декрета о национализации кинодела было поручено Всесоюзному фотокиноотделу Наркомпроса (сокращенно ВФКО). В его ведение перешли все кинематографические учреждения и предприятия РСФСР. Позднее, по мере установления советской власти в других советских республиках, аналогичные отделы были организованы в составе их наркомпросов. Развертыванию государственного производства фильмов мешала нехватка электроэнергии, съемочной и осветительной аппаратуры, пленки.

Но самые большие трудности были связаны с творческими кадрами. Значительная часть наиболее известных режис-



серов и актеров эмигрировала на Запад. Среди тех, кто остался в стране, многие заняли выжидательные позиции.

Исключения были немногочисленны. Из начавших работать в советской кинематографии раньше других можно назвать режиссеров В. Гардина, Л. Кулешова, Б. Михина, А. Пантелеева, И. Перестиани, А. Разумного, Б. Светлова, режиссера-оператора Ю. Желябужского, операторов Г. Гибера, П. Ермолова, А. Левицкого, А. и Г. Лембергов, П. Новицкого, Э. Тиссэ, художников В. Егорова, С. Козловского, журналиста Г. Болтянского.

В этих условиях советским киноорганизациям пришлось сосредоточить своё внимание на технически более доступных, а политически наиболее актуальных для того времени формах кинематографа — на кинохронике, лентах производственной пропаганды и так называемых агитфильмах.

### КИНОХРОНИКА

Кинохронику начали выпускать Московский и Петроградский кинокомитеты тотчас же после национализации Скобелевского комитета.

Уже в апреле 1918 года на экранах появляются документальные короткометражные фильмы «Разоружение анархистов», «Беженцы в Орше», «Вербное воскресенье» и другие. 1 мая снимается праздничная демонстрация на Ходынском поле, во время которой оператору П. Новицкому удается снять В. И. Ленина. С 1 июня начинает регулярно выходить хроникальный журнал «Кинонеделя».

В первые годы революции советские кинохроникёры запечатлели крупнейшие политические события: мирные переговоры в Брест-Литовске, революционные выступления в Финляндии, Всероссийские съезды Советов, конгрессы Коминтерна и многое другое, фиксируют также факты хозяйственной и культурной жизни страны тех лет: открытие Шатурской электростанции, окончание строительства Казанского вокзала, митинг интеллигенции в Москве, концерт Шаляпина в Орехово-Зуеве и т. д.

С начала интервенции и гражданской войны основное внимание сосредоточивается на фронтовых событиях. Кроме операторов-хроникеров (Э. Тиссэ, П. Новицкий, П. Ермолов, А. Лемберг), снимавших кинохронику еще на фронтах первой мировой войны, в действующую армию направляются операторы художественной кинематографии — А. Левицкий, Г. Гибер и другие.

Операторы снимают боевые операции Красной Армии, борьбу красных партизан, прибытие на фронт новых пополнений, встречи советских частей населением освобожденных

городов, работу политотделов и агитационно-инструкторских поездов, зверства белогвардейцев, колонны военнопленных, захваченные у врага трофеи.

В «Кинонеделе» и в отдельных выпусках были отображены походы Красной Армии на Украину, взятие Крыма, боевые операции Каспийской флотилии на подступах к Астрахани, марш Первой Конной армии на Западный фронт и многие другие эпизоды гражданской войны.

На фронтах были засняты руководители партии и военачальники Красной Армии — Буденный, Ворошилов, Калинин, Киров, Миронов, Фрунзе, Чапаев и другие.

Из наиболее интересных фронтовых кадров монтировались хроникальные ленты. В 1921 году, использовав материал фронтовых съемок, Д. Вертов смонтировал большой документальный фильм в тринадцати частях — «История гражданской войны».

В годы гражданской войны кинохроникеры свыше двадцати раз снимали В. И. Ленина. В большинстве случаев это выступление Ленина с трибуны. Но есть там и другие кадры: примостившись на ступеньках у входа на сцену, Ленин набрасывает тезисы выступления на III конгрессе Коминтерна; на опытном поле Тимирязевской сельскохозяйственной академии с группой ученых и конструкторов наблюдает за работой первого советского электроплуга; в домашней обстановке оживленно беседует с американским экономистом Христенсенем.

Операторам периода гражданской войны приходилось работать в исключительно трудных условиях; зачастую снимали на старой, бракованной пленке при недостаточном освещении, проявляли и печатали копии в полуразрушенных лабораториях. Вот почему техническое состояние большинства снимков оставляло желать лучшего.

За редкими исключениями не отличалась высоким уровнем и изобразительная сторона фильмов. События снимались длинными общими планами; композиция кадров носила случайный характер; монтировались снимки сухо-информационно, без выявления отношения авторов к событиям.

И все же кинохроника периода гражданской войны по своему содержанию представляла совершенно новое явление. Впервые она отразила на экране образ революционной массы — рабочих, крестьян, красноармейцев, — показав ее как активную силу истории. Хроника явилась ростком нового, советского кинематографического творчества, которое вскоре заявит о себе появлением таких экранных шедевров, как «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Земля».

Собрание ярчайших исторических документов — кинохроника первых послереволюционных лет стала непреходящей ценностью. Нельзя забыть и того, что эта кинохроника сы-

грала большую роль в воспитании первого поколения творческих работников советского кино. Снимавшие ее операторы — люди разного возраста, разного профессионального опыта, разных творческих устремлений. Некоторые из них, например, П. Новицкий, работали в документальном кино еще в дореволюционную пору.

В годы гражданской войны П. Новицкого можно было видеть то в Москве, снимавшим Ленина на первомайской демонстрации, то на Красной Горке под Петроградом, то в Архангельске, то в революционной Финляндии, то в Киеве, куда он ездил, сопровождая советскую делегацию, которая вела мирные переговоры с Украинской Радой, то в коллективе агитпоезда имени Октябрьской революции, который под руководством М. И. Калинина объезжал освобожденные от белогвардейцев районы. П. Новицкий был одним из лучших мастеров советского документального кино.

Иной путь проходят П. Ермолов и Э. Тиссэ, тоже начавшие свою работу в кино с дореволюционной хроники.

В годы гражданской войны они много снимали на фронтах и в тылу, запечатлевая на пленку важные исторические события.

На Восточном, Южном и Кавказском фронтах Ермолов снял вступление Красной Армии в Казань, Одессу, Баку, создал кинопортреты С. М. Кирова, В. И. Чапаева, Н. К. Крупской, из его операторского материала были смонтированы фильмы «Чехословацкий фронт», «Кавказский фронт», «Ко взятую Одессу красными войсками».

Тиссэ также много бывал на фронтах: под Ригой и на Волге, на подступах к Уралу и среди войск, штурмовавших Крым. Порой Тиссэ приходилось откладывать камеру, брать в руки винтовку и принимать непосредственное участие в боевых действиях.

После окончания гражданской войны Ермолов и Тиссэ перешли в художественную кинематографию.

Работа над хроникой оказала большое влияние и на таких деятелей дооктябрьской кинематографии, как А. Левицкий и Г. Гибер, совмещавших в годы гражданской войны эту работу со съемками игровых картин. Левицкий выезжал на фронт с агитпоездом имени Октябрьской революции, неоднократно снимал Ленина (на III конгрессе Коминтерна, на Красной площади и др.) Гибер побывал на Восточном, Южном, Западном и других фронтах, снимал во фронтовой обстановке С. Орджоникидзе, М. Фрунзе.

С кинохроникой гражданской войны связано начало новаторских поисков двух наиболее значительных мастеров первого поколения советской кинорежиссуры — Дзиги Вертова и Льва Кулешова.

## АГИТФИЛЬМЫ

В 1918—1920 годах возникли и так называемые агитфильмы. Они явились кинематографическим вариантом того мобильного, быстро откликающегося на актуальные вопросы искусства агитационного искусства, которое было вызвано к жизни бурными событиями первых лет революции, особенно событиями гражданской войны.

В агитационную работу включаются художники всех видов и родов искусства. Демьян Бедный, А. Серафимович и другие пролетарские писатели систематически пишут в газетах. В. Маяковский вместе с художником М. Черемных организовал знаменитые «Окна РОСТА». Создаются фронтовые агитбригады, в которых наряду с политработниками участвуют поэты, певцы, музыканты.

На крупнейших железнодорожных вокзалах и паромных пристанях создаются агитпункты, организующие митинги, лекции, демонстрацию кинофильмов.

В прифронтовые районы и отдаленные области республики направляются агитационно-инструкторские поезда.

На массовых киносеансах чаще всего показывались кинохроника и научно-технические ленты. Они смотрелись с интересом. Но этого было недостаточно. Необходимы были фильмы, которые в образной форме разъясняли бы важнейшие политические лозунги партии и советской власти. Так появляются игровые фильмы-«плакаты», фильмы-«листовки», приуроченные к очередным политическим кампаниям и революционным датам.

Так, в начале 1919 года выходит серия агитфильмов, посвященная годовщине Красной Армии: «Красная звезда», «Чем ты был?», «Отец и сын», «Товарищ Абрам» и др. Эти фильмы разъясняли цели Красной Армии, рассказывали об ее отличии от царской армии, призывали молодежь вступать в ряды красноармейцев. К этой группе фильмов примыкали картины, пропагандировавшие всеобщее военное обучение («Всеобуч»), изобличавшие дезертирство («Мишка-бегун»), бичевавшие порядки в захваченных белогвардейцами районах («В царстве палача Деникина»).

Агитфильмы призывали население сдавать оружие («Последний патрон»), собирать теплые вещи для фронта («Все для фронта»), выполнять продразверстку («Дети учат стариков»), бороться с хозяйственной разрухой («Чините паровозы», «Засевайте поля»). Они же призывали к борьбе за мир («Война войне»), к международной солидарности трудящихся («К светлому царству III Интернационала»).

Ставились также антирелигиозные агитфильмы («Сказка воле Панкрата», «Пауки и мухи»), фильмы о борьбе с голодом («Голод... голод... голод»), санитарно-просветительные

(«Азиатская гостя» — о борьбе с холерой, «Жертвы подвалов» — о борьбе с туберкулезом, «Дети — цветы жизни» — об охране материнства и младенчества).

По жанровым признакам и приемам построения агитфильмы отличались относительным разнообразием. Одни из них были своего рода кинокомментариями к популярным изобразительным плакатам. Так, например, агитфильм «Последний патрон» являлся экранизацией плаката «Граждане, сдавайте оружие!»

Другие представляли собой нечто вроде фильмов-докладов, построенных по законам риторики. Основой такого рода картин были надписи, излагающие мысли автора, а кадры служили их иллюстрацией.

Некоторые агитфильмы составлялись из документальных съемок спектаклей-пантомим, так называемых «массовых действий», которые ставились под открытым небом во время революционных праздников. К таким картинам относится «Взятие Зимнего дворца», где показано «массовое действие» поставленное в 1920 году в Петрограде театральными режиссерами Л. Вивьеном, С. Радловым, А. Кугелем и Н. Петровым и снятое операторами Петроградского фотокиноотдела под руководством режиссера Б. Светлова.

Много было сюжетных агитфильмов, подражавших общеизвестным киножанрам. Тут были мелодрамы («Мир хижинам, война — дворцам», «Отец и сын»), приключенческие ленты («Смельчак», «На красном фронте»), сказки («Домовой агитатор»), басни («Красная репка») и так далее. Примером сюжетной агитки может служить фильм «Мир хижинам, война — дворцам», в котором рассказывалось о возвращении солдата с фронта империалистической войны родную деревню. Здесь он застал разоренное хозяйство голодную семью. Между тем помещики в той округе продолжали жить в свое удовольствие. Возмущенный солдат поджигал помещичью усадьбу и уходил добровольцем в Красную Армию.

Всего за годы гражданской войны было поставлено свыше семидесяти агитфильмов. Их идейно-художественное качество было чрезвычайно пестрым. Уровень развития кинематографии и состав ее творческих кадров еще не позволял создавать в области кино такие значительные художественные произведения, какие создавались тогда революционными поэтами и художниками-графиками. Над агитфильмами работали разные по политическим устремлениям, таланту и кинематографической квалификации люди. Однако, почти все, даже сочувствовавшие революции, режиссеры и актеры очень слабо разбирались в новой действительности, недостаточно ясно представляли себе идейные задачи агитфильмов.

В этих условиях особое значение приобретала работа над литературной основой фильмов. Конкурсы на сценарии для агитфильмов объявлялись довольно часто. В ряде случаев к созданию сценариев удавалось привлечь писателей — коммунистов и сочувствовавших Советской власти. Два сценария были написаны А. Луначарским (один — самостоятельно, другой — с режиссером А. Пантелеевым); один — А. Серафимовичем (совместно с И. Виньяром); несколько сценариев принадлежали перу Л. Никулина, И. Новикова.

Ставились агитфильмы самыми различными режиссерами. Среди них были талантливые мастера, позже ставшие видными деятелями советского кино: В. Гардин, Л. Кулешов, А. Ивановский, Ю. Желябужский, И. Перестиани, А. Разумный. Но были также ремесленники и дельцы, стряпавшие «агитки» с тем же равнодушием, с каким раньше ставили мелодрамы и фарсы.

Многие актеры отказывались сниматься в агитационных фильмах, и нередко даже на главные роли приходилось приглашать исполнителей, не имевших профессиональных навыков. Так, роль попа в антирелигиозном фильме «Сказка о попе Панкрате» пришлось играть одному из руководителей Московского кинокомитета — инженеру Н. Преображенскому.

И все же отдельные агитфильмы были интересными произведениями, выполнявшими свою агитационную задачу.

Таковы, например фильмы, поставленные по сценариям Луначарского: «Уплотнение» (эта картина рассказывала о том, как устанавливается взаимоотношение между семейством профессора и подселенной в его квартиру в порядке «уплотнения» семьей рабочего) и «Смельчак» (приключенческий фильм о героических подвигах революционера, бывшего циркового артиста, использующего свои профессиональные навыки для освобождения товарищей).

Таков же захватывающий по сюжетному построению и свежий по кинематографическим приемам полуигровой-полухроникальный приключенческий фильм Л. Кулешова «На красном фронте». Он живо повествовал о перипетиях борьбы красноармейца-связного, доставляющего в штаб армии важное донесение, с преследующим его белопольским шпионом. С большим темпераментом молодой актер Л. Оболенский исполнил роль юноши-красноармейца, храброго, ловкого, находчивого.

Но наряду с такими удачными агитфильмами на экране появилось немало произведений вялых, «отписочных», формально излагавших заданную тему, а иногда и извращавших ее. Вот характерный пример: в комедийной агитке «Сон Тараса» изображение повседневной жизни в Красной Армии

приводило зрителя к выводу, что там можно безнаказанно нарушать дисциплину.

Многие фильмы можно назвать «агитационными» лишь в кавычках. Они вызывали у аудитории настроения, диаметрально противоположные тем, на которые рассчитывали заказчики — советские государственные органы. Вот почему в одной из своих директив В. И. Ленин потребовал от Наркомпроса: «Картины пропагандистского и воспитательного характера нужно давать на проверку старым марксистам и литераторам, чтобы у нас не повторялись не раз происходившие печальные казусы, когда пропаганда достигает обратных целей»<sup>1</sup>.

Агитфильмы не выпускались на общий экран коммерческих кинотеатров и даже не предназначались для него. Они демонстрировались на улицах и площадях, на агитпунктах в киноаудиториях агитпоездов. Из-за нехватки позитивной пленки они печатались в ничтожном количестве копий, иногда даже в одном экземпляре. Но, несмотря на тяжелейшие условия, в работе над агитфильмами накапливался необходимый производственный опыт, определялись пути развития советской художественной кинематографии.

#### ПЕРВЫЕ РОСТКИ СОВЕТСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

В начале 20-х годов зарождается советская художественная кинематография. Правда, удельный вес игровых фильмов в производстве государственных киноорганизаций того времени был крайне невелик. Массовый зритель увидел лишь два художественно-игровых фильма, снятых этими организациями: киноинсценировку рассказа В. Гаршина «Синал» — производства Москинокомитета и картину «Серп и молот» («В трудные дни») — производства Госкиношколы.

И хотя советским киноорганизациям не удалось наладить собственное производство художественных картин, они оказали определенное влияние на производство частных кинопредприятий, добившись некоторых сдвигов в характере продукции.

Под воздействием государственных киноорганизаций частные и особенно кооперативные киностудии снимают все больше картин по мотивам литературных произведений.

Качество этих экранизаций, как правило, не поднималось над средним уровнем киноинсценировок 1914—1917 годов.

Экранизируются произведения Пушкина («Станционные смотритель», «Метель», «Выстрел»), Гоголя (новые постано-

<sup>1</sup> Ленин о литературе и искусстве. М.: Художественная литература, 1967, с. 512.

ки «Майской ночи» и «Вия»), Тургенева («Пунин и Бабушкин», «Три портрета», «Несчастливая»), Л. Толстого («Два гусяра», «Корнет Васильев»), Чехова («Анна на шее», «Жалобная книга»).

Особенно примечательным стало обращение к тем произведениям, экранизация которых была невозможна в дореволюционной России. Так, к 50-летию со дня смерти Герцена экранизируется его знаменитый рассказ «Сорока-воровка». Поставил фильм режиссер МХТ А. Санин по сценарию Н. Эфроса с О. Гзовской в главной роли.

Осуществляется киноинсценировка произведений М. Горького. Фильм «Мать» по одноименной повести Горького снимался молодым режиссером А. Разумным в тяжелых производственных условиях 1919 года. К работе над фильмом был привлечен ряд крупных творческих работников — оператор А. Левицкий, художник В. Егоров; роль Павла была поручена талантливому артисту Первой студии МХТ И. Берсеневу.

Судя по сценарию Ступиной и сохранившимся фрагментам фильма, авторы стремились возможно более точно воспроизвести на экране центральные образы и основные сюжетные линии повести Горького. Однако сценарист не сумел создать крепкой драматургической основы, и фильм оказался лишь цепью добросовестных киноиллюстраций.

Вторым крупным недостатком фильма было слабое исполнение роли Ниловны артисткой Л. Сычевой, ни по внешним данным ни по темпераменту не подходившей для воплощения обаятельного облика горьковской матери. В образе акцентированы мотивы жертвенности, трагической обреченности, покорности судьбе.

Техническое качество фильма было неудовлетворительным.

Тем не менее фильм стал явлением в кинематографии, поскольку здесь впервые появились образы революционеров-рабочих.

Вторая экранизация Горького — фильм «Трое» — была осуществлена в том же 1919 году киностудией «Нептун» по заказу Всероссийского фотокиноотдела Наркомпроса. Сценарий повести был написан А. Смоловским. Поставил фильм режиссер М. Нароков. Первый просмотр картины состоялся в сентябре 1919 года, но из-за отсутствия пленки лента была выпущена на экран только в 1922 году. К сожалению, ни фильм, ни сценарий не сохранились. Но воспоминания современников и краткие отзывы прессы того времени позволяют сказать, что картина «Трое» удачно воспроизводила основные образы и эпизоды повести.

В этот период приходят в кинематограф некоторые крупнейшие деятели смежных искусств.

В 1918 году пробует свои силы в качестве сценариста и актера Владимир Маяковский. По приглашению фирмы «Нептун» он пишет сценарии и исполняет главные роли в картинах «Барышня и хулиган», «Не для денег родившийся» и «Закованная фильмой». К сожалению, владельцы фирмы не обеспечили постановки ни квалифицированной режиссурой (два фильма поставил начинающий режиссер Н. Туркин, третий снимался без режиссера — оператором Е. Славинским), ни опытными актерами, ни достаточными средствами.

Сценарии фильмов «Барышня и хулиган» и «Не для денег родившийся» были написаны по мотивам литературных произведений: первый — по повести итальянского писателя Э. Д'Амичиса «Учительница рабочих», второй — по роману Джека Лондона «Мартин Иден».

Действие в обоих сценариях перенесено в Россию. Сюжеты и образный строй первоисточников подверглись значительным изменениям. Так, например, в фильме «Не для денег родившийся» Мартин Иден превратился в Ивана Нова — рабочего, ставшего известным поэтом. Вступив в борьбу с буржуазным окружением, Иван Нов, в отличие от Мартина Идена, не кончает жизнь самоубийством, а порывает с чуждым классом и возвращается в рабочую среду.

Оба сценария были значительно ниже возможностей поэта, и сам Маяковский расценивал их впоследствии как «сентиментальную заказную ерунду».

Совсем иным оказался сценарий «Закованная фильмой», написанный Маяковским на собственную оригинальную тему. Он был посвящен постоянно волновавшей поэта проблеме — взаимоотношению между художником и буржуазным обществом. В отличие от двух предыдущих, в этом сценарии Маяковский стремился по-новому использовать выразительные возможности кинематографа (например, переход героини с экрана в жизнь и обратно).

Это свидетельствовало об интересе поэта к особым поэтическим средствам нового искусства. Сам Маяковский считал, что названный сценарий стоит в одном ряду с его литературной новаторской работой.

В период гражданской войны начинают эпизодически работать в кино и некоторые мастера Московского Художественного театра. В 1919 году сюда приходят режиссер А. Санин, заведующий литературной частью МХТ Н. Эфрос, ряд актеров, в том числе Иван Михайлович Москвин. Вместе с киноколлективом «Русь» этой группой было осуществлено несколько экранизаций произведений классической и современной литературы. Картины эти неравноценны. Одни из них (как, например, «Сорока-воровка» по А. Герцену) талантливо переводили на язык кино гуманистические произведения русской литературной классики. Другие («Петр и Алексей

по Д. Мережковскому и «Девьи горы» по Е. Чирикову) были менее удачны и недолго продержались на экране.

Этапным произведением в истории советского и мирового кино, благодаря замечательной игре Москвина, стал «Поликушка». В основу его сценария положена одноименная повесть Л. Толстого. Сценаристы (Н. Эфрос и Ф. Оцеп), добросовестно следовавшие за сюжетной канвой повести, приглушили, однако, пафос социального протеста Толстого, его боль за простых людей, перенеся центр тяжести драматического конфликта в область чисто психологических переживаний бедняка-неудачника.

Режиссер А. Санин и оператор Ю. Желябужский со всей тщательностью поставили и сняли предложенные сценаристами эпизоды и сцены. Главные роли исполняли актеры Художественного и Малого театров: И. Москвин (Поликей), В. Пашенная (Акулина), Е. Раевская (барыня), С. Головин (приказчик), Н. Знаменский (Алеха).

В своей рецензии на «Поликушку» Луначарский<sup>1</sup> назвал принцип инсценировки, примененных в фильме, крупным шагом в сторону тщательной передачи чисто литературных и психологических достоинств литературного произведения на экране.

Другой критик того времени, в общем сдержанно оценивший фильм, находил, что в нем наличествует «до гениальности простой синтез театрального искусства, медлительной литературной повести и кинематографической техники»<sup>2</sup>.

Исключительная по силе игра Москвина, создавшего потрясающий образ Поликея, сделала фильм большим художественным событием. С необычайным для кинематографа того времени богатством психологических деталей популярный актер воссоздал перед зрителем волнующий образ жалкого, замученного тяжелейшей жизнью маленького человека — растрепанного и пугливого, со слабой беспокойной улыбкой, в которой нет-нет да и мелькнет глубоко затаенная надежда вернуть себе уважение людей. Через одну эту улыбку — то веселую и виноватую, то нерешительную, то пьяную и озорную, то глубоко несчастную — Москвин передавал десятки оттенков в переживаниях героя.

Особенного эмоционального напряжения достигает игра в сцене обнаружения пропажи денег. Снятый крупным планом крик ужаса как бы разрывает немоту экрана, заставляя сжиматься от сострадания сердца зрителей. До высот подлинной классической трагедии поднималась эта игра и в сце-

<sup>1</sup> Луначарский А. В. Поликушка. — Кино, 1922, № 2, с. 11.

<sup>2</sup> Воронин. Критические заметки: Поликушка. — Кино, 1922. № 2, с. 12.

не самоубийства Поликаея. Такого эмоционального накала не знал до того ни русский, ни мировой кинематограф.

Выпущенный в 1922/23 годах на зарубежные экраны, фильм пользовался исключительным успехом.

Но едва ли не самым значительным показателем изменений в художественной кинематографии был фильм «Серп и молот» («В трудные дни»).

