XV

КИНО
ФОТО
ИЗДАТ

Н. ИЕЗУИТОВ

ПУТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ФИЛЬМА

1919—1934

КИНОФОТОИЗДАТ
1934

Р Е Ж И С С Е Р

Л. Кулешов

Эпоха гражданской войны

1

Советские фильмы известны трудящимся всего мира. Эту известность они получили благодаря своему новаторству. Под новаторством мы разумеем прежде всего новаторство идейное, пропаганду кинематографическими средствами социалистического строя и его исторической неизбежности. А затем уже, поскольку новое содержание нуждалось в новой оболочке,— нова-

торство в области формы*. Это новаторство, одновременно идейное и художественное (ни одно из них, разумеется, неотделимо друг от друга), и сделало советское кино фактором интернационального значения, что признали не только многочисленные друзья нашей страны, но даже враги наши, призывавшие недавно учиться методам пропаганды по фильмам, подобным «Броненосцу Потемкину».

Советский строй создал обстановку и условия, благоприятствующие небывалому развитию художественной культуры. Поэтому не удивительно, если советское кино выросло в огромную по значению социально-художественную категорию в краткий исторический срок, в дни, пропахшие порохом, когда, по мысли филистеров, музы должны были молчать, а не действовать. Ход развития отдельных форм идеологии определяется, по учению марксизма, в числе прочего «конституциями, установленными победившим классом после одержанной победы». Конституция, введенная трудящимися Советского союза в июле 1918 г., явилась двигателем, без которого процесс роста советского киноискусства казался бы немыслимым, как он пред-

---

* Новаторство в области формы отнюдь не соответствовало формализму в кино; последний был враждебен истинному новаторству советского фильма.

ставляется невозможным вне постоянного руководства и поддержки партии. Партия считала и продолжает считать кино «могущественным средством коммунистического просвещения и агитации» (резолюция XIII с'езда ВКП(б). Интерес партии к кино был не случайным, а жизненным, вытекавшим закономерно из программы партии и ее тактики. Недаром Ленин в беседе с Луначарским сказал, что «из всех искусств для нас важнейшим является кино». Приведенные ленинские слова выразили, как нельзя лучше, отношение партии к кинематографии. Отношение это было закреплено конкретным руководством. Беседы Ленина на первом этапе развития советского кино с руководителями кинодела, советы его, записки, письменные распоряжения по организационным, идеологическим и техническим вопросам оснастили кинематографию; указания Сталина на последующих этапах помогли ей двигаться по ленинскому пути, выправляя ее идейные и художественные ошибки.

А выправлять было что. Только слепому метафизику процесс развития советского кино может представляться в виде плавного и прямолинейного под'ема. В действительности в кино, как и во всей нашей культуре, экономике и технике, шла непримиримая классовая борьба, может быть, более острая и резкая, чем в других областях искусства, «борьба между старым

и новым, между отмирающим и нарождающимся», что делало путь кино при его быстром росте извилистым и сложным.

Эта борьба началась в раннюю пору советского кино, когда первые советские кинооператоры отправились снимать гражданскую войну. В это время на экранах московских и петроградских кинотеатров шли кинопьесы, державшие мелкобуржуазную публику «во власти сладкого дурмана». Зритель плакал над судьбой Фреда Нортона, убившего «малютку Элли» (фильм с участием Мозжухина и Лисенко), взволнованно смотрел, как Вернер с Хельвиг, изнывавшие по Эросу, направлялись для «служения великой тайне мира — Вечной Любви» («Когда цветет сирень»). На фронтах гражданской войны шли бои, пролетариат отстаивал своей жизнью Октябрь и его завоевания. А в это время буржуазная «Киногазета» воскуряла фимиам Вере Холодной:

«Спасибо вам, — в дни серенькие прозы,
В дни ужаса, когда век пошлости настал.
Ожить заставили вы спутнутые грезы
И веру в Красоту, в Любовь и в Идеал».

(№ 9, 1918 г.).

Буржуазные служители красоты не жалели ни грима, ни шелка, чтобы ставить «сказки любви дорогой». Никогда еще не было на экранах столько любви, грез, измен, мести, ревности, раскаяния, всех этих одуряющих и ослепляющих «драм». Словно дух контрреволюции воплотился в образ десятой музы, чтобы «женами-куртизанками», «детьми сатаны», «женщинами без слез» и «женщинами со слезами» отвлекать трудящихся от великого исторического дела. И действительно, «безобидные», казалось, произведения, вроде картины «Ее влекло бушующее море», не были на самом деле уж такими безобидными. В начале Октябрьской революции они служили буржуазии оружием в ее борьбе с пролетариатом. Недаром буржуазная «Киногазета» завопила о конце кинотворчества, о закате искусства, прослышав о готовящемся декрете по поводу национализации кинематографии.

Такой декрет в самом деле готовился. А пока советское кино создавало первые хроникальные фильмы. «Производство новых фильмов,—сказал Ленин,—проникнутых коммунистическими идеями, отражающими советскую действительность, надо начинать с хроники» *. Едва ли найдутся в нашей литературе по вопросам кинемато-

* Письмо А. В. Луначарского к Г. М. Болтянскому от 9/I 1925 г.

графической политики другие слова, которые бы о таким знанием существа дела оценили положение советского кино и определили его путь в эпоху военного коммунизма. Наряду с плакатами Моора, Дени, Черемных — этими лучшими документами революционного искусства 1918—1921 гг.—кинохроника служила могучим средством коммунистической пропаганды и на фронте и в тылу. Правда, в отличие от плакатов, достигших большого художественного совершенства, кинохроники являлись слабыми в формальном отношении произведениями. Они были сняты однообразно, плохо смонтированы и т. д. Революционная демонстрация подавалась одним длинным и скучным кадром, люди шли бесконечной лентой, в одном направлении, заглядывали в аппарат. Общие планы следовали один за другим. Даже в фильме «Великий путь» Э. Шуб смонтированном впоследствии из хроникального материала гражданской войны, можно почувствовать подобную архаическую культуру операторского искусства, хотя автор имел все возможности укоротить куски, затянутые места.

В эту несовершенную форму первых хроникальных фильмов было влито такое социальное содержание, какого эта форма выдержать не могла. Она стала давать трещины, расползаться, дабы уступить место новой форме, подлинно

Р Е Ж И С С Е Р

Д. Вертов

революционной. Чтобы понять, как это мог хроникальный материал революционизировать форму, следует иметь в виду одно весьма важное обстоятельство: хроникальные фильмы 1918—1920 гг., в отличие от теперешних киножурналов, строились тематически, каждый хроникальный фильм был посвящен определенному вопросу или событию, например, «Кронштадтскому восстанию», «Врангелевскому фронту» (так назывались фильмы). А затем нужно помнить о неразрывной связи между хроникальными картинами и художественными киноагитками, которые делались, как известно, тоже на хроникальном материале.

Впрочем, как бы ни было велико значение этих двух моментов, не они были решающими факторами в создании нового искусства. Новое искусство выросло из нового содержания. Когда в июле 1920 г. киноаппарат заглянул в зал II конгресса Коминтерна и запечатлел в аудитории дворца Урицкого фигуру Ленина, когда Э. Тиссэ снял массы народа, собравшиеся на площади Зимнего дворца слушать речь Ленина, советское кино добилось принципиальных завоеваний, не менее крупных, чем те художественные победы, которые оно одержало, создавая «Броненосца Потемкина» и «Мать».

Тогда этих завоеваний никто не ощущал. Теперь о них попросту забыли. Ныне их может

оценить только историк, прилагающий усилия к тому, чтобы понять смысл первых лет становления советской кинематографии.

Хроникой, однако, нельзя исчерпать продукцию первых лет Октября. Кинематография, развиваясь в одном русле со всем советским искусством, питаясь одинаковыми политическими и идейными соками, создала произведения другого жанра, общего для всего искусства эпохи военного коммунизма — для литературы, театра, живописи. Этим всеоб'емлющим жанром первых октябрьских лет явились агитки, и кино было не последним в создании подобных произведений.

За годы гражданской войны было выпущено больше 50 агиток. В их производстве участвовали Москва, Петроград и Украина. Тематика агиток охватывала все наиболее волнующие политические и экономические вопросы 1918—1921 гг. На первом месте стояла борьба с контрреволюцией («Красный Касьян», «Слава сильным», «За красное знамя»), с Юденичем («Все под ружье»), Пилсудским («Пан Пилсудский»), Деникиным («В царстве палача Деникина»), Польшей («Да здравствует рабоче-крестьянская Польша»); затем шли вопросы дезертирства внутри страны («Беглец», «Митька-бегунец»), борьба за восстановление хозяйства («Чините паровозы», «Засевайте поля»),

Р Е Ж И С С Е Р

С. Эйзенштейн

раз'яснение задач советской власти в городе и деревне («Чем ты был», «Глаза открылись», «Отец и сын», «О попе Панкрате»).

Когда в наше время говорят об агитке, в это понятие вкладывают нечто, характеризующее низкий художественный уровень произведения. Со словом «агитка» связывают поверхностность, недодуманность, схематичность. Этим словом ругают художников, им пугают, от него предостерегают. Между тем, в годы гражданской войны агитка не была тем, чем сделали ее впоследствии. Она была законорожденным видом искусства минувшего этапа. Правда, в смысле мастерства киноагитки были слабыми произведениями. Но ведь к оценке молодого революционного искусства нельзя было, как заметил Ленин в беседе с Луначарским, применять одни только эстетические суждения.

А киноагитки выходили за пределы эстетики и тем более за пределы общепринятых до революции буржуазных художественных норм. В них бился пульс новой эпохи. Они оперировали таким языком и формой, каких никто до той поры не слышал и не видел. Они были предтечей искусства социального пафоса, пролетарской солидарности, искусства, рождавшегося в борьбе с буржуазной художественной культурой и, что еще важнее, в борьбе с самой буржуазией.

Искусство революций разных исторических эпох (Великой французской, Парижской коммуны, 1905 г.) представляло всегда необычайно сложное явление, своеобразный диалектический переплет течений и школ. Новое пробивалось через строй старых тенденций. И нередко старое в борьбе с новым мобилизовало все наличные художественные средства, чтобы не дать новому искусству овладеть идеологическими высотами.

То же можно было наблюдать и в советской кинематографии первых лет революции. Наряду с советской хроникой и художественными агитками продолжала существовать и даже развиваться буржуазная кинематография, которая в годы гражданской войны не только не деградировала в смысле художества, но даже пыталась достичь высших качественных показателей, в их классово-буржуазном содержании, конечно. Ателье Ермольева (давшее до революции такие фильмы, как «Пара гнедых», «Вот мчится тройка удалая», «Николай Ставрогин», «Кто без греха, кинь в нее камень») и общество «Русь» («Невский проспект» по Гоголю, «Катерина-душегубка») — за годы революции выпустили «Рабочего Шевырева» по повести Арцыбашева, «Савву» по Л. Андрееву, «Царевича Алексея». В 1920 г. коллектив «Русь» поставил «Поликушку» по повести Льва Толстого с Москвиным в главной роли,

Р Е Ж И С С Е Р

В. Пудовкин

3

Постановка эта, осуществленная режиссером А. Саниным, представляла самое выдающееся произведение русской буржуазной кинематографии, хотя и была сделана через три года после октябрьского переворота. Как известно, «Поликушка» имел за границей огромный успех, чему способствовала репутация Московского Художественного театра, актеры которого приняли участие в постановке фильма.

«Поликушке» суждено было сделаться лебединой песнью русской буржуазной кинематографии. Произведение, в которое буржуазия вложила свою «душу», явилось актом самой непримиримой классовой борьбы.

Спекулируя на классическом репертуаре, желая во что бы то ни стало доказать «право» на существование всеми способами и средствами, в том числе качеством фильмов, выражавшим лишь еще полнее буржуазную идеологию, буржуазная кинематография доказывала этими фильмами только обратное.

Среди других буржуазных «доказательств», направленных на то, чтобы вырвать кинематографию из рук «захватчиков», отстоять ее от «варваров», пришедших будто бы разбивать и разрушать ценности, были весьма сильны экономические и политические средства. Совет кинематографических союзов и с'ездов в 1918 г. обязал все прокатные конторы прекратить

отпуск картин кинотеатрам, перешедшим в эксплоатацию «захватчиков», и не раз применял свое постановление практически. Одновременно «Киногазета» — орган кинопромышленников — организовала бешеную кампанию против готовящейся национализации русской кинопромышленности. И какие только аргументы не были измышлены буржуазными журналистами в защиту «свободного», «чистого», «прекрасного» искусства! «Национализация, — притворялась передовая «Киногазеты», — понятие хорошее, но та «национализация», которая грозит повиснуть над ни в чем неповинными кинематографами, та «национализация», которая вводится сейчас по всей России, заставляет серьезно призадуматься о грядущем дне. Передача кинематографов в руки «народа» скажется на первое время захватом ежедневной выручки и эксплоатацией театров захватчиками в собственную пользу» (№ 2, 1918 г.).