Поставленный в 1920 году Госкиношколой по заказу Всероссийского фотокиноотдела, он был задуман первоначально как один из рядовых агитфильмов на продовольственную тему. Но в процессе работы над сценарием (авторами которого были студент школы — старый большевик, в прошлом рабочий, А. Горчилин и преподаватель Ф. Шипулинский) возникла мысль использовать отпущенные на постановку средства для создания полнометражного игрового фильма на самую актуальную тему современности — о союзе города с деревней.

Идея была подхвачена всем коллективом школы во главе с ее руководителем В. Гардиным, который взял на себя режиссуру.

Сюжетной основой фильма служила история семьи крестьянина-бедняка Ивана Горбова. Задавленный нищетой, угнетенный зависимостью от кулака, Горбов вынужден отправиться на заработки в город взрослых детей Петра и Агашу; с ними вместе уходит и друг Петра — батрак Андрей Краснов (роль которого исполнял Вс. Пудовкин, в то время студент киношколы). Далее картина рассказывает о жизни Петра, Агаше и Андрея в Москве, об их работе на заводе, о жеманстве Андрея на Агаше и уходе Петра и Андрея в Красную Армию. Агаше с ребенком приходится вернуться в деревню, где она снова попадает в зависимость от кулацкой семьи Кривцовых. Петр погибает на фронте, а раненый Андрей возвращается домой и разоблачает кулаков, прятавших хлеб от продовольственных отрядов.

Это была дидактическая драма, во многом сходная с обычными агитфильмами. Но если в агитфильме образы людей предельно схематичны, то в «Серпе и молоте» есть, хотя и робко намеченное, стремление к созданию характеров: храбрый, энергичный, вспыльчивый Андрей Краснов (первый в кинематографии образ положительного героя революции — большевика из крестьян); мягкий, нерешительный, сомневающийся Иван Горбов; наглый, самоуверенный, плотоядный Захар Кривцов.

В агитфильмах, как правило, отсутствовало сколько-нибудь развернутое изображение общественной среды. В «Серпе и молоте» широко изображена социальная обстановка, представленная не только многочисленными массовками и окружением героев в натуральных сценах (на заводе, на фрон-

те, в деревне), но и документальными кадрами, воссоздающими подлинный быт того времени (эпизоды на московских улицах, на рынке, на железной дороге).

Реалистические черты сценария и режиссуры были дополнены и развиты искренней и темпераментной игрой молодежи Госкиношколы. Кроме Вс. Пудовкина, в «Серпе и молоте» снимались: И. Беляков, Н. Вишняк, А. Горчилин, С. Комаров, А. Чекулаева и другие. Не очень профессиональная игра молодых исполнителей подкупала, однако, своей свежестью, непосредственностью, взволнованностью.

Снимал фильм Э. Тиссэ, принесший в коллектив Госкиношколы свой богатый опыт оператора-хроникера, опыт пейзажных съемок, портретов и массовок на натуре, умение передать с помощью кинокамеры воздух, глубину пространства, атмосферу действия. Это придало изобразительному решению «Серпа и молота» то ощущение жизненной достоверности, которого не было в агитфильмах.

«Серп и молот» оказался первым заметным советским художественным фильмом на современную тематику. И в таком качестве он навсегда вошел в историю советского кино.

\* \* \*

Итак, в годы иностранной военной интервенции и гражданской войны была ликвидирована частная кинопромышленность, а ее материально-техническая база передана в руки советского государства. Намечаются и в общих чертах определяются цели и задачи советского государственного кинематографа как средства коммунистического воспитания и просвещения. Создаются первые советские киноорганизации, начинается подготовка творческих кадров кино. Налаживается регулярный выпуск кинохроники, агитфильмов, появляются экранизации произведений классической литературы и первый игровой фильм на современную тему.

### III. СТАНОВЛЕНИЕ И РАСЦВЕТ СОВЕТСКОГО НЕМОГО КИНО

#### ГОСУДАРСТВО И КИНЕМАТОГРАФ

Окончание гражданской войны и переход к мирному строительству поставили перед еще не окрепшей советской кинематографией новые задачи.

Разоренная двумя войнами страна находилась в состоянии жесточайшей экономической разрухи. Народ ощущал острый недостаток во всем самом необходимом.

К концу гражданской войны было крайне разорено и кинохозяйство. Из-за недостатка электроэнергии и картин киносеть резко сократилась. Во многих городах кинотеатры полностью прекратили работу.

Еще хуже дело обстояло с производством фильмов. Большинство киностудий было законсервировано, а те, которые продолжали работать, испытывали жесточайший пленочный голод. Фильмы снимались на бракованной негативной и позитивной пленке. В 1921 году в центре русской кинематографии Москве был снят только один полнометражный художественный фильм («Серп и молот»).

С переходом к новой экономической политике общее оживление промышленности страны благоприятно сказалось и на кинохозяйстве.

Улучшение материального положения трудящихся и повышение спроса на зрелища стимулируют восстановление киносети.

Однако новых фильмов почти не было. Многие кинотеатры, сданные в аренду частным предпринимателям, демонстрируют частью спрятанные от национализации дореволюционные ленты, частью ввозимые контрабандными путями зарубежные кинокартины.

В декабре 1921 года В. И. Ленин дает письменное указание заместителю народного комиссара просвещения Е. Литкенсу о создании комиссии «для рассмотрения вопроса об организации кинодела в России»<sup>1</sup>, а месяцем позже, в январе 1922 года, направляет ему же следующую директиву:

<sup>1</sup> Самое важное из всех искусств. Ленин о кино: Сборник материалов и документов. М.: Искусство, 1965, с. 41.

«Наркомпрос должен организовать наблюдение за всеми представлениями и систематизировать это дело.

Все ленты, которые демонстрируются в РСФСР, должны быть зарегистрированы и занумерованы в Наркомпросе. Для каждой программы кинопредставления должна быть установлена определенная пропорция:

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, как-то: колониальная политика Англии в Индии, работа Лиги наций, голодающие Берлина и т. д. и т. д.

... Специально обратить внимание на организацию кинотеатров в деревнях и на Востоке, где они являются новинками и где поэтому наша пропаганда будет особенно успешна»<sup>1</sup>.

Эта ленинская директива формировала политические установки партии и Советского государства в области кино в условиях нэпа.

В самом начале 1922 года, беседуя с А. В. Луначарским, глава государства говорил: «...из всех искусств для нас важнейшим является кино»<sup>2</sup>.

В брошюре «Кино на Западе и у нас» А. В. Луначарский приводит подробности этой беседы, в частности, мысли Ленина о том, по каким линиям должно развиваться советское производство фильмов. Руководитель государства считал, что в этой области культуры надо стремиться главным образом к трем целям.

«Первая — широко-осведомительная хроника, которая подбиралась бы соответственным образом, т. е. была бы образной публицистикой в духе той линии, которую, скажем, ведут наши лучшие советские газеты. Кино, по мнению Владимира Ильича, должно, кроме того, приобрести характер опять-таки образных публичных лекций по различным вопросам науки и техники. Наконец, не менее, а пожалуй, и более важной считал Владимир Ильич 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 зарубежных стран»<sup>3</sup>.

Сформулированные Лениным в этой беседе задачи определили основные направления развития советской кинема-

<sup>1</sup> Там же, с. 42.

<sup>2</sup> Там же, с. 164.

<sup>3</sup> Там же, с. 166.

тографии на ряд лет. Однако ранее созданная для руководства киноделом организация Госкино не смогла справиться с поставленными перед ней задачами. И развитие кинематографии в первые годы нэпа идет в значительной мере помимо этой организации.

Одновременно с Госкино возникли новые прокатные и производственные кинопредприятия — государственные, общественные, частные. Большинство из них интересовалось не столько мало доходным в ту пору производством картин, сколько весьма прибыльным прокатом заграничных фильмов. Экраны кинотеатров все больше заполнялись немецкими, французскими, американскими детективами, мелодрамами, комическими: «Авантюристка из Монте-Карло», «Тайна Равенгара», «Девушка в маске», «В тущобах Парижа», «В когтях зверя», «Объятия ужаса», «Миллиард за ужин» и т. д. и т. п.

Для повседневного руководства идеологической стороной кинодела при Агитпропе ЦК партии учреждается постоянная кинокомиссия.

В целях укрепления руководства киноделом в РСФСР создается акционерное общество «Совкино». Аналогичные организации появились и в других советских республиках. Частные кинопредприятия, возникшие в первые годы нэпа, постепенно прекращают свое существование. Сохранилось только товарищество «Русь», которое, приняв в число своих пайщиков интернациональную общественную организацию «Международная рабочая помощь», превратилось в смешанное производственное кинопредприятие «Межрабпом-Русь». Одновременно были значительно снижены налоги на все виды кинодеятельности.

Интенсивное восстановление старых кинотеатров и кинофикация клубов позволили расширить киносет в городах. А кинофикация деревни осуществлялась путем продажи сельской кооперации передвижных кинопроекторов.

Развертывается деятельность возникшей в начале 1924 года общественно-творческой организации — Ассоциации революционной кинематографии (АРК).

Возникает ряд периодических изданий, посвященных кинематографии: еженедельная газета «Кино», ежемесячные журналы «АРК», «Пролетарское кино», «Советское кино», массовый еженедельник «Советский экран». Организуется специализированное издательство литературы по вопросам кино — «Кинопечать».

Укрепляется финансовая и материально-техническая база производства фильмов. Возобновляется работа в кино старых кадров, растет приток в кинематографию новых творческих сил.

Возвращаются из временной эмиграции Я. Протазанов, П. Чардынин. Приходят в режиссуру киноактер А. Бек-Назаров и художники-кинодекораторы Е. Иванов-Барков, В. Баллюзек. В кинопостановочную работу включается молодежь из смежных областей искусства: С. Эйзенштейн, А. Роом, Г. Козинцев, Л. Трауберг, Г. Стабовой, Ю. Тарич. Развертывается теоретическая и творческая деятельность режиссера-документалиста Д. Вертова. В ряды операторов приходят И. Беляков, М. Кауфман, А. Кузнецов, А. Головня, Д. Фельдман.

Формируется первое поколение советских сценаристов-профессионалов. Среди них, наряду с В. Туркиным и Л. Никулиным, начинавшими свою сценарную деятельность еще до революции, появляются новые имена: Н. Агаджанова-Шутко, П. Бляхин, Г. Гребнер, С. Ермолинский, Н. Зархи, Б. Леонидов.

Так постепенно создавались необходимые условия для развития массового производства советских фильмов.

#### ПЕРВЫЕ УСПЕХИ

Напомним, что в годы гражданской войны кинорхоника накопила организационный и творческий опыт и объединила вокруг себя группу операторов и редакторов-монтажеров. С начала социалистического строительства, как только появилась пленка, Новицкий, Тиссэ, Ермолов, Гибер, Лемберг, Кауфман, Беляков и другие журналисты с кинокамерами разъезжают во все концы Советского Союза, чтобы средствами документальной съемки запечатлеть облик возрождающейся страны.

Возобновляется издание экранных журналов. Выпускаются кинорепортажи и кинообзоры. В них удалось запечатлеть события политической жизни СССР, съезды партии и конгрессы Коминтерна, показать труд в промышленности, на транспорте и в сельском хозяйстве, отразить жизнь Красной Армии и Флота, крупнейшие события на культурном фронте.

Документальные фильмы повествовали также о дружеских связях трудящихся СССР и зарубежных стран («Делегация английских тред-юнионов»), о жизни союзных республик («Казахстан»), сообщали о спортивных новостях («Олимпиада Юго-Востока»).

По методу съемки, монтажу и характеру надписей большинство документальных фильмов этих лет мало чем отличается от кинохроники предыдущего периода. Это чисто информационные репортажи и очерки, походившие на хроникальные заметки печати той поры. Исключение составляли работы Д. Вертова и его группы, в которых возникает сна-



чала публицистическая, а затем и лирико-поэтическая интонация.

Почти одновременно с хроникой возобновляется производство научно-популярных и научно-пропагандистских фильмов или, как их называли в 20-е годы, «культурфильмов».

Некоторых успехов добивается в указанное время и художественная кинематография.

В 1921 году киностудии страны выпустили три полнометражных игровых фильма, в 1922 — семь, а в 1923 — тринадцать.

Одновременно на экране появляются новые короткометражные и среднетражные игровые фильмы — агитки, комические и т. д.

Кинопроизводство разворачивается не только в Москве и Ленинграде, но и на Украине, в Грузии и в других республиках.

К сожалению, качественный уровень фильмов оставлял желать много лучшего.

Зрителям преподносились примитивные агитки («В вихре революции», «За власть Советов», «Скорбь бесконечная»), а также псевдореволюционные, абстрактно-символические «трагедии» о «социальной борьбе» в каких-то неведомых странах (типа «Призрак бродит по Европе»), поставленные по образцам декадентских салонно-психологических драм. В лучшем случае зритель получал поверхностные инсценировки литературных произведений («Комедиантка» по рассказу Лескова «Тупейный художник», «Помещик» по Огареву).

Ни малейших примет новой жизни не содержали в себе и приключенческие фильмы («Дипломатическая тайна», «Человек человеку волк»).

Однако наряду с посредственными и подражательными картинами время от времени появлялись и интересные произведения. К их числу нужно отнести историко-революционную драму «Арсен Джорджиашвили» (1921), антирелигиозную комедию «Чудотворец» (1922) и приключенческий фильм «Красные дьяволята» (1923).

«Арсен Джорджиашвили» (другое название фильма «Убийство генерала Грязнова») был выпущен киносекцией Наркомпроса Грузии и явился первым художественным произведением советской кинематографии в этой республике. Поставленный режиссером И. Перистиани по сценарию Ш. Дадиани, он рассказывал о революционной борьбе грузинского народа против самодержавия. Главный герой фильма — рабочий-революционер Арсен Джорджиашвили — убивает царского сатрапа Грязнова и затем гибнет от руки палачей.

В идейном и художественном плане эта лента была далека от совершенства. В ней не только оправдывался, но и в какой-то мере героизировался индивидуальный террор. Фильм был перегружен эпизодами из быта грузинской аристократии, а игра большинства актеров страдала театральной условностью.

Зато романтический образ Арсена в темпераментном исполнении молодого театрального актера Михаила Чиаурели волновал и захватывал зрителя, особенно молодежь.

Заслуженным успехом пользовалась и антирелигиозная комедия «Чудотворец», выпущенная Севзапкино и Первым Петроградским коллективом артистов кино (сценарий А. Зорина и А. Пантелеева, постановка А. Пантелеева). Тема этой картины удачно решалась на материале исторического анекдота из времен царствования Николая I.

«Чудотворец» был фарсом, который остроумно разоблачал лицемерие и ханжество высшего духовенства.

Сюжет его не отличался сложностью. Крепостной парень Еремей Мизгирь, отданный барыней в солдаты, попадает в Петербург, в гвардейский полк. Находчивый, разбитной, веселый, он легко справляется со своими служебными обязанностями и, хотя за проказы ему нередко достается от фельдфебеля, никогда не унывает. Но вот приходят печальные вести из деревни: у стариков пала корова, а невесту Еремея Дуню неотступно преследует приказчик. Раздумывая о том, как помочь родителям и невесте, Еремей решает на отчаянный шаг. Стоя на посту у богатой, убранной бриллиантами иконы Казанской Божьей матери, он разбивает стекло и выковыривает из венчика большой камень-самоцвет. Вскоре обнаруживается пропaja. Мизгирь, глазом не моргнув, объявляет, что камень ему дала сама Божья мать: «На, говорит, раб Еремей, продай и помоги старикам, да Дуню выкупи».

По столице распространяется слух о «чуде».

Перед высшим духовенством встает дилемма: разоблачить Мизгирия — значит не признать чуда, признать чудо — значит поощрить вора. И «святые отцы» решают, что выгодней признать «чудо»: церкви — доход, вере — укрепление, иконе — слава.

Мизгирию дарят 100 рублей, дают отпуск для поездки в деревню, а помещице приказывают отпустить за 50 рублей Дуню на волю и разрешить солдату жениться.

Самым значительным произведением раннего этапа становления советского киноискусства был приключенческий фильм производства киносекции Наркомпроса Грузии — «Красные дьяволята». Его поставил И. Перистиани по мо-

тивам одноименной повести активного участника гражданской войны, старого большевика П. Бляхина<sup>1</sup>.

События, показанные в фильме, относились к периоду гражданской войны и разворачивались на фоне действий Первой Конной армии Буденного против Махно.

Сюжет строился как цепь частично правдоподобных, а частично полуфантастических приключений трех молодых героев: сына убитого махновцами железнодорожника — комсомольца Миши, его сестры Дуняши и их друга — циркового актера, случайно попавшего на Украину, негра Тома Джаксона. Фильм демонстрировал находчивость, отвагу и благородство ребят, жестокость и тупость их врагов.

Исполнители главных ролей — цирковые артисты А. Есиковский (Миша), С. Жозеффи (Дуняша) и Кадор Бен-Селим (Том) — с молодой увлеченностью проделывали самые головокружительные трюки: переползали по канату над пропастью, бегали по крышам вагонов мчащегося поезда, прыгали с высокой скалы в море. Искренний энтузиазм, с которым они выполняли труднейшие задания режиссера, не мог не увлекать зрителя.

По своим жанровым признакам, манере актерской игры, темпу и ритму действия «Красные дьяволята» ассоциировались с широко распространенными в те годы зарубежными «ковбойскими» лентами. Но сюжет и образы «Красных дьяволят» выросли из реальной почвы недавно завершившейся гражданской войны, они были немыслимы в другой стране и в другое время.

Фильм был восторженно принят советской печатью и массовым зрителем.

«Все прекрасно в этой картине, — писала «Киногазета» в передовой статье «Первый фильм революции» — и оригинальный, остроумный сценарий, весь сотканный из революции, весь наш до последней буквы. И чудесные, молодые актеры, дышащие бодростью и комсомольской отвагой. И прозрачная, напоенная солнцем и воздухом фотография... Рука отказывается писать о недочетах (они, конечно, есть) — так радуется нас эта изумительная картина»<sup>2</sup>.

«Красные дьяволята» нанесли чувствительный удар по зарубежным лентам, которые демонстрировались на экранах СССР. Вобрав в себя традиции ранних советских революционно-приключенческих повестей и рассказов, опыт кинохроники и агитфильмов периода гражданской войны, романтический фильм Перестиани-Бляхина явился новым словом в молодом советском кино.

<sup>1</sup> Сценарий был написан П. Бляхиным и И. Перестиани.

<sup>2</sup> Киногазета, 1923, 27 ноября.

Существенным вкладом в развитие историко-революционной темы на этом этапе явился фильм режиссера А. Ивановского «Дворец и крепость» (1924) по сценарию О. Форш и П. Щеголева. Он рассказывал о трагической судьбе революционера 60-х годов XIX века поручика Бейдемана, в юношеские годы заключенного в Петропавловскую крепость и содержащегося там двадцать лет без суда и следствия.

Снятый при участии крупных театральных актеров (Е. Боронихина, К. Яковлева, Ю. Корвин-Круковского и других) частью в подлинных местах событий (в Зимнем дворце, в Петропавловской крепости), частью в прекрасных декорациях В. Шуко и В. Рериха, фильм не только восстанавливал ход исторических событий, но и в известной степени воспроизводил колорит эпохи.

Сцены, снятые во дворце, монтажно сопоставлялись со сценами в крепости, что подчеркивало непримиримость двух миров — царского самодержавия и революционеров.

Хорошо принятый советским зрителем, «Дворец и крепость» был продан также за границу, где с успехом прошел на экранах ряда европейских стран.

#### ПОИСКИ НОВЫХ ПУТЕЙ

У истоков идейно-художественного становления советского кино оказались главным образом молодые, выдвинутые революцией кинематографисты, они и определили новаторский характер экрана 20-х годов. Это прежде всего начинавшие в ту пору самостоятельную постановочную работу, а позже выдвинувшиеся в первые ряды мастера советского киноискусства: документалист Дзига Вертов и режиссеры игровой кинематографии — москвичи Лев Кулешов, Сергей Эйзенштейн и Всеволод Пудовкин, ленинградцы Григорий Козинцев и Леонид Трауберг, Фридрих Эрмлер, украинец Александр Довженко. Каждый из них выбрал собственный, отличный от других творческий путь, индивидуальный стиль, художественный почерк. Однако было и то главное, что объединяло художников-новаторов.

Так, в новаторском кинематографе 20-х годов едва ли не самым существенным свойством становится хроникальность зрелища, репортажный способ передачи эпически-масштабных событий. Как хроника смотрится «Броненосец «Потемкин», хотя построением своим отвечает классической драме. Эпизоды «Октября» включаются по сей день в историко-документальные ленты как съемки реальных событий Октябрьского восстания. Феномен достоверности отличает характер многих сцен фильма «Конец Санкт-Петербурга» В. Пудовкина (оператор А. Головня). Хроникальна характеристика среды в таких лентах, как «Катя — бумажный

ранет» или «Дом в сугробах» Ф. Эрлера. Под хронику снимает Л. Кулешов, объявляя этот принцип краеугольным камнем в своей концепции нового кино, отличного, однако, от непосредственной реальности (так же, как и от литературности, живописности, театральности). С этими установками игрового кино смыкаются принципы «жизни врасплох», «киноглаза», «кинонаблюдения» за непридуманной действительностью — исходные для новаторских открытий Дзиги Вертова.

Хроникальность зрелища как установочный принцип постепенно приобретает свои характерные выразительные структуры, в каждом фильме реализованные по-своему.

Композиция кадра, выстроенная режиссером и оператором новаторского фильма, восходила к жизненной убедительности факта (в чем можно видеть и влияние теоретических установок ЛЕФа). Постановочный замысел, иной раз весьма сложный, реализовался съемочными приемами, достигавшими эффекта хроники, которая в эти годы, в свою очередь, активно использует возможности интерпретации, почерпнутые из арсенала игрового фильма. Свет, динамика снимающей камеры, энергия смены монтажных планов — все было продуманно, целеустремленно организовано так, чтобы добиться эффекта непридуманной правды, неповторимости факта в сконструированной из них авторской экранной речи. Даже там, где съемочный прием, освещение, монтажная фраза выполняли метафорические функции, раскрывая «пафос», «энтузиазм фактов» (Д. Вертов), а каждый снятый фрагмент заранее рассчитывался на определенный ритм чередования монтажных кусков (Л. Кулешов), — мизансцена и изобразительный характер фрагмента равно сохраняли стилистику хроникального факта, как бы совершающегося на наших глазах.

Хроникальность лиро-эпического кинематографа оказалась прародительницей современного художественного течения — документализма.

Вместе с тем, новаторские искания кино 20-х годов открыли самый тип и способы воссоздания художественного «я» в изобразительно-монтажном построении фильма. Разные по содержанию и композиции произведения можно соотносить и проанализировать, взяв за основу такую их художественную общность, как авторское, лирико-субъективное начало, выраженное и в подходе к материалу действительности, и в структуре экранного повествования. В их числе окажутся «Стачка», «Броненосец «Потемкин» и «Октябрь» С. Эйзенштейна, «Шестая часть мира» и «Человек с киноаппаратом» Д. Вертова, «Соль Сванетии» М. Калатозова, «Элисо» Н. Шенгеля, «Звенигора», «Арсенал» и «Земля» А. Довженко, «СВД», «Новый Вавилон» и «Шинель»

Козинцева и Трауберга, многие другие фильмы. Эта художественная тенденция была означена в 20-е годы термином «поэтическое кино», в некоторых теоретических работах толкуемом как особый тип монтажной организации материала (сборник «Поэтика кино»). Однако новаторское существо поэтического фильма определяло всю художественную систему произведения. Аналогом «поэтического» на деле уже тогда были обозначения «авторский», «режиссерский», «монтажный» кинематограф. Личность режиссера-новатора была максимально выражена на всех этапах создания фильма, в том числе и в монтажной его организации, отражающей своеобразную последовательность — в «прозе» ли или в «поэзии» — мысленного хода автора (термин С. Эйзенштейна).

Чувство первопроходцев, художников революционного обновления экрана было одной из характернейших черт, объединяющих киноноваторов 20-х годов. Первоначально по своим творческим позициям многие из них были близки к пролеткультовским течениям в литературе и искусстве того периода.

В истоках пролеткультовской концепции искусства лежали философские взгляды А. Богданова — одного из основателей и первых руководителей Пролеткульта.

Деятели Пролеткульта опирались на выдвинутую Богдановым концепцию новой культуры, возникающей из условий производственной деятельности пролетариата. «Чисто» пролетарская культура, по Богданову, складывается из таких элементов, как идея труда, коллективизма, разрушение «авторитетов» и т. п. Героями произведений пролетарского искусства должны быть не отдельные личности (это относилось к признакам буржуазно-индивидуалистического искусства), а массы, группы людей, коллектив. Идеологи классовой культуры пролетариата стремились к отрыву ее от других слоев и классического наследия, настаивали на автономии.

Здоровое начало в пролеткультовском движении В. И. Ленин связывал с деятельностью рабочей интеллигенции. Однако эклектичное по своей философско-эстетической основе, оно уже в 20-е годы начало испытывать кризисные явления и в конце концов сосредоточилось на театральных экспериментах и клубной работе. В театре Пролеткульта начал свою режиссерскую деятельность С. М. Эйзенштейн.

Постепенно в студиях Пролеткульта руководящее положение занимают представители декадентов, символистов, футуристов, выдающие свои эксперименты в области «пролетарского» искусства за последнее слово «марксизма» в искусстве.

В «Проекте резолюции съезда Пролеткульта» В. И. Ленин отвергает «как теоретически неверные и практически вредные, всякие попытки выдумывать свою особую культуру, замыкаться в свои обособленные организации, разграничивать области работы Наркомпроса и Пролеткульта внутри учреждений Наркомпроса и т. п.»<sup>1</sup>

В свете этих высказываний Ленина руководство Пролеткульта несколько перестроило свою работу, сохранив все-таки многие из установок (недооценку культурного наследия, принцип «коллективизма» и т. п.). Постепенно пролеткульт примыкает к ЛЕФу (Левому фронту искусств).

Возникший в конце 1922 года ЛЕФ представлял собой разнородное, организационно расплывчатое течение деятелей литературы, изобразительных искусств, театра, разделявших ряд общих теоретических воззрений. Свою основную задачу ЛЕФ видел в том, чтобы осуществить «Октябрь в искусстве». Вслед за футуристами и Пролеткультом он отрицал культурно-художественное наследие прошлого, ратовал за новые художественные формы. В него входили: революционная часть футуристов во главе с В. Маяковским, В. Мейерхольд и его сторонники, так называемые «производственники», часть конструктивистов, ряд литературоведов формальной школы ОПОЯЗ (общество по изучению поэтического языка). Близкими ЛЕФу были и молодые кинематографисты-новаторы Д. Вертов, Л. Кулешов, С. Эйзенштейн.

В 1923—1925 годах под редакцией В. Маяковского издается журнал «ЛЕФ», а с 1927 по 1928 год — «Новый ЛЕФ», редактором которого с августа 1928 г. стал, вместо В. Маяковского, С. Третьяков. В журнале публикуются декларации, манифесты, статьи, раскрывающие творческое кредо Левого фронта искусств.

ЛЕФ отрицал реалистическое искусство, считая его «пассивно-созерцательным», и ратовал за действенное искусство «жизнестроения». В журнале критиковался психологизм, идеалом личности провозглашался человек «расчета», «интеллекта». В отношениях художника и общества ЛЕФ исходил из идеи «социального заказа». Ей должна была отвечать «литература факта». Искусство факта отрицало художественный вымысел, требовало поэтизации фактов новой действительности без беллетристических «искажений». Ведущими в таком искусстве должны стать очерк, документальное кино, публицистические жанры. В реальной практике тех лет можно наблюдать противоречия между теоретическими лозунгами (часто футуристического толка) и творчеством крупных художников, входящих в ЛЕФ, хотя бес-

<sup>1</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 41, с. 337.

спорно, что в их воззрениях на искусство были и свои положительные моменты, обусловленные временем.

Сторонник коренного обновления форм в искусстве, ЛЕФ, разумеется, не мог пройти мимо такого художественного явления (к тому же выросшего на базе высокой индустриальной техники), как кино. В. Маяковский еще в 1922 году выступает с декларацией о кинематографе:

«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 за ручку по улицам. Собирают деньги, шевеля сердце плаксивыми сюжетцами.

Этому должен быть конец.

Коммунизм должен отобрать кино у спекулятивных поводырей.

Футуризм должен выпарить мертвую водицу — медлительность и мораль.

Без этого мы будем иметь или привозную чечетку Америки, или сплошные «глаза со слезой» Мозжухиных.

Первое надоело.

Второе еще больше.<sup>1</sup>

Аналогичной точки зрения придерживались и молодые киноноваторы. Основной пафос их деклараций также был направлен против дореволюционной практики:

«Мы объявляем старые кинокартины, романсистские, театрализованные и прочие, прокаженными, — пишет в своем «Манифесте» Дзига Вертов. —

— Не подходите близко!

— Не трогайте глазами!

— Опасно для жизни!

— Заразительно!

Мы утверждаем будущее киноискусство отрицанием его настоящего.»<sup>2</sup>

Если в отрицании старой — «романсистской» и «театрализованной» — кинематографии новаторы единодушны, то с позитивной программой дело обстоит сложнее. Здесь каж-

<sup>1</sup> Маяковский В. Кино и кино. Полное собр. соч., В 13-ти т. М.: ГИХЛ, 1959, т. 12, с. 29.

<sup>2</sup> Вертов Дзига. Мы. Вариант манифеста. — В сб. Дзига Вертов. Статьи. Дневники. Замыслы. М.: Искусство, 1966, с. 45

дый выдвигает собственную, отличную от других концепцию кино.

Вертов видит завтрашний день экрана в кинохронике и документальном фильме, обогащая этот вид кино открытием новых выразительных возможностей.

Кулешов призывает равняться на приключенческий жанр как наиболее отвечающий, по его мнению, требованиям современного зрителя. Свою основную задачу он видит в изучении законов, в создании языка нового динамичного зрелища — искусства кино.

Козинцев и Трауберг обращаются к опыту эксцентрических искусств, с их точки зрения, наиболее созвучных новому времени.

С. Эйзенштейн, ломая существующие формы старого театра, объявляет искусство «битьем по нервам зрителя» и излагает теорию «монтажа аттракционов» как способа максимально активного воздействия искусства на зрительские массы<sup>1</sup>.

Сегодня очевидны односторонность, противоречивость, наивность многих из этих суждений, восходящих к лозунгам «левых» течений тех лет. Однако очевидно и то, что в концепциях и в практике киноноваторов рождалась новая экранная форма авторской «речи», кино стремилось выполнять задачи просвещения и воспитания масс. Однако для этого нужно было прежде всего создать азбуку и грамматику, выразительный язык искусства, определить его возможности, экспериментально проверить специфику.

Среди кинематографистов, определивших новаторские тенденции развития киноискусства первой половины 20-х годов, несомненное лидерство принадлежит таким мастерам, как Дзига Вертов, Лев Кулешов, Сергей Эйзенштейн.

Дзига Вертов (1896—1954) пришел в кино в 1918 году двадцатидвухлетним юношей, после двух курсов Психоневрологического института. Он стал секретарем отдела кинохроники в Московском кинокомитете, где занимался монтажом журнала «Кинонеделя» и тематических хроникальных выпусков. В годы гражданской войны им были смонтированы «Годовщина революции» (1918), «Бой под Царицыным» (1920), «Вскрытие мошей Сергея Радонежского» (1920), «Поезд ВЦИКа» (1921) и большой фильм «История гражданской войны» (1921), включавший в себя документальные съемки событий на фронтах.

Уже в этот период Вертов вносит в монтаж хроникального материала активное творческое начало. Он пробует сое-

<sup>1</sup> Эйзенштейн С. Монтаж аттракционов. Избр. произв. В 6-ти т. М.: Искусство, 1964, Т. 2, с. 269—273.

динять киноснимки по принципу простейших сочетаний в музыке и поэзии — кусками определенных кратностей, — этим добываясь некоторой ритмической стройности фильма. Творческий элемент возникает и в способе составления надписей: сухие информационные справки (такими были надписи в старой хронике) заменяются живым публицистическим комментарием к событиям.

Стремясь как можно полнее рассказать о событии, Вертов нередко игнорирует информативную однозначность хроникальных кадров. Он склеивает куски кинохроники, снятые в разное время и в разных местах без заранее намеченной связи друг с другом, соединяя их по признаку тематической или сюжетной близости. Например, монтирует кадры: похоронная процессия (Астрахань, 1918), засыпка могил (Кронштадт, 1919), пушечный салют (Петроград, 1920), толпа людей, обнажающих головы и поющих «вечную память» (Москва, 1922). В последовательном изложении экранного события возникает как бы обобщенный образ похорон.

Ободренный результатом своих первых экспериментов, Вертов выступает с декларациями о всемогуществе монтажа. Он организует небольшую группу единомышленников, назвавших себя «киноками» (в нее вошли операторы М. Кауфман, И. Беляков, А. Лемберг, ассистент режиссера И. Копалин, монтажер Е. Свилова), и фактически руководит отделом кинохроники ВФКО, а затем Госкино. Декларации руководимой им группы «киноков» Вертов пишет в модном в ту пору футуристическом стиле:<sup>1</sup>

«Я киноглаз, — провозглашала одна из них, — я создаю человека более совершенного, чем созданный Адам, я создаю тысячи разных людей по разным предварительным чертежам и схемам.

Я — киноглаз.

Я у одного беру руки, самые сильные и самые ловкие, у другого беру ноги, самые стройные и самые быстрые, у третьего голову, самую красивую и самую выразительную, и монтажом создаю нового, совершенного человека»<sup>2</sup>.

Таким образом, внимание Вертова сосредоточивается на поисках способов выразительного сопоставления документальных кадров, поисках, приведших к возникновению нового вида кинематографа: документально-образного фильма.

Экспериментальная работа Д. Вертова затруднялась тем,

<sup>1</sup> «Механический человек с заменяемыми частями», «энергия», «скорость» и «сила» как критерии прекрасного, вопреки таким «слабостям», как счастье, идеалы любви, красота, — таковы основания футуризма, авангардистского художественного течения 10-х начала 20-х годов, провозглашенные теоретиком и вождем первых футуристов (Италия) Маринетти.

<sup>2</sup> Вертов Д. Киноки. Переворот. — в сб. Дзита Вертов. Статьи. Дневники. Замыслы, с. 55.

что операторы доставляли ему на монтажный стол невыразительный материал: длинные (30—40 м) куски случайных по композиции кадров — без крупных планов, без деталей. Такой материал лишь в ничтожной степени поддавался монтажной обработке.

Тогда Вертов обращается к изучению возможностей кинокамеры. Он сам организует съемку так, чтобы событие было зафиксировано аналитично, с разных точек, разными планами, с акцентированием важнейших моментов. Такая — монтажная съемка требовала от оператора не только драматургического мышления, умения определить социальный смысл и образный потенциал снимаемого события, но и значительно большей оперативности, подвижности.

Чтобы придать внутрикадровому движению динамику, Вертов ставит камеру на движущийся поезд, автомобиль, мотоцикл. Особенно большую маневренность приобретает оператор хроники с изобретением портативных камер. Они дали возможность снимать без штатива, с ходу, мгновенно меняя точки и углы съемки. Подвижность аппарата мотивировалась свободой человеческого взгляда («кино — глаз»). Помимо съемки с движения, Вертов исследует также выразительные возможности замедленной, ускоренной, обратной съемки, мультипликации.

Ранние эксперименты Вертова были полезны и плодотворны, они помогали осмыслению возможностей и границ той новой формы видения мира, которая складывалась вместе с появлением кинематографа, но за первую четверть века его существования была осознана лишь в малой степени. Его поиски в области выразительности объективно были направлены к открытию способов авторской интерпретации экранных событий.

Большой интерес представляет работа Вертова над созданным им ежемесячным экранным журналом «Киноправда», в процессе которой освоение кинематографической формы получает новый аспект — жанровый. В отличие от «Кинонедели», которая компоновалась из информативных «сюжетов», внутренне не связанных друг с другом, большинство номеров «Киноправды» строилось по тематическому принципу. Материал каждого номера объединялся единством темы: «Весенняя киноправда», «Пионерская киноправда» и т. д.

Особенно удачными были две «Ленинские киноправды» (1925). Первая из них своим построением приближалась к публицистическому киноочерку. Она состояла из трех частей, каждая из которых посвящалась особой теме. В первой части была показана деятельность Ленина в годы революции: выступления перед рабочими и красноармейцами, участие в конгрессах Коминтерна, его работа в годы гражданской войны и восстановления народного хозяйства.

Вторая часть рассказывала о болезни и смерти Ленина, о глубокой скорби народа. В фильме были показаны траурная процессия из Горок в Москву, прощание с вождем в Колонном зале Дома Союзов, похороны на Красной площади.

Третья часть раскрывала тему «Ленин умер, но дело его живет». Зритель видел, как проходил ленинский призыв в партию, знакомился с работой страны по восстановлению хозяйства, с достижениями культурной революции.

Вторая «Ленинская киноправда», начинавшаяся лозунгом «В сердце крестьянина Ленин жив», строилась как описание экскурсии крестьянской делегации в Москву.

«Киноправда» стала новым словом в советском документальном кинематографе. Лучшие ее номера были новаторскими не только по жизненному материалу и его трактовке, но и стилистически. В них широко применяются крупные планы, разнообразные ракурсы, съемки выразительных деталей, монтаж короткими кусками, ритмические повторы, другие новые для документарного экрана той поры художественные построения.

Осваивая фактически новый стиль — авторского повествования в кинохронике — Вертов параллельно создает и полнометражные документальные картины. Фильм «Кино-глаз» (1924) является первой лентой задуманного им цикла «Жизнь врасплох».

Сюжет картины строился на противопоставлении нового и старого в советском быту тех лет. Новое олицетворял отряд пионеров, ведущий активную борьбу против спекуляции, пьянства, детской беспорядности. Старое — рыночная грязь, частничьи-торговки, завсегдатаи пивнушек. Стремясь сделать «Кино-глаз» просветительским, «смотрибельным» для широкого зрителя, Вертов включил в него десятки эпизодов, так или иначе занимательных, но порой мало связанных с темой и сюжетом фильма. Зритель видел слона на улицах Москвы, китайского фокусника на бульваре, сумасшедших на Канатчиковой даче, пьяных баб, танцующих в подмосковной деревне. Сотни метров пленки были заполнены обратной съемкой, чтобы объяснить наглядно «происхождение» продуктов на столах горожан. Показывалось, как из кусков хлеба складывается каравай, как он ползет по конвейеру в печь, возвращаясь оттуда куском теста, как тесто превращается в муку, мука в зерно и т. д.

«Кино-глаз на разведке», правдиво показавший существующие жизненные противоречия, был резко раскритикован в печати тех лет. Вместе с тем, его монтажные эксперименты, несомненно, открыли множество новых способов авторской интерпретации документа, заметно обогатили арсенал выразительных средств киноискусства.

что операторы доставляли ему на монтажный стол невыразительный материал: длинные (30—40 м) куски случайных по композиции кадров — без крупных планов, без деталей. Такой материал лишь в ничтожной степени поддавался монтажной обработке.

Тогда Вертов обращается к изучению возможностей кинокамеры. Он сам организует съемку так, чтобы событие было зафиксировано аналитично, с разных точек, разными планами, с акцентированием важнейших моментов. Такая — монтажная съемка требовала от оператора не только драматургического мышления, умения определить социальный смысл и образный потенциал снимаемого события, но и значительно большей оперативности, подвижности.

Чтобы придать внутрикадровому движению динамику, Вертов ставит камеру на движущийся поезд, автомобиль, мотоцикл. Особенно большую маневренность приобретает оператор хроники с изобретением портативных камер. Они дали возможность снимать без штатива, с ходу, мгновенно меняя точки и углы съемки. Подвижность аппарата мотивировалась свободой человеческого взгляда («кино — глаз»). Помимо съемки с движения, Вертов исследует также выразительные возможности замедленной, ускоренной, обратной съемки, мультипликации.

Ранние эксперименты Вертова были полезны и плодотворны, они помогали осмыслению возможностей и границ той новой формы видения мира, которая складывалась вместе с появлением кинематографа, но за первую четверть века его существования была осознана лишь в малой степени. Его поиски в области выразительности объективно были направлены к открытию способов авторской интерпретации экранных событий.

Большой интерес представляет работа Вертова над созданным им ежемесячным экранным журналом «Киноправда», в процессе которой освоение кинематографической формы получает новый аспект — жанровый. В отличие от «Кинонедели», которая компоновалась из информативных «сюжетов», внутренне не связанных друг с другом, большинство номеров «Киноправды» строилось по тематическому принципу. Материал каждого номера объединялся единством темы: «Весенняя киноправда», «Пионерская киноправда» и т. д.

Особенно удачными были две «Ленинские киноправды» (1925). Первая из них своим построением приближалась к публицистическому киноочерку. Она состояла из трех частей, каждая из которых посвящалась особой теме. В первой части была показана деятельность Ленина в годы революции: выступления перед рабочими и красноармейцами, участие в конгрессах Коминтерна, его работа в годы гражданской войны и восстановления народного хозяйства.

Вторая часть рассказывала о болезни и смерти Ленина, о глубокой скорби народа. В фильме были показаны траурная процессия из Горок в Москву, прощание с вождем в Колонном зале Дома Союзов, похороны на Красной площади.

Третья часть раскрывала тему «Ленин умер, но дело его живет». Зритель видел, как проходил ленинский призыв в партию, знакомился с работой страны по восстановлению хозяйства, с достижениями культурной революции.

Вторая «Ленинская киноправда», начинавшаяся лозунгом «В сердце крестьянина Ленин жив», строилась как описание экскурсии крестьянской делегации в Москву.

«Киноправда» стала новым словом в советском документальном кинематографе. Лучшие ее номера были новаторскими не только по жизненному материалу и его трактовке, но и стилистически. В них широко применяются крупные планы, разнообразные ракурсы, съемки выразительных деталей, монтаж короткими кусками, ритмические повторы, другие новые для документарного экрана той поры художественные построения.

Осваивая фактически новый стиль — авторского повествования в кинохронике — Вертов параллельно создает и полнометражные документальные картины. Фильм «Кино-глаз» (1924) является первой лентой задуманного им цикла «Жизнь врасплох».

Сюжет картины строился на противопоставлении нового и старого в советском быту тех лет. Новое олицетворял отряд пионеров, ведущий активную борьбу против спекуляции, пьянства, детской беспризорности. Старое — рыночная грязь, частицы-торговки, завсегдатаи пивнушек. Стремясь сделать «Кино-глаз» просветительским, «смотрибельным» для широкого зрителя, Вертов включил в него десятки эпизодов, так или иначе занимательных, но порой мало связанных с темой и сюжетом фильма. Зритель видел слона на улицах Москвы, китайского фокусника на бульваре, сумасшедших на Канатчиковой даче, пьяных баб, танцующих в подмосковной деревне. Сотни метров пленки были заполнены обратной съемкой, чтобы объяснить наглядно «происхождение» продуктов на столах горожан. Показывалось, как из кусков хлеба складывается каравай, как он ползет по конвейеру в печь, возвращаясь оттуда куском теста, как тесто превращается в муку, мука в зерно и т. д.

«Кино-глаз на разведке», правдиво показавший существующие жизненные противоречия, был резко раскритикован в печати тех лет. Вместе с тем, его монтажные эксперименты, несомненно, открыли множество новых способов авторской интерпретации документа, заметно обогатили арсенал выразительных средств киноискусства.

Материал следующих фильмов — «Шагай, Совет!» (1926) и «Шестая часть мира» (1926) определен четким тематическим заданием.

«Шагай, Совет!» снимался по поручению Моссовета как отчетно-информационный фильм к очередным выборам; в нем предполагалось показать работу по восстановлению хозяйства и культурно-бытовых учреждений столицы, разрушенных в годы гражданской войны.

Вертов построил сюжет картины на сопоставлении Москвы начала и середины 20-х годов.

Отобрав из киноархива наиболее яркие документальные кадры 1918—1920 годов (застывшие заводы, кладбища паровозов, разрушенные дома, очереди у продовольственных магазинов, голодающие люди) и смонтировав их со съемками Москвы 1925 года (дымящиеся трубы заводов, оживленное движение на улицах, въезд рабочих в новые квартиры, открытые больницы, столовых, детских яслей), Вертов на конкретных примерах дал убедительную картину успехов советской власти за несколько мирных лет.

Как и в «Киноглазе», в фильме «Шагай, Совет!» Вертов полностью отказывается от хроникально-фактографического способа подачи жизненного материала и всю свою энергию направляет на создание средствами монтажа документально-художественных образов, впервые в истории кино придавая хроникальному материалу жанровую определенность публицистического киноочерка.

Так, снятые в разное время сюжеты фиксируют действительные, взятые из жизни факты. Но в процессе монтажа документальные кадры претерпевают превращение: они отрываются от породивших их реальных событий, от конкретных мест, времени действия и подаются в сопоставлении — как авторские обобщения, как художественные образы и даже как образы-символы. Например: крупно — рукопожатие. Это не конкретные руки реальных людей, а, как видно из контекста, символ смычки города и деревни. Электрическая лампочка на фоне портрета Ленина символизировала электрификацию и т. д.

Соединяя стилистическое новаторство и яркую публицистичность, «Шагай, Совет!» оказался значительно более зрелым произведением, чем «Киноглаз». Еще большей, несомненной удачей была картина «Шестая часть мира».

Поначалу она мыслилась как рекламная лента, демонстрирующая колоссальные экспортные возможности СССР. Но в процессе работы фильм перерос эти рамки. Он превратился в волнующую кинопоэму, воспевающую просторы и богатства страны Советов, населяющие ее народы, их героический труд. Этот жанр в документальной кинематографии также

обязан своим рождением творчеству Д. Вертова, фильму «Шестая часть мира».

Крупные средства, ассигнованные Госторгом<sup>1</sup> на постановку «Шестой части мира», впервые в истории советской кинематографии позволили направить более десяти экспедиций в разные концы СССР. Кроме того, Вертов использовал документальные съемки, сделанные за границей, этнографические фильмы и т. д.

Композиционно и стилистически «Шестая часть мира» строилась под прямым влиянием новаторской поэтики В. Маяковского. Как главы в его поэмах (например, «Сто пятьдесят миллионов» или «Хорошо!»), каждая часть фильма имела свою четко выявленную публицистическую тему, строилась по канонам ораторской речи. В сочетании они развивали общую идею произведения.

Первая часть рассказывала о бесчеловечности капиталистического строя, в ней сопоставлялись тяжелый труд рабочих и жизнь буржуазии. Вторая часть давала представление об огромной территории Советского Союза, различных климатических условиях, исключительных природных богатствах, многонациональном составе населения. Третья давала представление о размахе трудовой деятельности народов СССР: хлебопашество и скотоводство, охота и рыболовство, добыча угля и руды, плавка стали, обработка металлов. Четвертая и пятая показывали экспортные возможности нашей страны и рассказывали о путях установления связей советского хозяйства с мировой экономикой. Шестая прославляла идею превращения СССР из отсталой аграрной страны в промышленную, экономически независимую державу.

Обилие фактического материала позволило Вертову отобрать яркие, выразительные, эмоциональные кадры, поэтически раскрывающие мысль автора. Ритмически смонтированный изобразительный ряд сочетался с такими же выразительными, звучащими словно строфы стихотворения, надписями. Это была своеобразная лирико-патетическая кинопоэма, синтез литературно выстроенных изобразительных образов, поэтически раскрывающих большую социальную идею. «Шестую часть мира» высоко оценила советская критика, картина открыла дорогу для дальнейших творческих поисков в области документально-образного кинематографа.

Их продолжает подытоживать Д. Вертов в своеобразной поэме о возможностях нового искусства — фильме «Человек с киноаппаратом» (1929). В центре ее рассказ об увлекательной профессии оператора документального фильма. Демонстрируя эффекты открытых киноками киноприемов, ре-

<sup>1</sup> Госторг — экспортно-импортная организация Народного комиссариата торговли.



жиссер монтирует материал по тематическому сходству, выстраивая кадры в общем сюжетном движении от утра к вечеру, отказываясь от надписей. Картина была плохо принята массовой аудиторией, зато в среде кинематографистов она и сегодня привлекает внимание богатством показанных и систематизированных Вертовым киноприемов на пути превращения документального кино в самостоятельный вид киноискусства.