Вокруг вопросов национализации возникла настоящая классовая борьба. В этой борьбе участвовали кинопромышленники и разные об'единения киноработников, входивших в тогдашние буржуазные профессиональные организации—с одной стороны, и органы советской власти с сочувствовавшими ей прослойками в тех же профсоюзах — с другой. Одна из оппозиционно настроенных по отношению к буржуа-

зии профессиональных групп, так называемый Центральный Исполнительный Комитет кинопролетарских профессиональных союзов, сделал даже в феврале месяце 1918 года попытку, как потом оказалось, преждевременную, забрать в свое ведение ателье и прокатные конторы. Разумеется, пролетарское государство не могло оставить в руках буржуазии сильнейшее средство политического и идейного воспитания масс. Однако первое время пролетариат еще не был в состоянии взять кинопромышленность в свои руки: не было людей организационных возможностей. Кинопромышленники хорошо знали об этом и стремились убедить разных представителей советской власти в том, что захват ателье не принесет реальных результатов, что «творчество невозможно по приказанию и принуждению». Льстивые уговоры сменялись желчными угрозами. Атака в лоб уступала место тонкому теоретизированию, в котором опорачивалась идея «государственного регулирования» искусства. В бессильной злобе, с плохо скрываемой ненавистью буржуазная кинопромышленность боролась за собственность, которая уходила от нее на ее собственных глазах.

Наконец, 27 августа 1919 г. Ленин подписал декрет о национализации кино-фотодела. Декрет был опубликован в «Известиях Всероссий-

ского Центрального Исполнительного Комитета Советов» 2 сентября. По этому декрету в ведение Народного комиссариата просвещения передавалась вся фотографическая и кинематографическая торговля и промышленность, находившаяся на территории РСФСР.

Наркомпросу было поручено реквизировать кинопредприятия, фотокинотовары, материалы и аппаратуру, установить твердые цены на сырье и фабрикаты и взять на себя обязанности по регулированию деятельности кинопромышленности и торговли. Советская кинематография получала материальную базу. Правда, эта база была расшатана годами разрухи, а иногда злым умыслом самих кинопромышленников. Но все же была база, которая позволяла начать производство собственных фильмов.

Первым художественным фильмом советского производства явилась пьеса «Уплотнение», сделанная по сценарию А. В. Луначарского в Петрограде в конце 1918 г. еще до декрета о национализации. Мы мало знаем о ней. Известно, что фильм делался в служебных комнатах Петроградского кинокомитета и был посвящен вопросу единения пролетариата и интеллигенции. Написанный с рекламными целями плакат художника В. Сварога изображал фигуры рабочего и седовласого профессора, положивших руки на плечи друг другу.

Прошло еще три года. И вот в бывшем петроградском дворце Нечаева-Мальцева на Сергиевской, переделанном под киноателье, режиссер А. П. Пантелеев при участии молодежи осуществил первую большую советскую постановку «Скорбь бесконечная», изобразившую в художественных образах поволжский голод 1921 г.

В том же 1922 г. и в следующем появились и другие полнометражные фильмы этого режиссера, пришедшего в кино с актерской работы: «Отец Серафим» и «Чудотворец». Последний был сделан на материале эпохи Николая I. Он примечателен тем, что получил в свое время одобрительный отзыв Ленина. По воспоминаниям Крупской, Ленин положительно оценил в нем простую и занятную форму антирелигиозной пропаганды. Все фильмы Пантелеева были поставлены по сценариям А. Е. Зарина.

Если к перечисленным художественным фильмам, выпущенным в РСФСР, прибавить еще два-три грузинских фильма («Убийство генерала Грязнова», «Сурамскую крепость» Перестиани, «Изгнанника» Барского) да две-три украинских («Призрак бродит по Европе» Гардина, «Хозяина черных скал» Чардынина, «Дворянское болото» Салтыкова), то мы получим полную картину первого производственного года советского кино на перевале от эпохи гражданской войны к нэпу. Сегодняшняя советская действи-

тельность, 1905 г., русская история XIX в., старинные грузинские и хевсурские легенды, рассказы Чехова и Эдгара По—такой пестрой была тематика ранних советских фильмов. Таково было начало, не предвещавшее, казалось, больших побед в будущем, ибо идейное содержание этих фильмов было, за немногими исключениями, далеким от потребностей нового общественного строя, а художественное качество — низким и однообразным.

Перед под'емом

2

С началом нэпа, когда советское правительство стало снимать учреждения с госснабжения и переводить их на хозрасчет, встал вопрос о реорганизации и Всероссийского фото-киноотдела (ВФКО) Наркомпроса. Было предложено несколько проектов упорядочения кинодела. В свое время этими проектами вплотную заинтересовал-

ся Ленин, дав ряд ценных указаний замнаркомпроса Литкенсу. Однако организационный период советской кинематографии затянулся.

В 1921—1924 гг. советское кино представляло любопытное и поучительное зрелище. Киноорганизации росли, как грибы после дождя. Их росту способствовал огромный интерес к киноделу партии, правительства РСФСР, правительств национальных республик, профсоюзов, широкой общественности и т. д. В 1922 г. сформировались Госкино, Севзапкино, ВУФКУ, «Кино-Москва», «Кино-Север». В следующем году начали работать «Межрабпом-Русь», Пролеткино, Госкинпром Грузии, АФКУ (Азербайджанское киноуправление). Еще через год вступили на арену кинематографической деятельности Культкино, «Красная звезда», Белгоскино и др. Почти каждая новая организация приступала к работе вначале как прокатное учреждение и только потом, скопив на эксплоатации заграничной кинопродукции достаточные средства, начинала производство собственных фильмов. Так поступила самая крупная советская киноорганизация Госкино, так действовали ее кинососеди: Пролеткино (на прокате советских фильмов), «Кино-Москва», «Кино-Север» и др. Этого стандартного пути избежало Севзапкино, получившее от своего предшественника — ПОФКО — более или менее налаженное производство.

Стремление эксплоатировать экран в целях быстрого накопления средств для производства привело к тому, что на советский экран стремительно хлынули американские и немецкие боевики: «Леди Гамильтон», «Доктор Мабузо», «Авантюристка из Монте-Карло», «Богиня джунглей», «Рынок подлости», «Обломки крушения», «Розита», «Багдадский вор», «Таковы все мужчины». Перед зрителями столичных и провинциальных советских городов замелькали тени Вильяма Харта, Присциллы Дин, Нормы Толмедж, Рудольфа Валентино, Мэри Пикфорд, Дугласа Фербенкса, Гарри Лидке. За один 1924 г. цифра импорта для всех предприятий достигла 3 100 тыс. рублей золотом.

Любопытно отметить, что Ленин в начале 1920 г. предлагал организовать за границей постоянное представительство для закупки фильмов, словно предвидя, что в недалеком будущем в деле импортирования картин начнется невообразимая вакханалия. Позднее, когда это обнаружилось с полной очевидностью, когда лихорадочная погоня за заграничным «товаром» вылилась в анархическую войну между киноорганизациями, Совнарком установил монополию проката и закрепил ее за Госкино. Но и после декрета от 19 декабря 1922 г. продолжалась некоторое время (то в скрытой, то в открытой форме) борьба за советский кинорынок, пока окреп-

шее хозяйственно и организационно Госкино, а потом Совкино, не положили предел этой неразберихе и не закрепили за собою все права проката.

Преодоление капиталистического наследства было делом нелегким. Кинематографию бросало из стороны в сторону. Она долго находилась в процессе организационных и художественных исканий, прежде чем определила правильную линию. В этом деле ей помогла партия, приходившая на помощь всякий раз, когда положение делалось угрожающим. XII с'езд партии (1923 г.) высказался за необходимость усиления советской кинематографии опытными работниками. XIII партийный с'езд (1924 г.) вынес специальную резолюцию, коснувшуюся идеологической, материальной и организационной сторон кинематографического дела. Резолюция эта явилась, в подлинном смысле слова, историческим документом, ибо она, разрубив целый ряд спорных узлов, повела киноорганизации по пути их об'единения. XIII партийный с'езд кончил свою работу в мае 1924 г., а уже в июне Совнарком РСФСР вынес постановление об учреждении акционерного общества Совкино. Правда, не сразу удалось провести в жизнь об'единение капиталов киноорганизаций, производственных, прокатных и импортных операций. Но начало было положено. Киноорганизации остались существо-

Р Е Ж И С С Е Р

Г. Козинцев

4

вать до поры до времени как производственные предприятия с тем, чтобы в средине 1926 г. полностью влиться в Совкино.

Так завершился процесс об'единения кинопромышленности РСФСР, и на территории республики стали работать только три организации: Совкино, «Межрабпом-Русь», Госвоенкино. Процесс слияния не коснулся, конечно, национальных организаций—Госкинпром Грузии, ВУФКУ и др., число которых продолжало неуклонно расти, ибо кино проникало постепенно во все республики Советского союза.

Каждая из влившихся в Совкино организаций принесла с собой творческий опыт, накопленный за годы, предшествовавшие об'единению. Каждая имела свою поучительную историю. Каждая что-то сделала. Однако ассортимент фильмов, сделанных за 1923—1925 гг., был еще не настолько велик, чтобы о нем можно было говорить как о ведущем прокатном комплексе (в то время иностранная продукция превышала больше чем в два раза количество советских фильмов), зато он был разнообразен по художественным тенденциям. Если разбирать эти фильмы со стороны тематики, можно заметить преобладающее количество исторических сюжетов. Такой перевес был обязан политике, проводимой руководителями кинодела. «На первый план, как мне кажется,—заявил А. В. Луначарский еще в

1919 г. в период существования Кино-фотоотдела Наркомпроса РСФСР,—должна быть поставлена культурно-историческая картина» («Кинематограф», М., 1919, стр. 6). «Для пропаганды социализма при помощи кинематографа,—подтвердил эту мысль П. Керженцев,—главное значение будут иметь те специальные фильмы, которые покажут на экране историю, трактуемую с классовой точки зрения» (там же, стр. 89—90). Как бы в подтверждение этих слов (впрочем, не только в подтверждение, а и в исполнение, ибо Луначарский высказал приведенное положение в официальной статье «Задачи государственного кинодела в РСФСР») советская кинематография усиленно создавала историко-художественные фильмы. За этот период выходили в свет, привлекая внимание общественности, фильмы: «Комедиантка», «Дворец и крепость» и «Степан Халтурин» Ивановского, «Минарет смерти», «Девятое января» Висковского, «Коллежский регистратор» Желябужского, «На жизнь и на смерть» Петрова-Бытова, наконец «Стачка» Эйзенштейна.

Преобладающее влияние исторической тематики не означало, однако, ее монопольного господства на советском экране. Уже в эти годы современная тематика настойчиво отодвигала в сторону старинные усадьбы и царские дворцы, проталкиваясь на авансцену художественной жизни. Всем известен успех «Красных дьяволят» Перестиани,

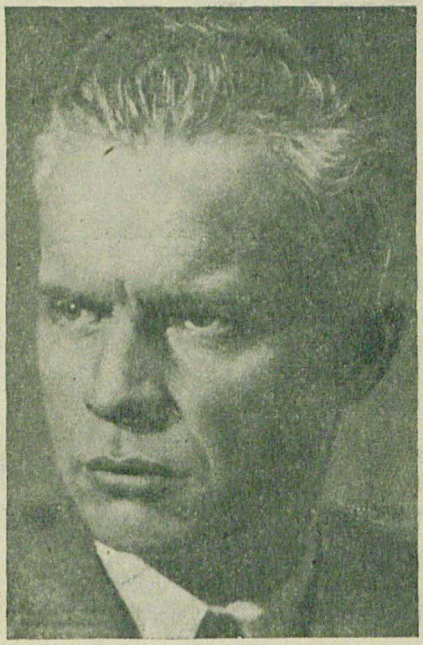
Р Е Ж И С С Е Р

Л. Траубергг

увлекших посетителей кино занимательным показом гражданской войны. «Красные дьяволята» не были одиноки. На преодолении неудач первого периода, на учете опыта показа исторической тематики возникли впоследствии произведения, показавшие нам гражданскую войну в ее подлинной героике: «Конец Санкт-Петербурга», «Потомок Чингис-хана» Пудовкина, «Арсенал» Довженко, «Мятеж» Тимошенко, «Разгром» Береснева и другие. Но это произошло уже несколько лет спустя. В первые же годы нэпа фильмы о гражданской войне были большей частью заурядными и шаблонными. Ни «Банда батьки Кныша» Разумного, ни «Красные партизаны» Висковского, ни «Пропавшие сокровища» Бек-Назарова, ни «Золотой запас» и «Хмель» Гардина не могли вызвать такого отклика, как «Красные дьяволята». Все перечисленные картины уступали, разумеется, по качеству и новаторским фильмам Кулешова («Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков», «Луч смерти») и Вертова («Ленинская кинеправда», «Киноглаз»). В этом не было ничего удивительного, ибо «Банда батьки Кныша» и прочие нами перечисленные картины делались режиссерами с дореволюционной кинематографической культурой. Сабинский, Пантелеев, Чайковский, Чардынин, Протазанов видели искусство кинематографа в искусстве театральной мизансцены, в умении разместить дол-

жным образом людей, дать им движения в то время, когда молчат уста, явить зрителю прекрасный рисунок комбинированных жестов и движений. Так говорила о принципах кинематографического мастерства одна настольная кинематографическая книга 1916 г. И этим принципам были верны названные режиссеры, не особенно много думавшие о монтаже и законах построения пространства в кадре. Оттого их фильмы там, где не было пышных исторических аксессуаров, превращались в более или менее удачный подбор убогих сцен. Хорошо еще, если постановщик выносил действие на натуру. Тогда хоть изображение действительной природы скрашивало однообразие павильонов. Но если он запирал действие фильма в трехстенную коробку, то получался плохой спектакль, лишенный даже театральной красочности.