Заслуги Д. Вертова перед советским и мировым кинематографом велики. Посвятив свой талант документальному фильму, он максимально развил заложенные в нем потенциальные возможности, включил в арсенал его выразительных средств множество новых приемов. Частью они были открыты им самостоятельно, частью заимствованы из поэзии и игровой художественной кинематографии. Таковы упоминавшиеся выше системы сопоставлений разных по крупности планов, смысловая деталь, выразительный ракурс, монтажная съемка, ритмическое построение кинофраз, публицистические и поэтические надписи, монтажно-изобразительный образ-обобщение и др. Эти приемы открыли дорогу для превращения кинохроники из средства информации в новую область киноискусства: документально-образный кинематограф.

Лучшими своими работами Вертов положил начало таким документальным киножанрам, как тематический киножурнал («Киноправда»), публицистический киноочерк («Шагай, Совет!»), документальная кинопоэма («Шестая часть мира»).

У Вертова учились мастерству кинохроники и документального фильма все последующие поколения советских кинематографистов, многие зарубежные документалисты, мастера игрового кино. Его творческие идеи и художественные открытия создали мощную и плодотворную школу документального киноискусства, продолжающую обогащать экран и в наши дни. Они послужили многим мастерам игрового кино для углубления личностного, авторского начала в воссоздании образа действительности на экране.

Д. Вертов не только выдающийся деятель периода становления советского кино, но и один из мастеров-новаторов, определивших расцвет экранного искусства в целом.

**Лев Кулешов** (1899—1970) оказал самое большое влияние на советское киноискусство в годы его становления. Он активно занимался теоретическими и экспериментальными поисками специфики кино<sup>1</sup>, однако, в отличие от Вертова, создавал «азбуку» и «грамматику» игрового актерского кинематографа, справедливо считая его искусством огромных выразительных возможностей.

<sup>1</sup> Ранние теоретические размышления суммированы Л. Кулешовым в статье «Знамя кинематографии» (1920).

маотографа, справедливо считая его искусством огромных выразительных возможностей.

В 1916 году, не прекращая заниматься живописью, он семнадцатилетним юношей приходит на кинопредприятие Л. Ханжонкова, где в течение двух лет работает под руководством Евгения Бауэра художником-декоратором и помощником режиссера. Снимается в одной из салонных мелодрам Бауэра — «За счастьем». Вслед за своим учителем Кулешов проявляет повышенный интерес к проблемам изобразительности экрана.

В первые годы после революции Кулешов снимает хроникальные сюжеты на фронтах гражданской войны. Собственный опыт в игровой кинематографии еще очень невелик. Однако, снятая им в детективно-приключенческом жанре, картина «Проект инженера Прайта» (1918) открывала новые средства киновыразительности. Кулешов начинает работать в открывшейся в 1919 году Госкиношколе и вместе со своими учениками ставит приключенческий фильм «На красном фронте» (1920), выезжая с киногруппой в действующую армию.

Одержимый идеей создать новое искусство, Кулешов восстает против рутины и ремесленничества дореволюционного кинематографа, много энергии отдает воспитанию кинематографических кадров, практической работе, теоретическим исследованиям. Свои первые наблюдения и обобщения он излагает в статьях, которые стали появляться в прессе с февраля 1917 года. А к середине 20-х годов складывается его концепция специфики экрана, в наиболее систематизированном виде изложенная в книге «Искусство кино»<sup>1</sup>.

В основу этой концепции была положена мысль о специфике кинообраза. Ей соответствует своя система художественных средств, методика обучения кинематографической профессии. Большую роль Л. Кулешов придает при этом организации кинопроизводства, раскрывает опыт собственной работы над фильмом как произведением искусства.

Важнейшим из выразительных средств киноискусства Кулешов считает монтаж. Под этим термином он понимает сочетание изображений, основанное на ассоциативном принципе восприятия. Открытый им эффект монтажного соединения разных изображений, дающего не содержащуюся в кадрах мысль или ощущение, был назван позже «эффектом Кулешова». Неоднократно описанный в последующих теоретических работах, он дает режиссеру огромные возможности для формирования обобщенного образа действительности, насыщенной выразительности фильма. С 1918 года Кулешов ве-

<sup>1</sup> Кулешов Лев. Искусство кино. Мой опыт. М.: Теа-кинопечать, 1929.

дет большую экспериментальную работу, проверяя свои открытия и рядом убедительных примеров доказывая исключительную роль монтажа в кино.

Вторая проблема, которой последовательно занимался Л. Кулешов, — выразительные возможности композиции кадра.

Устанавливая формальные законы построения кадров для коротких монтажных кусков, он опирался на модную в те годы концепцию конструктивистов, требовавших от произведений искусства прежде всего структурной целесообразности, рациональности. Необходимость доходчивого изобразительного построения кадра привела к идее условной геометрической «сетки» как невидимой схемы расположения предметов (и фрагментов актерского действия) на полотне экрана. «Кадр, — писал Л. Кулешов, — должен действовать как знак, как буква, чтобы вы его сразу прочли и чтобы зрителю было сразу исчерпывающим образом ясно то, что в данном кадре сказано».<sup>1</sup> Лишние вещи и «неработающее» пространство не должны находиться в кадре.

Третья проблема, прямо зависящая от принципов монтажа и композиции кадра, — специфика актерской работы в немом кинематографе и подготовка профессиональных исполнителей для экрана.

Объектив кинокамеры разоблачает любую условность художественного воплощения замысла, считал Кулешов, — и зритель перестает верить ему. В кинематографии, убежден режиссер-новатор, «нужен реальный материал».

В отрицании театральности условности, в утверждении естественности поведения человека перед объективом, съемки без грима и париков, подлинности снимаемых в кино вещей заключалась принципиальная основа концепции нового искусства, предложенной Л. Кулешовым. Тяга к документальности способствовала накоплению в советском кино реалистических элементов. Однако оставаясь непримиримым в отрицании грубой «театральщины», Кулешов со временем терпимее относится к замене «натурщика» актером, игрой, переживанием, если этого требует от исполнителя сюжет фильма.

Поскольку у исполнителя в немом кино отсутствовало важнейшее средство создания характера — звучащее слово, нельзя не согласиться с Кулешовым, требовавшим от своих «натурщиков» особо яркой характерной пластики: целесообразности и повышенной выразительности движений, безукоризненного исполнения сложнейших трюков, четкой жестикуляции и мимики в коротких монтажных кусках. Он придавал первостепенное значение физической подготовке, обучению «натурщиков» разным видам спорта. Ученики Кулешова ус-

<sup>1</sup> Кулешов Лев. Искусство кино. Мой опыт. с. 44—45.

ленно играли в приключенческих фильмах, эксцентрических комедиях, в картинах других жанров. В системе занятий мастерской использовалась методика биомеханики Мейерхольда и мимические маски Дельсарта. Их освоение входило в учебную программу.

В созданную Л. Кулешовым в 1920 году мастерскую вошла талантливая актерская молодежь: В. Пудовкин, Б. Барнет, А. Хохлова, В. Фогель, Л. Оболенский, С. Комаров, П. Подобед и другие. Ученики мастерской обучались всем кинематографическим профессиям, могли по заданию режиссера изобразить любое «эмоциональное состояние». Метод переживания режиссер не признавал, занимая в данном вопросе крайнюю позицию, характерную для ЛЕФа.

«Надо построить работу кинонатурщиков так, — заявил он, — чтобы она представляла собой сумму организованных движений, с доведенным до минимума перевоплощением». Работа «натурщика» — не что иное как «цепь трудовых процессов». В идеале «натурщик» — машина, «совершенное техническое произведение».

Кроме проблем монтажа, композиции кадров, специфики актерской игры Кулешов много занимался вопросами рационализации процесса производства фильмов. Нарождающийся в руководстве кинематографией командный метод часто ставил его в тяжелые условия и вынуждал соглашаться на постановку фильма в самых стесненных экономических условиях. Он восстает против царившей на киностудиях производственно-технической кустарщины, ратует за тщательно разработанный, точно отмеренный, доведенный до каждого участника постановки режиссерский сценарий (ранее такого сценария не существовало).

Столь же последовательно Кулешов стремился воспитать постоянный съемочный коллектив единомышленников, связанный общими творческими принципами.

Свое практическое воплощение теоретические взгляды Кулешова впервые получили в фильме «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» (1924).

Сценарий фильма, поначалу перенасыщенный метафорическими, малопонятными сопоставлениями, был написан поэтом Н. Асеевым.<sup>1</sup> В окончательном виде он представлял собой построенный на узнаваемых реалиях жизни политический памфлет на лживую американскую прессу и верящих ей заокеанских обывателей. Вместе с тем это была пародия на один из наиболее распространенных жанров кинематографа — детектив.

<sup>1</sup> Рассказ о работе над сценарием приведен в кн.: Л. Кулешов, А. Хохлова. 50 лет в кино. М.: Искусство, 1975.

Сюжет сводился к следующему: американский сенатор Вест едет в Советскую страну, которую представляет себе населенной дикарями в звериных шкурах и с ножами в зубах. В Москве он случайно попадает в руки жуликов, которые, учитывая нелепость его представлений о нашей стране, заугивают его рассказами о большевиках и вымогают доллары. В финале милиция раскрывает банду проходимцев и освобождает незадачливого сенатора. Мистер Вест осматривает Москву (здесь в игровой сюжет были вмонтированы документальные кадры) и убеждается, что СССР — отнюдь не страна дикарей.

В стилистическом отношении это было первое в советской игровой кинематографии произведение, в котором принципиально и последовательно были применены основные специфические средства киновыразительности: съемка с учетом крупности планов, ракурсы, разбивка сцен на короткие монтажные куски, тщательное композиционное построение кадров в расчете на скорость их восприятия зрителем. Поведение актеров (Пудовкин, Хохлова, Подобед, Барнет, Комаров, Оболенский и другие) отличалось тщательностью отработки каждого жеста и мимического движения.

Фильм был снят оператором А. Левицким в полном стилистическом единстве с режиссурой и работой «натурщиков»: операторская трактовка подкупала простотой, отсутствием каких бы то ни было претензий на «красивость». И вместе с тем при съемке широко и талантливо были использованы выразительные возможности кинокамеры — изменение точек съемки, смена тональностей, свет и т. д.

«Вест» был снят по режиссерскому сценарию, в кратчайшие, жестко спланированные сроки и стоил значительно дешевле, чем фильмы такого же производственного масштаба, поставленные режиссерами старшего поколения.

«Мистер Вест» стал важной вехой в развитии советской кинематографии. Он оказался энциклопедией кинематографических приемов того времени, а процесс постановки — примером высокой производственной культуры. Кинокритика, в общем доброжелательно встретившая фильм, предупреждала молодого мастера об опасности одностороннего увлечения формотворческими задачами.

В следующем фильме «Луч смерти» (1925), по словам Л. Кулешова, исчерпывающе представлен «каталог» творческих возможностей мастерской. Фильм рассказывал об изобретенном советским инженером «луче смерти» — аппарате, взрывающем горючие смеси на расстоянии. Основу детективного сюжета составляет борьба вокруг изобретения. Действие перенасыщено акробатическими трюками, драками, погонями и преследованиями. (В некоторых сценах ощутимо влияние финальных эпизодов «Нетерпимости» Д. Гриффита).

Пережив критику «Луча смерти», Кулешов не сразу получает следующую постановку и вынужден согласиться на минимальную смету: фильм «По закону» (1926) — самая дешевая игровая картина тех лет.

Сценарий был создан В. Шкловским по мотивам рассказа Джека Лондона «Неожиданное». В нем описывалась острая психологическая ситуация: отрезанные разливом Юкона от всего мира, двое золотоискателей — англичане муж и жена Нильсоны (артисты С. Комаров и А. Хохлова) — стерегут третьего, ирландца Дейнина (артист В. Фогель), убившего, не выдержав издевательств, двух других участников поисковой группы. По закону Дейнину грозит смертная казнь. Но разлив реки мешает передать его в руки правосудия. Измученный длительным ожиданием, Дейнин просит застрелить его. Однако, по мнению набожных супругов, этого нельзя сделать без суда. В конце концов, после многодневных, изматывающих нервы перипетий, Нильсоны устраивают суд и приговаривают преступника к смертной казни через повешение. Страшной ночью творится «благословенная свыше» расправа над измученным человеком руками тех, кто в глубине души понимает чудовищную бесчеловечность происходящего.

Фильм был блестяще поставлен Кулешовым, превосходно снят оператором К. Кузнецовым. Актеры сумели не только передать ситуации, но и смену психологических состояний действующих лиц. Картина подкупала стройностью, органической соразмерностью целого и частей. Ее справедливо расценили как лучшее произведение Кулешова.

Отдавая должное возросшему профессиональному мастерству режиссера, критика настойчиво советовала ему переклеститься на материал революционной действительности, отразить в новых произведениях советскую жизнь. В фильме «Журналистка» Кулешов обратился к нравственно-психологической проблематике, к характеру и судьбе обычной современной женщины, сотрудницы одной из столичных газет, переживающей измену любимого человека. Фильм был интересен поисками кинематографической выразительности, способной воплотить драму отдельного человека. Пресса подвергла «Журналистку» беспощадной и несправедливой критике, обвинив авторов в «мелкотемье», «мещанстве» и т. п.

Две следующие картины «Веселая канарейка» (1929) и «Два — Бульди — два» (1929), посвященные событиям гражданской войны, носили развлекательно-коммерческий характер и тоже встретили негативную реакцию критики.

При всей противоречивости творчества Л. Кулешова, его вклад в развитие теории и практики кино невозможно переоценить.

Л. Кулешов первым в русской и советской кинематографии начал теоретические и экспериментальные исследования специфики кино как особого вида искусства. На материале игрового кино Кулешов — одновременно и параллельно с Вертовым — определил основные особенности изобразительно-монтажного кинообраза и сформулировал основные законы стилистики этого искусства: значение монтажа как средства логического и ритмического строения фильма, роль композиции кадра, необходимость отличия от театральных приемов игры актеров в кино. Он же первый в русской и советской кинематографии поставил вопрос о необходимости высокой режиссерской культуры, профессионализма в производстве фильма.

Своими теоретическими и экспериментальными работами Кулешов способствовал быстрейшему превращению популярного зрелища, каким был кинематограф до революции и в первые годы советской власти, в равноправное с другими, самостоятельное искусство, обладающее специфическими средствами выразительности, своими формами образного мышления.

С. Эйзенштейн (1898—1948) свой путь в искусстве начал с разрушения канонов традиционного театра. Кино он рассматривает как новое искусство агитационной направленности — не продолжение театра, а его отрицание.

В 1918 году двадцатилетний юноша оставляет учебу в Петроградском институте гражданских инженеров и, будучи мобилизованным в армию, в течение двух лет работает художником-декоратором, плакатистом в красноармейских частях Западного фронта. Затем командирован в Москву для учебы на восточном отделении Академии Генерального штаба. Он изучает японский язык и знакомится с восточным искусством. Однако вскоре Эйзенштейн покидает Академию и включается в работу Московского театра Пролеткульта. Здесь под влиянием идей Вс. Мейерхольда и складывается первоначальная эстетическая платформа молодого художника.

Четыре года он работает в Пролеткульте — сначала в качестве художника-декоратора, потом сопостановщиком режиссера В. Смышляева (спектакль «Мексиканец» по рассказу Джека Лондона), затем в качестве главного режиссера и художественного руководителя Первого Рабочего театра Пролеткульта. Это были годы поисков новых форм агитационного воздействия на зрителя средствами сценического искусства.

В первой самостоятельной постановке — переработке пьесы А. Островского «На всякого мудреца довольно простоты» — Эйзенштейн, по примеру Мейерхольда, разрушает

классическое произведение, монтируя на его основе серию политически-злободневных «аттракционов» мюзикхолльного характера, имеющих выраженную агитационную направленность. Одним из них была короткая кинолента («Дневник Глумова»), включенная в развитие сценического действия.

В следующей постановке «Слышишь, Москва» (по специально написанной для театра Пролеткульта пьесе С. Третьякова о революционных событиях в Германии) режиссеру удается ближе подойти к тому политическому агитационно-массовому представлению, которое, по его мысли, должно сменить канонические формы драматического театра.

В эти годы, в связи с опытом постановки «Мудреца», Эйзенштейн формулирует принципы «монтажа аттракционов», заметно повлиявшие не только на его творчество, но и на многих других деятелей театра и кино. Суть основной теоретической мысли «монтажа аттракционов» изложена в опубликованной им в 1923 году статье.<sup>1</sup>

Главная задача революционного искусства — «обработка зрителя» в идеологически-точной направленности (настроенности). При этом термин «аттракцион» Эйзенштейн понимал не в обычном, общепринятом смысле, а значительно шире. Это не только цирковые и мюзик-холльные номера, но любые яркие куски зрелища всех жанров, способные сами по себе подвергнуть зрителя «чувственному или психологическому воздействию». Согласно теории «монтажа аттракционов», главное при столкновении этих кусков зрелища — комбинации эмоциональных реакций аудитории.

Эта установка фиксировала внимание художника на разработке остро взаимодействующих эпизодов и сцен, и в фильмах Эйзенштейна такие «раздражители» превосходно работали на раскрытие идейно-тематического содержания вещи. Насыщенное «аттракционами» искусство Эйзенштейна не было и не могло быть искусством полутонов и нюансов. Оно мыслилось как искусство потрясений.

Методом «монтажа аттракционов» были сделаны не только «Мудрец» и «Слышишь, Москва», но и последний эйзенштейновский спектакль в Пролеткульте — «Противогазы». Поставленный в цехе завода, он не произвел впечатления на зрителей.

«Завод существовал сам по себе, — вспоминал позже Эйзенштейн. — Представление внутри него — само по себе. Воздействие одного с воздействием другого не смешивалось»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Эйзенштейн С. Избр. произведения. В 6-ти т. М.: Искусство, 1964, т. 2, с. 269—273.

<sup>2</sup> Эйзенштейн С. Там же. Т. 5, 1968, с. 62.

После «Противогазов» Эйзенштейн порывает с театром и переходит работать в кино.

Первым его экранным произведением был фильм «Стачка» (1925), созданный на 1-й фабрике Госкино по инициативе Пролеткульта как начало серии фильмов, посвященных революционному движению русского рабочего класса.

Авторы сценария (В. Плетнев, С. Эйзенштейн, И. Кравчуновский и Г. Александров) ставили перед собой следующие задачи:

показать не конкретную стачку, а обобщенный образ ее, продемонстрировать «технику» стачечной борьбы рабочего класса;

сделать центральными «действующими лицами» не индивидуальные персонажи, а коллективы стачечников и борющихся с ними капиталистов и их прислужников — полицейских, агентов охраны, уголовной шпаны;

строить фильм методом «монтажа аттракционов» — как цепь отдельных, эмоционально окрашенных эпизодов, связанных между собой единством агитационного тематического задания.

Привлечение исторических документов — воспоминаний участников революционного движения, донесений охраны и т. д. — насытило сюжет фильма реальным жизненным материалом.

К постановке были привлечены актеры Первого Рабочего театра Пролеткульта, в том числе М. Штраух, Г. Александров, А. Антонов, А. Левшин. Они не только исполняли основные роли, но и помогали Эйзенштейну в качестве ассистентов. Снимал фильм оператор Э. Тиссэ. В начале 1925 года «Стачка» была выпущена в прокат.

Зритель увидел на экране как бы кинохронику событий забастовки на одном из крупных заводов, в которой, однако, со всей отчетливостью была выявлена авторская позиция, отношение к происходящему.

С чувством глубокой симпатии к рабочему классу авторы показывали возникновение стачки (из-за самоубийства рабочего, несправедливо обвиненного в краже инструмента), подпольные заседания забастовочного комитета и его агитационную работу, вывоз на тачке хозяйских холуев, переговоры представителей рабочих с владельцами завода, демонстрацию бастующих и ее разгон, налет казаков на рабочий поселок, расстрел стачечников полицией и войсками.

С едким сарказмом, в сатирических тонах изображены в фильме представители лагеря хозяев.

В печати и среди зрителей фильм встретил противоречивую оценку. Мнения разделились. Центральные газеты и революционная часть кинематографистов приветствовали «Стачку» как новаторское явление в кино. Картину назы-

вали «первым революционным произведением нашего экрана» («Правда»), «крупной и интересной победой в развитии нашего киноискусства» («Известия»), «огромным событием кинематографии советской, русской и мировой» («Киногазета»).

Вместе с тем фильм сдержанно был встречен массовым зрителем.

«Стачка» была новаторским произведением, с которым впервые вошла в киноискусство тема классового боя в предоктябрьские годы.

«Стачка» явилась убедительной заявкой на создание в кино больших эпических произведений о важнейших социальных событиях.

По композиции кадров, освещению, монтажу большинства эпизодов и сцен было сделано на высоком изобразительном уровне. Монтажные сопоставления вели к обобщенно-ассоциативному восприятию событий, с учетом художественного опыта литературы и изобразительного искусства. Вместе с тем, в развитии действия не было нарастания, что компенсировалось эффективностью выразительных метафор, тропов, эпизодов-сравнений, иной раз ставящих зрителей в тупик.

Об огромных резервах экранной образности на путях сближения кино и литературы говорят многие из введенных Эйзенштейном в фильм изобразительно-событийных сопоставлений: один из владельцев завода выдавливает из лимона сок — в следующем кадре конная полиция давит копытами забастовщиков; кадры расстрела демонстрации монтируются с убийством быка на бойне; падают раненые рабочие — из горла быка хлещет кровь и т. п.

«Стачка» свидетельствовала о том, что в лице С. Эйзенштейна советская кинематография имеет художника-новатора, обладающего превосходной творческой фантазией, эрудицией, большим мастерством. Все это давало основание ждать от следующей его постановки крупного шага вперед в развитии молодого революционного искусства.

Заключив «Стачку» и раздумывая над темой следующей постановки, Эйзенштейн некоторое время колебался между планами двух экранизаций: «Железного потока» Серафимовича и «Конармии» Бабеля.

Подготовка к работе над темой из эпохи гражданской войны была прервана заказом Юбилейной комиссии ЦИКа СССР по празднованию 20-летия революции 1905 года. Комиссия поставила перед Госкино задачу — выпустить к декабрю 1925 года ряд фильмов о первой русской революции, в том числе большую эпопею «1905 год». Сценарий эпопеи было поручено написать участнице революции 1905 года, начинающей сценаристке Н. Ф. Агаджановой-Шутко, для по-

становки решено было пригласить С. М. Эйзенштейна. Молодой режиссер с радостью принял предложение и вместе с Агаджановой-Шутко погрузился в изучение исторических материалов.

Утвержденный комиссией литературный вариант сценария охватывал широкую панораму событий 1905 года. Здесь были и конец русско-японской войны, и 9 января, и крестьянские волнения, и всеобщая стачка железнодорожников, и восстания в войсках и на флоте, и Октябрьские бои на Красной Пресне и т. д. и т. д.

В постановочный коллектив, кроме Эйзенштейна, вошли оператор Э. Тиссэ, художник В. Рахальс и группа бывших актеров Московского театра Пролеткульта: Г. Александров, М. Штраух, А. Антонов, А. Левшин, В. Гоморов, выполнявших обязанности ассистентов режиссера.

Сняв в течение лета 1925 года ряд эпизодов в Ленинграде и Одессе и убедившись, что фильм не может быть закончен к юбилейным дням, Эйзенштейн получил разрешение вместо первоначального задания развернуть в самостоятельную картину один из эпизодов сценария (занимавший всего срок четыре кадра из восьмисот), а именно эпизод восстания на броненосце «Князь Потемкин-Таврический».

Фильм был снят в рекордно короткий срок — за три месяца — и в декабре 1925 года показан на торжественном юбилейном заседании в Большом театре.

«Броненосец «Потемкин» стал огромным событием советской и мировой культуры, произведением, новаторски обогатившим искусство кино.

Тематически и идейно «Броненосец «Потемкин» продолжал линию «Стачки». Так же, как «Стачка», это был фильм о революционной борьбе народа против насилия и эксплуатации. Фильм показал один из эпизодов первой русской революции. Но глубокое изучение материала позволило режиссеру конкретное событие истории осмыслить как ярчайший образ революции 1905 года в целом<sup>1</sup>.

Разоблачая произвол и насилие, фильм взывал к солидарности, братству людей, утверждал гуманистические идеи свободы, социальной справедливости.

Так же, как в «Стачке», в «Броненосце «Потемкине» не было индивидуального героя, центрального образа-характера. Главными героями фильма были экипаж матросов и корабль. Броненосец казался одушевленным, он был поэтическим образом — символом восставшего народа.

Не менее впечатляющий в фильме и образ противника — тупой и бездушный машины царского самодержавия. Груз-

<sup>1</sup> Эйзенштейн С. О строении вещей. Избр. произведения. В 6-ти т. 1964, т. 3, с. 33—72.

ный, сытый, толстокожий командир корабля, отдающий приказ о расстреле ни в чем не повинных людей, безликие, угодливые офицеры, хитрый и трусливый поп, плюгавый чинуш-врач, шеренга кованых солдатских сапог и сотни заскоруженных рук с винтовками наперевес, с бездушием автомата расстреливающих безоружную толпу на одесской лестнице — женщин, стариков, детей. Эти образы противостоящей народу социальной силы производят большое эмоциональное впечатление.

Несмотря на то, что фильм рассказывал о народном восстании, которое было подавлено, он был исполнен оптимизма. Как известно, броненосец «Князь Потемкин-Таврический», не встретив поддержки у других кораблей, ушел в Константу, сдался румынским властям. Матросы были интернированы, многие из возвратившихся на родину казнены или сосланы на каторгу.

Эйзенштейн не дает этого финала. Фильм заканчивается встречей «Потемкина» с адмиральской эскадрой. Матросы кораблей, посланных на усмирение восставшего броненосца, радостно приветствуют его и без единого выстрела пропускают через строй эскадры. Вместо трагедии неудавшегося революционного взрыва Эйзенштейн создал символ могучей народной революции, которая столь же неодолима, как прошедший сквозь строй адмиральской эскадры мятежный броненосец.

Фильм отличается безупречной композиционной стройностью, все его части органично связаны. По своей структуре «Броненосец «Потемкин» близок произведениям классической драматургии. Действие имеет завязку, перипетию, кульминацию, развязку. Позже Эйзенштейн писал, то «Потемкин» выглядит, как хроника событий, а действует, как «драма»<sup>1</sup>. Секрет этого он видел в том, что «хроникальная поступь событий приурочена в нем к строгой трагедийной композиции. При этом к трагедийной композиции в наиболее канонической ее форме — к пятиактной трагедии»<sup>2</sup>.

Режиссер заставил работать на чувственное раскрытие идеи фильма не только образы людей — экипажа восставшего броненосца, жителей Одессы, толпы на лестнице, солдат, казаков, — но и природу и вещи: морские пейзажи, Одесскую гавань, орудия «Потемкина» и ступени лестницы, дыхание корабельных машин и раскрашенный в ярко-красный цвет флаг восставшего корабля. Высокая живописная культура изобразительной трактовки «Потемкина», динамический, насыщенный впечатляющими ритмами монтаж придали повествованию приподнятую поэтическую тональность.

<sup>1</sup> Эйзенштейн С. Т. 3, ст. 46.

<sup>2</sup> Там же.

Такими же качествами характеризовались немногочисленные, лаконичные, броские — в стиле поэзии Маяковского — надписи.

Эйзенштейн показал себя в «Потемкине» блестящим мастером выразительной детали. Вспомним ставшие классическими пенсне врача, коляску с ребенком, сапоги наступающих солдат, безногого инвалида, рассеянный казачий шашкой глаз женщины в очках. Каждая из этих впечатляющих деталей усиливала эмоциональное воздействие содержания фильма<sup>1</sup>.

В «Потемкине» ряд великолепных монтажных находок: прием торможения времени в эпизоде «Драма на тендере» и в эпизоде «Встреча с эскадрой», составленная из статичных изображений динамичная метафора «Взревший каменный лев» и другие образные сравнения, рассчитанные на ассоциативное восприятие. Впервые примененные в «Потемкине», эти монтажные приемы вошли в арсенал художественных средств мирового кино.

Оператор Эдуард Тиссэ сумел средствами своего искусства с большой изобретательностью реализовать замыслы режиссера. Морские пейзажи и архитектурные ансамбли Одессы, массовые сцены и многочисленные групповые и индивидуальные портреты, драматические эпизоды столкновений на палубе и расстрела на одесской лестнице, точно выбранные детали корабля и его машин, — все это, подчеркнутое островами, неожиданными, но реалистически мотивированными ракурсами и выразительным освещением, превосходно работало на выявление идеи и обогащало стилистику фильма.

Монументальный образ народа, драматичные перипетии борьбы, пронизывающие весь фильм пафос и могучий ритм прославляемой художником революции поднимали картину на такую эстетическую вершину, какой ранее не достигало ни одно произведение киноискусства. Выйдя на экраны, фильм произвел потрясающее впечатление на передовую в политическом и культурном отношении киноаудиторию<sup>2</sup>.

Печать приветствовала «Потемкина» как крупнейшее достижение советского киноискусства. Его называли «огромной и подлинной победой». Утверждали, что с появлением «Броненосца «Потемкин» советское кино становится аван-

<sup>1</sup> Об экспрессивной выразительности этих деталей в «Броненосце «Потемкине», об эффекте «мозаичности» их воздействия говорил в одном из интервью А. Тарковский (Страсти по Андрею). — Литературное обозрение, 1988, № 9, с. 77.

<sup>2</sup> Новизна и необычность формы, отсутствие индивидуальных образов — характеров вызвали поначалу сдержанное отношение к фильму, вышедшему в прокат лишь для клубного экрана.

гардом мировой кинематографии. Призывали изучать каждый его кадр.

Не менее восторженно был принят фильм передовым зрителем и прогрессивной общественностью в тех зарубежных странах, куда ему удалось прорваться сквозь рогатки буржуазной цензуры.

«Событие потрясающей важности в кинематографии, — писала одна из берлинских газет. — С этого фильма начинается эпоха картин, принадлежащих к величайшим творениям человеческого духа последних лет».

Чарли Чаплин назвал «Потемкин» самой лучшей картиной в мире.

«Появление «Броненосца «Потемкин», — писал режиссер А. Кавальканти, — означает начало нового периода в истории кино, периода правды и жизни. Фильм потрясает все основы кино»<sup>1</sup>.

С тех пор принципиально изменилась техника и выразительные средства киноискусства, вырос общий уровень мастерства. Однако и сегодня наиболее авторитетные международные конкурсы классических фильмов признают «Броненосец «Потемкин» «лучшим фильмом всех времен и народов», произведением, оказавшим влияние на творчество многих крупных мастеров мирового экрана. На основе исторических фактов своего времени авторы фильма создали произведение искусства широкого общественного звучания.

Реализм «Потемкина» был помножен на революционную романтику, характерную для новаторского искусства 20-х годов, — с ее устремленностью в завтрашний день, с ее героикой, патетической взволнованностью.

Фильм был подлинно народным. И не только потому, что его героем были народные массы, но и потому, что каждым своим кадром он выражал стремление народа к свободе.

«Броненосец «Потемкин» был высшим достижением киноискусства своего времени. Он аккумулировал в себе все ценнейшие открытия, сделанные ранее, и совершил новаторский рывок вперед, открыв новую эру кинематографа. «Броненосец «Потемкин» завершает первый период становления экранного искусства, является убедительным примером зрелости советского кино.

#### РАСЦВЕТ СОВЕТСКОГО НЕМОГО КИНО

В конце 1924 года Декретом СНК РСФСР было учреждено акционерное общество «Совкино», объединившее ряд киноорганизаций: «Пролеткино», «Кино—Москва», «Красная Звезда» и другие. «Совкино» начало строительство большой

<sup>1</sup> Газетно-журнальные рецензии на фильм «Броненосец «Потемкин» (Материалы Кабинета истории советского кино ВГИКа).

студии на Потылихе в Москве (теперешний «Мосфильм»). Реконструировались и оснащались новыми цехами и аппаратурой уже существовавшие кинофабрики Москвы и Ленинграда.

Налаживалось кинопроизводство и в союзных республиках. Там строились новые киностудии, многие известные мастера кино передавали свой опыт молодым творческим кадрам. На Украине возникла Киевская студия, в Грузии — Тбилисская, появились студии в Азербайджане, Армении. Организовалась Ташкентская студия, обслуживающая Среднеазиатские республики.

Новая производственная база способствовала резкому увеличению количества выпускаемых фильмов. А это в свою очередь создавало возможность привлекать в кино молодые творческие силы. Если в 1921—25 годах было поставлено 202 фильма, то уже в течение 1926 года — 152.

Повышается и их художественный уровень. Многие советские фильмы успешно конкурируют на экране с иностранными картинами.

Быстрыми темпами растет сеть кинотеатров в городах и селах. К 1929 году она увеличилась в десять раз по сравнению с 1925 годом. Одновременно строились заводы и фабрики, изготовляющие киноаппаратуру, пленку, специальное кинооборудование, ввозимые до этого из-за границы.

Активизировала свою деятельность Ассоциация революционной кинематографии (АРК). По ее инициативе в 1925 году было организовано общество друзей советского кино (ОДСК), сыгравшее большую роль в пропаганде советского кино среди зрителей, в поддержке молодых художников кино, обращавшихся к революционным темам. ОДСК устраивало обсуждения новых фильмов, творческие встречи авторов со зрителями, вело большую пропагандистскую и разъяснительную работу.

В 1928 году состоялось Всесоюзное партийное совещание по кино. «Кино, «самое важное из искусств», — отмечалось в резолюции этого совещания, — может и должно занять большое место в деле культурной революции как средство широкой образовательной работы и коммунистической пропаганды, организации и воспитания масс вокруг лозунгов и задач партии, организации их художественного воспитания, целесообразного отдыха и развлечения».<sup>1</sup>

Советское кино, говорилось в резолюции, призвано отражать новую, революционную действительность, воспитывать

<sup>1</sup> Из материалов Первого Всесоюзного партийного киносовещания при ЦК ВКП(б). 15—21 марта 1928 г. — В сб.: КПСС о культуре, просвещении и науке. Сборник документов. М.: Изд. политич. литературы. 1963, с. 160.

в массах дух гражданственности и социалистического патриотизма. На совещании ставились также проблемы мастерства, говорилось о необходимости сближения кино с другими искусствами и литературой, освоения классического наследства.

«При всем значении и преимуществах кино по сравнению с другими формами зрелищных искусств было бы ошибочно выделить его и изолировать. Кино может развиваться только при взаимодействии с другими видами искусства, усваивая и используя достижения последних — литературы, театра, живописи, — при одновременном усовершенствовании своих специфических художественных средств»<sup>1</sup>. Основным критерием при оценке художественного качества фильмов выдвигалось требование «формы, понятной миллионам», что объективно ориентировало на усредненный уровень произведений.

Большое значение имело решение партсовещания о том, что «в вопросах художественной формы партия не может оказывать никакой особой поддержки тому или иному течению, направлению или группировке, допуская соревнование между различными формально-художественными направлениями и возможность экспериментирования». К сожалению, вопреки этому решению, дух экспериментаторства, свободное соревнование творческих группировок все более жестко регламентировалось идеологическими органами партии, особенно к концу 20-х годов.

И все же именно в 20-е годы были созданы «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Земля» и другие классические произведения советского кино.

Активно развивалось документальное и научно-популярное кино той поры. Из крупных документальных картин, кроме фильмов Д. Вертова, о которых уже шла речь, большой интерес представляет «Турксиб» В. Турина (1929), где впечатляющие по своей выразительности и глубокому социальному содержанию кадры эмоционально рассказывают о строительстве Туркестано-Сибирской железной дороги.

Э. Шуб, обратившись к дореволюционной хронике и кинокадрам первых лет советской власти, создала документальные фильмы «Падение династии Романовых» (1927), «Великий путь» (1928) и «Россия Николая II и Лев Толстой» (1929).

Среди научно-популярных фильмов 20-х годов были «Механика головного мозга» (1925) В. Пудовкина об учении физиолога И. Павлова, «Крыша мира» (1927) В. Ерофеева о

<sup>1</sup> Из материалов Первого Всесоюзного партийного киносовещания при ЦК ВКП(б). 15—21 марта 1928 г. с. 160.



Памире, «По дебрям Уссурийского края» (1928) А. Литвинова и др.

В эти же годы формируются таланты многих мастеров художественно-игровой кинематографии, создавших ей мировую славу.

Наряду с уже известными в ту пору режиссерами С. Эйзенштейном, Л. Кулешовым, Я. Протазановым, В. Гардиным, появляются новые имена: В. Пудовкин, А. Довженко, Ф. Эрмлер, Г. Козинцев и Л. Трауберг, Г. и С. Васильевы, С. Юткевич, Ю. Райзман, И. Пырьев, М. Чиаурели, Н. Шенгелая, Г. Рошаль, А. Роом, Б. Барнет, В. Петров, Е. Червяков, А. Бек-Назаров и другие.

Немалый вклад в становление и расцвет немого кино внесли писатели-сценаристы В. Туркин, Н. Зархи, Е. Виноградская, В. Шкловский, Б. Леонидов, О. Брик, Г. Гребнер, С. Ермолинский.

Популярность завоевали актеры И. Москвин, Н. Баталов, И. Ильинский, А. Кторов, В. Марецкая, Н. Вачнадзе, Н. Симонов, М. Штраух, Ф. Никитин и другие исполнители ярких кинематографических ролей.

Операторы Э. Тиссе, А. Головня, А. Москвин, Д. Демущий, художники В. Егоров, А. Уткин, С. Козловский, Е. Еней, Н. Суворов и другие значительно подняли изобразительную культуру советской немой кинематографии.

Говорить о сущности кино второй половины 20-х годов — это значит прежде всего обратиться к творческим индивидуальностям, по-своему, оригинально и свежо воплотившим в фильмах главные темы времени и основные тенденции развития молодого советского киноискусства.

Во второй половине 20-х годов С. М. Эйзенштейн много работает как теоретик искусства. В ряде статей он обращается к вопросам эстетики кино и творчески-производственному процессу создания фильма, анализирует взаимоотношения между кино и театром, кино и литературой, живописью, исследует формы сценария, возможности монтажа, роль кинооператора, метод воспитания и обучения режиссерских кадров. высказывается о перспективах развития звукового кино.

К этому времени относится и начало работы над фильмом «Генеральная линия», в которой, после огромного успеха «Броненосца «Потемкина», Эйзенштейн делает попытку обратиться к индивидуальному образу человека — представителю крестьянской массы.

Однако основная проблема, волновавшая его как художника и теоретика во второй половине 20-х годов, заключалась в поисках возможностей расширения познавательной ёмкости кинематографа, в нахождении способов и приемов передачи средствами кино не только эмоций, чувств, но и политических, научных, философских понятий.

Эйзенштейн уверен, что именно кинематографу суждено покончить с проблемой, волновавшей многих художников и ученых прошлого, — с противопоставлением науки и искусства, понятийного и образного мышления. Так возникает теория «интеллектуального кино», во многом противоречивая, но содержащая целый ряд глубоких и принципиальных наблюдений над природой киноискусства.

В статье «Перспективы» (1929) Эйзенштейн утверждает, что в кино можно «освязаемо чувственно экранизировать диалектику сущности идеологических дебатов в чистом виде. Не прибегая к посредничеству фабулы, сюжета или живого человека»<sup>1</sup>.

Несколько позже (1935), развивая позитивные стороны теории «интеллектуального кино», С. М. Эйзенштейн признавал: «Интеллектуальное кино, замахнувшееся на исчерпывающее содержание, не оправдало возлагающихся на него надежд»<sup>2</sup>.

Однако некоторые особенности развития его теоретической мысли показывают, что, продолжая исследовать композицию фильма как «мысленный ход» автора (эту идею он также выскажет в докладе на Первом всеююзном совещании творческих работников кино в 1935 году), Эйзенштейн все настойчивей обращается к таким кинематографическим структурам, в центре которых стоит «живой человек». Возврат после фильма «Октябрь» к «Генеральной линии» свидетельствует об устойчивом перемещении сферы его интересов от экранизации «политических дебатов в чистом виде» к воспроизведению на экране «революции умов», происходившей в крестьянской массе. Эту тему воплощает образ Марфы Лапкиной — первой индивидуальной героини в кинематографе С. Эйзенштейна.

В том же 1929 году в статье «О диалектическом подходе к киноформе»<sup>3</sup> режиссер рассматривает многообразие различных способов взаимодействия в рамках фильма реального жизненного материала и приемов авторской его обработки, допуская при этом «пределы» возможностей: от максимально близких природе до волевой перделки природы.

Многие теоретические положения, сформулированные в исследовательских работах С. Эйзенштейна 20-х годов, экспериментально проверяются в созданных им фильмах.

В 1927 году Сергей Михайлович, по поручению правительственной комиссии, ставит фильм, посвященный 10-летию Великой Октябрьской социалистической революции. Эта тема была для него волнующей и увлекательной. Ин-

<sup>1</sup> Эйзенштейн С. Избр. произв. В 6-ти т. 1964, Т. 2, с. 44.

<sup>2</sup> Сб.: За большое киноискусство. М.: Кинофотоиздат, 1935, с. 35.

<sup>3</sup> Из материалов Кабинета истории советского кино ВГИКа.

тересовала его и практическая реализация теории «интеллектуального кино». Совместно с Г. Александровым он создает сценарий и фильм «Октябрь» (1928).

Отложив работу над «Генеральной линией», Эйзенштейн поначалу намеревался показать не только подготовку и свершение Октябрьского восстания, но и дать панораму гражданской войны. Однако в процессе съемки режиссеру пришлось отказаться от столь обширного замысла и ограничиться показом революционных событий, происходивших в Петрограде от февраля до октября 1917 года.

Фильм «Октябрь» пронизан революционным пафосом, грандиозен по охвату событий и широте художественного мышления режиссера. Очень эмоционально был поставлен и снят эпизод встречи на Финляндском вокзале прибывшего из-за границы Ленина (исполнитель этой роли рабочий Никандров был приглашен благодаря внешнему сходству с Лениным, в расчете на «монтажный» способ воссоздания событий с участием вождя). Экспрессивно сняты оператором Э. Тиссэ ночной митинг многотысячной толпы рабочих и солдат на вокзальной площади, выступление с броневики вождя революции.

Огромное впечатление производили сцены грандиозной демонстрации 3—4 июля против Временного правительства и безжалостного расстрела безоружных людей. Воспроизведенные Э. Тиссэ и С. Эйзенштейном в документальной манере по рассказам участников событий, они воспринимались как подлинный хроникальный репортаж, а кадры из этих сцен экспонировались позже во многих историко-революционных музеях и даже учебниках как иллюстрации к разделам, посвященным предоктябрьским событиям. Хроникальная точность и документальная объективность, характеризующие стиль картины, не заслонили собой активной позиции художника.

В каждом эпизоде, в каждом кадре чувствуется авторская оценка политической значимости происходящего. Особенно это ощутимо в эпизодах обличительного характера. В них преобладает «предел» волевой обработки материала — благодаря метафорически выразительной композиции кадра или построению монтажных фраз, в которых обыденное действие переосмысливается за счет значащего контекста.

Остро сатиричен образ Керенского. У него тщедушная напыщенная фигура, иступленное лицо неврастеника. Поднимаясь по мраморной лестнице Зимнего (по одним и тем же ступеням, которые с помощью композиции кадра, где значительную часть пространства занимают изображения ангелов, осеняющих проходящего премьеры торжественными венками, воспринимаются как ступени славы, новых чинов, перечисляемых в титрах и т. п.), Керенский как бы и воз-

носится к вершинам господства над всеми, и одновременно топчется на одном месте. Так в каждом кадре Эйзенштейн находит возможность акцентировать иронический подтекст.

С горькой иронией дано сопоставление участниц женского батальона в солдатских гимнастерках, ботинках с обмотками и скульптурных групп Зимнего дворца, олицетворяющих женственность, любовь, материнство.

Приступая к съемкам фильма «Октябрь», Эйзенштейн писал, что ставит перед собой задачу не столько воссоздать широко известные события восстания, сколько прокомментировать их. Он стремится с помощью монтажных построений выразить общие понятия. Так например, монтажная фраза, состоящая из кадров с изображением различных божеств, — начиная от Будды, Христа и кончая примитивным деревянным идолом, должна была вызвать в сознании зрителя представление о бессодержательности, иллюзорности понятия «бог». Ящики орденов обесценивают символическое значение награды за подвиги. Однако монтажная фраза с «богами», наградами и ряд других оказались усложненными, зашифрованным в них смысл не доходил до каждого зрителя.

Фильм «Октябрь» — произведение новаторское как в разработке революционной темы, так и в области художественной формы. Эйзенштейн стремился создать язык, строящий своим восходящий к словесности. Это был принципиально новый этап сближения кино с литературой, открывающий дорогу и к звуковому кино, и к субъективно-метафорическому кинематографу. Фильм с момента его появления и до сих пор является своеобразным пособием для кинематографистов в изучении законов композиции кадров, монтажа, построения массовых сцен и т. д.

По окончании «Октября» Эйзенштейн вместе с Александровым и Тиссэ продолжил работу над фильмом «Старое и новое» (1929), постановка которого была начата еще в 1926 году («Генеральная линия»).

«Генеральная линия» не блещет массовками, — писал С. Эйзенштейн. — Не трубит фанфарами формальных «откровений». Не ошарашивает головоломными «трюками».

Они говорят о повседневном, будничном, но глубоком сотрудничестве: города с деревней, совхоза с колхозом, мужчины с машиной, лошади с трактором, — на тяжелом пути к единой цели.

Как этот путь, она должна быть ясной, простой и отчетливой. И как этот путь, ее осуществление ново, идет впервые, по целине, а потому сложно и ответственно...

И потому она, отказавшись от мишуры внешних формальных исканий и фокусов, неизбежно — эксперимент.

Пусть же этот эксперимент будет, как ни противоречива в себе эта формулировка, — экспериментом, понятным

миллионам»<sup>1</sup>. Цементирующим средством авторского повествования, как и в «Октябре», явились экспериментальные монтажные приемы, реализующие идею «обертонного» монтажа: сближения разрозненных кадров, помимо логики содержания, еще и по общему — тому или иному — визуальному стилистическому признаку, по общему «обертону» соседних изображений. В их компоновке и фиксации по-прежнему главной была хроникальность передачи происходящего.

Новой оказалась и попытка создания образа героини — бывшей батрачки, ставшей активной участницей сельского кооператива. В этой роли снялась колхозница Марфа Лапкина (так же зовут и героиню фильма). Сюжетно развернутый образ выходил из обычных для предыдущих фильмов Эйзенштейна рамок социальной типажности. Роль потребовала от исполнительницы не демонстрации перед объективом своих типажных данных, но, по сути дела, переживания и вгры. И делает это Марфа Лапкина мотивированно, в ряде сцен достаточно убедительно раскрывая конкретный образ «представителя» артельного крестьянства, хотя в то же время образы остальных персонажей создавались исключительно приемами монтажно-типажного кино.

Композиционно фильм складывается из нескольких больших эпизодов — «аттракционов», каждый из которых имеет свою тему. Таковы эпизоды испытания крестьянами сепаратора, «коровьей свадьбы», крестного хода во время засухи и другие. Эпизоды «аттракционы» слабо связаны внутренней логикой развития единого событийного конфликта, как это было, к примеру, в «Броненосце «Потемкине», они иллюстрируют ряд политических тезисов, призванных объяснить зрителю смысл и значение объединения крестьянских хозяйств. И хотя отдельные фрагменты (крестный ход, например) потрясают изяществом и выразительной мощью кинематографической формы, некоторая рационалистичность изложения замысла уменьшила эмоциональное и познавательное воздействие фильма. Он остался в кино скорее как эксперимент выдающегося мастера, пытавшегося найти новый после «Броненосца «Потемкина» и «Октября» путь для зримого, эмоционального отображения на экране сложных и противоречивых социальных процессов.

Завершив картину «Старое и новое», Эйзенштейн, Александров и Тиссэ отправляются в заграничную поездку для изучения новейших технических достижений в области кино, а также для пропаганды советского киноискусства. Они посещают Францию, США, Мексику.

В США им предложили снять фильм. После долгих размышлений С. Эйзенштейн решил экранизировать роман

<sup>1</sup> Эйзенштейн С. Избранные статьи. М.: Искусство, 1956, с. 382.

Т. Драйзера «Американская трагедия». Он написал сценарий, согласовал свою трактовку с писателем.