Против этих ханжонковских методов киноискусства выступили в тот период формирования нашей кинематографии Кулешов и его мастерская. Он об'явил войну театру и в борьбе с мещанской кинематографией поставил задачу — построить азбуку киномастерства. Преподавая в Первой государственной кинематографической школе, а затем, руководя собственным творческим коллективом (актеры: А. Хохлова, С. Комаров, В. Фогель и др.), он разработал методы организации в кино творческого процесса, основы



Р Е Ж И С С Е Р

А. Довженко

6

актерской работы, принципы монтажа, вопросы движения в кадре и пр. Он изучил технологию кинематографического искусства, открыл законы, как строить фильм из специально снятых кусков пленки, сделал кинематограф кинематографом. Его лабораторная работа началась в суровой обстановке гражданской войны. И некоторые открытия его, сыгравшие большую роль уже в наши дни, как например, метод предварительных репетиций, вошли или входят в обиход кинематографического производства.

Чтобы проверить, как выглядят теории на экране, Кулешов поставил свой первый в условиях революции полнометражный художественный фильм «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков», а затем и второе произведение «Луч смерти». Обе картины произвели в нашем кинематографе целый технический переворот. Они расшатали театральные тенденции художественной кинематографии. Кулешов достиг своей цели. После «Приключений мистера Веста» уже нельзя было ставить фильмы в стиле «Чудотворца» или «Старца Василия Грязнова», нельзя было после применения монтажа как средства художественного выражения склеивать кадры, как попало, игнорируя пространственную композицию внутри куска и принципы соединения кусков между собой.

Произведя технологическое перевооружение

кинематографии, Кулешов, однако, дальше не пошел. Вопросы содержания его интересовали мало. Он подстраивал сюжет фильма к трюкам, которые намеревался показать. Его первые фильмы оказались наборами формальных приемов, демонстрацией художественных принципов. Фильм «Приключения мистера Веста» был задуман как детектив. В угоду жанру режиссер пожертвовал содержанием. Советский материал выглядел в картине нейтральным. Ковбой мчался на извозчике по московским улицам, по набережной Москва-реки, на фоне кремлевских стен, как фантасмагорическое видение. Действие фильма происходило в столице Советского союза случайно. Оно могло легко совершиться, и притом нимало не изменяясь, на степных пространствах Техаса или в любых штатах Северной Америки. Одним словом, Кулешов создал в советском кино школу формализма, сведя новаторство нашего искусства к новаторству формы. Он односторонне подошел к своей реформаторской задаче, раздув одну из граней художественного познания до абсолюта, оторванного от живой практики Советской страны.

Естественно, он породил оппозицию, усилия которой были направлены в другую сторону, в сторону освоения современной советской тематики. Эту оппозицию возглавил Дзига Вертов, руководитель движения «киноков». Характерной

Р Е Ж И С С Е Р

Н. Шенгелая

7

особенностью движения киноков если освободить его от футуристической оболочки и оставить здоровое ядро, явилось стремление работать на новой революционной тематике. Среди фильмов Дзиги Вертова не было ни одного, изображавшего дореволюционное прошлое. Его «Киноправда», «Киноглаз» (1924 г.) и большое количество сделанных перед тем хроник были вдохновлены событиями Октября. Он был буквально захвачен материалом. Он не был даже в состоянии организовать его. Он снимал жизнь такой, какой она казалась его непосредственному восприятию, «жизнь врасплох». Отсюда возникла «кинематография факта», поставившая задачей документировать явления действительности,— направление, отрицавшее художественный фильм. Вертов с присущим ему анархическим задором вел борьбу с актерским кино, как «безделкой искусства», со сценарием как «выдумкой» одного или нескольких человек, с трусливыми подражателями - «меньшевиками», выпускавшими фильмы, хотя и «без актеров», но со всем антуражем художественной кинематографии. «Киноправда» была определена как «монтаж самой жизни», а монтаж—как «организация видимого мира». «Киноглаз» был декретирован как способ организации фактического материала, как экстракт зрительных наблюдений, направляемых социальной волей.

Такой эмпирической выглядела программа течения, посвятившего себя всецело отображению явлений социалистического строя. Тем не менее от фильмов типа «Папиросницы от Моссельпрома» Желябужского, «За власть советов» Пантелеева, построенных тоже на советском материале, фильмы киноков отличались тем, что при всех лефовских заблуждениях ставили проблемы революционной действительности в более острой и более последовательной политической форме. Отсутствие об'ективистского наблюдательства, социальная направленность, новаторская форма (применение новых монтажных и изобразительных средств) и сделали киноков ведущим направлением разбираемого периода. Такие фильмы 1924—1925 гг., как «Аэлита» Протазанова, как «Последний Шемет» («Медвежья свадьба») Эггерта, как «Из искры пламя» Бассалыго, художественных перспектив не имели. Их существование исчерпывалось их собственной прокатной жизнью. «Ленинская кинопоавда», «Октябрь без Ильича», «Киноглаз», «Шагай, совет» и др. фильмы Вертова сумели заглянуть вперед. Их опыт был перенесен в другие фильмы, они подготовили приход следующих, более сильных художественных школ.

Киноки формировались в сложном кинематографическом окружении. Их лабораторная работа соприкасалась вплотную с новыми разнооб-

разными художественными тенденциями, возникавшими в ту пору, опережавшими друг друга, в процессе роста молодого киноискусства.

Советская кинематография 1923—1925 гг. представляла арену художественных исканий. Мы уже сказали, что в этот период конструировалась школа Кулешова. Параллельно стали работать «фэксы» («Похождения Октябрины», 1924 г. и «Мишка против Юденича», 1925 г.). В мастерской Кулешова созревал талант Пудовкина, снимавшегося в ту пору в фильмах «Приключения мистера Веста» и «Луч смерти». На фабрике Севзапкино в Ленинграде приступил к постановке сначала эксцентрических упражнений («Скарлатина»), а потом первых несмелых картин («Дети бури») Ф. Эрмлер. И к концу этого периода С. Эйзенштейн выступил со смелым фильмом—разрушительным для традиционного искусства, знаменем для молодого искусства—«Стачкой». Перечисленные фильмы содержали в зародыше целые школы, из которых каждая проделала потом извилистый путь развития. В эти годы художественные течения находились еще в эмбриональном состоянии. Фильмы перечисленных мастеров просто тонули в потоке «боевиков»: «Закройщиков из Торжка», «Крестов и маузеров», «Наездников из Уальд-Веста». Только очень зоркий глаз мог заметить в случайных, казалось, лабораторных

экспериментах будущее советской кинематографии.

Но если были неопределенны контуры кинематографических школ, то более или менее ясно выглядели стилистические тенденции, даже в эту пору, ante lucem кинематографического под'ема. В период 1923—1925 гг., как и впоследствии, процесс формирования советского киноискусства представлял борьбу реализма с антиреалистическими концепциями. Первая в советском кино волна реализма несла пену дореволюционных художественных вкусов. Это был эмпирический реализм, реализм, далекий не только от социалистического, но даже от критического реализма буржуазного искусства лучшей поры. Фильмы Протазанова («Его призыв»), Желябужского («Коллежский регистратор»), Ивановского («Комедиантка»), хотя и пытались показать на экране правду сегодняшних дней, но попытки эти были несовершенными и примитивными. Лучшее, чего достиг эмпирический реализм в то время,— это «Дворец и крепость» Ивановского. Фильм был посвящен изображению борьбы с самодержавием. Он вызвал в дни первых демонстраций лестные оценки прессы. Его провозгласили гордостью советского кино. И все же его историческое значение оказалось меньшим, чем это представлялось современным ему критикам. Его реализм не смог

подняться до больших обобщений, до глубоких социальных характеров и смелой формы. Его правда была продемонстрирована с экрана в поверхностном обличии исторических аксессуаров, и постановочная экзотика заглушила, может быть, по-своему не плохой сценарий Щеголева.

Естественно, что подобный реализм должен был сдать позиции под напором формализма. Схватка с враждебными тенденциями закончилась не в его пользу. На стороне противника были достоинства, какими сам наивный реализм не располагал. В отличие от искусства Ивановского и Протазанова, равнодушных к форме и художественному качеству, искусство Кулешова и фэксов буквально кипело в напряженных поисках новых кинематографических средств. Это придавало последнему силу и стойкость, это делало его на первых порах, казалось, неуязвимым, хотя познавательный смысл произведений формалистической школы был невелик, исчерпываясь эксцентриадой, безыдейным трюкачеством. Действительно, если кто-нибудь захотел бы составить себе представление о жизни в Советском союзе в 1923—1924 гг. по «Похождениям Октябрины», он потерпел бы полную неудачу. В этом короткометражном фильме был разнообразный набор всяческих фокусов, но не было отражения советской действительности. Сама Октябрина была лишь предлогом для построения

приключенческого сюжета. Художники считались только с собственным мышлением и не задумывались еще над об'ективной правдой. Немного можно было узнать о Советской стране и по «Приключениям мистера Веста». Американский герой приезжал в Москву и попадал в лапы шантажистов. Хотя потом его и выручали действительно советские люди, но это происходило только в конце произведения. На всем же протяжении фильма показывались происшествия в «омуте Москвы» на манер бесчисленных омутов Парижа, Берлина и Нью-Йорка.

И все же формализм оказался в 1924—1925 гг. более жизнедеятельным. Он захлестнул своей внешней культурой первые попытки советского кино овладеть методом реалистического изображения. Реализм был побежден и должен был на время уступить место художественным тенденциям, привнесенным в советское искусство мелкобуржуазным сознанием. Реализм отошел назад, чтобы перестроиться и перевооружиться. Он стал готовиться к новому штурму. На этот раз предстояло пробраться в лагерь противника и разоружить его с помощью его же собственных средств. Нужно было всесторонне использовать технологические и формальные достижения кулешовской школы, но подчинить их не случайным эстетским сюжетам, а большим социальным идеям.

Победа реализма

3

Пятнадцатая конференция ВКП (б) в 1926 г. констатировала, что «восстановительный период может считаться в общих чертах законченным».

Через год партийный с'езд дал директивы по составлению пятилетнего плана народного хозяйства. Минуло первое десятилетие Ок-

тябрьской революции. Начался период широкого социалистического наступления по всему фронту в городе и в деревне, в промышленности и сельском хозяйстве, философии и науке, в культуре и искусстве. В соответствии с этим получает большой размах культурная революция. Она производит большие перемены. Пролетариат начинает быстро расти в культурном и материальном отношении. Крепнет политическое сознание крестьянства. На взрыхленной культурной революцией почве советское искусство обнаруживает особенную жизнеспособность. Оно поднимается на новую ступень, преодолевая схематизм и пролеткультовские тенденции. В литературе выходит «Разгром» А. Фадеева. Вахтанговский театр ставит «Барсуков» Леонова и «Разлом» Лавренева. Театр Мейерхольда показывает зрителю «Рычи, Китай» и «Ревизора». Художник Дейнека выступает с «Обороной Петрограда». Во всех областях художественной и культурной жизни страны наблюдаются большое оживление, качественный и количественный рост эстетических потребностей трудящихся и продукции, обслуживающей эти потребности.

Кинематография тоже не отстает. 1926—1929 гг. являются для нее эпохой под'ема. К началу этого периода оформилась организационная структура кинопромышленности. Совкино

превратилось постепенно в мощную организацию. «Межрабпом-Русь», разумеется, не остался в стороне от общего экономического и художественного развития. А параллельно в Тифлисе, Ташкенте и Баку выросли национальные базы кинопромышленности. Началось капитальное строительство. В ноябре 1927 г. была заложена новая фабрика Совкино. Советская кинопромышленность могла уже выпускать такое количество фильмов, которое в десять раз превосходило количество фильмов, производившихся в первые годы нэпа. Если в 1922—1923 гг. в свет вышло всего лишь 12 картин, то в 1926—1927 гг. их выпуск возрос до 122. Увеличился спрос на советские фильмы за границей. С 1926 г. экспорт советских фильмов становится регулярным. «Коллежский регистратор», «Крылья холопа», но особенно «Броненосец Потемкин», «Мать» и «Конец Санкт-Петербурга» проложили путь советскому фильму в Европу и Америку, «Броненосец Потемкин» был в свое время запродан Совкино в 36 стран. Он совместно с другими нашими фильмами вызвал за границей большой и заслуженный интерес к советской кинематографической культуре, ставшей отныне фактором интернационального значения.

Но значительный материальный успех Совкино имел и обратную сторону. Он вызвал увлечение коммерческой стороной дела в ущерб

идейной. Некоторые из руководящих работников Совкино стали утверждать, что Совкино — прежде всего организация коммерческая, извлекающая прибыль из своего производства, и только в конечной цели на нее возложены политико-просветительные функции. Подобные утверждения вызвали усиление исторической тематики постановочных фильмов, которые по мысли прокатчиков должны были привлечь к себе внимание иностранного зрителя. Хотели ставить картины о Петре I, о Леди Гамильтон, о Распутине, о царе Федоре Иоанновиче, о княжне Таракановой, о Победоносцеве, о Хаджи-Мурате, рассчитывая на мещанский интерес заграницы к русской исторической экзотике. Деятели Совкино ошибались. Славу советскому кино создали не «Поэты и цари», а те фильмы, к которым со стороны некоторых из совкиновских работников было отношение более чем прохладное.

Впрочем, каково бы ни было это отношение, оно не могло остановить идейного роста кинематографии и ее творческих кадров. Среди последних шло размежевание. Одни оставляли кинематографическую деятельность, сочтя себя здесь не у места, а иногда помимо собственной воли. Другие в этот период только приходили. Нередко эти другие несли с собой настроения богемы, погоню за легким успехом и материальной наживой. Но с подобными настроениями шла борьба.

Р Е Ж И С С Е Р

Ф. Эрмлер

8

И борьбу эту вели художники, которых революция воспитывала на новых формах поведения. Гражданская честность и серьезное отношение молодых режиссеров к новому искусству,—а они считали кинематографию искусством не менее важным, чем искусство, насчитывавшее за собой тысячелетия,— произвели несомненный перелом в умонастроениях работников. И богема стала изживаться, разумеется, не сразу и не вдруг. Конечно, идейная перестройка творческих работников не могла в эти годы завершиться окончательно по многим причинам. Но она началась. Надвигались испытания, проверка перед лицом новых задач: политических и художественных.

В 1926—1929 гг. проверка выразилась в отсеве или устранении с передовых позиций тех дореволюционных мастеров, которые оказались неспособными справиться с требованиями новой кинематографической культуры. Если в начале нэпа ведущую роль играли такие режиссеры, как Пантелеев, Чайковский, Барский, Перестиани, Чардынин, Сабинский, Висковский, Ивановский и др., в искусстве которых преобладали театральные принципы, рутинные приемы, то в конце восстановительного периода перечисленные работники отошли в сторону и либо укрепились на периферии, либо вовсе ушли из кинематографии. На их место выдвинулась шеренга новых мастеров. Передовые позиции кинематографиче-

ского фронта заняли Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко, Козинцев и Л. Трауберг, искусство которых стало оказывать на подраставшую молодежь неизменное влияние своими новаторскими целями, устремлениями к разработке законов кинематографического искусства. Было бы, однако, неправильным подчеркивать ведущую роль мастеров киноорганизаций только одной РСФСР. Фильмы режиссеров, воспитанных в национальных организациях отдельных республик, начинают тоже приобретать всесоюзное значение: на Украине—Довженко, Кавалеридзе и Стабовой, в Грузии—Шенгелая и Чиаурели, в Белоруссии—Корш. Что всего важнее, перечисленные художники не были одиночками, они были окружены молодыми киноработниками, из числа коих некоторые займут на следующем этапе кино первые места. В 1926 — 1929 гг. успешно выступили с фильмами Рошаль («Саламандра»), Петров-Бытов («Водоворот»), Барнет («Девушка с коробкой»), Червяков («Мой сын»), Тарич («Крылья холопа»), Тимошенко («Два броневика»), Юткевич («Черный парус»), Эрмлер («Парижский сапожник», «Обломок империи»), Пырьев («Посторонняя женщина»), Роом («Бухта смерти», «Привидение, которое не возвращается»). Одни из них были талантливыми эпигонами кинематографии Эйзенштейна, Пудовкина и фэксов, другие создавали фильмы

Р Е Ж И С С Е Р

С. Юткевич

самостоятельно, чтобы впоследствии раздвинуть границы существовавшего до поры до времени status quo творческих течений и образовать новые школы киноискусства.

А наряду с работой передовых художников продолжалось, как и в предыдущую эпоху, производство стандартов, угождавших обывательским вкусам зрителя. При обзоре кинопродукции стандарты эти никак нельзя обойти, ибо они занимали в прокате значительное место, производя соответствующее давление на составление производственных планов. Эти фильмы подогревали нездоровые интересы к эротике, показывали соблазнительные сцены буржуазного разложения или попросту стремились к голому развлекательству. Они заимствовали сюжеты из буржуазного кино и, перелицовывая, переносили их на советскую почву, приспосабливая не столько к спросу зрителя, сколько к спросу кассы. Давление подобных фильмов было настолько ощутительным, что даже такие режиссеры, как Эйзенштейн, и те плохо верили в будущее советского искусства, констатируя с горечью, что это будущее останется пока за фильмами приспособленческими («На литературном посту», № 4, 1928 г.). И было отчего притти в замешательство, когда на экранах шли «Третья Мещанская» и «Предатель» Роома, «Проститутка» Фрелиха, «Рейс мистера Ллойда» Бассалыго, «Василина»

Лопатинского, «Женщина с ярмарки» Макарова, «Солистка его величества» Вернера, «Земля в плену» Оцепа, «За монастырской стеной» Чардынина, «Победа женщины» Желябужского, «Путь в Дамаск» Шеффера, «Яд» Иванова-Баркова, «Кукла с миллионами» Комарова.

Такой парад «боевиков» настолько бросался в глаза, что в рапповском журнале об'явили сгоряча и по близорукости всю советскую кинематографию идущей «под знаком Мэри», намекая на случайную картину, сделанную при участии И. Ильинского с присоединением нескольких кадров с Мэри Пикфорд, снятых во время ее приезда в Москву. Между тем, при всех кренах в сторону мещанской тематики, советское кино шло под знаком «Броненосца Потемкина» и «Матери», под знаком передовых произведений, а вовсе не под знаком фильма Комарова, не имевшего к подлинной советской кинематографии никакого отношения. Кстати, некоторые из авторов «коммерческих фильмов», например, Оцеп, уже давно не работают в Советском союзе. Они за границей, где оказались больше к месту, чем в нашей стране, воодушевленной гигантским строительством.

Итак, нельзя сказать, чтобы в этот период в кино все работали, воодушевленные только идеями строительства нового общества. Между деятелями киноискусства шла ожесточенная

Р Е Ж И С С Е Р

г. Александров

идеологическая борьба, которая размежевывала силы борцов и не только на воодушевленных и не воодушевленных пролетарскими идеями, но на сторонников и противников нового общественного порядка. Впрочем, фильмы, отражавшие воодушевление строительством, при всем их слабом удельном весе среди остальной продукции, играли все-таки ведущую роль. За 1926—1929 гг., в срок не более трех-четырех лет, были созданы значительнейшие произведения советского кино в период его 15-летнего развития. Эйзенштейн дает «Потемкина» и «Октябрь», Пудовкин снимает «Мать», «Конец Санкт-Петербурга» и «Потомка Чингисхана», Довженко делает «Звенигору» и «Арсенал», фэксы выпускают «Шинель» и «Новый Вавилон», Шенгелая—«Элисо», Эрмлер—«Обломок империи», Роом —«Привидение, которое не возвращается». Вне этого под'ема не остаются и мастера-новаторы, выдвинувшиеся в первые годы нэпа. Кулешов выпускает на экран «По закону», фильм, выше которого он не поднимался ни раньше, ни в последующие годы, за исключением разве недавней картины «Великий утешитель». Вертов доходит до предела виртуозного пользования ритмическим монтажем в картинах «Шагай, Совет» и «Шестая часть мира», составивших, пожалуй, высшую точку его творческого движения, ибо эти фильмы оказались более глу-

бокими, чем другие его произведения, изобразившие советскую действительность. Вершины роста достигает не только Вертов, но и вообще документальный фильм, который лишь после 1929 г. скатился к схематизму и упрощенчеству, превратившись в голую публицистику. Э. Шуб монтирует в 1927 г. «Падение династии Романовых» и «Великий путь». Ерофеев снимает в 1928—1929 гг. экспедиционные картины: «Крышу мира» и «Сердце Азии» (Афганистан). Блиох делает прекрасный «Шанхайский документ». Степанова выпускает хороший фильм о совхозе «Гигант» под таким же названием. Турин после неудачи в художественной кинематографии («Его карьера») добивается большой изобразительной и идейной силы в фильме «Турксиб», может быть, лучшем произведении документального направления.

Не одно, впрочем, документальное направление, начатое в 1923 г. работами Вертова, оформилось теперь в нечто цельное и определенное. Такой же принципиальной законченности и идейно-художественной определенности достигли и другие направления советского кино. В 1923—1925 гг. направления только намечались. В 1926—1929 гг. они стали тем, что сделало их известными всему миру. Они превратились в школы, каждая со своим методом работы, с художественными установками, свойственными толь-

Р Е Ж И С С Е Р

С. Васильев

ко им. Они отличались друг от друга принципами монтажа и построения кадра, отношением к актерской работе, к драматургии и сюжету. Будучи на платформе советской власти, они шли разными дорогами к одной и той же цели. Некоторые из дорог оказались тернистыми, другие скорее приближающими к цели. Бывали случаи что какая-нибудь ложно поставленная на пути веха отводила их в сторону от политических задач. Но не было случая, чтобы они с помощью партийной и советской общественности, печати и критики не возвращались вновь к основным магистралям движения.

Преддверием к оформлению школ советского кино явилась «Стачка» Эйзенштейна, фильм, возникший на рубеже двух кинематографических эпох, отделивший годы лабораторной работы от тех лет, которые сделали советское кино искусством зрелым и законченным. Однажды Пудовкин написал, что работами Кулешова и Вертова была пробита брешь, открывшая путь к созданию киноязыка; что через пробитую брешь пришел Эйзенштейн, которому принадлежала честь начала работы не над слогами, а над словообразованиями—над киноязыком. В этом смысле «Стачку» (1925 г.) можно назвать фундаментом интеллектуального кино, на котором Эйзенштейн воздвигнул впоследствии «Броненосца Потемкина» (1926 г.) и «Октябрь» (1927 г.). Хотя

«Стачка» и была «прейскурантом приемов», но даже этот прейскурант содержал в себе все зачатки новой кинематографической теории и новой кинематографической практики. Теория эта представляла кинематографию как синтез эмоционального, документального и абсолютного фильма. Она ставила задачей преодолеть будто искони существовавший в искусстве дуализм сфер чувств и рассудка, чтобы иметь возможность изображать на экране события и понятия, не доступные прежнему киноискусству. Картина «Октябрь» была интеллектуальным фильмом, т. е. произведением, оперирующим большими политическими и социальными категориями.

Для этого потребовалась новая кинематографическая форма. И Эйзенштейн откинул сюжетные или фабульные принципы построения картины. Вместо них он представил драматургию фильма как переложение темы в цепь аттракционов с заранее заданным конечным эффектом. Отрицая также рапповского «живого человека», он стал оперировать массами, коллективами. Даже в таком фильме, как «Броненосец Потемкин», который, казалось, не мог обойтись без «живых людей» (например, Вакулинчука), он оперирует собирательными понятиями «лестницы» и «корабля». Здесь драматический конфликт между индивидуальными героями заменен конфликтом между большими классовыми группа-

Р Е Ж И С С Е Р

Г. Васильев

12

ми. Подобная драматургия интеллектуального кино несла в себе и положительные и отрицательные стороны эстетики Пролеткульта, с которым Эйзенштейн был связан по своей театральной и первоначально кинематографической («Стачка») работе.

Теория Эйзенштейна и его практика при всех механистических ошибках, содержавшихся в ней, не была формалистской. Делая в кинематографии то, что в театре совершал Мейерхольд, в поэзии—Маяковский, в графике—Фаворский, Эйзенштейн шел дальше своих единомышленников по смежным областям художества. Его теория (учение о монтаже как о конфликтном сопоставлении кадров, монтаж аттракционов в «Стачке», обертонный монтаж в «Старом и новом») явилась плодом усвоения и переработки разных исторических культур. И только потому, что Эйзенштейн руководствовался в работе выверенными политическими формулами, которые, правда, не всегда умел правильно читать, он добился органического сплава элементов многообразного культурного наследства и создал такие огромные по социально-политическому и художественному размаху произведения, как «Броненосец Потемкин» и «Октябрь», фильмы, которые останутся в истории советской культуры вехами ее борьбы за новое мировоззрение в искусстве.