Анализируя социально-правственные условия жизни маленького человека в капиталистическом обществе, Эйзенштейн уделил особенное внимание переживаниям героя, открыв способ их экранной реализации, который назвал «внутренним монологом»<sup>1</sup>. Однако заказчиков не устроило творческое прочтение романа. Постановка была отменена.

В Мексике Эйзенштейн снимает материалы для фильма «Да здравствует Мексика!», посвященного истории мексиканского народа и его культуре. Замысел был по-эйзенштейновски масштабен, фрагменты, которые успели снять Эйзенштейн и Тиссэ, поражают глубиной проникновения в духовное своеобразие мексиканской культуры, историю борющегося народа, совершенством режиссерского и изобразительного решения. Но по независящим от Эйзенштейна обстоятельствам (советское руководство настаивало на его немедленном возвращении) фильм не был закончен. Отснятая пленка осталась у заказчиков.

Позже их отснятых Эйзенштейном и Тиссэ материалов зарубежные режиссеры смонтировали и выпустили несколько фильмов о Мексике. Все они не отвечали замыслу и идейной концепции Эйзенштейна. Однако стилистика и колорит этого незавершенного произведения оказали заметное влияние на формирование мексиканского национального киноискусства.

В 1979 году Г. Александров, который участвовал в мексиканских съемках как сорежиссер Эйзенштейна, на основе проданной Госфильмофондом систематизации материалов, восстановил фильм «Да здравствует Мексика!» в максимально возможном приближении к замыслу Эйзенштейна.

С. М. Эйзенштейн является одним из основоположников эстетики киноискусства. Преодолевая категоричность и односторонность некоторых своих ранних теоретических разработок, он утверждает на позициях искусства, синтезирующего реализм и романтику, последовательно открывая и разрабатывая его возможности. Так, герой-масса не заслоняет интереса к конкретному человеку, «экранизация дебатов» — возможностей «внутреннего монолога» и т. п. Видимая противоречивость некоторых его максималистских

<sup>1</sup> Эйзенштейн С. Одержайтесь! Избр. произв. В 6-ти т. 1964, т. 2, с. 60—80.

Эйзенштейн последовательно рассматривал «монологическую» структуру композиции фильма, возможность строить повествование с точки зрения автора. Монтажный прием вырастает из одного из принципов драматургического построения и всей художественной системы фильма (см. доклад на Первом Всесоюзном совещании творческих работников кино в 1935 году).

суждений находит объяснение в драматизме творческого поиска, в искреннем стремлении создать искусство, выражающее пафос революционной эпохи.

**В. Пудовкин** (1893—1953) учился на естественном отделении физико-математического факультета Московского университета. В начале первой мировой войны его мобилизовали на фронт. Вскоре Пудовкин был ранен и попал в плен. После трех лет пребывания в плену у немцев он бежал на родину.

Вернувшись в Москву, Пудовкин начал работать на химическом заводе. Одновременно пытался самостоятельно завершить учебу по университетской программе, однако увлекся кинематографом.

Двадцатисемилетний Пудовкин поступает в Государственную киношколу. Первым его учителем был В. Гардин.

Будучи студентом, Пудовкин активно участвовал в создании фильма «В трудные дни» («Серп и молот», 1921). Он был сорежиссером В. Гардина и исполнял главную роль бывшего батрака — коммуниста Андрея Краснова.

Пудовкин помогал В. Гардину и в постановке фильмов «Голод... голод... голод...», «Слесарь и канцлер».

В киношколе Пудовкин заинтересовался экспериментами Л. Кулешова, руководившего тогда актерской мастерской. Он перешел в эту мастерскую, принял деятельное участие в организации ее выступлений («фильмы без пленки»). В первой картине мастерской — «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» — Пудовкин по всем правилам системы Кулешова исполнил роль авантюриста Жбана. При всей условности и схематизме роли начинающий актер придал ей необычайную живость и характерность.

В том же гротесковом ключе Пудовкин пытался играть роль аббата Рево в фильме Кулешова «Луч смерти», хотя здесь ему не удалось преодолеть безжизненность драматургической схемы собственного сценария.

Постепенно назревало расхождение во взглядах этих двух столь различных художников, несмотря на то, что в первых теоретических выступлениях Пудовкин проявляет несомненную преемственность позиций Л. Кулешова. Противоречия как бы накапливались внутри следования системе учителя (неудача «Луча смерти» — один из самых первых симптомов).

Выше уже было сказано, что Кулешов в то время выступал против актерского переживания. Пудовкина же привлекал анализ психологического состояния персонажей. При всем уважении к своему учителю, он уходит из группы Ку-

лешова и становится режиссером киностудии «Межрабпом-Русь».

Первые два фильма Пудовкина были как бы пробой пера: это двухчастная кинокомедия «Шахматная горячка» (1925) по сценарию, написанному совместно с Н. Шпиковским, о первом международном шахматном турнире в Москве и научно-популярная картина «Механика головного мозга» (1925), выдержанная в строго научном духе, но сделанная живо и увлекательно.

Обе картины снимал кинооператор А. Головня. Именно тогда началось творческое содружество этих двух крупных художников, которое продолжалось более трех десятилетий. Первые ленты раскрыли не только творческие, но и незаурядные аналитические и организационные способности начинающих авторов.

В 1926 году на студии «Межрабпом-Русь» Пудовкину поручили ставить картину «Мать» по одноименному роману А. М. Горького.

Сценарист Н. Зархи вместе с режиссером и оператором отбирает в романе наиболее существенные, драматичные по содержанию эпизоды, оставляя в стороне многие страницы повествования. Главной целью было создание сконцентрированной кинематографической характеристики действия и героев. Направленность этих поисков особенно ярко сказалась на образе матери. Забитая, униженная женщина из рабочей слободки, Ниловна становится товарищем своему сыну в борьбе. Необычайно сильное впечатление оставляла придуманная авторами фильма сцена обыска, когда Ниловна, поверив обещаниям полицейских, невольно предает сына — отдает им оружие, спрятанное Павлом, и у нее на глазах его избивают, уводят в тюрьму. Эпическая повествовательность романа сменялась благодаря этой сцене драматически-экспрессивным слогом характера.

Горе и боль в эти тяжелые минуты прозрения впечатляюще переданы в лаконичных немых кадрах — матери, застывшей в тревожном ожидании, злобно торжествующего офицера, Павла, ощутившего непоправимость случившегося. В этой сцене достигается предельное драматическое напряжение, чему содействует и игра актеров, и усилия оператора, в смене острых ракурсов и выразительной световой характеристике недавнего состояния героев.

Столь же ёмко и вместе с тем лаконично снята сцена в тюрьме, куда мать приходит на свидание к Павлу. По улыбке сына мать понимает, что прощена им. Здесь также использован выразительный монтаж психологически-точных изображений, эпическое повествование насыщено динамикой стремительно меняющихся человеческих состояний.

Работая вместе с Н. Зархи над сценарием, В. Пудовкин добивался прежде всего выразительности, психологической детализации событий. Во многом благодаря этому удалось сохранить горьковскую глубину романа в драматической форме экранного действия. Фильм представляет собой пример бережного и творческого отношения к литературному произведению.<sup>1</sup>

Удачно были выбраны исполнители. Большую помощь в этом оказал Пудовкину режиссер М. Доллер. На центральные роли были приглашены актеры МХТ В. Барановская и Н. Баталов, — тем самым авторы фильма преодолели существовавшее тогда в кино негативное отношение к опыту театра. Именно актеры школы К. С. Станиславского помогли раскрыть многогранные характеры героев Горького.

Пудовкин предложил В. Барановской свою концепцию роли, с которой после долгих бесед с режиссером актриса согласилась. Ей предстояло показать, как тяжелое нищенское существование, побой мужа, страх перед жизнью преждевременно состарили Ниловну. И лишь приобщившись к революционной борьбе, вернув доверие сына и впервые почувствовав себя человеком, нужным людям, мать расцветает яркой душевной красотой. Она становится другой, помолодевшей. И актриса талантливо показала путь своей героини к человеческому счастью, которое она находит в духовном единении с сыном-революционером.

Талант В. Пудовкина и А. Головни проявился в построении психологически насыщенных мизансцен, в выразительности их изобразительного решения. Хрестоматийной стала сцена, где зрители впервые видят мать. Она склонилась над корытом. В дверях появляется пьяный муж. Мать снята с верхней точки, в узкой коморке с низеньким потолком. В потухших глазах, во всей ее скорбной фигуре чувствуется покорность судьбе и страх.

Совсем другая Ниловна в кадрах финальной демонстрации: лицо ее светится счастьем и надеждой. Здесь мать уже не одна, — она со всеми вместе идет спасать сына и других политических заключенных. Снятые чуть снизу, ее портреты гармонируют с образом весны, ледохода, символизирующего пробуждение революционного сознания пролетариата. Динамика изобразительного решения зримо воплощает драма-

<sup>1</sup> «...мы хотели войти в роман, чтобы жить в нем, дышать его воздухом, гнать по своим жилам кровь, пропитанную его атмосферой... Роман мог дать нам углубленное понимание и ощущение эпохи, вот почему мы могли уверенно увидеть и почувствовать мать и сына в обстановке, которая иной раз в романе непосредственно и не была дана. Мы чувствовали и видели это так, как можно представить себе живое поведение живого человека». (Пудовкин В. Избранные статьи. М.: Искусство, 1955, с. 309).

тургический замысел и режиссерскую трактовку становления образа героини.

Павел в фильме несколько отличается от своего литературного прототипа. Он моложе, менее опытен. Но это не ослабляет главную мысль романа о влиянии Павла на мать. В то же время юность героя как бы олицетворяет молодость революции.

Как известно, в романе Горького политическая зрелость убеждений Павла Власова раскрывается со всей полнотой в его обличительной речи на суде. Эту речь нельзя было воссоздать средствами немого кино. Найти выход из положения помогает Пудовкину сцена суда в романе Л. Толстого «Воскресение»: сатирический групповой кинопортрет вершителей закона» раскрывает смысл судебного фарса над политзаключенными.

Судьи сняты фронтально, в обрамлении прямых колонн, отчего они похожи на бездушные маски. Духовная пустота и никчемность их подчеркивается выразительными деталями второго плана. По контрасту с ними особенно взволнованной выглядит мать с ее скробными глазами, исполненными печали и отчаяния. Именно в этой сцене впервые на экране появляется наиболее крупный план Ниловны, вопрошающей «правосудие»: «Правда где?..»

«Мать» была снята оператором А. Головней в единой, динамически изменяющейся системе приемов, в целостном стилевом решении, сочетающем психологизм, реалистическую точность и романтическую приподнятость изображения. Творчески были использованы традиции классической живописи. Главным объектом изображения служит находящийся в кадре актер, выразительная среда дополняет впечатление о его внутреннем состоянии.

Вместе с тем, огромную роль в авторской трактовке действия играют окружающая героев среда, выразительный бытовой фон, детали, эмоционально созвучные состоянию героев и событиям кадры природы. Так, выразительная символика финала картины, объединяющего в экспрессивном монтажном сопоставлении рабочую демонстрацию и мощную лавину весеннего ледохода, по мере развития сюжета вырастала из реалий событийного действия, завершая взволнованное авторское повествование.

Фильм «Мать» был восторженно встречен зрителями. Как и «Броненосец «Потемкин», «Мать» триумфально прошла по экранам многих стран и в 1958 году была включена в список лучших десяти фильмов мира. Новаторство фильма «Мать» состояло в глубоком раскрытии образов рабочих, представителей революционного пролетариата. Фильм высоко поднял

актерскую и изобразительную культуру советского и мирового киноискусства<sup>1</sup>.

Следующие фильмы В. Пудовкина — «Конец Санкт-Петербурга» (1927) и «Потомок Чингис-хана» (1928) — произведения эпического жанра на историко-революционную тему — обнаруживают интерес к интеллектуально-понятийным возможностям кино и стремление найти собственные художественные решения этой проблемы.

В первом фильме рассказано о событиях, предшествовавших Октябрьской революции и ее победе в Петрограде. Во втором — о влиянии революции на освободительное движение народов Востока, поднявшихся против гнета иностранных колонизаторов.

«Конец Санкт-Петербурга» поначалу был задуман как большое эпическое полотно, воссоздающее историю великого города — от его основания Петром I до наших дней. Отсюда первое название: «Петербург — Петроград — Ленинград». Однако в окончательном варианте сценария действие ограничилось предоктябрьским десятилетием.

В фильме отражен процесс разорения крестьянских хозяйств, тяжелая бесправная жизнь рабочих в царской России, показаны события, происходившие в тылу и на фронтах первой мировой войны. Финальные сцены рисуют подготовку и ход революционного восстания.

В центре фильма «Конец Санкт-Петербурга» — рост революционного сознания пролетариата и крестьянства России. Он раскрыт и в массовых сценах, и через судьбы отдельных представителей этих классов — крестьянского Парня (И. Чувелев) и питерского рабочего Большевика (А. Чистяков). У героев нет собственных имен. Пудовкин хотел таким способом подчеркнуть социальную обобщенность, «представительство» конкретных образов. Однако центральные герои все же получились достаточно индивидуализированными, особенно парень — в исполнении актера И. Чувелева.

В драматургии «Конца Санкт-Петербурга» сценарист Н. Зархи снова обратился к сюжетному мотиву, использованному в «Матери». Крестьянский парень, приехав в город на заработки, без злого умысла, невольно, как Ниловна в фильме «Мать», совершает предательство — выдает стачечный комитет, во главе которого стоит его земляк-большевик.

Осознание вины перед земляком пробуждает у Парня ненависть к «хозяевам жизни». Парень врывается в канцеля-

<sup>1</sup> А. В. Луначарский так оценивал фильм: «... кажется, будто по какому-то волшебству оператор мог непосредственно фотографировать самое действительное... Эпичность повествования, убедительная подлинность, шпрота охвата напоминают... великую манеру Толстого». (Сб.: Луначарский о кино. Статьи. Высказывания. Сценарии. Документы. М.: Искусство. 1965, с. 142—143).

рию завода, устраивает кулачную расправу над «главным», за что попадает в тюрьму, а из нее — на фронт, где чувство ненависти приобретает осознанный классовый характер. В финале он оказывается среди восставшего народа на площади у Зимнего дворца.

Но в большинстве сцен Парень — лишь «конкретизированный» участник массовых событий, ничем не отличающийся от себе подобных: вот герой бродит по городу в поисках работы, вот мокнет в окопах среди солдат, вот он на улицах Петрограда в дни восстания.

Увлеченный монтажно-типажными экспериментами, Пудовкин выбирал актеров по внешним данным. Однако интерес к психологии человека — участника революционных событий вывел фильм за пределы типажного принципа. Для исполнения эпизодических ролей Пудовкин привлек также людей, наделенных признаками социальной характеристики. Это крестьяне из первых эпизодов фильма, участники стачечного комитета, представители заводской администрации. Небольшую роль жены Большевика играла актриса В. Барановская, хотя и не столь блистательно, как в предыдущей картине.

«Конец Санкт-Петербурга» отличается стремлением к единству стилевого решения и пластической выразительностью. Так, снимая Парня с верхней точки через выступающие на первом плане детали монументальной архитектуры и скульптуры Петербурга, А. Головня и В. Пудовкин создают образ растерянности крестьянина, впервые оказавшегося в многолюдном, враждебном ему городе.

Кадры бескрайнего выжженного солнцем поля, чахлого деревца среди пустого пространства, серого нависшего неба воспринимались как символы нищеты, вводили зрителей в атмосферу времени.

Обратившись к собственным впечатлениям участника первой мировой войны, Пудовкин, используя прием параллельного монтажа (сопоставление гибели солдат на фронте и биржевого ажиотажа вокруг военных поставок в Петрограде), создает выразительный образ — обобщение.

Оригинально снято заседание царского правительства: изображение безголовых министров (головы остались за пределами верхнего края кадра), одетых в сияющие золотом мундиры, воспринимается как яркая авторская метафора, откровенно сатирическая по содержанию.

Для фильма характерны лаконизм и выразительность образных построений: за каждым сюжетным поворотом частных событий угадывается движение крупных социально-исторических процессов. Этот фильм, так же как «Мать», был проникнут интонацией авторского осмысления недавней ис-

тории, активным утверждением гуманистической сущности революции.

Следующий фильм — «Потомок Чингис-хана» поставлен В. Пудовкиным по сценарию О. Брика и снят оператором А. Головной. Главным героем является монгольский пастух Баир (актер В. Инкижинов).

Фильм рассказывает о пробуждении социального сознания кочевников, о том, как под влиянием Октябрьской революции их борьба за справедливость и свободу приобретает необратимый характер. В образе Баира выражены доверие к людям, душевная чистота, свойственная человеку из народа. Актер В. Инкижинов сыграл роль с внешней сдержанностью и внутренним темпераментом, который прорывался в финальной сцене протеста героя против лжи и лицемерия колонизаторов.

Если Инкижинов ведет роль, опираясь на динамику психологических состояний своего героя, то отрицательные персонажи конкретны в своей «знаковой», типажно-оценочной характеристике. Таковы возглавляющий армию колонизаторов полковник — англичанин, его высокомерная жена, наглый скупщик мехов, алчные монахи.

Авторский взгляд реализован в лирических кадрах своеобразной природы Монголии, быта пастухов. Камера любит причудливым обрядовым танцем лам — служителей монастыря, сложным рисунком и ритмом их движений. Для переосмысления этнографических деталей в художественно-обобщенный образ оператор мастерски пользуется панорамой, крупными планами, съемкой с движения. Режиссер параллельно монтирует фрагменты обряда и подготовки четы англичан к крупной сделке, переосмысляя происходящее на экране в выразительной кинометафоре. В настроенности зрительского восприятия участвует и ритмический монтаж.

Заканчивается фильм динамичными кадрами бури, символизирующей освободительную борьбу трудового народа Востока. Во многих странах картина шла под названием «Буря над Азией».

Вскоре после «Потомка Чингис-хана» Пудовкин приступил к постановке фильма «Простой случай» («Очень хорошо живется», 1932) по сценарию А. Ржешевского.

В своих «эмоциональных» сценариях А. Ржешевский не давал конкретной и последовательной сюжетной разработки темы, а стремился возбудить чувства и воображение режиссера с помощью эмоционально насыщенных, но зачастую отвлеченных словесно-пластических образов. С. Эйзенштейн и В. Пудовкин горячо поддерживали опыт Ржешевского, противостоявший сухому техницизму, безэмоциональности обычного в ту пору «железного», «номерного» сценария. К тому же, идея «эмоционального сценария» отвечала убеждению

многих режиссеров — новаторов, что фильм рождается за монтажным столом, а сценарий должен давать лишь «тематическое задание», быть первоначальным толчком для возбуждения режиссерской фантазии.

Сценарий Ржешевского «Очень хорошо живется» был посвящен новой для Пудовкина и довольно редкой в те годы в советском кино теме этики любви, семейных отношений. Пудовкин искренне увлекся сценарием, как бы не замечая его поверхностности, декларативности, риторики. Эти недостатки сохранились, к сожалению, и в фильме. К тому же, в образном строе картины большое место заняли начатые еще в «Потомке Чингис-хана» эксперименты с «цайт-лупой» (время «крупным планом») — использованием техники ускоренной и замедленной съемки для решения художественных задач. В одном из эпизодов была сделана попытка «асинхронного» монтажа звука и изображения.

К сожалению этот фильм Пудовкина лишен цельности, в нем заметны издержки лабораторных творческих экспериментов.

В Пудовкин внес выдающийся вклад в развитие советского немого кино. В фильмах «Мать», и «Конец Санкт-Петербурга», «Потомок Чингис-хана» он показал человека — участника освободительной борьбы народных масс, запечатлел мощные социальные катаклизмы, меняющие судьбы людей. Обращение Пудовкина к традициям классической литературы, к творчеству Горького и Толстого, к опыту Московского художественного театра способствовало укреплению реализма в советском киноискусстве.

Его режиссура отличается вдумчивой работой с актерами, умением раскрыть в актерских образах духовное содержание характеров героев, хотя и в теории, и на практике он придавал не меньше внимания и возможностям монтажа, и проблеме сценария. Если в области «азбуки» и «грамматики» экранного повествования Пудовкин оставался верным последователем своего учителя Л. В. Кулешова, то выразительные возможности монтажа как средства сопоставления кино-материала разработаны им очень оригинально и весьма основательно. Характерно и то, что свои теоретические воззрения Пудовкин излагает в виде практических рекомендаций, как стройную систему, охватывающую творчество драматурга, режиссера и киноактера. Согласно изложенной им теории киносценария, творчество драматурга в кино соединяет опыт литературы и знание особенностей кинопроизводства («Киносценарий. Теория сценария» и др.). Экранная авторская речь представляет собой изложение художественного замысла визуально-монтажными средствами кино. Для монтажа, помимо возможностей повествования, которые дает опыт литературы значительны и законы музыкального построения («Ки-

норежиссер и киноматериал» и др.). Исследования поискового характера наиболее полно представлены в статьях «Время крупным планом» и «Асинхронность как принцип звукового кино». Исследования актерской проблемы раскрывают позиции Пудовкина как художника-реалиста, новаторски развивающего традиции смежных искусств. «Работа актера в кино и «система» Станиславского» суммирует его взгляды на специфику работы киноактера.

В содружестве с кинодраматургом Н. Зархи и оператором А. Головней В. Пудовкин обогатил киноискусство новыми выразительными и изобразительными средствами. Эти средства интересовали авторов не сами по себе, а как возможность углубленного раскрытия положенной в основу фильма идеи, создания яркого, крупного характера героя.

**А. Довженко** (1894—1956), проработав четыре года учителем в школе, поступил в Киевский коммерческий институт и по его окончании стал работником народного образования. Затем Довженко находился на дипломатической работе в Варшаве, а потом в Берлине. Но эта карьера не увлекла его. Он мечтал о живописи и в Германии учился у художника-экспрессиониста Геккеля. Возвратившись на Украину, Довженко работал художником-карикуристом в харьковских журналах и газетах. Его карикатуры отличались остроумием, ему прочили большое будущее в живописи.

Однако Довженко обратился к молодому и многообещающему искусству — кино. В 1926 году он ставит по собственным сценариям фильмы «Вася-реформатор» (совместно с режиссером Ф. Лопатинским) и «Ягодка любви», построенные на эксцентрических комедийных ситуациях. Здесь он осваивает азы режиссерской профессии. В 1927 году, существенно переработав сценарий М. Заца и Б. Шаранского, Довженко ставит фильм «Сумка дипкурьера». Как в известном стихотворении В. Маяковского «Товарищу Нетте — пароходу и человеку», в нем рассказывалось о трагической гибели дипкурьера, ценой собственной жизни спасшего дипломатическую почту. Решенный в детективно-приключенческом жанре, фильм завоевал признание массового зрителя.

Истинный расцвет дарования Довженко начинается с его фильмов «Звенигора» (1927) и «Арсенал» (1929). После их появления о режиссере заговорили как о философе и поэте, чье своеобразное киноматографическое мышление впитало национальную самобытность украинского народа.

Фильм «Звенигора» по сценарию М. Иогансона и Ю. Юртыка, тоже коренным образом переработанному Довженко), построенный в форме народного сказа, повествовал о тысячелетней истории Украины. Реалистические сцены перемежались в нем с легендарными и фольклорными эпизодами,

картины из времен гайдамаков сменялись рассказом о революционных событиях на Украине. Основным героем «Звенигоры» является трудовой народ, исполненный веры в свое счастливое будущее.

Фильм пронизан светлой лирикой, снят удивительно поэтично. Оператор Б. Завелев сумел почувствовать и передать своеобразие довженковского мироощущения. В фильме есть и ласковая усмешка над простодушным дедом, пронесшим через всю жизнь мечту о заколдованном кладе, с помощью которого он осчастливит людей, и беспощадный сарказм, когда речь идет о врагах революции.

В фильме своеобразно переплелись реализм и романтика. Вот седой и мудрый украинский дед (Н. Надемский), как бы пришедший из народных сказов. В его облике сошлись легендарные черты и реальный характер простодушного, смекалистого украинского крестьянина. Рядом с ним — двое его внуков, Тимош и Павло. Добрый и трудолюбивый Тимош (С. Свашенко), солдат первой мировой войны, становится в ряды защитников революции, а ленивый Павло (Л. Подорожный) — белогвардейцем-эмигрантом.