В те же годы, когда оформлялась школа интеллектуальной кинематографии, становилась и крепла школа режиссера В. Пудовкина. По отношению к Эйзенштейну она занимала особую позицию. Если Эйзенштейн отрицал сюжет, Пудовкин сюжетное построение делал основным принципом мастерства. Эйзенштейн строил фильмы на поведении масс, Пудовкин—на поведении героев. Эйзенштейн почти не прибегал к помощи актеров, ориентируясь на типаж, а Пудовкин не мыслил картин без участия актеров. В смысле работы с людским материалом Эйзенштейн приближался к системе театра Мейерхольда, Пудовкин—к системе Станиславского и и МХАТ. Естественно, что Эйзенштейн отрицал изображение психологии людей, а Пудовкин это утверждал. Фильмы Эйзенштейна воздействовали поэтому физиологически, а фильмы Пудовкина — эмоционально. Различие между двумя режиссерами простиралось вплоть до технологии. Эйзенштейн в основном пользовался монтажем как столкновением кадров, Пудовкин—как сцеплением их. Разрешая проблемы киноязыка, Эйзенштейн предпочитал обнаженные метафоры, Пудовкин любил больше метафоры скрытые.

Первым большим произведением Пудовкина (не считая короткометражные фильмы, сделанные им в годы учебы у Гардина и Кулешова)

А К Т Е Р

И. Чувелев

в фильме „Конец Санкт-Петербурга“

был культурфильм «Механика головного мозга», рассказывавший кинематографическим языком учение академика И. Павлова об условных рефлексах. Вторым произведением явилась «Мать» (1926 г.). А затем, в годы под'ема советского кино, Пудовкин сделал «Конец Санкт-Петербурга» (1927 г.) и «Потомок Чингис-хана» (1928 г.). «Мать» и «Конец Санкт-Петербурга» были сняты Пудовкиным совместно со сценаристом Н. Зархи и оператором А. Головней, участие которых в постановочной работе можно считать в нашем кино лучшим примером творческого содружества. Будучи органически чуждым всякой эксцентрике и формализму, отправляясь от идейной насыщенности повести М. Горького, а в методе от жизненной правдивости Л. Толстого, Пудовкин поднимает историю женщины (акт. В. Барановская), сначала политически безграмотной, а потом понявшей смысл революционной борьбы с самодержавием и капитализмом, до большого социального обобщения. Подобный художественный метод не явился для Пудовкина исключением. Он прибегал к нему и в других произведениях, отталкиваясь обычно от индивидуального случая, находя в нем общее, а затем расширяя толкование этого общего до возможно больших социальных масштабов. История крестьянского паоня (акт. И. Чувелев) перерастает у него в «Конце Санкт-Петербурга» в

революционную эпопею. Случай с монголом Баиром (акт. В. Инкижинов) дает режиссеру возможность показать всю глубину классовой борьбы между английскими интервентами и трудящимися Востока.

Преимуществом искусства Пудовкина было то, что он всегда умел облечь революционное содержание своих фильмов в ясную, не гиперболизированную, как у Эйзенштейна, и не остраненную, как у фэксов, форму. Его искусство было доступно широким массам и любимо ими, потому что оно было простым без упрощенчества, доступным без подыгрывания под примитивные вкусы. Он не мудрил над монтажем, по крайней мере, в тот период своего творчества, который мы разбираем. Но, расценивая монтаж как логику кинематографического анализа, он не становился и на путь первых режиссеров советского фильма, для которых монтаж ограничивался простой склейкой кадров-сцен. Одним словом, он был новатором, не отрывавшимся от советской почвы, от своего массового зрителя—трудящихся социалистической страны. Это обстоятельство и создало Пудовкину неслыханную популярность во всех кругах советской общественности. Высокая оценка его искусства не могла поколебаться даже в рапповские времена, когда были взяты под сомнение едва ли не все направления советской художественной кинематографии.

А К Т Р И С А

е. Кузьмина

в фильме „Одна“

Между двумя кинематографическими школами, школой Эйзенштейна и школой Пудовкина, шла борьба, подобная той, какая велась между системой Мейерхольда и системой Станиславского или между литературным искусством Маяковского и, к примеру, искусством Фадеева. Борьба эта была основным противоречием в процессе развития художественного кино. Противоречия менее существенного, периферийного характера создали направление, получившее известность под названием ФЭКС—Фабрики эксцентрического актера, руководимой Г. Козинцевым и Л. Траубергом. В начале творческого пути фэксы представляли в известной мере вариант формалистской школы Л. Кулешова, а в последующем—вариант школы Эйзенштейна. Но они имели и индивидуальные особенности, которые сделали их школой ленинградских режиссеров, школой актерского мастерства, из которой вышли такие способные актеры, как Герасимов, Кузьмина, Соболевский, Костричкин, и школой операторского искусства (А. Москвин). Особенности эти меньше касались теории и больше практики. В последней фэксы показали себя высококвалифицированными мастерами, искусство которых началось с эксцентрических, сугубо формалистических произведений («Похождения Октябрины»), а затем постепенно все больше освобождалось от формализма в постановке в

1927 г. «Союза великого дела» (о восстании Черниговского полка в пору декабристского движения) и в 1929 г. «Нового Вавилона» (о Парижской коммуне).

Повторяем, при всем историческом значении направления, руководимого фэксами, оно лежало в период под'ема кино (1926—1929 гг.) несколько в стороне от двух магистральных путей советского киноискусства, возглавлявшихся Эйзенштейном и Пудовкиным. Противоречия же между искусством последних привели к тому, чем разрешилось столкновение между театральными системами Мейерхольда и Станиславского. Как борьба между двумя театральными направлениями вызвала к жизни театр им. Вахтангова, так борьба между школой Эйзенштейна и школой Пудовкина привела естественно к искусству Довженко, который об'единил в своих фильмах крайности обоих течений. Довженко мыслил кинематограф, подобно Эйзенштейну, познавательной категорией, но в то же время, подобно Пудовкину, он подавал события в картинах эмоционально. Актеры в его фильмах работали условно, но и условными способами они изображали психологию героев. Изображение героев Довженко совмещал с изображением массы. Таким образом, беря самое ценное из интеллектуального кино и совмещая его с тем, что представляло интерес в сюжетно-психологическом фильме, Дов-

женко претворял опыт своих современников в некоем новом качестве, поднимавшем советскую кинематографию на еще более высокую художественную ступень. То, что это делалось украинским режиссером, увеличивало значение его искусства, так как данный факт подтверждал больше, чем что-либо другое, правильность советской национальной политики.

А. Довженко заимствовал материал своих фильмов из прошлого и настоящего Украины. В «Звенигоре» (1927 г.) он показывал несколько эпох украинской истории, в «Арсенале» (1929 г.) изображал восстание рабочих в Киеве в январе 1918 г. Но в отличие от Стабового («Жемчужина Семирамиды»), от Радыша («Тебе дарю»), от Лопатинского («Василина», «Кармелюк»), проповедывавших буржуазный национализм, он прибегал к национальной форме затем лишь, чтобы выразить с ее помощью общепролетарские идеи. Оттого его фильмы и возвысились качественно над группой серых по форме, враждебных по содержанию, нацдемовских фильмов, сделанных по недосмотру ВУФКУ. Его фильмы, став достоянием всего Советского союза, заняли первое место в советской кинематографической культуре. Разумеется, этому способствовала и талантливость режиссера, его высокое мастерство, сказавшееся в удивительно совершенном живописном построении кадров и в

музыкально-ритмических формах монтажа. А живописное искусство его было настолько значительно (вспомните из «Арсенала» скачку коней, везущих на лафете труп героя, и скорбную фигуру матери, стоящую у околицы перед свежевырытой могилой—черной ямой на фоне белого снега), что приближало лучшие кадры его фильмов к лучшим произведениям изобразительного искусства. Живописные качества Довженко развернулись в полном их об'еме позже, в «Земле», выходящей уже за пределы анализируемого периода.

Впрочем, если «Земля» находилась за пределами эпохи под'ема, отсутствие ее в данном комплексе произведений не нарушало, однако, общей картины расцвета советского фильма. Этот расцвет после того, как здесь были разобраны в отдельности составные элементы его, следует охарактеризовать теперь в целом, отвлекшись от специфических особенностей художественных направлений. Главное содержание эпохи под'ема заключалось в победе реализма, вновь завоевавшего себе право и место под советским солнцем. Но это уже был не тот реализм, с которым мы встречались в первые годы нэпа. Наивность и примитивизм были изжиты. Вместо них появилось более глубокое знание действительности, умение обобщать ее факты. Если прежде реализм выглядел односторон-

ним, теперь он делается многосторонним: в искусстве Пудовкина он приобретает психологическую насыщенность («Мать», «Потомок Чингисхана»), в фильмах Эйзенштейна опирается на физиологические предпосылки восприятия («Броненосец Потемкин»), в картинах Довженко приобретает оттенок героической романтики («Арсенал»). Он еще далеко не был социалистическим реализмом, но со всеми разнообразными особенностями своих школ он двигался по направлению к нему.

Наиболее последовательное выражение реализм нашел в фильмах Пудовкина. В этом смысле «Мать» явилась чуть ли не манифестом стиля и вместе вершиной, к которой советское кино затем приблизилось в образах «Встречного». Сила «Матери» заключалась в том, что она была произведением реалистическим не только по идейной концепции своей, но и в технологических деталях: по монтажу, за которым автор видел логику произведения, по пониманию крупного плана как части целого в их взаимодействии в отличие от понимания других режиссеров, видевших в крупном плане повышенную реальность обыденного, а то и просто остранение действительности. Реализм Пудовкина вырос на освоении реалистического искусства Льва Толстого, имя которого можно связать со многими советскими художественными деятелями, в том

числе Фадеевым, учившимся по произведениям автора «Войны и мира». В отличие от реализма Пудовкина реализм Эйзенштейна возник из преодоления наследия Золя, а в живописи прототипом его можно счесть Курбе и Домье. Таким образом, историко-художественные источники, питавшие реалистическую культуру советских мастеров, были весьма разнообразны. Но все они подчинялись одной цели: наиболее полно и глубоко отразить пролетарскую революцию и ее исторические предпосылки. Важно отметить, что ко времени десятилетнего юбилея октябрьского переворота за тему Октября взялись многие значительные режиссеры (Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко, Шуб) и с этой темой в общем справились. Фильмы, возникшие в 1927 г., на год раньше и на год-два позже, составили такой роскошный подбор блестящих произведений, который вызвал среди буржуазных журналистов возникновение легенды об этом периоде развития нашей кинематографии как о неповторимом золотом веке советского фильма. Между тем, под'ем этот явился лишь самым первым шагом в создании пролетарского кино, за которым должны последовать и последуют более значительные школы и отдельные произведения.

Годы перестройки

4

Между восстановительным и реконструктивным периодом, на рубеже, отделившем эти две эпохи, выявилось значительное отставание кинематографии от политического и экономического развития страны. Эти тенденции стали намечаться в кино еще в пору под'ема. На всесоюзном партийном совещании 1928 г. недо-

статки киноискусства сделались основным предметом обсуждения. Совещание констатировало неудовлетворительность обслуживания кинематографией запросов рабочих и крестьян, разрыв между требованиями трудящихся и работой кинопромышленности. Оно подвергло сокрушительной критике мещанско-будуарную, как выразился один критик того времени, часть продукции Совкино и «Межрабпом-Руси» («Яд», «Поцелуй Мэри», «Рейс мистера Ллойда», «Победа женщины», «Три жены муллы», «Северная любовь» и др.) и наметило методы перестройки кинематографии, которые должны были вывести ее на широкую дорогу обслуживания интересов пролетарского зрителя. Однако результаты работы партийного совещания сказались не скоро — только в 1931—1932 гг.

Начало пятилетки, годы великого перелома в городе и в деревне, застают кинематографию неподготовленной к новым задачам. Преобладающей тематикой фильмов продолжает оставаться тематика гражданской войны: «Последний аттракцион» Преображенской, «Белый всадник» Дзигана, «Глаза, которые видели» Вильнера, «Иуда» Иванова-Баркова, «Две женщины» Рошаля, «Ее путь» Стрижака, «Мятеж» и «Заговор мертвых» Тимошенко, «В сугробах долины», «Первая девушка» Голуба и Садковича, «Пять невест» Соловьева, «Города и годы»

Червякова, «Спящая красавица» бр. Г. и С. Васильевых и многие другие. Разумеется наличие фильмов, сделанных на темы гражданской войны, не являлось само по себе порочным. Порочным было штампование в некоторых картинах событий военного коммунизма, повторение приемов сюжетосложения, образов героев и пр. Отрицательной стала диспропорция между современной тематикой, случайной по качеству и мизерной по количеству, и тематикой исторической. Советская общественность забила тревогу. Кинопечать обрушилась на киноработников с резкой критикой их произведений. АРРК, РАПП сделали положение кинематографии предметом страстных обсуждений. Комакадемия провела вокруг новых фильмов («Очень хорошо живется» и др.) ряд возбужденных диспутов.

Кинематография медленно и грузно стала поворачиваться лицом к новым требованиям, которые режиссеры не всегда ясно представляли и не всегда достаточно глубоко понимали. И вот вместо художественного осмысливания действительности во всей ее сложности и значительности некоторые из киноработников попытались отделаться поверхностными злободневными рассуждениями в кадрах. Они создали тот внешний, упрощенческий подход к изображению советского строительства, который тяготел над киноискусством несколько лет и влияние кото-

рого, правда, в сильно ослабленной форме, можно встретить порой и поныне.

Публицистический подход кинематографистов к действительности выразился прежде всего в громадном, сравнительно с прошлым, увеличении так называемых политпросветфильмов. В этом факте, взятом самом по себе, не содержалось еще ничего неверного. Напротив, если бы в ответ на постановление Совнаркома СССР о выделении на производство политико-просветительных фильмов 30 проц. всех средств кинопромышленности появились картины типа «Турксиба», «Шестой части мира», «Механики головного мозга», — это помогло бы и преодолеть отставание кино и повысить его идейно-политическую значимость. К сожалению, в основной массе подобные фильмы были ходульны и плакатны. Чем бы, например, фильм ни начинался, какой бы проблеме он ни был посвящен, он непременно должен был кончаться лозунгами, которые занимали большой метраж и в которых авторы обязаны были охватить все основные моменты текущей политики. Подобное механистическое требование губило даже хорошие пропагандистские фильмы. Так, картина «Битва жизни» Королевича, посвященная борьбе за существование в природе (в произведении подробно и интересно рассказывалось о покровительственной окраске животных и раз'яснялась

А К Т Е Р

Н. Баталов

в фильме „Путевка в жизнь“

ее роль), кончалась перечислением об'ектов социалистического строительства. Ни режиссер, ни руководители хорошенько не знали, для чего нужно было соединять показ борьбы в животном мире с показом новостроек. Тем не менее это делали.

Одно время кое-кто из теоретиков пытался даже защищать литфронтовскую теорию о том, будто художественной кинематографии не угнаться за «быстротекущей жизнью», что итти вровень с революцией может только документальный фильм или, иными словами, агитационно-пропагандистский. Теория эта внесла замешательство в ряды режиссеров художественной кинематографии. Кулешов переходит работать в область культурфильма, ставя картину об электрификации («Сорок сердец»). Илья Трауберг делает фильм «Наступление». Калатозов выпускает этнографический очерк «Джим Шванте». Роом выступает с «Планом великих работ». Одним словом, начинается передвижение режиссеров художественного фильма в область фактографического искусства. Параллельно с этим движением идет встречный поток— влияние методов политпросветфильмов на построение художественных картин того времени. Петров-Бытов, создавший на прошлом этапе «Каина и Артема», фильм, полнокровный и правдивый, выступает теперь с вещью схематической и

прямолинейной («Поворот»), «Полдень» Хейфеца и Зархи куда как ходульнее и надуманнее «Ветра в лицо». «Государственный чиновник» Пырьева кажется по сравнению с его «Посторонней женщиной» каким-то мертвенным, несмотря на внешнюю динамику, произведением. Появляется значительное количество художественных фильмов, сделанных на основе поверхностного знакомства с политграмотой, фильмов, близоруких в смысле идейного содержания и низких по художественному качеству («22 несчастья» Бартенева и Герасимова, «Сердце Соломона» Герасимова, «Счастливый Кент» Шмитдгофа, «По ту сторону» Казачкова, «Большое горе маленькой женщины» Терещенко, «Дорога в мир» Шписа, «Судья Рейтан» Лопатинского, «Князь Церен» Михина и пр.). Эти произведения идут по линии наименьшего сопротивления, не волнуя зрителя, не оставляя по себе памяти в истории нашей кинематографической культуры, за исключением разве памяти о своей никчемности и пустоте.

Реализм, поднявшийся так высоко в предыдущие годы (1926—1929), терпит теперь снова временное поражение. Он отступает под натиском упрощенчества и схематизма. Его место занимают на время (1930—1931 гг.) ложные тенденции—сделать из каждой картины полный набор всех идей, всех героев и всего ма-

ЗАСЛУЖЕННЫЙ АРТИСТ РЕСПУБЛИКИ

В. Гардин

в фильме „Встречный“

16

териала по данной теме. Но кто хочет охватить одним об'ятием необ'ятное, не обнимает ничего. Многотемие и идейный «плюрализм» могли создать лишь поверхностные, недалекие произведения. Правда наших дней была понята в ее количественном содержании, в перечислении новых социальных понятий. Оттого она потеряла свои качества и глубину. А поверхностная правда лежала за пределами реализма. Рапповская критика, сыгравшая положительную роль в форсировании поворота советского киноискусства к решению современных тематических задач, обернулась в конце двадцатых годов своей тыльной стороной. Из фактора прогрессивного она сделалась фактором, тормозящим развитие киноискусства. Превращение реализма 1926—1929 гг. в худосочное подобие реализма произошло в 1930—1931 гг. не без участия этой критики, сильной в негативном гневе и слабой в позитивном строительстве.

Годы перестройки были трудными и тяжелыми. Режиссеры, сценаристы, актеры пытались осознать подлинный смысл социалистического наступления и его задач. Но правда ускользала из их рук, так как сознание многих киноработников было еще в плену пережитков капитализма, а их мировоззрение было очень далеко от философии диалектического материализма. Чтобы делать произведения социалистического

реализма, мало было суб'ективного желания, требовалось настоящее умение, знание материала, партийное отношение к действительности. А этого многим нехватало. В результате за эти годы немало фильмов было положено на полку. Эти фильмы либо извращали смысл нашего общественного строя, либо вульгаризировали содержание наших понятий и общественных отношений. «Путь энтузиастов» Охлопкова, «Государственный чиновник» Пырьева, «Очень хорошо живется» Пудовкина, «2 Бульди 2» Кулешова, «В горах говорят»,—вот некоторые из этих фильмов, встреченные на предварительных просмотрах ураганной критикой и выпущенные на экран, долгое время спустя, в сильно измененном виде. Некоторые, впрочем, как, например, «Путь энтузиастов», остались лежать в архивных складах и поныне, ибо их не могли спасти никакие радикальные переделки. Легче было поставить новый фильм, чем исправить такой, который был ошибочным не в частностях, а в корне.

Неудачи постигли и крупных мастеров, тех, которые на предыдущем этапе заняли ведущее положение в киноисскустве. На «Генеральной линии» Эйзенштейна так же, как на «Очень хорошо живется» Пудовкина, сказались отрицательные тенденции эпохи перестройки искусства. По сравнению с «Броненосцем Потемкиным» и

А К Т Е Р

П. Масоха

в фильме „Иван“

«Матерью» эти фильмы явились отступлением от реализма. В первой — события социалистической переделки деревни были поняты абстрактно, во второй — командиры Красной армии были представлены со стороны, менее всего для них характерной. Правда, «Старое и новое», как по другому была названа «Генеральная линия», обладало такими высокими по мастерству эпизодами (крестный ход, сцена с сепаратором и др.), снятыми неизменным оператором Эйзенштейна—Э. Тиссэ, которые стоили многих фильмов. А в «Очень хорошо живется» бой показывался так свежо и ново (принцип «времени крупным планом»), образы рисовались так выразительно и смело, что это превращало отдельные эпизоды фильма в незаурядное явление. Однако удачные места названных фильмов не могли повлиять на общую судьбу их. Время ушло вперед. Фильмы не смогли за ним угнаться. Их творцы остались на берегу, словно рыбы, покинутые морским отливом. Они могли бы уйти вместе с волнами, отступавшими вглубь водяных полей, но потеряли ориентацию. Им казалось, что они предпринимают все, чтобы остаться в этой замечательной воде. А на самом деле поступали не так, плыли не в том направлении.

Таких фильмов, оставшихся на песке, было немало. Однако социалистическое море не оказалось таким неумолимым, как действительное. Оно

вернулось к оставленным организмам. Оно подняло их вновь на своих волнах. Оно помогло им. Оно излечило их. Ибо Советская страна берегла своих художников. И только из любви к их высокому мастерству она критиковала их резко и сурово, чтобы сохранить их искусство для более великих и значительных произведений. Годы перестройки были годами капитальных идейных вложений в советскую кинематографию. Художники жадно впитывали в себя принципы пролетарского мировоззрения. На прежних этапах развития советского кино они изображали явления нового строя со стороны, извне, как хорошие искренние наблюдатели. Теперь они учились понимать существо этих явлений, познавать их закономерность, оценивать смысл их с точки зрения марксистско-ленинской идейности.

Состав творческих работников не остался в рассматриваемую пору тем, чем он был в годы под'ема. Произошли изменения, отодвинувшие одних, выдвинувшие других. Художественная и классовая диференциация размежевала людей по-новому. Нашлись и такие, которые перемет-нулись по другую сторону революционных баррикад (Оцеп, Грановский, Анна Стэн, Малиновская, Инкижинов), чтобы снискать короткую славу у филистерской публики Парижа, Берлина и Нью-Йорка. Они продали за чечевичную

А К Т Р И С А

а. Хохлова

в фильме „Великий утешитель“

похлебку большие идеи своей родины, чтобы пробавляться грошевыми истинами бульварных завсегдатаев. Советская кинематография с их уходом не потеряла ничего, ибо фильмы, подобные «Земле в плену», поставленной Оцепом, были далеки от ее основных задач, а образы Малиновской («Человек из ресторана», «Хромой барин») представлялись заурядными и шаблонными. Другие, как, например, Эйзенштейн и Александров, уехали за границу, чтобы овладеть культурой больших школ буржуазного мастерства. Их творческая работа и за пределами родной страны была связана с советским государством гражданскими узами. Разумеется, режиссеры эти, в отличие от первой группы, не могли ужиться в виллах Голливуда, потому что их искусство было противоположным буржуазному. И они вернулись домой, утвердив свою уверенность в том, что буржуазная культура кинематографа не может быть внеклассовой, что она защищала всегда и будет защищать и впредь интересы эксплоататоров.

Те, кто остались в Советском союзе, а их было громадное большинство, выросли, окрепли, закалились. Эрмлер периода «Обломка империи» был уже не тот наивный художник, который создавал «Катьку-бумажный ранет» и даже «Парижского сапожника». Юткевич становился все более умелым и проницательным режиссе-

ром: «Черный парус» являлся после «Кружев» несомненным шагом вперед, ибо в фильме зрело уже будущее большое мастерство «Златых гор». «Золотой клюв» и «Города и годы» выдвинули Червякова, режиссера, который, хотя и был известен перед тем «Девушкой с далекой реки» и «Моим сыном», однако, сделался весомым и признанным только в 1929—1930 гг. Двигались от формализма к реализму фэксы, творческая перестройка которых между «Новым Вавилоном» и «Одной» была весьма плодотворным перерывом в их работе. Порою обнаруживали жизнеспособность даже такие режиссеры, как Иванов-Барков, фильм которого «Герои домны» (1928 г.) был явлением заурядным, а «Иуда» (1929 г.) стоял на голову выше средней картины того времени.

Юткевич, Эрмлер, Червяков, Петров-Бытов, Тарич, Шенгелая после Вертова, Кулешова, Эйзенштейна, Пудовкина составили, если не второе поколение, то второй призыв в кинематографию режиссерских сил. Расцвет их творчества пришелся на конец двадцатых годов. Вместе с молодежью они предстали силой, которая вытягивала кинематографию из состояния отсталости, именно отставания, а не «кризиса», как думали тогда некоторые кинодеятели. И молодежь буйно пробивалась к свету юпитеров, споря со «стариками», но и учась у них. Выдви-

нулись хорошие постановочные комсомольские коллективы — Хейфеца и Зархи («Ветер в лицо»), Журавлева («Реванш»). В национальных организациях тоже появились или, вернее, стали признанными новые имена из молодых: в Грузии — Калатозова («Джим Шванте»), в Белоруссии—Вайнштока («Рубикон»). Важно отметить здесь, что фильмы, сделанные молодежью (да и вообще и поработавшими уже мастерами) в национальных организациях, одно время превосходили своим качеством фильмы, сделанные тогда же в Москве и Ленинграде. Всем памятен успех картины Госкинпром Грузии «Джим Шванте», оставивший позади себя «Ворота Кавказа» Лебедева, «Сванетию» Желябужского и пр. документально-художественные произведения на кавказском материале. Из группы фильмов, посвященных темам социалистического строительства, выделялся и фильм Вайнштока «Рубикон», выпущенный Белгоскино. Но превыше всего, Монбланом над пологими холмами высилась «Земля» Довженко — одно из больших произведений мировой художественной культуры, произведение, вобравшее в себя все достижения советских новаторских школ.

Правда, в «Земле» еще были кое-какие антиреалистические тенденции, например, несоответствие между изображением изобилия плодов земных, которыми природа наградила человека,

и борьбой за тракторную обработку земли, земли, родившей, казалось, и без того достаточно. Может быть, тема земли вызывала временами у зрителя неверные биологические понятия и такие представления, которые не совмещались с социологией, а ей противоречили. Но эти несоответствия с лихвой скупались правдивым и высокоталантливым показом новой жизни на селе. Стиль «Земли» прямо противостоял бездушным, схематическим фильмам. Он был далек от всех плакатных манер, к каким бы эпохам революции они ни относились. Недаром против «Земли» выступил Демьян Бедный, талантливый создатель агитационного стиля революционного искусства. Его обескуражила, разумеется, не голая женщина, хотя он упирал в своих высказываниях на нее именно, а новый способ показывать социалистическую действительность и, показывая, в то же время ее защищать каждым кадром, агитировать за нее каждым эпизодом. Фильмы, построенные вне образной системы, были суровы, чурались красоты. Некоторые из режиссеров-подвижников дошли даже до того, что сознательно перестали снимать в своих фильмах красивых актрис, как будто в Советском союзе жили люди только с некрасивыми лицами или как будто женская красота могла испортить им идеологию фильма. «Земля» отбросила подобное художественное недомыслие.