«Звенигора» смонтирована как народная песня, где соединились фантазия и достоверность. Однако композиционная несоразмерность исторических пластов содержания и художественных стиливых решений усложнила восприятие фильма массовым зрителем.

Вдумчивый и принципиальный художник, Довженко и сам понимал, что «Звенигора» не отразила с должной глубиной тему революции. Следующий его фильм «Арсенал» — крупный шаг в развитии не только украинского, но и всего советского кино. Фильм снят по собственному сценарию. Оператором стал Д. Демуцкий, с которым режиссера свяжет крепкая творческая дружба, единство взглядов и вкусов.

Фильм рассказывал о восстании рабочих киевского завода «Арсенал» против петлюровской власти в 1918 году. События его охватывали меньший отрезок времени, чем в «Звенигоре». Однако принципы построения лиро-эпического сюжета все же объединяют оба эти фильма.

Главный герой «Арсенала» — солдат Тимош (С. Свашенко). Это не столько образ-характер, сколько образ-символ, выражающий героизм и непобедимость революционного украинского пролетариата. Обликом Тимош напоминает героев украинского народного творчества. Как герои национального фольклора, Тимош — бессмертен. В заключительном эпизоде фильма — расстреле Тимоша — пули петлюровцев отскакивают от него, и враги в ужасе ощущают свое бессилие.

Определенностью авторского отношения отмечены и сатирические образы фильма. Националист зажигает лампаду под портретом Т. Шевченко, и внезапно ожившее изображе-



ние отвечает презрительным плевком. Царь Николай II с мнимо значительным видом записывает в дневник: «Погода хорошая, убил ворону». А в это время старая крестьянка в изнеможении падает на незасеянную свою землю.

Горечью пропитаны кадры, показывающие искалеченного на войне крестьянина, стоящего у своей жалкой полоски земли. Рядом с ним тощая, замученная лошаденка. Полный отчаяния однорукий крестьянин бьет ее кнутом, ногами. Обессиленный, он падает на землю, и лошадь как бы с укором смотрит на своего хозяина. «Не туда бьешь, Иван». — читаем в титрах.

Говорящая лошадь, летящие кони, рассыпанные по земле яблоки, — эти мотивы и образы пришли в фильм Довженко из украинского фольклора, но за каждым образом ощущается строй мыслей современного поэта и философа<sup>1</sup>.

А. П. Довженко в этом фильме выступает как певец народной революции, в каждом кадре ощутимы его любовь и сочувствие народу.

«Арсенал» восторженно приняли кинематографисты, общественность, увидевшие в нем яркое и самобытное произведение, полное драматического напряжения и глубокой поэтической мысли.

Следующая картина Довженко — кинопоэма «Земля» (1930) посвящена современности. Роль главного героя Василия играл С. Свашенко, постоянный актер в довженковских немых фильмах. Черные, умно поблескивающие глаза, широкая белозубая улыбка, — во всем облике чувствуется духовная сила, уверенность, достоинство труженика. Василь, перепавший вековые межи колхозным трактором, погибает от кулацкой пули. Его смерть трагична, но вместе с тем рождает мысль о необратимости нового. Обращаясь к острому социальному конфликту с позиций, общепринятых в политике и общественной жизни 20—30-х годов, режиссер последовательно очищает действие от незначительных для развития задуманного сюжета бытовых подробностей, которые,

<sup>1</sup> «В «Арсенале» я, в условиях тогдашней украинской обстановки, выходил в первую очередь как политический боец. Я поставил себе две цели: я в «Арсенале» буду громить украинский национализм и шовинизм, с другой стороны, буду поэтом и певцом рабочего класса Украины, совершившего социальную революцию. Эти две задачи в тех условиях и в то время были для меня самыми важными. Вот почему в то время, не обладая еще теоретическим обоснованием своих исканий, приемов, я зачастую работал, как работает боец в бою, — не заботясь о том, по правилам ли рубки рубит он врага или не по правилам. Если бы меня тогда спросили, как вы работаете и что вы думаете, я, по-видимому, ответил бы так, как французский художник Курбе ответил одной даме, которая спросила его, что он думает, когда пишет картину. Он ответил: «Сударыня, я не думаю, я волнуюсь». (Сб.: За большое киноискусство, с. 60).

безуслоно, могли бы внести иную интонацию в повествование и разрушить поэтический замысел. Фильм не становится злободневно-публицистическим, романтически высказанная философски-поэтическая мысль ложится в основание его стиливого единства.

Образ земли в поэтическом «запеве» фильма формируется от частного к обобщенному. В первых кадрах земля видится крестьянским наделом. Отступая, камера показывает красочный косогор. По нему идет пахарь, и это уже как бы часть поверхности Земного шара.

Поэтично изображено украинское село с его своеобразным жизненным укладом. Довженко нашел выразительные типажи, научил исполнителей двигаться, говорить и смотреть так, как это характерно для фольклорных героев.

Сопоставлением естественного круговорота жизни и явлений природы повествует Довженко в «Земле» о бессмертии вечно обновляющейся жизни. Особенно характерны в этом отношении начальные эпизоды. Спелые плоды лежат под фруктовыми деревьями. Посреди сада умирает дед, окруженный близкими людьми. Смерть его не вызывает ощущения отчаяния. С ласковой усмешкой Василь смотрит на деда, в последний раз перед кончиной надкусывающего спелую грушу. А рядом стоит беременная мать Василия, играют дети. Поистине пушкинская светлая печаль овеивает эти кадры.

В сцене похорон убитого на ночной улице главного героя вместе с жителями села его оплакивает природа. Скорбная и вместе с тем — жизнеутверждающая поэтическая интонация ощутима здесь и в монтажных сопоставлениях фрагментов действия, рождающих метафорически-глубокие, ритмически-напевные образы, созвучные народной украинской думе.

Оператор Демущий нашел яркое, поэтически-зримое воплощение замысла Довженко. Одинокое стоящие в ночном просторе кони, политые дождем спелые яблоки, бескрайние поля созревающего хлеба, уходящая за горизонт дорога, по которой движется в село новенький трактор. Мастерством живописца отмечены портреты персонажей.

Фильм «Земля» истинно новаторское кинематографическое произведение. Он глубоко национален в своей образной основе. Работая над ним, Довженко и Демущий обращались к фольклору, к творчеству Гоголя и Шевченко.

Фильм изобилует монтажными построениями, в которых единичный факт, явление, фрагмент трудового процесса осмысливается как часть, отдельная грань и пример глобальных представлений о единстве человека и природы, о вечно творящейся на земле жизни.

**Я. Протазанов** (1881—1945) пришел в советское кино, имея опыт активной деятельности в дореволюционной кинематографии, после трех лет эмиграции. В 1923 году советское правительство предложило ему вернуться на Родину. После возвращения Я. Протазанов сразу приступает к режиссерской работе.

На кинофабрике «Межрабпомфильм» он экранизирует роман А. Н. Толстого «Аэлита». К этой работе Протазанов привлек известных актеров московских театров. Представители разных театральных школ должны были подчеркнуть различные стиливые пласты фильма. В «Аэлите» снимались Н. Церетели, В. Куинджи, К. Эггерт, П. Поль, Ю. Завадский, В. Массалитинова. Были приглашены и молодые актеры И. Ильинский, Н. Баталов, Ю. Солнцева. Одну из главных ролей играла В. Орлова, начинавшая сотрудничество с Протазановым еще в дореволюционном кино.

В реализации сложного постановочного замысла участвовали художники С. Козловский, И. Рабинович, а также А. Экстер, оформлявшая декорации Марса. Снимал картину оператор Ю. Желябужский.

Фильму предшествовала шумная реклама. Однако надежды, возлагавшиеся на его прокат, не оправдались. В картине оказались очень интересными отдельные жанровые зарисовки, бытовые сцены, воссоздающие атмосферу первых лет Советской России. В целом же «Аэлита» получилась эклектичной, с запутанным и затянутым сюжетом. Юмор и романтичность произведения А. Толстого пропали, их не компенсировали наивные, придуманные сценаристами эпизоды революции на Марсе.

Вместе с тем, фильм отличала высокая производственная культура. Он еще раз убеждал в необходимости профессионально работать с актерами.

Вслед за «Аэлитой» Протазанов ставит фильм «Его призыв» (1925), в котором прослеживается судьба простой работницы Кати (В. Попова), обаятельной и доверчивой девушки. Тема, заявленная в названии «Его призыв», — ленинский призыв в партию, — не нашла здесь органического решения. На первый план вышло детективное повествование о бывшем белом офицере, который вернулся из эмиграции в СССР за своими драгоценностями, спрятанными в особняке, превращенном теперь в рабочий клуб. Он выдает себя за шофера, обманывает Катю, совершает уголовное преступление, но в конце концов оказывается разоблаченным.

Фильм завершается публицистическими кадрами смерти В. И. Ленина, народной скорби и массового вступления рабочих в партию. Вступает в партию и героиня. Такая концовка не сочеталась с развитием камерного сюжета.

Общественность и печать, однако, положительно отнеслись к фильму, справедливо усмотрев в нем поворот опытного режиссера к современной теме и новому материалу<sup>1</sup>.

Во второй половине 20-х годов режиссер ставит фильм за фильмом, работая с высоким профессионализмом над самой разной тематикой и в разных, популярных среди зрителей, жанрах. Фильмы Я. Протазанова просты, доходчивы, адресованы самой широкой аудитории. И это не результат упрощенности, как считали некоторые критики, упрекавшие Протазанова в «традиционности», а свидетельство большого художественного мастерства. Главным средством раскрытия замысла у Протазанова является актер. Режиссер предоставляет ему максимальную творческую свободу: в процессе съемок артист не чувствует себя материалом для монтажных экспериментов режиссера.

Один из лучших фильмов Протазанова второй половины 20-х годов — «Сорок первый» (1927) по одноименной повести Б. Лавренева (сценарий О. Леонидова и Я. Протазанова).

Острота социально-психологического конфликта реализована в драматической истории любви девушки-партизанки к пленному белогвардейскому офицеру. Любовь столкнулась с чувством классового долга. Фильм кончается трагическим выстрелом: юная партизанка, на счету которой уже сорок убитых белогвардейцев, стреляет в сорок первого — своего возлюбленного.

Роль Марютки талантливо исполнила студентка Госкиношколы А. Войцик. Актриса создала сильный женский характер, цельный и поэтичный.

Правдиво был решен в фильме и образ белогвардейского поручика Говорухи-Отрока. Обычно в годы немого кино враги изображались прямолинейно и плакатно. Говоруха-Отрок (И. Коваль-Самборский) в своей ненависти к партизанам и в защите своих политических убеждений по-своему мужествен и бесстрашен.

Руководитель партизанского отряда Евсюков, носивший кожаную тужурку малинового цвета, в повести Б. Лавренева не без иронии назван «малиновым» комиссаром. Евсюков в фильме (И. Штраух) несколько другой: ироническая интонация исчезла. У Евсюкова суровое лицо воина, мужественный волевой характер. Его поведение свидетельствует о целеустремленности и чуткости к бойцам. На одних он воздействует строгостью, требованием беспрекословного подчинения революционной дисциплине, на других — теплым ободряющим словом, дружеским советом. Во имя революционного долга комиссар не жалеет себя, показывая образец стойкости.

<sup>1</sup> «Его призыв» — крупное и очень важное достижение молодого советского экрана. В нем нащупывается настоящая дорога». (М. Кольцов. «Его призыв». — Правда, 1925, 17 февраля).

Фильм снят оператором П. Ермоловым. Многоликой, изменчивой представлена на экране пустыня, то изнывающая от зноя, то сумеречно холодная. Драматизму любовной истории вторят кадры, изображающие бурное, штормовое или лирически спокойное бескрайнее море.

Фильм «Сорок первый» завоевал общее признание. Он получил, в частности, высокую оценку С. Эйзенштейна.

Во второй половине 20-х годов Протазанов обратился к комедийному жанру. Критические, обличительные элементы тесно переплетались в его фильмах с веселым, жизнерадостным юмором.

Первый комедийный фильм Я. Протазанова — «Закройщик из Торжка» (1925) создавался по заказу Народного комиссариата финансов как реклама государственного внутреннего займа. Сценарий был написан В. Туркиным, известным уже в те годы драматургом, теоретиком кино. Он создал сценарий о веселом, неунывающем портняжке Пете Петелькине и его любовных злоключениях. Сатирически высмеивались обыватели и мещане, живущие по законам преклонения перед богатством. Им противопоставлялась чистая и бескорыстная девушка-труженица, полюбившая героя. А попутно весело и совсем, казалось бы, незаметно шла агитация за приобретение билетов займа.

В сценарии было много удачных трюковых находок, смешных персонажей, разыгранных актерами — И. Ильинским, В. Марецкой, С. Бирман. Режиссер продемонстрировал большое мастерство в создании увлекательного комедийного зрелища.

Вслед за «Закройщиком из Торжка» появляется кинокомедия «Дон Диего и Пелагея» (1927) по сценарию А. Зорича. Сценарист использовал свой фельетон «Дело Пелагеи Деминой», напечатанный в «Правде». Фильм рассказывал о мытарствах старика и старухи, ставших жертвой бюрократического формализма.

По воле начальника захолустной железнодорожной станции, человека недалекого и агрессивного, старая крестьянка Пелагея попадает в тюрьму лишь за то, что не по правилам перешла железнодорожную линию. Из беды Пелагею выручают сельские комсомольцы. Таково незатейливое содержание фильма, которое дало авторам повод для комедийных сюжетных положений и острых характеристик действующих лиц.

Фильм «Дон Диего и Пелагея» осмеивает бюрократизм, заседательскую суету, бездушие. Отрицательные типы фильма — советские чиновники волокитчики. С дружелюбным юмором обрисованы положительные герои: Пелагея, ее муж, комсомольцы. Трогательным, светлым получился образ ста-

рухи в исполнении М. Блюменталь-Тамариной. С ласковым сочувствием и юмором показаны в фильме доброта, сердечность простой русской крестьянки, ее забота о милиционере, который сопровождает ее в суд. Она делится с ним хлебом, будит его, когда тот, пригревшись на солнце, заснул и забыл о своей арестованной. В тюрьме Пелагея моет пол в камере, утешает арестанток.

Трогательный эпизод, где старики Демины после всех мытарств приходят в ячейку с просьбой принять их в комсомол. Весело смеются комсомольцы, улыбается стоящий на столе бюст М. И. Калинина.

В 1926 году Я. Протазанов обращается и к зарубежной тематике, создает остроумную сатиру «Процесс о трех миллионах». Фильм поставлен по роману итальянского писателя Умберто Нотари «Три вора» (сценарий О. Леонидова и Я. Протазанова). Роман привлек Протазанова каскадом остроумных положений и диалогов, осмеивающих торгашество, преклонение перед богатством. И это умело обыграно в фильме.

Сразу после титров следуют кадры: грязная рука карманного воришки, холеная рука великосветского вора и пухлая, разжиревшая рука банкира. Бродяжка Тапиока (И. Ильинский) крадет монету: бандит Каскарилья (А. Кторов), одетый в безукоризненный фрак, подает даме накидку и «артистически» снимает с нее жемчужное ожерелье; банкир Органо (М. Климов) потирает руки, получив известие о неурожае: он хорошо наживется, продав втридорога запасенный им хлеб.

Так с помощью динамичных деталей совершается знакомство зрителей с главными героями фильма. Банкир — грабитель крупного масштаба, имеющий дело с миллионами. Актер М. Климов мастерски передает его алчность, хитрость, напыщенность. Толстосумом командует пошлая, развращенная жена (О. Жизнева). Аферист Каскарилья — хищник другого ранга. Он «снимает пенки» с достатка богатых. Его воровство также отличается размахом, он по-своему смел и находчив. Таким сыграл его А. Кторов. Третий центральный персонаж — мелкий воришка Тапиока. И. Ильинский наделяет своего героя веселым нравом, готовностью приспособиться к любым обстоятельствам. По сценарию и режиссерскому замыслу Тапиоке следовало лишь помогать Каскарилье в его авантюристических проделках. Однако благодаря изобретательному актерскому исполнению роли И. Ильинским в фильме, эта фигура стала одной из центральных.

«Процесс о трех миллионах» высмеивал нравы буржуазного общества, где крупного ловкого грабителя возводят в ранг гения и каждый старается снискать его расположение.

В сцене суда над Тапиокой Каскарилья, чтобы помочь ему бежать, швыряет в толпу пачку фальшивых кредиток. И тогда состоятельные дамы, солидные господа, блюстители порядка, даже судьи и прокурор, забыв об элементарном приличии, жадно кидаются за деньгами. Энергичным монтажом выразительных кадров режиссер достигает убедительного смыслового обобщения.

Комедия Протазанова «Праздник святого Йоргена» (1930)<sup>1</sup>, поставленная по одноименному произведению датского писателя Г. Бергстеда, была еще более острой и определенной в осмеянии буржуазного корыстолюбия. В этом фильме А. Кторов и И. Ильинский снова исполнили роли авантюриста и бродяги, а М. Климов сыграл роль настоятеля храма, так же ловко обманывающего прихожан, как и эти изгой общества.

Пролог, отсутствующий у Бергстеда и введенный Я. Протазановым, явился ключом к идейно-художественному решению всего фильма.

На киностудии происходит съемка заказной картины о чудесах святого Йоргена. Святой идет по воде, «аки по суху». Аппарат отъезжает, и зритель видит, что актер, спокойно закуривающий в перерыве, шагал по доске. Так был найден характерный для всего фильма контраст между внешней торжественностью и комической сущностью показываемых событий, гротесковое несоответствие между помпезностью массового религиозного праздника и интригой авантюристов. В конце концов святым отцам, обманывающим друг друга, чтобы не уронить престиж церкви в глазах верующих, пришлось признать проделки Коркиса чудом.

Не столь удачными были немые фильмы Протазанова «Белый орел» (1928) по рассказу Л. Андреева «Губернатор», показывающий психологические переживания человека, по распоряжению которого были расстреляны рабочие, и «Человек из ресторана» (1927), поставленный в традициях дореволюционной мелодрамы.

К числу лучших работ Протазанова следует отнести экранизацию рассказов А. П. Чехова «Хамелеон», «Смерть чиновника» и «Анна на шее», объединенных в киноальманах «Чины и люди» (1929). В фильме снимались И. Москвин, М. Тарханов, В. Ершов, В. Станицын. В киноальманахе «Чины и люди» хорошо переданы строгая сдержанность чеховской прозы, своеобразие чеховского юмора.

Будучи опытным производственным, Я. Протазанов не чурался эксперимента, использовал в своих фильмах условность, выразительную детализацию, разнообразные приемы

<sup>1</sup> Фильм был озвучен в 1935 г.

повествовательного и метафорического монтажа. Однако именно в его творчестве наиболее последовательно продолжалось освоение выразительных средств других искусств: литературы, театра, живописи. Не входя в круг новаторов и объявленный ими «традиционалистом», Протазанов тем не менее активно способствовал поступательному движению кинопроцесса 20-х годов.

Г. Козинцев (1905—1973) и Л. Трауберг (1902—1991) совсем юными, в 1922 году обнародовали манифест под названием «Эксцентризм»<sup>1</sup>, в котором основой искусства была названа эксцентрика. Выдержанный в духе решительного отрицания классики, этот документ требовал «электрификации» — полного разрушения классического наследия. Осуществляя эти принципы, Козинцев и Трауберг на театральной сцене «электрифицировали» комедию Гоголя «Женитьба». Спектакль не был принят ни зрителем, ни критикой.

Однако это обстоятельство не остановило молодых режиссеров. Второй их спектакль — «Внешторг на Эйфелевой башне» — был столь же ошарашивающим, как «Женитьба», эксцентрическим агитпредставлением и должен был, по замыслу авторов, обличать пороки мирового капитала.

Тогда же, в 1922 году Козинцев и Трауберг организовали мастерскую, назвав ее Фабрикой эксцентрического актера (сокращенно — ФЭКС). В эту группу входили оператор А. Москвин, художник Е. Еней и, в разное время, актеры С. Герасимов, С. Магарилл, А. Костричкин, П. Соболевский, Я. Жеймо, Е. Кузьмина, О. Жаков и другие.

В мастерской ФЭКС большое внимание уделялось выразительности и пластичности жеста, физической подготовке. Ученики мастерской занимались боксом, акробатикой, фехтованием, гимнастикой.

Первый фильм Козинцева и Трауберга «Похождения Октябрины» (1924) во многом соответствовал спектаклю «Внешторг на Эйфелевой башне». Он представлял собой набор эксцентрических трюков, погонь и преследований. Действие происходило то на куполе Исаакиевского собора, то на крыше мчащегося трамвайного вагона.

Следующий фильм Козинцева и Трауберга «Мишка против Юденича» (1925), в духе «Красных дьяволят», показывал эксцентрические похождения циркового актера в штабе белогвардейского генерала Юденича.

В 1926 году молодые экспериментаторы с помощью оператора А. Москвина и художника Е. Енея ставят фильм «Чертовое колесо» (по мотивам рассказа В. Каверина «Ко-

<sup>1</sup> Кроме Козинцева и Трауберга манифест был подписан Г. Крыжицким и С. Юткевичем.

нец хазы»). В центре фильма образ молодого матроса Вани Шорина, который волей случая оказывается в среде уголовников и бродяг<sup>1</sup>. Режиссеры с большой изобретательностью показали обитателей «хазы», используя разного рода эксцентрические трюки.

В 1926 году появляется фильм ФЭКСов «Шинель» по мотивам произведений Н. В. Гоголя. Сценарий был написан Ю. Тыняновым. Это была уже более значительная работа.

Создавая «киноповесть в манере Гоголя», авторы обращаются к гротеску и романтической стилизации<sup>2</sup>.

Как писал Г. Козинцев о замысле фильма, «в сценарии «Шинель» была объединена с «Невским проспектом». При неверном свете фонарей, когда все представляется не тем, что оно есть на деле, когда все лжет, на Невском проспекте начиналась история молодого чиновника; в мертвом департаментском мире кончалась невеселая судьба Башмачкина — маленького человека, нашедшего призрачное счастье в мечте о теплой шинели, униженного бесчеловечностью».<sup>3</sup>

В своеобразном исполнении А. Костричкина возникал образ жалкого, несчастного чиновника без возраста, с тусклым взглядом, семенящей походкой, согнутой спиной и поднятыми в страхе плечами. Сюжет фильма строился как восприятие неприглядной действительности глазами затравленного человека.

В реализации столь необычного замысла мастерски проявил себя оператор А. Москвин. не только в павильонах, но и в натуральных сценах передавший ощущение ирреальности бредовых видений Башмачкина.

Он применил внефокусные съемки декораций художника Е. Енея, тревожно пульсирующее освещение, размытое изображение, ракурсы, искажающие восприятие реального мира.

<sup>1</sup> «В «Чертовом колесе» мы изо всех сил старались укрупнить фигуры, придать событиям значение. Налетчик (его играл Сергей Гарасимов) становился чуть ли не символическим образом какого-то короля темных сил; к переживаниям мальчишки-призывника мы припутывали кадры «Авроры» в октябрьскую ночь; шайку не просто арестовывали, а ликвидировали в особом масштабе...» (См.: Козинцев Г. Глубокий экран. — Искусство кино, 1966, № 5, ст. 54).

<sup>2</sup> «Киноповесть «Шинель» не является киноиллюстрацией к знаменитой повести Гоголя, — писал Ю. Тынянов в либретто фильма. — Иллюстрировать литературу для кино — задача трудная и неблагодарная, так как у кино свои методы и приемы, не совпадающие с литературными. Кино может только пытаться переволотить и истолковать по-своему литературных героев и литературный стиль. Вот почему перед нами не повесть по Гоголю, а киноповесть в манере Гоголя, где фабула осложнена и герой драматизирован в том плане, которого не дано у Гоголя, но который как бы подсказывает манера Гоголя» (См.: Козинцев Г. Глубокий экран. — Искусство кино, 1966, № 5, с. 54—56).

<sup>3</sup> Там же.

Е. Еней организовал среду действия, также используя приемы стилизации. Его декорации подчеркнули фантастичность происходящего. Каждая вещь в «Шинели» как бы жила своей жизнью, менялась на глазах. Так, маленький неприметный чайник, стоявший на окне в комнате Башмачкина, становился вдруг огромным, в его парах причудливо рисовались видения Акакия Акакиевича. Шинель из жалкого рубища превращалась в богатую шубу, величественно проплывающую перед глазами очарованного чиновника.