Режиссер не побоялся изобразить крупным планом прекрасные яблоки, на которых дрожали еще капли дождя, потому что мотив этих роскошных плодов поддерживал тему зажиточной социалистической жизни, ставшей основным лозунгом нашей политики в 1933 г. Он показывал на молодом, радостном под'еме чудесные яблоневые сады, густые поля, засеянные хлебом, леса широколистных подсолнечников—как богатство страны, вызванное силами трудового народа. Довженко живописал материалистически красоту природы, преображенной новым общественным строем. Он снимал не просто землю. Он снимал советскую землю. А советская земля не могла не быть прекрасной. И Довженко слагал в честь ее поэтические строфы кадров, музыкой монтажа вызывая к жизни взволнованные картины нового быта. В эпизоде танца Василя теплой украинской ночью он доводил до кульминации эту радость восприятия полноты советской жизни, жизни, которая была непобедима, жизни, которая так же цвела до смерти Василя, как будет цвести после его похорон, ибо в нее вдохнул силу рабочий класс, самый молодой, самый сильный из классов человеческой истории.

Помимо глубокого идейного содержания, высокой одаренности режиссера, «Земля» обратила на себя особое внимание мастерской работой

актеров. Зритель запомнил Шкурата, Масоху, Надемского и Свашенко как создателей исключительно ярких и монолитных образов. Некоторые из перечисленных актеров, составив даровитый и талантливый коллектив, участвовали и в следующих постановках Довженко.

Повторяем, «Земля», преодолевая отставание кинематографии, развернула перед ней новые смелые и богатые перспективы. Она звала к изображению живых людей. Она боролась за большевистскую идейность. Она ратовала за повышение художественного качества киноискусства, за устранение из него всяких штампов и схем. Эта борьба была поддержана другим фильмом того же периода — «Обломком империи» Эрмлера, вышедшим, хотя и раньше «Земли», но сыгравшим ту же роль в переломе нашей кинематографической культуры. Прежде всего в «Обломке империи» было интересно само задание — показать нашу жизнь глазами человека, впервые ее увидевшего. Момент остранения здесь отсутствовал, ибо сценарист и режиссер хотели изобразить действительность не вывернутой наизнанку, а обыкновенной, только очищенной от автоматического восприятия. «Обломок империи» был фильмом о росте социалистического сознания, о переделке революцией психологии человека. Он стоял в начале потока фильмов, сделавших тему переработки

людей основным художественным заданием. В этом смысле его значение в истории нашего кинематографа велико, хотя по своим художественным достоинствам картина и уступала «Земле». Что касается реализма, в «Обломке империи» он не был полным. Недаром в свое время фильм вызвал на себя нарекания: режиссера обвинили в лакировке (статья Чумандрина в журнале «На литературном посту»), хотя в картине была не лакировка, а идеализация быта, вполне допустимая в советских произведениях, конечно, в меру. Недостатки здесь крылись только в том, что идеализация переходила в некоторых местах границы реализма.

Итак, в период перестройки кино (1929—1931 гг.) в нем выявились две тенденции: одна—с креном в сторону от искусства к поверхностной публицистике, и другая, боровшаяся со схематизмом и бессюжетностью. Последнюю мы затруднились бы назвать подлинно социально-реалистической, ибо «Земле» нехватило доступности и понятности для массового зрителя, а «Обломку империи» — настоящего романтизма. Поэтому весь названный период развития советского кинематографа явился по сравнению с 1926—1928 гг. порой отступления реализма или временного замедления в его движении. Пора эта не была упадком нашего кинематографа; она явилась подготовкой к новому под'ему, что

следующие годы вполне оправдали. Впрочем, зритель интересовался уже другим кинематографическим искусством — звуковым, тяга к которому началась в 1928—1929 гг., но осуществление которого затянулось до 1930—1931 гг. Таким образом, рассматриваемыми годами кончалось десятилетие советского немого фильма, и наступал «век» звукового кино.

Звуковое кино

5

В конце 1932 г. была завершена первая и начата вторая пятилетка, пятилетка построения бесклассового общества. Страна выросла экономически и культурно. Ее покрыли гигантские металлургические заводы, мощные электростанции, новые шахты, огромные предприятия, оборудованные по последнему слову мировой

техники. Население стало грамотным. Неграмотность сделалась явлением случайным. Выпуск книжной продукции дошел до таких масштабов, которые царской России не снились и которые затмевали цифры передовых буржуазных государств. Художественная литература СССР превратилась в ведущую литературу мира, в фактор интернационального значения. Того же значения достиг и советский театр. В том же направлении двигалась живопись.

Для кинематографии годы пятилетки были не только годами идейной перестройки, но и перестройки организационной, а также реконструкции технической. В 1930 г. Совкино было преобразовано в Союзкино, и тем самым национальные киноорганизации (ВУФКУ, Госкинпром Грузии, Белгоскино и др.), существовавшие прежде независимо и разрозненно, об'единились под руководством всесоюзного органа, который должен был возглавлять и осуществлять национальную политику в области кино. В феврале 1933 г. в целях еще большего поднятия роли и значения кинематографа как фактора культурного роста страны правительство реорганизовало Союзкино в Главное управление кинофотопромышленности и, из'яв его из ведения Наркомлегпрома, передало в непосредственное подчинение Совету народных комиссаров Союза ССР. Кинематография получила наилучшие

условия для своего художественного и технического роста. Последнее решение ставило задачей также поднятие материально-технического уровня кино, которое в этом особенно нуждалось, находясь к тому времени еще в процессе технического перехода от немого искусства к звуковому. Впрочем, к моменту издания постановления об учреждении ГУКФ перелом в отношении к звуковому фильму уже наметился. Силами общественности, печати, профсоюзов удалось привлечь внимание к новому виду кинематографического мастерства. В сущности, звуковое кино явилось, как и многие другие технические достижения нашей страны, детищем первой пятилетки. Системы звукозаписи и звуковоспроизведения были созданы нашими изобретателями (Тагером, Шориным, Баллом, Охотниковым) в эту именно героическую эпоху нашей революции и художественно освоены были тогда же, например, система Тагера в «Путевке в жизнь» (1931 г.), а система Шорина в «Одной» (1931 г.), не говоря уже о «Встречном» и других фильмах, вышедших еще до окончания пятилетки. Разумеется, освоение звукового кино произошло не сразу, а в процессе труднейших исканий. «Путевка в жизнь» и «Одна» были в этом смысле не началом звукового киноискусства, а результатом длительных экспериментов, преодоления неудач, собирания по крупицам позитивного опыта. Прежде чем

вышли в свет органические звуковые произведения, должна была миновать стадия ученичества, полоса хрипящих, воющих и свистящих картин, которые зритель смотрел, однако, с неизменным интересом; интерес этот относился, разумеется, к фильму не как искусству, а к звуковому кино как технической новинке.

Любопытно отметить, что в звуковое кино первого периода его существования были перенесены те художественные тенденции, которые занимали господствующее положение в немой кинематографии во время ее перестройки. Ранние звуковые фильмы несли на себе печать ошибочных настроений. Большинство из них было документальными. При этом группа работников документального фильма пыталась даже доказать ненужность существования картин, построенных на «выдуманном» звуке, точь-в-точь, как десять лет перед тем руководитель киноков Дз. Вертов об'явил деятелей художественной кинематографии «стадом старьевщиков, недурно торгующих своим тряпьем». Из звуковых фильмов документальной группы необходимо отметить картины 1930—1931 гг.: «План великих работ» Роома, «Олимпиаду искусств» Ерофеева, «Одного из многих» Копалина, «Энтузиазм» («Симфония Донбасса») Дз. Вертова. Большинство из них было примитивно по композиции и бедно по содержанию. В худо-

Л К Т Е Р

Б. Бабочкин

в фильме „Чапаев“

жественном отношении в какой-то степени выделялся лишь «Энтузиазм».

Когда начали появляться художественные звуковые фильмы, влияние бессюжетности и схематизма на художественную кинематографию клонилось уже к упадку. «Путевка в жизнь» Экка, «Одна» Козинцева и Л. Трауберга, «Златые горы» Юткевича, «Встречный» Эрмлера и Юткевича были построены принципиально иным художественным методом, чем немые фильмы 1930 г., изображавшие действительность по рационалистическим рецептам. В них было много жизненной полноты и цельности. В них были изображены настоящие люди нашей страны, а не надуманные «герои». В них было много воздуха и света. Недаром даже фотография этих фильмов просветлела («Дела и люди», «Встречный»). После постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. о перестройке литературно-художественных организаций советская звуковая кинематография окрепла и еще решительнее стала бороться под руководством партии и правительства за мобилизацию кинематографистов вокруг задач социалистического строительства, за повышение культуры кинематографического мастерства, за окончательное изгнание из киноискусства схематизма и формализма, за социалистический реализм. Конечно, не все кинематографисты поняли со-

держание постановления от 23 апреля так, как это требовалось. Это привело на деле к извращенному толкованию занимательности фильма («Слава мира» Вайнштока, «Жить!» Тимошенко), а подчас к большим политическим ошибкам («Моя родина» Хейфеца и Зархи, «Граница» Дубсона). К счастью, перечисленные фильмы были единичными явлениями, и не в них нашли отражение принципы последнего времени. Новая эпоха вызывает к жизни такие произведения, как «Иван» Довженко, «Окраина» Барнета, «Великий утешитель» Кулешова, «Колиивщина» Кавалеридзе, «Иудушка Головлев» Ивановского, «Гроза» Вл. Петрова, «Петербургская ночь» Рошаля, «Сердце Турции» Юткевича. В них кинематография обретает более совершенный, нежели прежде, реалистический язык, в них она осуществляет стремление повысить художественное качество, в них преодолеваются драматургические заблуждения предыдущих лет — бесфабульность и безгеройность, в них, наконец, кинематография учится живописать социальные характеры. Правда, фильмы эти были еще далеки от идеала, поставленного периодом строительства социализма, и нашу эпоху они отражали еще не с той степенью глубины, какой достойны были строители нового общества. Но они приближались

ОПЕРАТОР

Э. Тиссэ

20

в какой-то мере к цели, а суб'ективные желания их авторов были неоспоримы.

С перемещением центра тяжести киноискусства в область звукового фильма немой фильм начал хиреть. В 1931 г. перестали появляться немые ленты, которые можно было бы назвать ведущими. Картины, подобные «26 комиссарам» (1932 г.) Шенгелая, были исключением. Остальные выглядели серо и неприглядно. «Сердце Соломона» Кресина и Герасимова, «Кто она» Анци-Половского, «Родная кровь» Музыканта, «Толедо» Ледащего, «Блестящая карьера» Брауна, «Крылья» Кравчуновского и Гоморова, «Горячая кровь» Королевича, «Ошибка героя» Иогансона, «Город в степи» Сабинского, «Ищу протекции» Казачкова не выходили за пределы «середняка». Больше того, казалось, что эти фильмы растеряли даже то, чем владело немое кино до их появления. Только немногим произведениям немого кинематографа удалось сохранить уровень прежнего киноискусства. Это — «Изящная жизнь» Юрцева, «Три солдата» А. Иванова, «Солдатский сын» Лебедева. Подобный регресс немого фильма в пору развития звукового не был загадкой. После перехода большинства крупных режиссеров в звуковую кинематографию, на производстве немой остались лишь слабые либо случайные постановщики. Но если причины упадка немого

фильма были легко об'яснимы, то исправление диспропорции между немым и звуковым фильмами представляло исключительные трудности. Между тем, прокатная сеть требовала значительного ассортимента немых картин. Деревня еще не была звукофицирована и нуждалась в немых фильмах едва ли не больше, чем город в звуковых. Руководство кинопромышленностью приходит к заключению о необходимости поддержки развития немого кинематографа, по крайней мере, до той поры, пока не будут сделаны звуковые установки в большинстве совхозов и колхозов необ'ятного Союза. Привлечение интереса творческих работников к немому фильму дало уже кое-какие результаты. По крайней мере, фильм Брауна «Королевские матросы» является с известными оговорками шагом вперед в решении проблемы. В большой степени этому помогают картины М. Ромма «Пышка» и «До скорого свидания» Макарова. Разумется, и сейчас возможны пошлые некультурные картины типа «Люблю ли тебя» Герасимова, но тут уже вина фабричного руководства, порою плохо знающего возможности своих кадров, переводящего на режиссерскую работу людей, место которых—и почетное место—в актерской среде.