Фильм «Шинель», изобиловавший новыми приемами киновыразительности, был, однако, холодно принят зрителями. Для профессиональной среды кинорботников он, напротив, явился открытием, демонстрируя новые возможности киноискусства.

В том же 1926 году ФЭКСы сняли комедийный фильм «Братишка», героем которого оказался... грузовик. Эта попытка авторов снять инструктивную ленту об устройстве и работе автомобиля в форме эксцентрической ленты художественных открытий не содержала.

Следующие картины Козинцева и Трауберга «СВД» (1927), посвященный декабристам, и «Новый Вавилон» (1929) о Парижской коммуне — свидетельствовали о серьезных поисках новых путей воплощения на экране революционной темы<sup>1</sup>.

«В «Союзе великого дела» («СВД»), — писал Г. Козинцев, — нам предстояло показать один из эпизодов декабрьского движения. Героичность и одновременно обреченность мятежа, подготовленного людьми, далекими от народа; пламя, на мгновение вспыхнувшее во мраке. Все это хотелось выразить романтическим строем.

В самой природе — лютых морозах, крошечной тьме бесконечных ночей, в снеге, льде, метели — мы искали материала для своеобразной трагической пластики»<sup>2</sup>.

Этот замысел нашел выразительное монтажно-пластическое воплощение на экране. Как и в «Шинели», огромный творческий вклад в реализацию визуального облика фильма внесли художник Е. Еней и оператор А. Москвин. Увлекательный сюжет картины, в основу которого было положено столкновение декабриста Суханова и авантюриста Медокса, был виртуозно разыгран ансамблем ФЭКСовских актеров — П. Соболевским, С. Гарасимовым, С. Магарилл и др.

<sup>1</sup> «Направление выявлялось в борьбе, утверждалось в отрицании. Нередко мы еще смутно представляли себе конечную цель, зато отрицательный опыт был перед глазами. Бескрылость исторических лент, снимающихся в те годы, по-своему учила... На экране были подделка, фальшь, липа. Мы мечтали о зрительной поэзии» (Козинцев Г. Глубокий экран. — Искусство кино, 1966, № 5, с. 59).

<sup>2</sup> Козинцев Г. Глубокий экран. — Искусство кино, 1966, № 5, с. 62.

Фильм имел большой успех у зрителей и критики. В. Шкловский назвал «СВД» «самой нарядной лентой Советского Союза», «одной из лучших советских исторических лент».

Последняя немая картина ФЭКСов — «Новый Вавилон» — рассказывала о героических и трагических событиях Парижской Коммуны. Герои фильма — представители разных социальных групп: продавщица модного магазина «Новый Вавилон» Луиза (Е. Кузьмина), солдат Пан (П. Соболевский). Сюжет строился на острых социальных конфликтах, позволивших выразительно показать и драматические судьбы героев, вовлеченных в поле исторических событий, и сами эти события.

Стремясь воссоздать атмосферу Парижа 70-х годов прошлого столетия, авторы максимально активизировали живописные возможности экрана: картина снята в пластической манере, близкой французскому импрессионизму. В ряде эпизодов зритель увидел реальные архитектурные ансамбли столицы Франции. Часть этих кадров Козинцев и Трауберг взяли в «Новый Вавилон» из фильмов французского Авангарда. На экране противостояли друг другу Париж пресыщенных буржуа и Париж бедного люда, замученного непосильным трудом, но готового к борьбе.

В образной структуре фильма, включавшей ряд сложных и виртуозно выполненных монтажных построений, очевидно увлечение режиссеров «интеллектуальными» экспериментами Эйзенштейна. Эта монтажная усложненность фильма не способствовала его широкому зрительскому признанию. Да и среди критиков фильм вызвал в ту пору длительные и яростные споры. Сегодня однако ясно, что правы были те из современников, кто сумел оценить новаторство «Нового Вавилона», решительно порывавшего с натуралистической «протокоальностью» традиционного «костюмного» исторического фильма и талантливо воплотившего экранный образ исторического времени, его неповторимую атмосферу и колорит.

В поисках новых путей к революционному искусству ФЭКСы уделяли особое внимание обновлению формы, открытию новых визуально-пластических решений, восходящих к живописному стилю изображаемой эпохи, страны, где происходят события фильма. Осмысленная экспрессивность выразительной формы постепенно вытесняет в их творчестве эксцентризм как отвлеченный формальный принцип.

В последующие годы ФЭКСы, не утрачивая своей приверженности экспрессивной образности, органично освоили богатейшие приемы реалистического экранного повествования.

**Ф. Эрмлер** (1898—1967) до работы в кино прошел большую жизненную школу: воевал на фронтах гражданской вой-

ны, работал в ЧК, в юности вступил в коммунистическую партию... Свою жизнь в кино Эрмлер начал с учебы в Институте экранного искусства в Ленинграде.

Первую художественную картину — «Дети бури» (1926) — Эрмлер поставил совместно с режиссером Э. Иогансоном. В ней рассказывается о подвигах комсомольцев в белогвардейском тылу в годы гражданской войны. И хотя образы героев были схематичны, фильм пользовался большим успехом у молодых зрителей и считался в то время одной из лучших приключенческих лент.

В Ленинграде Ф. Эрмлер организовал Киноэкспериментальную мастерскую (КЭМ) и занимался с группой студийцев по собственной программе. Много внимания уделялось физическому развитию актеров. Ориентация в творчестве была сделана на современную тематику.

В 1926 году Ф. Эрмлер и Э. Иогансон создали фильм «Катя — бумажный ранет», рассказывающий о судьбе деревенской девушки, пришедшей в город на заработки. Героиня (В. Бужинская) противопоставлена вору Сеньке (В. Соловцов), спекулянтке Соньке (Б. Чернова), богатому нэпману (В. Плотников) и другим людям, презирающим труд, готовым ради наживы на любое преступление. Большое место в картине занимал образ бывшего интеллигента Вадьки в исполнении театрального актера Ф. Никитина. Он талантливо изобразил беспомощного, жалкого, но морально чистого и бескорыстного человека.

Творчество Ф. Никитина в коллективе КЭМ постепенно определяет интерес мастерской к искусству переживания, к художественному анализу человеческой индивидуальности.

Следующий фильм «Дом в сугробах» (1927) Ф. Эрмлер ставит уже один. Сюжет был заимствован из рассказа Е. Замятина «Пещера». Но если писатель рассказывал о том, как революция обрекла интеллигенцию на «пещерное» существование, то авторы сценария Б. Леонидов и Ф. Эрмлер показали психологически сложный путь своего героя в революцию.

Главный герой фильма — музыкант (Ф. Никитин). Вначале он пасует перед бытовыми трудностями, живет во власти страха, в безвыходных ситуациях идет даже на безнравственные поступки. Его соседи — дети рабочего, у которых он крадет единственный источник существования, дрессированного попугая, чтобы сварить суп умирающей жене, — более приспособлены к борьбе с лишениями, помогают ему в трудные дни, заставляют его поверить, что он и его искусство нужны новой жизни.

Фильмом «Парижский сапожник» (1928) Ф. Эрмлер включался в диспуты молодежи той поры о свободной любви, ратуя за нравственную чистоту человеческих отношений. В картине показана жизнь захолустного городка, драмати-

ческая история девушки, предательски покинутой своим возлюбленным, испугавшимся предстоящего отцовства. Одетые в черное старушки нашептывают друг другу сплетни о Кате, пьяные хулиганы пачкают дегтем ворота ее дома. Катя (В. Бужинская) не может защитить себя, у нее не хватает для этого ни силы, ни мужества...

Фильм был направлен не только против обывателей, он обвинял и комсомольцев, которые чуть было не прошли мимо катиной беды. И в первую очередь — секретаря комсомольской ячейки, прозванного «организованным стариком». «Кто виноват?» — спрашивалось в финальной надписи фильма. И как бы в ответ секретарь протирал очки.

Одним из положительных героев фильма стал глухонемой сапожник Кирик Руденко (Ф. Никитин), привлекающий своей чистотой, честностью, глубиной чувств. Фильм был рассчитан на активное общение экрана со зрительской аудиторией. После сеанса в молодежных аудиториях разгорались бурные дискуссии.

Следующий фильм Эрмлера «Обломок империи» (1929) был поставлен по сценарию К. Виноградской к 12-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции.

Питерский рабочий Филимонов (Ф. Никитин), участник первой мировой войны, при контузии потерявший память, — выздоравливает через двенадцать лет. Ситуация «человек, потерявший память» оказалась удачным драматургическим приемом, позволившим выпукло, ярко показать на экране социальные и психологические изменения, которые произошли в стране со времени революции.

Изобразительно-монтажная выразительность киноязыка достигает высокого художественного совершенства в сценах возвращения памяти, в воспоминаниях Филимонова о контузии на фронте и о годах прошедшей жизни. Эпизоды прошлого и настоящего перемежались. Они различались и по стилистическому решению. Кадры уничтожения людей на фронте выдержаны в притемненных, сумеречных тонах. В этих эпизодах интересен ассоциативный монтаж. На экране мелькают русские и немецкие солдаты. У всех — лицо унтера Филимонова. Так воплощена мысль о братоубийственной сути, о чудовищной бесчеловечности войны.

Сцены, в которых показывалась жизнь Филимонова в Ленинграде, его работа на фабрике, сняты в светлых, солнечных тонах. Вместе с тем фильм затрагивает многие острые, злободневные социально-бытовые проблемы. В нем показан рабочий-пьяница, дезорганизуемый производство, ханжакультработник, на лекциях ратующий за равноправие женщин, а дома избивающий жену, свыкшуюся с унижениями в материально благополучном семейном быту.

Фильм «Обломок империи» имел большой успех. Он вызывал живую реакцию аудитории. Значителен его вклад в развитие кинематографической выразительности.

В публицистически страстном, психологически углубленном и художественно впечатляющем утверждении на экране темы современности состоит новаторство ранних произведений Ф. Эрмлера.

## НОВОЕ ПОПОЛНЕНИЕ

Резкое увеличение выпуска фильмов во второй половине 20-х годов способствовало приходу в кино новых творческих сил.

Одним из мастеров «второго призыва» советской кинорежиссуры был С. Юткевич (1904—1985). В 20-е годы он поставил фильмы «Кружева» (1928) и «Черный парус» (1929), посвященные проблемам быта и морали молодежи. Несмотря на прямолинейность и схематизм драматургии, уже в этих работах С. Юткевич обнаружил тяготение к острой, экспрессивной кинематографической форме, тонкий художественный вкус.

Однако, его самобытное дарование более полно раскрылось в период звукового кино.

А. Роом (1904—1976) пришел в кино из театральной режиссуры. В 1924 году снял две эксцентрические короткометражки — «Что говорит «Мос», сей разгадайте вопрос» и «Гонка за самогонкой». В 1926 году он снимает два полнометражных фильма — «Бухта смерти» (по рассказу А. Новикова-Прибоя «В бухте Отрада») и «Предатель» (по рассказу Л. Никулина «Матросская тишина»). В этих фильмах, обращенных к событиям недавнего революционного прошлого и решенных в детективно-приключенческом ключе, А. Роом раскрылся как режиссер, приверженный острой кинематографической детали, динамическому монтажу, эксцентричной манере актерской игры.

Иной по проблематике и стилистике стала появившаяся в 1927 году картина А. Роома — «Третья Мещанская» по сценарию В. Шкловского. Здесь авторы обратились к морально-этическим проблемам повседневного быта. Камерный сюжет, в котором действовали всего три персонажа, был разработан с редкой для немого кино психологической тонкостью. Фильм впечатляет сдержанной, но полной выразительных нюансов игрой актеров Н. Баталова, В. Фогеля, Л. Семеновы, тщательностью воссоздания бытовой среды и будничной атмосферы действия. Работавший на картине художником С. Юткевич и оператор Г. Гибер сумели ввести в эмоциональную атмосферу фильма документальные кадры

улиц Москвы. Приглашая зрителей внимательно вглядываться в непростые, запутавшиеся по их собственной вине, личные отношения героев, фильм заставлял задуматься о пагубности мещанских, обывательских взглядов на любовь, на отношение к женщине.

К сожалению, неброская стилистика фильма не привлекла интереса критики, по достоинству не оценившей ни антимещанский пафос картины, ни активизацию, с ее появлением, психологически-бытовой драмы как одной из равноправных форм художественного осмысления действительности. Большинство критиков обвинили авторов в потрафлении обывательским вкусам и даже в пропаганде «свободной любви». Однако фильм засвидетельствовал яркий талант режиссера и пользовался большим зрительским успехом.

В 1929 году А. Роом поставил «Приведение, которое не возвращается» (сценарий В. Туркина по мотивам новеллы А. Барбюса «Свидание, которое не состоялось»). Фильм рассказывал о революционной борьбе рабочих Южной Америки и драматической судьбе одного из революционных деятелей — Хозе Реаля (Б. Фердинандов). Согласно существующему закону, Хозе получает день свободы, который дается раз в десять лет каждому пожизненно заключенному. Вслед Реалю тюремщики отправляют вооруженного полицейского агента (М. Штраух) с заданием убить заключенного. События этого дня, долгий, изнурительный путь Реаля домой, драматические перипетии охоты сыщика за безоружным человеком, все спасение которого в самообладании и находчивости, и составляют основу сюжета картины. В содружестве с оператором Д. Фельдманом и художником В. Аденом режиссер создает жутковатый гротескный образ оборудованной по последнему слову техники, «цивилизованной» тюрьмы, безбрежной пустыни, через которую бредет теряющий силы Реаль... Фильм пользовался заслуженным и длительным зрительским успехом (в 1933 году он был озвучен), получил высокую оценку А. Барбюса.

Во второй половине 20-х годов создал свои первые фильмы Ю. Райзман (1903). Сначала он был ассистентом у К. Эггерта и Я. Протазанова. В 1927 году (совместно с А. Гавронским) поставил бытовую семейную драму «Круг», не ставшую заметным событием. Первой самостоятельной режиссерской работой Ю. Райзмана стал фильм «Каторга» (1928, авт. сценария С. Ермолинский) — о жизни и борьбе политических заключенных на царской каторге. Фильм отличался высоким уровнем режиссуры, ансамблевыми актерской игры, стилевым единством изобразительного решения (оператор Л. Косматов), в котором ощущалось влияние немецкого экспрессионизма. Фильм обратил на себя внимание кинемато-

графической общественности, о чем много писали и спорили.

В следующей своей картине — «Земля жаждет» (1930, авт. сцен. Е. Ермолинский) режиссер обратился к материалу современной жизни — фильм повествовал о том, как студенты-гидротехники, приехавшие в знойную туркменскую степь, организуют местное население на строительство оросительного канала. Драматургия фильма была не свободна от прямолинейности и схематизма. Однако в этом фильме, лишенном экспрессионистских влияний, уже угадываются черты той режиссерской манеры, которая будет характерна для Ю. Райзмана в последующие годы — пристальное внимание к бытовым деталям и подробностям, психологизм актерской игры, умение в частном, конкретном выразить тенденции, дух, атмосферу времени. «Земля жаждет» стала одной из первых озвученных (музыкой и шумами) немых картин.

Самостоятельную работу начинал в эти годы и Г. Рошаль (1898—1983). До прихода в кино он был театральным режиссером, руководил одним из первых в стране детских театров.

Во второй половине 20-х годов появляются его фильмы «Господа Скотинины» (1926) — крайне модернизированная и социологизированная экранная версия комедии Фонвизина «Недоросль», «Его превосходительство» (1927) — воссоздавший исторический факт покушения рабочего на жизнь царского губернатора, и «Саламандра» (1928) по сценарию А. Луначарского и Г. Гребнера — о драматической судьбе западного ученого-биолога. Последний из этих фильмов был совместной постановкой советской и германской кинематографий. Ранние картины Г. Рошала, сюжетно занимательные, интересные с точки зрения актерских работ (Л. Леонидов, Н. Хмелев, В. Фогель, А. Чистяков и другие), встретили хороший прием.

К числу режиссеров «второго призыва» относится и будущий создатель «Грозы» и «Петра Первого» В. Петров (1896—1966), работавший в ту пору над детской тематикой и снявший фильмы «Золотой мед» (1928), «Адрес Ленина» (1929), «Фриц Бауэр» (1930). В первых двух поднимались вопросы воспитания подростков, в третьем освещались судьбы детей в буржуазном мире.

В немом кино начали свою деятельность С. Васильев (1900—1959) и Г. Васильев (1899—1946), известные под творческим псевдонимом — братья Васильевы.

Поначалу они работали монтажерами на фабрике «Совкино». В 1928 году смонтировали документальный фильм «Подвиг во льдах» о подвиге ледокола «Красин». В 1930 го-



ду по сценарию Г. Александрова Васильевы поставили фильм «Спящая красавица». Действие его разворачивается в пору гражданской войны в помещении театра оперы и балета, в городе, который неоднократно оказывается в руках то большевиков, то белогвардейцев. В театре во время балетного спектакля подпольщики разбрасывают листовки, затем его штурмуют и берут с боем партизаны, в театре проходят митинги и т. п. Не очень внятную приключенческую фабулу картины авторы выстраивают в духе «монтажа аттракционов». Их талант, фантазия, уверенное владение сложными монтажными приемами несомненны, однако угадать в молодых режиссерах будущих создателей «Чапаева» еще довольно трудно.

**И. Пырьев** (1901—1968) вначале был актером театра Мейерхольда, работал ассистентом у Ю. Тарича. В конце 20-х годов поставил две сатирические комедии — «Посторонняя женщина» (1928) по сценарию Н. Эрдмана и А. Мариенгофа и «Государственный чиновник» (1930) по сценарию В. Павловского. Опираясь приемами острой кинематографической выразительности, авторы фильмов резко, зло ополчились на нравственные и социальные болезни своего времени — лицемерие, приспособленчество, чиновничий формализм. Фильм «Государственный чиновник» не был принят кинематографическим начальством и Пырьеву пришлось переработать картину, смягчив ее сатирическое звучание.

**Б. Барнет** (1902—1965) начал кинематографическую деятельность актером мастерской Л. Кулешова. Был соавтором сценария и сорежиссером (совместно с Ф. Оцепом) многосерийного приключенческого фильма «Мисс Менд» (1926 г.). Сыграл там одну из главных ролей. Затем появляются фильмы Б. Барнета «Девушка с коробкой» (1927 г.) и «Дом на Трубной» (1928 г.), ставшие значительным вкладом в развитие советской кинокомедии и раскрывшие своеобразие творческого почерка режиссера — ориентация на бытовые конфликты, умение создавать проникновенную лирическую атмосферу действия, тонкий, лишенный резких интонаций юмор, зоркость в выборе точных бытовых и психологических деталей. В этих фильмах искренне, увлеченно играли А. Стэн, В. Фогель, И. Коваль-Самборский, В. Марецкая и другие актеры.

На ленинградской студии «Севзапкино» начал свой творческий путь **Е. Червяков** (1899—1942). Окончив Государственный техникум кинематографии, он работал в качестве ассистента у своего учителя В. Гардина. Первые картины Е. Червякова — «Девушка с далекой реки» (1927 г.) и «Мой

сын» (1928 г.), созданные на материале жизни 20-х годов, свидетельствовали о том, что в советское киноискусство пришел интересный, талантливый мастер — бытовая достоверность в его работах сочеталась с лиризмом, поэтическими обобщениями. В период немалого кино Е. Червяков поставил также фильмы «Золотой клюв» (1929) по историческому роману А. Караваевой и «Города и годы» (1930) по роману К. Федина.

В середине — конце 20-х годов появляются первые фильмы целого ряда крупных мастеров, представляющих киноискусство национальных республик. Среди них — грузинские кинорежиссеры **Н. Шенгелая** (1903—1943) и **М. Чиаурели** (1884—1974).

Среди экранных работ Н. Шенгелая (до прихода в кино он занимался журналистикой, писал стихи) особенно выделяются фильмы «Элисо» (1928) по роману классика грузинской литературы А. Казбеги и «Двадцать шесть комиссаров» (1932).

Молодым героям первой картины — мусульманке Элисо и христианину Вагия приходится преодолевать стоящие на пути их любви вековые предрассудки. Лирическая линия переплетена в фильме с повествованием о трагической судьбе жителей горного селения, вынужденных покинуть родные места по приказу военного начальства, осуществляющего колониальную политику царизма. На авансцену экранного действия тут выдвинут коллективный герой — крестьянская масса, ее переживания, страдания, крепнущая воля к борьбе. В фильме ошутимо усвоение опыта Эйзенштейна и особенно Пудовкина. Однако это усвоение не ученическое, а творческое. В образах персонажей, в характере пластического решения, монтажных ритмах воплощено национальное начало.

«Двадцать шесть комиссаров» — это созданное в содружестве с азербайджанскими кинематографистами и решенное в стилистике монтажно-типажного кинематографа эпическое повествование о трагической гибели руководителей Бакинской коммуны от рук местных соглашателей и иностранных интервентов. Фильм впечатляет документальностью воссоздания исторических событий, динамикой массовых сцен, высокой культурой монтажа.

Первой самостоятельной режиссерской работой М. Чиаурели — в прошлом актера и скульптора — был фильм «Саба» (1929), довольно эклектично объединивший черты просветительной антиалкогольной агитки и психологической драмы. Однако, уже здесь проявилось своеобразие творческого почерка режиссера — тяготение к выразительной пластике, острой кинематографической детали, темпераментному ритму экранного повествования. Все это нашло более цельное и

последовательное выражение в фильме «Хабарда!» (1930) — хлесткой и резкой сатирической ленте, хотя сегодня ее разоблачительный пафос, направленный против людей, радеющих о национальной исторической памяти, о сохранении памятников национальной культуры, едва ли способен вызвать сочувствие.

**А. Бек-Назаров** (1892—1965) — один из самых популярных актеров дореволюционного кино, после революции принимал активное участие в становлении национальных кинематографий Грузии, Армении и Азербайджана. В 1926 году снял первый армянский художественный фильм «Намус» по роману классика армянской литературы А. Ширванзаде. Наиболее крупные режиссерские работы немого периода — «Хаспуш» (1927) и «Дом на вулкане» (1928). Первый из них был посвящен движению обнищавших иранских крестьян против социальной несправедливости, во втором — речь шла о революционной борьбе многонационального бакинского пролетариата под руководством подпольной большевистской организации. Творчески используя в своих фильмах достижения и открытия монтажно-типажного кино, А. Бек-Назаров, в то же время, опирался на опыт национальной литературы и театра.

\* \*  
\*

Вторая половина 20-х годов по праву считается классическим периодом в советском киноискусстве.

В эти годы сформировался выразительный язык экрана, выявились изобразительно-монтажные возможности кинообраза — в процессе освоения нового содержания видоизменялись и традиционные формы киноязыка.

В творческих поисках многих режиссеров сложились основные направления развития кинопроцесса: новаторские тенденции сказались на обогащении и лиро-эпических, и повествовательно-драматических жанровых форм.

В 20-е годы родилось киноискусство открытой, резкой социальной направленности, обладавшее большой убеждающей силой. Возник новый тип экранного мышления — авторский кинематограф.

## СОДЕРЖАНИЕ

|   |     |
|---|-----|
| I. КИНО В ДОРЕВОЛЮЦИОННОЙ РОССИИ . . . . .                      | 3   |
| Первые шаги . . . . .   | 3   |
| Возникновение отечественного фильмопроизводства . . . . .       | 7   |
| Кино в годы Первой мировой войны . . . . .                      | 12  |
| Русская кинематография в период Февральской революции . . . . . | 23  |
| II. РОЖДЕНИЕ СОВЕТСКОГО КИНО . . . . .                          | 26  |
| Октябрь и кино . . . . .  | 26  |
| Кинохроника . . . . .   | 30  |
| Агитфильмы . . . . .  | 33  |
| Первые ростки советской художественной кинематографии . . . . . | 36  |
| III. СТАНОВЛЕНИЕ И РАСЦВЕТ СОВЕТСКОГО НЕМОГО КИНО . . . . .     | 42  |
| Государство и кинематограф . . . . .                            | 42  |
| Первые успехи . . . . .   | 45  |
| Поиски новых путей . . . . .                                    | 49  |
| Расцвет советского немого кино . . . . .                        | 73  |
| Новое пополнение . . . . .                                      | 105 |

Цена 5 руб.