Было бы, впрочем, несправедливо и неверно вести политику неукоснительной стабилизации

ОПЕРАТОР

а. Головня

творческих работников на раз занятых ими местах в производстве, тем более, что технический переворот в кинематографии, переход от немого кино к звуковому, перетасовал людей по-новому. И подобная перетасовка оказалась в некоторых случаях весьма ценной для искусства. Например, переход Гардина с режиссерской работы на актерскую принес кинематографии очень большую пользу. Он превратил хорошего, но не первоклассного режиссера в крупнейшую актерскую величину, дарование такого масштаба, в каком его можно стало сравнивать с лучшими актерами Советского союза, в том числе театральными, в том числе с блестящими актерами Художественного театра и с лучшими актерами западноевропейского кино. Параллельно с переходом актеров на режиссуру, а режиссеров на актерскую деятельность, перемены подобного рода произошли и в области кинодраматургии. Ряд сценаристов пошел на режиссерскую работу, и целую плеяду режиссерских имен можно было встретить на месте сценаристов: сценарий «Встречного» был написан постановщиками, сценарий для фильма Уринова «Две встречи» представил Протазанов, «Дела и люди», «Жить!» были сделаны Мачеретом и Тимошенко и в драматургической и в режиссерской части. Перетасовки эти, в одних случаях ценные, в других случайные и ненужные (осо-

бенно обращение режиссеров к составлению сценариев для своих фильмов), произвели ощутительные перемены в составе творческих работников. Мачерет, Экк, В. Петров, Барская, Цехановский, Кавалеридзе, Хейфец и Зархи, Корш не только сделались приметными на фоне развития звуковой кинематографии, но и стали силами, определяющими в некоторой части поступательный ход последней. С другой стороны, на арену кинематографического творчества вышли люди, которые в годы перестройки были заживо погребены вульгаризаторской критикой как «отбросы» истории. Мы уже отметили Гардина, талантливого создателя образов Бабченко во «Встречном» и Иудушки Головлева в фильме того же названия. Наряду с ним следует упомянуть Ивановского, постановщика картины «Иудушка Головлев», и Кулешова, автора «Великого утешителя». Теперь эти люди выступали не втихомолку, не с опаской, как бы чей-нибудь рапповский кулак не опустился на их голову, а с ощущением полноты творческого сознания, силу которому давала большая мировоззренческая работа, проведенная «стариками» над изучением и осознанием советской действительности. Примером совместной работы в кинематографии молодежи и художников, убеленных сединами, было еще раз доказано отсутствие в советской культуре вражды между поколениями

ОПЕРАТОР

А. Москвин

22

мастеров, между «отцами и детьми», и еще раз продемонстрировано об'единение режиссеров, сценаристов и актеров разных возрастов перед лицом одной политической цели и одних социалистических задач.

Задачи эти в наиболее полной и последовательной форме были выражены в фильме «Встречный» Эрмлера и Юткевича. Для определенного периода он стал знаменем кинематографического искусства, тем, чем были для своего времени «Мать» и «Броненосец Потемкин». Художественные и социальные идеи, получившие осуществление во «Встречном», намечались и были частью реализованы раньше этого фильма в других картинах. Уже в «Делах и людях» Мачерет размашисто и ярко набросал образ героя социалистического труда с достоинствами его как человека нового общественного строя и с его недостатками, унаследованными от прошлого. Во «Встречном» образ рабочего, переделываемого революцией и делающего революцию в производстве, встал во весь рост. Он глянул с экрана не как отвлеченная абстракция социалистического соревнования, а как живое лицо, родное массовому зрителю, знакомое лицо кадровика, проработавшего на заводе несколько десятилетий, знающего цену труду и любовь к своему делу. Режиссеры умело столкнули новое в сознании человека со старым, оставшимся от

буржуазного мировоззрения, и на этом построили драму, полную социального пафоса. Драма Бабченко вышла за пределы его индивидуального поведения. Она составила драму завода: выполнит или не выполнит предприятие встречный промфинплан. То, как этот социальный конфликт был решен, как он был показан, донесен до зрителя, заставило задуматься многих режиссеров и многих сценаристов. В наших фильмах социалистический завод и его люди показывались большею частью внешне, со стороны. Художники отыгрывались на машинах, на аксессуарах, холодных и неприветливых. Во «Встречном» завод был изображен тепло и искренне. Впервые он был показан зрителю знакомым, понятным и близким. Зритель воспринимал картину, как свой обжитый дом. Успеху фильма несомненно способствовала талантливая игра Гардина в роли Бабченко, образ которого войдет в галлерею образов советского искусства как одно из больших достижений нашей художественной культуры.

Однако во «Встречном» не все было в порядке. Ему нехватало драматического единства и цельности. Над ним еще тяготели отрицательные принципы бесфабульного кинематографа. Проблемы драматургической органики оказались нерешенными и в следующих за «Встречным» фильмах: в «Окраине» Барнета, в «Дезертире»

Пудовкина, в «Конвейере смерти» Пырьева. Всем им нехватало сюжетной последовательности, закономерного развития действия, глубоких и типических характеров.

Чтобы научиться композиции сюжета и овладеть дореволюционным художественным наследием в области построения социальных образов, кинематография обращается к русской классической литературе и, заимствуя оттуда сюжеты и героев, пытается определить к ним отношение, истолковать по-новому их смысл. В сезоне 1933—1934 гг. появляются сразу три экранизации классиков: «Иудушка Головлев» Ивановского, сделанный по «Господам Головлевым» Салтыкова-Щедрина, «Петербургская ночь» Рошаля, в основу которой были положены «Неточка Незванова» и «Белые ночи» Достоевского, и «Гроза» В. Петрова, построенная на основе «Грозы» Островского. Обращение к классическому материалу оказалось удачным. Разумеется, из перечисленных фильмов каждый решил поставленную задачу с разной степенью удачи, но все они заставили киноработников обратить самое серьезное внимание на вопросы драматургии фильма. После образов, созданных в этих фильмах, после «Иудушки Головлева», прекрасно исполненного Гардиным, после Ефимова, сделанного Добронравовым в «Петербургской ночи», и там же образа Шульца, нарисо-

ванного мастерским искусством Горюнова, после Катерины в замечательном исполнении А. Тарасовой, Кудряша — Жарова и Варвары — Зарубиной нельзя было уже отделываться в наших фильмах набросками образов, схематическими штрихами, выражающими идейное поведение образа, а не полноту восприятия им жизни. Потребовалась большая работа над осознанием советской действительности с помощью драматургических средств (например, сюжета и др.), которые некоторые большие режиссеры незаслуженно обходили. И нет сомнений, что кино справится с новой задачей, развернув перед зрителем богатую галлерею характеров уже нашей эпохи, характеров, более сложных и более значительных, чем характеры буржуазного искусства.

Годы развития звукового фильма (1933—1934) оказались эпохой окончательного становления реализма, годами его завершающей победы. Считая эмпирический реализм 1923—1924 гг. первой волной реалистических исканий, а реализм Пудовкина-Эйзенштейна-Довженко 1926—1928 гг. второй атакой стиля, это было третье по счету наступление реализма, сломившее, наконец, решительно и бесповоротно фронт антиреалистических сил. Теперь даже завзятые в прошлом формалисты, хотя бы некоторые из них, искренно ищущие места в советской куль-

туре, признали реализм единственно необходимым путем нашего кино. Те же, которые продолжают носить камень за пазухой, уже не решаются выступать против реализма прямо. Они охаивают втихомолку театральность образов Бабченко и Иудушки Головлева, боясь заявить о своем идейном несогласии открыто. Но искусство кинематографа уже давно перехлестнуло через эти художественные идеи, оказавшиеся убогими и чуждыми пролетарской идеологии. Искусство кинематографа вплотную подошло к социалистическому реализму и делает последние усилия, чтобы достойно пролетариата и его большевистской партии показать правду социалистических дней, героику великих революционных штурмов. Оно не хочет быть искусством эстетским, искусством для немногих. Оно хочет уходить корнями в глубину народных масс, чтобы в их жизни и труде черпать свою силу и свое мужество. В киноискусстве бурлят уже соки, поднимающиеся от корней к вершинам. На этих соках вырос «Встречный». Они оплодотворили «Грозу». Они вызвали дух бодрости в киноискусстве, они заразили его жизнерадостностью и оптимизмом. Наконец, они спешат помочь каждому художнику и каждому направлению найти себя, свои способы художества, свои выразительные средства. Ибо социалистическому реализму разнообразие творческих

течений не только не противоречит, но составляет его существо. Сейчас еще трудно сказать, какие из прежних творческих направлений обретут свою родину в социалистическом реализме, что станет на новом этапе со школами Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, Кулешова. Известно только одно, что взаимоотношения их между собою и отношение их к социалистическому реализму не останутся прежними, такими, какими они оформились 6—8 лет назад. Они изменятся в ближайшее же время хотя бы потому, что уже теперь на передний план кинематографической жизни наряду с перечисленными мастерами выдвинулись новые люди, новые имена, а с ними новые художественные положения.

Весна, лето и осень 1934 г. ознаменовались новым поступательным движением нашей кинематографии. Советские фильмы получили на международной выставке в Венеции высокую оценку. Они продемонстрировали идейную мощь и художественную силу нашего искусства, ведущее значение его в мировой культуре. Кроме «Грозы» В. Петрова и «Петербургской ночи» Г. Рошаля, упомянутых уже выше, советская делегация показала новые, только что законченные кинопроизведения: «Челюскина» (по материалам, снятым операторами Шафраном и Трояновским), «Веселых ребят» Г. Александрова,

«Пышку» М. Ромма, «Три песни о Ленине» Д. Вертова. В «Челюскине» были зафиксированы на пленке замечательная эпопея «Челюскина», эпизоды из жизни и борьбы со стихией лагеря Шмидта, спасение героев отважными летчиками. «Веселые ребята» закладывали начало новому комедийному жанру, разработанному Александровым весело и занимательно. «Пышка» продолжала освоение кинематографом классического наследия, на этот раз французского. Рассказ Гюи де-Мопассана был переложен в кинематографические образы с большим вкусом и сочностью. Наконец, «Три песни о Ленине» реабилитировали жанр документальных фильмов. Образ Ленина был показан в них с необычайной захватывающей силой и эмоциональностью. Все эти фильмы произвели в Венеции огромное впечатление. Они воочию убедили иностранного зрителя в огромной культурной мощи пролетарского государства.

Советская делегация возвратилась из Венеции и застала дома готовыми новые примечательные вещи: «Песнь о счастьи» Донского и Легошина, «Последний маскарад» М. Чиаурели, «До скорого свидания» Макарова. Эти фильмы ликвидировали отставание национальных организаций, выравнивали фронт национального искусства. Они показывали, какие замечательные таланты зреют в наших национальных рес-

публиках, какие огромные потенциальные возможности открываются перед советским искусством.

К октябрьским торжествам 1934 г. Ленинградская кинофабрика выпустила в свет «Чапаева» бр. Г. и С. Васильевых. Повесть Фурманова нашла в их лице великолепных интерпретаторов. Образ Чапаева открыл для советского кинематографа новую страницу. Зрители ломились в двери кинотеатров, чтобы взглянуть на героику гражданской войны, увидеть одного из ее славных незабываемых бойцов. Фильм «Чапаев» победил публику своей подкупающей искренностью, блеском режиссерского мастерства. Это была победа большого масштаба, которая продолжила линию замечательных картин советского киноискусства: «Матери», «Броненосца Потемкина», «Земли», «Встречного». Сейчас еще трудно установить по-настоящему действительное место и значение этого фильма, но и теперь бросается в глаза его незаурядность, недюжинный талант его авторов бр. Васильевых и актера Бабочкина, создавшего образ огромной идейной силы.

А вслед за «Чапаевым» на экран пойдут другие картины, которые составят новую гордость и славу советскому кино. Наш зритель увидит скоро «Юность Максима» Г. Козинцева и Л. Трауберга и «Крестьян» Фридриха Эрмлера.

Мы стоим на рубеже нового под'ема советского кино, по сравнению с которым под'ем 1926—1929 гг. окажется слабым и бледным, попросту подготовкой к расцвету кинематографического искусства. «Дворец и крепость», «Мать», «Броненосец Потемкин», «Встречный» являются ступенями этого под'ема, за которыми кривая должна взлететь вверх резким вертикальным движением. Для этого взлета силы уже подготовлены. Партия, правительство и общественность выпестовали кадры работников, окружили вниманием людей и производство и, непрерывно заботясь о кино как орудии коммунистического воспитания, создали для него условия, которые могут быть организованы лишь в одном государстве мира, государстве социалистическом. Дело остается лишь за творческой энергией, но она не заставит себя ждать. Она неудержимо рвется вперед, она стремится облечься в формы монументального стиля, имя которому — социалистический реализм. И это будет искусство, которое потрясет мир.

Содержание

Редактор Ш. Ахушков
Художник М. Милославский
Технический редактор В. Зверин
Уполномоченный Главлита № В—95268
Заказ № 16393 Кинофотоиздат
Сдано в произв дство 26/XI 1934 года
Подписано к печати 29/XII 1934 года
Тираж 5000. Формат бумаги 74 × 105/32
10 печатных листов 26200 п зн. в листе
1-я типография «Трансжелдориздата»
Москва, Большая Переяславская, дом 46.

ВСЕСОЮЗНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО ЛИТЕРАТУРЫ
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ И ФОТОГРАФИИ
«КИНОФОТОИЗДАТ»
Кузнецкий мост 22. Тел.: 1-60-10; 5-22-89
